

1. Der moderne Kunsthandel an Spree und Rhein von 1850–1918

„Spätere Versuche, den Kunsthandel zu erneuern, könnten darauf hinauslaufen, daß Kunsthändler und Künstler zusammenleben, der eine würde sozusagen die wirtschaftliche Seite übernehmen und hätte für Atelier, Nahrung, Farben usw. zu sorgen, der andere hätte Bilder herzustellen. (...) Je mehr Du ganz zum Kunsthändler wirst, um so mehr wirst Du Künstler ...“

Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, 1888.¹

Als van Gogh diese Zeilen an seinen Bruder schrieb, war in Berlin bereits seit acht Jahren einer der wichtigsten Vorreiter einer neuen Generation von deutschen Kunsthändlern, Fritz Gurlitt, tatkräftig dabei, das traditionelle Berufsbild um die von dem noch unbekanntem² holländischen Maler entworfene, ungewöhnliche Dimension zu erweitern. Sein unkonventioneller und umfassender Einsatz für moderne Künstler markiert in Deutschland den ersten Gipfelpunkt eines vielschichtigen, abwechslungsreichen Prozesses, in dessen Verlauf sich der „klassische“ Kunsthändler zum modernen Kunst- bzw. Künstlerförderer unserer Tage wandelte.

Die Anfänge dieser Entwicklung lagen bereits fünfundzwanzig Jahre zurück. Nachdem der romantische Aufbruch in Literatur, Musik und Bildender Kunst zu Zeiten Schinkels und Schadows Vergangenheit geworden und die Salons von Henriette Herz oder Rahel Varnhagen ohne Nachfolger geblieben waren, herrschte nach 1850 in Berlin zunächst eine Atmosphäre, die der Kunst, vor allem den modernen Strömungen aus Paris, überwiegend abgeneigt war. Mehr noch, „der Besitz von Kunstwerken galt als Ausdruck materiellen Überflusses, den zur Schau zu stellen sich mancher scheute“.³

Wegbereiter eines neuen Aufschwunges der örtlichen Kunstszene sollte ein Nachfahre französischer Zuwanderer werden: der Hugenotte Louis Friedrich Sachse (1798–1877). Nachdem ihm sein Eintreten für die polnische Freiheitsbewegung den akademischen Weg im Preußischen Staat verstellte – zuvor war er als Schreiber für Wilhelm von Humboldt tätig gewesen – und er eine Ausbildung als Lithograph absolviert hatte, eröffnete er 1828 ein lithographisches Institut, für das später u. a. der junge Adolph Menzel arbeitete.⁴

Bald fing er an, die in seiner Werkstatt hergestellten Kunstwerke auch zu vertreiben, wobei Fremdaufträge zunehmend durch eigene Editionen ergänzt wurden. Zu diesem Zweck gründete er in der Jägerstr. 29–31⁵ die „Sachsesche Kunsthandlung“, die seit 1853 eine ständige Kunstausstellung darbot. Interessierte konnten gegen einen Jahresbeitrag von zwei Talern stets die neuen Produktionen begutachten. Hatte sich Sachse vorerst wie die meisten seiner Kunsthändlerkollegen vor Ort auf Berliner Künstler und ihre Erzeugnisse beschränkt, weitete er später sein Angebot ständig aus. Er reiste viel und hielt ständig geschäftlichen Kontakt zu den Kunstzentren des Auslands wie London, Wien, Warschau und besonders Paris, um Berlin mit neuen Tendenzen in der Kunst bekannt zu machen. Seine Heimatstadt sollte seinem Wunsche nach das neue Kunstzentrum neben München, Düsseldorf und eben Paris werden. Ein halbes Jahrhundert mußte jedoch vergehen, bis sein Traum durch das Engagement anderer zur Wirklichkeit wurde. Entsprechend seinem programmatischen Ziel benannte er seine Firma in „Internationaler Kunstsalon“⁶ um und zeigte die aktuelle Malerei Frankreichs und Deutschlands, also Künstler, die sonst in Berlin nicht zu sehen waren: Eugène Delacroix (1789–1863), Camille Corot (1796–1875), Theodore Rousseau (1812–1867), Karl Blechen (1789–1840), Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), Adolph Menzel (1815–1905), Anselm Feuerbach (1829–1880) und Hans Thoma (1839–1924). Darüber hinaus organisierte der Händler in Zusammenarbeit mit zahlreichen Kunstvereinen Ausstellungstourneen, gab das Informationsblatt „Kunst-Correspondenz“ heraus,⁷ avancierte zum Kunstberater Friedrich Wilhelms IV. und wurde schließlich Kommerzienrat. Aufgrund des wirtschaftlichen Erfolges seines Unternehmens schien ein Umzug in ein größeres Gebäude ange-

bracht, so daß im Oktober 1874 in der Taubenstraße 34 ein Neubau bezogen wurde. Wie Durand-Ruel präsentierte Sachse seine Bilder nun in horizontaler Hängung, seine Schauräume verfügten, eine Berliner Neuheit, über Oberlicht, und ein Leseraum diente zusätzlich der Kunstbelehrung. Ludwig Pietsch schrieb zur Eröffnung des neuen Kunstsalons in der Vossischen Zeitung, „das ganze Ausstellungsinstitut ist in größerem Stil und weiteren Verhältnissen angelegt, als eins der bisher in unserer Stadt gewesenem“.⁸

Die 1873 einsetzende Rezession⁹, der stark ausgeprägte antifranzösische Zeitgeist und der anhaltende Boykott der Kunstkritik¹⁰ führten jedoch zu so starken Verlusten, daß Sachse bereits ein Jahr später Konkurs anmelden mußte. „Mit seinem Tod verlor Berlin 1877 den örtlichen Begründer des modernen, international ausgerichteten Kunsthandels.“¹¹

Viele Jahre lang fanden sich keine Nachahmer der Sachseschen Idee, Berlin in einem lebendigen Austausch mit den modernen Kunstzentren des Auslands zu verknüpfen und auf diese Weise zur führenden Kunststadt Deutschlands zu machen. Zeitgleich mit Sachse hatte das Kunst- und Auktionshaus Rudolph Lepke (?–1904) seine Versteigerungssäle eröffnet. Bis zum 30. Mai 1853, als dort eine Kupferstichsammlung u. a. mit 250 Blättern von Daniel Chodowiecki (1726–1801) versteigert wurde, waren Kunstauktionen in Berlin noch unbekannt.¹² Lepke, Sohn eines königlichen Konservators und Hofkunsthändlers, entstammte einer seit Generationen Kunstverbundenen Familie, war gelernter Buchhändler und sollte zum ersten Kunstauktionator Berlins werden. Ab den sechziger Jahren verstärkten sich Lepkes Aktivitäten, er bot neben Nachlässen auch Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern wie dem Münchner Landschaftsmaler Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) oder dem Berliner Historienmaler Julius Schrader (1815–1900) an. 1869 – im selben Jahr wie Durand-Ruel in Paris – gründete er dann Unter den Linden 4a den Gemäldealon Lepke, wo Berlins Kunstliebhaber ein abwechslungsreiches Angebot deutscher und auch französischer Kunst genossen.¹³ Drei Jahre später schloß Lepke mit dem damals noch in Weimar lebenden Max Liebermann einen Arbeitsvertrag, der ihm die Rechte auf die Produktion des um Anerkennung ringenden Künstlers sicherte, der vor allem in Berlin einen schweren Stand bei der Kunstkritik hatte. Aber auch Lepkes Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Experimenten war begrenzt. Das Bild „Konservenmacherinnen“ überforderte sein Kunstverständnis, so daß er sich weigerte, das Bild in Berlin auszustellen.¹⁴ Der Bruch der geschäftlichen Vereinbarung noch im Jahr der Vertragsschließung war die logische Folge. Lepkes Verhalten, das an dieser Stelle mit der allgemeinen, von Verkennung geprägten Haltung der Öffentlichkeit Liebermann gegenüber zusammentraf, hatte wohl dem Maler vollends bewußt gemacht, daß er sein Glück zunächst woanders versuchen mußte. Der Künstler verließ wenig später, 1873, Deutschland und zog nach Paris.

Lepke expandierte weiter und bezog 1886 ein eigenständiges Auktionshaus, Kochstraße 28/29. Es war ein recht bescheidenes, zweistöckiges Gebäude, in dessen Erdgeschoß sich ein Kupferstichsaal, ein Bildersaal, ein Antiquitätensaal und ein Kontor befanden. Der Firmeninhaber bewohnte den ersten Stock.¹⁵

Wenige Jahre später brach eine neue Ära im Kunstleben Berlins an. Ihre Dynamik fußte auf einer in den siebziger und achtziger Jahren fortgeschrittenen Entwicklung des Berliner Kunsthandels, deren Ursachen sowohl politisch, wirtschaftlich, als auch kulturell bedingt waren. Durch die Reichsgründung von 1871, die aus dem Sieg über Frankreich im Krieg von 1870/71 resultierte, wurde Berlin jäh aus dem Dornröschenschlaf einer brandenburgisch-preußischen Provinzstadt gerissen und über Nacht zum hauptstädtischen Mittelpunkt des Deutschen Reiches erhoben. Das Kaiserreich brachte die langersehnte nationale Einheit, wenn auch nur eine Einheit „von oben“, die tiefe gesellschafts- und parteipolitische Spannungen, vor allem während des ersten Jahrzehnts, zur Folge hatte. Auf der anderen Seite führte die Reichsgründung durch die Vereinheitlichung des Wirtschafts- und Zollraums in Verbindung mit den französischen Reparationszahlungen¹⁶ und dem technischen Niveau industrieller Produktion zunächst zu einem rapiden wirtschaftlichen Aufschwung, der sich auch und gerade in Berlin bemerkbar machte und durch die 1873 beginnende Wirtschaftsflaute zwar gebremst, aber nicht aufgehalten wurde. „Berlins

eminente Rolle im politischen und gesellschaftlichen Gefüge des jungen Reiches, auch die Anhäufung eines schier unerschöpflichen finanziellen Potentials, nährten nun auch die Hoffnung auf ein Aufblühen des künstlerischen Lebens der Hauptstadt, das seit dem Tode seiner beiden führenden Persönlichkeiten Schadow und Rauch eine Durststrecke durchgemacht hatte. Der Kunstfrühling blieb jedoch aus.¹⁷

Bezogen auf die moderne Kunst und den sie vertretenden Kunsthandel traf dies zwar noch bis weit in die achtziger Jahre zu, für den Handel mit alter Kunst und die Einstellung führender Gesellschaftsschichten dazu ergibt sich jedoch ein anderes Bild, das von mehreren Faktoren entscheidend bestimmt wurde.

Die Kriegsniederlage hatte für Frankreich große wirtschaftliche Probleme zur Folge, die unter anderem auch zum Verkauf von Kunstwerken aus französischem Besitz nach Deutschland führten. Der kulturelle Reichtum Frankreichs, der sich in den wertvollen, traditionsbewußten Ausstattungen französischer Villen spiegelte, war schon während des Krieges augenfällig geworden, genauso augenfällig wie die Tatsache, daß Deutschland einen solchen nicht vorzuweisen hatte.¹⁸ Neben dem zunehmenden Kunstangebot könnte daher ein wachsender kultureller Ehrgeiz, der durch den Kriegsgewinn und den durch die Reichsgründung frisch entfachten Nationalstolz genährt wurde, den Wunsch geweckt haben, Frankreich im Kunstbereich zu überflügeln. Daß dies den Besitz von Kunst mit einschloß, ist naheliegend, vor allem wenn man sich das seit Beginn der fünfziger Jahre gewachsene Wirtschaftspotential deutscher Kaufleute und Industrieller vor Augen hält.

In England, Italien und Frankreich hatten die meist adligen Großgrundbesitzer, durch den Preissturz für landwirtschaftliche Produkte große finanzielle Verluste erlitten. In Frankreich führten die Kontributionsverpflichtungen gegenüber Deutschland zu einer weiteren wirtschaftlichen Schwächung. In England dagegen hatte der Getreidehandel des Landadels, dem bis heute ein Großteil des seit dem 18. Jh. gesammelten Kunstbesitzes gehört, unter der Einfuhr amerikanischen Weizens zu leiden, der die Getreidepreise seit 1850 um die Hälfte sinken ließ. Die traditionellen Sammlerschichten in Frankreich, England und Italien waren folglich gezwungen, die entstandenen Schulden durch die Veräußerung bedeutender Kunstwerke zu decken.¹⁹ So stammten die Werke, die Wilhelm von Bode (1845–1929), der spätere Direktor der Königlich Preußischen Museen, für Berlin erwarb, unter anderem aus den besten Sammlungen Florenz' und Roms, wie denen der Borghese und Barberini. Meisterwerke der italienischen Renaissance und des Barock, des holländischen 17. Jh. sowie des französischen 18. Jh. wurden in London und Paris versteigert. Deutsche Museen und Privatsammler nutzten die günstige Gelegenheit. So wurde der Sieg von 1870/71 auch für die Geschichte des Kunstsammelns von einschneidender Bedeutung. Die wirtschaftlichen Folgen boten eine wichtige Voraussetzung für die nun beginnende Sammlertätigkeit, die eng mit dem Namen Wilhelm von Bode verbunden war. Ohne seine Initiativen, die 1872 mit einer Assistenz an den Preußischen Museen begannen,²⁰ wäre ein wesentlicher Teil des Weltruhms der Berliner Museen ebensowenig zu denken, wie die rasche Entstehung einer Sammlertradition in der neuen Reichshauptstadt, die eine wichtige Voraussetzung für den späteren Aufschwung des Kunsthandels von den 1890er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg bildete.

Denn auch wenn es das vorrangige Ziel von Bodes war, durch die Förderung privater Sammlungen den Boden für spätere Stiftungen an die entsprechenden Museen vorzubereiten und so den öffentlichen Kunstbesitz zu vermehren,²¹ wobei alte Kunst im Mittelpunkt der Sammeltätigkeit stand, trug sein Einsatz als kunsthistorischer Berater wohlhabener Bürger entscheidend dazu bei, Kunst als wichtigen Faktor auch des privaten Lebens zu etablieren. War es in der Vergangenheit das Privileg des Adels, der Geistlichkeit und einiger weniger Patrizier, der Neigung des Sammelns nachzugehen, eroberte das gehobene Bürgertum des 19. Jh. nach der ökonomischen Macht nun auch diesen des Bildungsbereich. Die Kunst als Repräsentationswert, der den zu Reichtum gekommenen bürgerlichen Eigentümer ideell aufwertet, wurde ein gesellschaftliches Phänomen, das bald aus den Bürgervillen nicht mehr wegzudenken war. Wer es wirtschaftlich „zu etwas gebracht hatte“, aber nicht über die nötige traditionsreiche Herkunft verfügte, „adelte“

sich durch das Sammeln und Zeigen von Kunst²². Dementsprechend wandelten sich die Villen von Wohnhäusern zu Privatmuseen.²³ Die Wohnung als kulturhistorisches Gesamtkunstwerk, in dem Bilder, Skulpturen und die Wohnungseinrichtung in einem Kunstepochen übergreifenden Konzept aufeinander abgestimmt wurden, bestimmten den Sammeltrend im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Das Renaissancezimmer als Speisesaal oder Arbeitszimmer sowie der Salon im französischen Rokoko waren charakteristisch für das Einrichtungsbild dieses später als Historismus bezeichneten Zeitabschnitts. „Musealer Höhepunkt dieser Entwicklung war von Bodes Konzept des Renaissance-Museums im Kaiser-Friedrich-Museum. Es ergab sich der paradoxe Umstand, daß in vollem Bewußtsein geschichtliche Zusammenhänge mit finanziellen Mitteln zerstört wurden, um sie – freilich nach eigener Vision und Interpretation der Geschichte bzw. Kunstgeschichte – an anderem Ort wieder aufzubauen. [...] Sammeln im Kaiserreich bedeutete daher sowohl das Besitzenwollen des Originals als auch dessen historische Einbindung in die eigene Kultur. Man bemächtigte sich einer vergangenen Kultur zur eigenen Identifikation.“²⁴

Dem stand eine geringe Wertschätzung der eigenen Kunst und Kultur in Vergangenheit und Gegenwart gegenüber. Das gehobene Bürgertum im Kaiserreich war im Gegensatz zu dem der Romantik oder des Biedermeier mehrheitlich bestrebt, seine gesellschaftliche Position durch kulturelle Leistungen vergangener Epochen anderer Nationen zu definieren. Im Mittelpunkt des Sammelstrebens standen die Kunst der italienischen Renaissance, die holländische Malerei des 17. Jh. und die französische des 18. Jh. Dafür war nicht nur das oben erläuterte gesteigerte Angebot dieser Kunst auf dem Kunstmarkt verantwortlich. Auch der historische Hintergrund dieser Kunstströmungen – deren tragende Sammler- und Käuferschicht ebenfalls von reichen Kaufleuten geprägt wurde, wie in Italien, oder vom aufstrebenden Bürgertum, wie in Holland – spielte eine maßgebliche Rolle bei den Sammelpräferenzen. Die Identifikationsmöglichkeiten lagen in diesen Bereichen nahe.²⁵ Erst um 1900 herrschte kurzzeitig ein Interesse für die deutsche Malerei und Plastik des Mittelalters und der Renaissance, was wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen war, daß der Markt für Meisterwerke der italienischen Renaissance abgeschöpft war.

Die einheimische Gegenwartskunst hatte dagegen in zunehmendem Maße einen schwierigen Stand. Die meisten Sammler alter Kunst lehnten sie ab. Hatte die Zahl der Kunsthandlungen für alte Kunst durch die entfachte Sammelleidenschaft des Großbürgertums zugenommen, blieben Salons für junge Kunst eine Seltenheit in der Reichshauptstadt. Der vorherrschende Historismus verstärkte sogar noch im Laufe des späten 19. Jh. die abwertende Einschätzung der zeitgenössischen Kunstprodukte. Dennoch kann man annehmen, daß die ab den späten 90er Jahren erfolgte Hinwendung zum Sammeln moderner Kunst und das schon vorher einsetzende Bemühen junger Galeristen, die Avantgarde dem Sammlerpublikum nahezubringen, nicht ohne die in den 70er und 80er Jahren vorangeschrittene Ausformung einer mit kulturellem Bewußtsein und steigenden Kunstkenntnissen ausgestatteten konservativen Sammlerschicht zu denken gewesen wäre. Aus deren Reihen stammten dann auch die ersten modernen Sammler wie Eduard-Arnhold. Der Industrielle kaufte ältere Kunst genauso wie moderne Gegenwartskunst für seine Kollektion an und förderte durch seine späteren Stiftungen der Villa Massimo in Rom (1911) und des Eduard Arnhold-Hilfsfonds für Künstler großzügig junge deutsche Künstler.²⁶

Von Bodes Bemühungen, möglichst viele der erfolgreichen Bankiers, Kaufleute und Industriellen der Gründerzeit, die überwiegend dem jüdischen Großbürgertum angehörten, für die Kunst zu gewinnen, begannen Anfang der achtziger Jahre von Erfolg gekrönt zu sein. „Brachten die siebziger Jahre so bedeutsame Privatsammlungen wie die von Wilhelm Gumprecht, Ludwig Darmstaedter, Oskar Hainauer und Eduard Arnhold, [...] schlossen sich in den achtziger Jahren die von Adolph von Beckerath, Bennoit Oppenheim, Richard von Kaufmann, James Simon, Karl von der Heydt, Oskar Huldshinsky, Rudolf Mosse, Otto Gerstenberg und Franz und Robert Mendelssohn an.“²⁷

Mit den Sammleraktivitäten wurde der Absatzmarkt für Kunst deutlich belebt und der Kunsthandel insgesamt lukrativer. So schrieb der Kunsthistoriker, Archäologe und langjährige Mitarbeiter Rudolf Lepkes, Hans Carl Krüger, der 1900 zusammen mit den Brüdern Dr. Adolf

und Gustav Wolffenberg Inhaber der Firma Lepke wurde, 1925, zum 80. Geburtstag von Bodes, daß dieser „ein Gremium hochherziger Mäzene und Sammler anzog, die seinen Instruktionen folgten und er damit dem Kunsthandel ein ungeheures Feld der Betätigung gab, ihm neue Ziele und Wege weisend“.²⁸ So hatte sich der Geschäftsmann James Simon, einer der aktivsten Mäzene der Berliner Museen, bei seinen ersten Kunsterwerbungen von Bode beraten lassen, und Oskar Hainauer, der in seiner Villa in der Rauchstraße eine Sammlung vorbildlicher Kunstwerke und Möbel der Renaissance zusammengestellt hatte, wurde durch den Einsatz des Museumsdirektors der „erste Sammler großen Stils“.²⁹ Auch wenn die von Krüger erwähnten Ziele und Wege Bodes vor allem den klassischen Gebieten der italienischen und holländischen Malerei galten und die Berliner Käufer überwiegend Stücke aus den favorisierten Bereichen ihres Beraters erwarben,³⁰ gab dies Impulse für den gesamten Kunsthandel, der neben der Kunstakademie und dem Kunstverein als dritte Kraft auf dem wachsenden Berliner Kunstmarkt zunehmend in Erscheinung trat.

Bis dahin hatte sich die Dominanz der Akademie-Salons, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. entstanden, und der seit Beginn des 19. Jh. gegründeten privaten Kunstvereine, die später eng mit der Akademie zusammenarbeiteten, auf dem Absatzmarkt ungebrochen gehalten. Für die einheimischen Künstler stellten die beiden Institutionen zu dieser Zeit die wichtigsten Erwerbsquellen dar.

Die Akademie war 1875 nach jahrelangem Abstieg ihrer Lehr- und Ausbildungsqualität von Richard Schöne reorganisiert worden. Anton von Werner (1843–1915), der im selben Jahr als neuer Direktor bestellt wurde und die Protektion des Kaisers genoß, leitete anfangs einen Aufschwung des Lehrinstituts ein.³¹ Der Zuständigkeitsbereich und das Machtpotential der Akademie waren enorm. „Er reichte [...] von der Erstellung ministerieller Gutachten und der Prüfung aller die Unterrichtsinstitute betreffenden Angelegenheiten wie Stellenbesetzung und Gestaltung des Lehrprogramms bis zur Organisation des Berliner Salons. Die Akademie war zuständig für die Prämierung der an der großen Kunstausstellung beteiligten Künstler; durch ihre maßgebende Mitgliedschaft in der Landes-Kunst-Kommission nahm sie Einfluß auf die Ankaufspolitik der National-Galerie und die Bewilligung von Staatsaufträgen.“³²

Ein Künstler, der in Berlin von den Verkäufen seiner Kunst leben und zu Ruhm und Ehre kommen wollte, kam, solange der private Kunsthandel in quantitativer und qualitativer Bedeutungslosigkeit dahindämmerte, an dem Machtmonopol der Königlichen Akademie nicht vorbei, das sich nach außen am deutlichsten in den von ihr veranstalteten Kunstausstellungen manifestierte. Der private „Verein Berliner Künstler“ bot keine wirkliche Alternative, da er in dem Wunsche, einen gleichberechtigten Rang neben der Akademie einzunehmen, nicht zu Opposition, sondern Kooperation schritt. Die 1893 vorgenommene Änderung der Ausstellungssatzung des Berliner Salons, die dem „Verein Berliner Künstler“ die Gleichberechtigung als Ausstellungsveranstalter zubilligte, änderte nichts an der mangelhaften Qualität der Salonausstellungen, die geprägt waren von Monotonie, Übergröße, Innovationsfeindlichkeit und wenig vorteilhafter Hängung bzw. Aufstellung der Exponate. Auch die Erstellung des Landesausstellungspalastes am Lehrter Bahnhof, in dem der Berliner Salon, nach jahrelangem Verharren in einem Gebäude-Provisorium, zur Jubiläumsausstellung von 1886 zum ersten Mal abgehalten wurde, konnte nicht über die bleibende Provinzialität und regionale Beschränktheit des akademischen Kunstforums Berlins hinwegtäuschen. Auf Seiten der Kunstkritiker wurden organisatorische Gründe statt der inhaltlichen für die Mediokrität verantwortlich gemacht, und die Mehrheit der Künstlerschaft, die den offiziellen akademischen Stil vertrat, war aus Gründen der Sicherung des eigenen materiellen Wohlstands um den Erhalt des Status quo besorgt. Dies hatte vor allem auf die Entwicklung und Durchsetzung moderner Kunstströmungen fatale Auswirkungen. Vertreter der jungen, durch Frankreichs Vorbild angeregten Plein-Air-Malerei, wie Wilhelm Trübner (1851–1917), Carl Schuch (1846–1903), Albert Lang (1847–1933), Wilhelm Leibl (1844–1900) Fritz von Uhde (1848–1911) und Max Liebermann (1847–1935), die ihrer Kunstauffassung zunächst im Rahmen des Kunstsalons zum Durchbruch verhelfen wollten, wurden wiederholt ausgegrenzt. Als neue künstlerische und wirtschaftliche Konkurrenten bedrohten sie das etablierte System konservativer

Kunstproduktion und -rezeption, indem sie herkömmliche Auffassungen von Inhalt, Ästhetik und Zweck eines Kunstwerkes in Frage stellten. Die modernismusfeindliche Kunstkritik der Reichshauptstadt trug das Ihrige zur Diffamierung der jungen Künstler bei, die sich jedoch nicht verunsichern ließen und nach 1880 weiter die Berliner Akademieausstellungen besuchten.

Trotz der Bemühungen der akademischen Juroren, den Zuwachs unkonventioneller künstlerischer Ausdrucksformen bei offiziellen Ausstellungen einzuschränken, nahmen bis Anfang der neunziger Jahre führende Avantgardisten wiederholt am Berliner Salon teil. Einige waren später Gründungsmitglieder der Sezession – wie Paul Baum, Philipp Franck, Curt Herrmann (1854–1929), Leopold Graf von Kalckreuth, Gotthard Kuehl und Franz Skarbina (1849–1910). Ein unterstützendes, öffentlichkeitswirksames Forum, das hinter den Künstlern stand, sie durch fortschrittliche Ausstellungsaktivitäten schöpferisch anregte sowie ihren schlechten Ruf beim Publikum in Verständnis und Anerkennung umzuwandeln versuchte, bot jedoch erst der ebenso junge, moderne Kunsthandel.

Vor allem dem anfangs genannten Friedrich Gurlitt (1854–1893) gebührt das Verdienst, „die umstrittene französische Malerei in Berlin aus der Taufe gehoben“³³ und den deutschen Pleinairismus auch gesellschaftlich „salonfähig“ gemacht zu haben. 1880 hatte der erst sechsundzwanzigjährige Sohn des bekannten Landschaftsmalers Louis Gurlitt und Bruder des Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt in der Behrenstraße 29 nahe Unter den Linden, im Herzen der Friedrichstadt, seine „Galerie Fritz Gurlitt“ gegründet. Er scheint der erste in Berlin gewesen zu sein, der seine Kunsthandlung Galerie nannte.³⁴ Zwar deckte auch er, wie viele andere Kollegen vor und nach ihm, zu Beginn seiner Kunsthandelslaufbahn nach traditioneller Manier „die volle Bandbreite von Renaissanceskulpturen zu Teppichen, von Gemälden alter Meister bis zum modernen Kunstgewerbe“³⁵ ab, sein Herz gehörte jedoch der modernen zeitgenössischen Kunst. Es ist durchaus vorstellbar, daß der eher traditionelle Teil des Galeriesortiments nicht nur als geschäftliche Basis diente, sondern ganz nebenbei – ob intendiert oder nicht – als „Köder“ auf die neue, durch von Bode eingestimmte Sammlerelite wirken sollte. Schließlich konnte man wohl von jemandem, der die Kunst der Renaissance schätzte und vertrat, erwarten, daß er bei dieser Gelegenheit auch einen kritischen Blick auf Werke der Moderne riskierte und ein seriöses Urteil abgab.

Gurlitts Einsatz für „seine“ Künstler entsprach ganz dem Profil des modernen Kunsthändlers, von heute, der in unmittelbarem Kontakt mit dem zumeist noch nicht anerkannten Künstler steht, ihn finanziell und ideell derart unterstützt, daß dieser leben und arbeiten kann, und ihm erste Ausstellungen ermöglicht, bis dieser schließlich zunehmende Akzeptanz findet – wovon der moderne Kunsthändler seinerseits wieder, über das Finanzielle hinaus, ideell profitiert. Der erster Künstler, den Gurlitt unter Vertrag nahm, war Arnold Böcklin (1827–1901). Bald als dessen Förderer bekannt, griff er dem Maler während der Jahre der Verkennung finanziell unter die Arme und war in dieser Zeit der entscheidende Abnehmer seiner Arbeiten. Denn obwohl Böcklin seit 1860 regelmäßig am Berliner Salon und in den siebziger Jahren an einigen Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler teilgenommen hatte, war es ihm nicht geglückt, die Voreingenommenheit gegen seine Kunst auf seiten der Künstlerkollegen, Kritiker und Ausstellungsbesucher abzubauen. Überwiegend als Phantast abgetan, wurden seine Arbeiten „von Künstlern, welche den Geschmack des großen Publikums repräsentieren, allerdings auch um die Gunst desselben buhlen, [...] als geradezu verrückt bezeichnet“.³⁶

Bis 1889/90, als sich Gurlitt und Böcklin überwarfen und ihre Geschäftsvereinbarungen auflösten, hatte Gurlitt knapp zehn Jahre lang kontinuierlich dessen neueste Arbeiten ausgestellt und ein breites Publikum mit den Schöpfungen des Künstlers bekannt gemacht. Darunter waren „Hauptwerke wie die ‘Ruine am Meer‘ (Privatbesitz), der ‘Sommertag‘ (Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden), ‘Prometheus‘ (Privatbesitz), ‘Im Spiel der Wellen‘ (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) und die ‘Toteninsel‘ (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue National-Galerie) [...]. Die finanziellen Risiken, die er damit einging, verdienen Respekt für den Mut und den unabhängigen Geschmack des jungen Kunsthändlers.“³⁷

Vier Jahre nach dem plötzlichen Tod Gurlitts am 8.2.1893³⁸ wurde Böcklin erstmals in einer umfangreichen Retrospektiv-Ausstellung in der Berliner Akademie geehrt. Ob der umstrittene schweizerische Künstler auch ohne das Engagement seines Galeristen bereits zum Ende des 19. Jh. als der „deutsche“ Maler schlechthin³⁹ gefeiert worden wäre, ist durchaus fraglich.⁴⁰

Indem Fritz Gurlitt auch andere antiakademische Maler wie Wilhelm Leibl, Hans Thoma oder die sogenannten Pleinair- und Hellmaler Max Liebermann, Lesser Ury (1861–1931), Wilhelm Trübener und Franz Skarbina zu seinen „Hauskünstlern“ machte, geriet er zum ideellen Anwalt künstlerischer Zeit- und Altersgenossen.

Daß die regelmäßigen Ausstellungen der deutschen Freilichtmaler bei Gurlitt, vor allem in den späten achtziger Jahren, immer öfter auch zustimmende Äußerungen auslösten, belegt eine Kritik des Berliner Börsen-Couriers, die „die ausstellenden Künstler als ‘Kunstrevolutionäre‘ bezeichnete, deren Werke noch immer ‘Kaviar fürs Volk‘ seien“⁴¹, und den Ausstellungsmacher mit den folgenden Worten lobte: „Daß ein Mann wie Herr Gurlitt es unternimmt, die hauptsächlichsten Vertreter der neuen Schule gewissermaßen geschlossen vorzuführen, ist schon ein Beleg dafür, daß es in manchen Köpfen anfängt, Tag zu werden, und daß sich ein Verständnis für die neue Richtung langsam anbahnt.“⁴²

Zugleich wandte sich Fritz Gurlitt gleichsam den künstlerischen Wurzeln des deutschen Pleinairismus und damit „seiner“ Maler zu, als er drei Jahre nach Eröffnung seiner Galerie, am 8.10.1883, eine Ausstellungsrevolution wagte: zum allerersten Mal – nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland – wurde dem Publikum der französische Impressionismus präsentiert. Gurlitt zeigte die Sammlung des Ehepaars Felice und Carl Bernstein, die bis dahin nur dem kleinen, exklusiven Bekanntenkreis des Ehepaars zugänglich gewesen war, und ergänzte sie durch 23 impressionistische Werke aus dem Fundus Paul Durand-Ruels aus Paris.

Der aus Odessa stammende Rechtsgelehrte Carl Bernstein und seine Frau Felice hatten sich 1873 in Berlin niedergelassen. Auf Anraten ihres Vetters Charles Ephrussi⁴³ erwarben sie Anfang der achtziger Jahre in Paris Werke führender französischer Impressionisten, die zum ästhetischen Mittelpunkt ihres Hauses wurden. Wöchentliche „Jour fixe“-Einladungen ließen das Heim der Bernsteins bald zu einer beachtenswerten Adresse für die geistige, kulturelle und gesellschaftliche Elite der Reichshauptstadt werden. Künstler wie Max Klinger (1857–1929) oder Adolph von Menzel, Historiker wie Mommsen oder Curtius, Kunstwissenschaftler wie Wilhelm von Bode oder Friedrich Lippmann gehörten ebenso zu den regelmäßigen Gästen wie später Hugo von Tschudi, Georg Treu, Woldemar von Seidlitz oder Max Liebermann, der zwei oder drei Jahre nach der Ausstellung Gurlitts in den Kreis um die Bernsteins eingeführt wurde.⁴⁴ Die gesellschaftlichen Treffen bei Carl Bernstein, den Liebermann 1892 porträtierte, charakterisierte der Künstler als „wiederauferstandener Salon der Frau Henriette Herz, der siebzig oder achtzig Jahre zuvor das ganze geistige Berlin beherrscht hatte“.⁴⁵

Die Sammlung, zu der Werke von Edouard Manet (1832–1883), Claude Monet (1840–1926), Alfred Sisley (1839–1899), Camille Pissarro (1830–1903), Mary Cassat (1844–1926), Edgar Degas (1834–1917), Eva Gonzalès (1849–1883), Berthe Morisot (1841–1895) und de Nittis gehörten, war für Kenner wie Künstler eine absolute Neuheit – niemand sonst in Berlin oder Deutschland war im Besitz eines derartig umfangreichen Werk-Ensembles der französischen Moderne. Die aufwühlende Wirkung der Bilder auf Künstler und Kunstliebhaber war – nach dem Bericht eines der ersten Betrachter der Werke, des Literaten Georg Brandes, vom Oktober 1882 – vor allem deshalb so stark, weil „nicht einmal jeder vierzigste der hiesigen Maler vorher ein impressionistisches Bild gesehen hatte“ und „der erste Eindruck selbst bei den Jüngsten und Zugänglichsten Erstaunen, ja beinahe Entsetzen hervorrief; dieser und jener wußte nicht recht, ob dies Ernst sein sollte, und einer (Adolph Menzel) fragte ganz naiv den Eigentümer, ob er wirklich Geld für diese Schmiererei ausgegeben habe.“⁴⁶

Selbst Alfred Lichtwark berichtete „wie ratlos wir davor standen, nicht die Laien allein, auch die Künstler [...], auch die jungen, lehnten ab [...]. Wir standen vor Monets Landschaften, zu denen aus der deutschen Erfahrung kein Weg führte, und suchten zu erraten.“⁴⁷

Die öffentliche Zurschaustellung dieser unkonventionellen Arbeiten erregte großes Aufsehen. Die überwiegend vernichtenden Kommentare der Kunstkritiker⁴⁸ lassen den Grad der Verunsicherung und des Schocks erahnen, den sie beim damaligen Betrachter auslösten. Fritz Gurlitt ließ sich dadurch jedoch nicht abschrecken und verfolgte konsequent sein Programm.

Öffentlichen Stellen blieb seine steigende Reputation auf dem Gebiet der Moderne nicht verborgen. Die Tatsache, daß Gurlitt zur Jahrhundertfeier der akademischen Kunstausstellung das Vertrauen entgegengebracht wurde, die Geschäftsführung der 1886 stattfindenden Jubiläumsausstellung zu übernehmen,⁴⁹ die gleichzeitig „die erste internationale Kunstausstellung in der Geschichte der Reichshauptstadt“⁵⁰ war, zeigt die darin zum Ausdruck kommende Anerkennung seiner ausdauernden Leistung als Kunsthändler und Promoter auch internationaler moderner Kunstströmungen. So begründete die Zeitschrift „Kunstchronik“ die Übergabe der Geschäftsführung der 340000 M. beanspruchenden Ausstellung an Fritz Gurlitt: „Auf diese Weise glaubt man die alte Abneigung der ausländischen Künstler gegen Berlin endlich besiegen und der Jubiläumsausstellung einen internationalen Charakter sichern zu können, der den großen Berliner Ausstellungen wie dem Berliner Kunstmarkt bis heute überhaupt noch fehlt.“⁵¹ Dieser begann jedoch erst Ende der neunziger Jahre in die Reichshauptstadt einzukehren. Fritz Gurlitt erlebte ihn ebensowenig wie den öffentlichen Durchbruch seiner Künstler und favorisierten Kunstströmungen.

Ab Mitte der achtziger Jahre waren noch andere Kunsthandlungen an der Spree entstanden, die vermehrt für moderne Kunst eintraten, wie die Firmen Pächter⁵², Schulte, Amsler & Ruthardt⁵³ oder Keller & Reiner⁵⁴. Der erstarkte Kunsthandel sollte vor allem bei dem in den 90er Jahren in Berlin eskalierenden Konflikt zwischen der einheimischen Künstlerschaft und den bestimmenden Kunstinstitutionen von nicht unerheblicher Bedeutung sein.

Im Februar 1892, zur gleichen Zeit, als sich in München die Sezession bildete, fanden sich in Berlin elf Künstler zu einer Vereinigung zusammen, die eigene Ausstellungen ihrer Werke organisieren wollten, ohne auf die Teilnahme am Berliner Salon und ihre Mitgliedschaft beim Verein Berliner Künstler zu verzichten. Die „Gruppe der Elf“, wie sich die Vereinigung nannte, zu der als bekannteste Künstler Walter Leistikow (1865–1908), Max Liebermann, Franz Skarbina, Ludwig von Hofmann (1861–1945) und Georg Mosson⁵⁵ gehörten, hatte ähnliche Beweggründe wie die Anhänger der Münchner Sezession, die „aus Protest gegen den Massenbetrieb der Salons gegründet wurde; sie kämpfte weder für eine bestimmte Richtung noch war sie sich irgendeiner Gegnerschaft zur akademischen Kunst an sich bewußt“⁵⁶. Die zunehmende Willkür der Ausstellungsjuroren, die ständig abnehmende Qualität der nunmehr sogar wirtschaftlich defizitären Salonveranstaltungen und der Wunsch, sich als moderne Künstler von der dort teilnehmenden Masse abzuheben, ließen die Mitglieder der Gruppe erstmals aktiv nach Unabhängigkeit streben.

Rückhalt und Forum für ihre jährlichen Ausstellungen bot ihnen der Kunstsalon Schulte. Eduard Schulte hatte in seiner 1886 in den vormaligen Räumen der Firma Lepke eröffneten Kunsthandlung zunächst ausschließlich Arbeiten akademisch orientierter, konventioneller Künstler gezeigt. Welche Seite die Zusammenarbeit der „Elf“ mit Schulte anregte, ob z.B. Leistikow oder Schulte selbst, ist hier nicht zu beantworten. Die Wahl gerade dieses bisher vornehmlich konservativen Hauses scheint jedoch nicht zufällig gewesen zu sein, verband es doch eine langjährige Klientel der oberen Gesellschaftsschicht, also der „Zielgruppe“ der eher elitären Künstlervereinigung, mit einer nicht nur für Berliner Verhältnisse höchst modernen Gestaltung der Ausstellungsräume. In dieser spiegelte sich eine nun auch in der Reichshauptstadt im letzten Jahrzehnt des 19. Jh. zunehmende Tendenz, die „Modernisierung“ des Umganges mit Kunst durch die Ausstattung der Schauräume sichtbar zu machen und ihnen das Flair des Exklusiven zu verleihen. „Neuartig war die elegante und vornehme Ausstattung des Geschäfts, das als erstes in Berlin über elektrisch beleuchtete Ausstellungsräume verfügte. Die Ausstellungen wechselten häufig und konnten gegen Eintritt besichtigt werden; der Erwerb eines Jahresabonnements ermöglichte dem umfangreichen Stammpublikum ständigen Einlaß.“⁵⁷ Die Kunsthandlung erhielt so einen musealen und dennoch modernen „Touch“, der nicht nur den Aussteller und sein Geschäft, sondern vor

allem auch die dort präsentierte Kunst aufwertete – und gerade das war das Ziel der frisch gebildeten Malerfronde.

Kontakte zu fortschrittlichen Museumsleuten wie Hugo von Tschudi (1851–1911)⁵⁸, dem Nachfolger Max Jordans⁵⁹ an der Nationalgalerie oder Alfred Lichtwark (1852–1914), dem Hamburger Kunsthallendirektor,⁶⁰ zu Sammlern und Mäzenen, Industriellen und Kaufleuten wie Harry Graf Kessler, Eduard Arnhold oder Eberhard von Bodenhausen untermauerten den hohen kulturellen Anspruch und förderten die Kundenakquise, und zwar im beiderseitigen Interesse. Das bewußt inszenierte Ambiente war der äußere Rahmen, der das Publikum anlocken sollte. Die erste Ausstellung der „Elf“ war aufgrund des zwar sehr unterschiedlichen, aber zahlreichen Echos der Presse gut besucht und auch finanziell ein befriedigender Erfolg. Bald wurde es Mode und zu einem gesellschaftlichen Ereignis, sich bei Schulte neue Kunstwerke der „Elf“ anzuschauen. Ihre Ausstellungen unterschieden sich wohlthuend von den Massenveranstaltungen des Berliner Salons. Es wurden nur wenige Werke jedes Mitgliedes, manchmal auch die eines Gastes in den großzügigen, elegant ausgestatteten Räumen gezeigt. Der Kunstkritiker Richard Graul bemerkte 1896 im „Pan“ über die Ausstellungen der „Gruppe der Elf“ bei Schulte: „In den fünf Jahren, während denen sie ausstellten, hat sich für die moderne Richtung eine starke Partei gebildet.“⁶¹ Bald folgten bei Schulte auch Präsentationen der „Sezession“ und ab 1918 der „Novembergruppe“ und des „Westclubs“.

Es war die Zeit der Formierung politischer Interessengruppen, die im Bereich der bildenden Kunst sowohl in Frankreich als auch in ganz Deutschland das Entstehen von Künstlergruppen zur Folge hatte. Ob sie „Société anonyme coopérative des artistes“, „Salon du Champ de Mars“ oder Münchner, Wiener oder Berliner „Sezession“⁶² hießen, Zweck der Vereinigungen war, „sich ein eigenes Forum zu schaffen, [...] ihre eigenen Veröffentlichungen zu lancieren, [...] das Publikum zu unterrichten, Interesse für ihre Arbeit zu erwecken, endlich auch die der öffentlichen Kunstpflege zugrunde liegenden Prinzipien, die in ganz Europa mehr oder weniger vollständig in das Ermessen von Staatsbeamten gestellt waren, zu verändern“⁶³. Wer wäre dazu besser geeignet als ein Kunsthändler und sein privater, unabhängiger Salon? Wie eng das Zusammenspiel, wie befruchtend die Zusammenarbeit von moderner Künstlerbewegung und modernem Kunsthandel war, macht nichts mehr deutlich, als die Kooperation von Berliner Sezession und Paul Cassirer – der Personifikation des modernen Berliner Kunsthandels schlechthin.

Ein halbes Jahr nach Gründung der Sezession im Mai 1898 eröffneten die Cousins Bruno und Paul Cassirer ihren Kunstsalon im Erdgeschoß des Hauses Viktoriastraße 35, am südlichen Rand des Tiergartens, ungefähr dort, wo sich heute in Berlin die von Hans Scharoun 1960–1963 erbaute Philharmonie befindet.

Der Streit um die Ablehnung des Bildes „Sonnenuntergang“ von Walter Leistikow war der Auslöser für die Abspaltung der Sezessionisten.⁶⁴ Wie zuvor in München, Dresden und Wien sammelten sich nun auch in Berlin 65 Künstler und Künstlerinnen⁶⁵, um öffentlich zu protestieren und sich aktiv von den Beschränkungen zu befreien. Diesmal war der Bruch mit der Akademie und dem Verein Berliner Künstler nicht mehr zu kitten, die Teilnahme am Berliner Salon wurde den Abtrünnigen von nun an verwehrt.

Um die eigene Position vor der Öffentlichkeit, aber auch vor den eigenen Mitgliedern behaupten zu können, deren dauerhafte Solidarität sich der gerade gewählte Vorstand durchaus nicht gewiß war, kam man zu dem Schluß, sobald wie möglich geeignete Räume für eine eigene Ausstellung finden zu müssen. Dies war schwieriger als erwartet, so daß sich die Sezessionisten gezwungen sahen, ein eigenes Ausstellungsgebäude zu errichten. Auf der Suche nach einem geeigneten Grundstück trat der Vorstand auf Anraten Liebermanns und Leistikows an Paul und Bruno Cassirer heran.⁶⁶ „Im Verlauf der Unterhaltung deuteten die beiden Vettern an, daß sie bereit sein könnten, die Verwaltung der Sezession zu übernehmen.“⁶⁷ So entschied der Vorstand, nicht länger nach einem finanziellen Partner zu suchen, sondern die beiden Cousins als Verwalter zu ernennen. Im März 1899 wurden Bruno und Paul Cassirer als Sekretäre mit der Geschäftsführung der Sezession und des Ausstellungshauses beauftragt.

Die Jahre 1898 und 1899 waren auch sonst sehr ereignisreich und von großer Wichtigkeit für die Entwicklung des Kunstmarktes in Berlin. Eine bedeutende Ausstellung jagte die andere, als gälte es, vier Jahrzehnte provinzieller Rückständigkeit endlich mit einem Schlage zu überwinden.

So präsentierte 1898 die Kunsthandlung Keller & Reiner zum ersten Mal in Deutschland Arbeiten von neoimpressionistischen Künstlern wie Signac (1863–1935), van Rijsselberge und Luce. Danach wurden im gleichen Hause Werke von Monet, Sisley, Renoir (1841–1919) und Pissarro aus dem Besitz von Paul Durand-Ruel aus Paris und mehrere Gemeinschaftsausstellungen mit den Schwerpunkten Lesser Ury, Peter Behrens und Lovis Corinth (1858–1925) gezeigt. Der im Spätherbst 1898 in der Potsdamer Straße 20 eröffnete Kunstsalon Ribera widmete den Worpsweder Malern Hans am Ende, Fritz Overbeck (1866–1953), Fritz Mackensen (1866–1953) und Otto Modersohn (1865–1943) sowie Bildern der Maler Christian Rohlf (1849–1938) und Hans Baluschek verschiedene Ausstellungen. Bei Gurlitt waren Werke von Feuerbach, Thoma, Leibl, Liebermann, von Uhde, Klinger und von Stuck zu sehen. Schulte zeigte Arbeiten der „Elf“, und die Cassirers gewannen nach ihrem Debüt im Herbst 1898, im Januar 1899 mit der Präsentation von Arbeiten Wilhelm Trübners und modernen holländischen Meistern wie George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Willem und Jacob Maris und Anton Mauve die Aufmerksamkeit des Publikums. Andere Künstler, die 1899 ausstellten, waren Puvis de Chavanne, Chéret, Degas, von Hofman, Liebermann, Menzel, Monet, Renoir, Segantini (1858–1899), Sisley und Slevogt (1868–1932).⁶⁸

Um die Jahrhundertwende „lockte der Ruf des Kunsthandels und eines kapitalkräftigen Mäzenatentums viele Künstler in die Reichshauptstadt, die Lichtwark 1899 als ‘den bedeutendsten Markt nach Paris‘ qualifizierte“.⁶⁹

Als sich die Cousins Cassirer nach persönlichen Meinungsverschiedenheiten, die in ihrer unterschiedlichen Wesensart begründet lagen, 1901 trennten, verließ Bruno Cassirer auch die Sezession. Er übernahm den gemeinsam gegründeten Verlag und machte Fischer und Kippenberg, Piper, Rowohlt und Wolff erfolgreich Konkurrenz, wobei er mit Publikationen wie der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ weiterhin den Impressionismus und die Sezession wohlwollend aber nicht unkritisch unterstützte.

Paul führte die von Henry van de Velde (1863–1957) eingerichtete, nun in „Salon Paul Cassirer“ umbenannte Galerie allein weiter. Laut „Baedeker“ von 1904 kostete der Eintritt für die Ausstellung 1 Mark, ein Jahresabonnement 3 Mark.⁷⁰ 1908 gründete Paul Cassirer nach Ablauf der mit Bruno vereinbarten siebenjährigen verlegerischen Abstinenz⁷¹ wieder einen eigenen Verlag, und ab 1910 gab er die Halbmonatskunstzeitschrift „Pan“⁷² heraus. Er war ein hingebungsvoller Streiter für den französischen und deutschen Impressionismus, zum Teil auch für den Expressionismus, und Mäzen zugleich: Er unterstützte Ernst Barlach und August Gaul, Oskar Kokoschka und Heinrich Mann erhielten Jahresgehälter, damit sie sorgenfrei arbeiten konnten, und er kümmerte sich persönlich um die Pflege seines erkrankten Freundes Gaul⁷³.

Das von van Gogh zaghaft erträumte Bild vom Kunsthändler als einem umfassenden Bestand des Künstlers, der durch sein absolutes Engagement selbst zu einer Art Künstler wird, hatte in der Person Paul Cassirers vollends Gestalt und Wirklichkeit gefunden.⁷⁴ Noch heute steht sein Name als Synonym für den modernen, innovativen Kunsthändler, den brillanten Promoter “seiner” geliebten Kunst, den leidenschaftlichen Förderer der von ihm geschätzten Künstler, gilt er als Mentor und Vorbild zahlreicher zeitgenössischer und späterer Kollegen in der Geschichte des deutschen Kunsthandels.⁷⁵ „Alles was er in Angriff nahm, bekam Stil. Sein Kunstsalon war nicht irgendein Salon, sondern in Europa vor 1900 der am gekonntesten eingerichtete. Auch hier mit Gespür dem noch jungen, fast unbekanntem, Stilgeschichte prägenden Henry van de Velde verpflichtet. Später – seine Auktionskataloge, nicht Kataloge schlechthin, sondern wissenschaftliche und buchhändlerische Leistungen. Die Auktionen selbst gesellschaftliche Ereignisse von europäischem Rang. Die Hängung seiner Ausstellungen – am Schluß ein Gesamtkunstwerk eigener Prägung. [...] Stets ganzer Einsatz des Geistes und nicht zuletzt auch an Kapital. [...] Viel Geld ma-

chend, doch nie um des Geldes willen. So Geld vorhanden, dieses sofort neuen Ideen opfernd. Dabei kein Risiko scheuend. [...] Paul Cassirer besaß die Fähigkeit, andere – zum Teil gegen ihren Willen – für eine Sache zu begeistern. [...] Er war der absolute Wegbereiter des Impressionismus in Deutschland zu einer Zeit, da dieser auch in Frankreich noch um Anerkennung rang, eine der schillerndsten Persönlichkeiten im europäischen Kunstgeschehen seiner Zeit.“⁷⁶

Seine Galerie,⁷⁷ in der er im Jahr sechs bis acht Ausstellungen veranstaltete, wurde nicht nur zur führenden Kunsthandlung für moderne Kunst in Deutschland mit Filialen in Hamburg, Amsterdam und London, sondern erlangte für die Entwicklung der Sezession eine tonangebende überregionale Bedeutung. Sie vermittelte den französischen Impressionismus und Spätimpressionismus nach Mitteleuropa⁷⁸ und stärkte auf diese Weise den internationalen Charakter der Sezession. Zudem bot die Firma Cassirer durch ihre nicht nur administrative Unterstützung eine sichere finanzielle Basis, die sich durch positive Verkaufsbilanzen auszeichnete. Zu ihrem Kundenkreis gehörten Eduard Arnhold, Rudolf Mosse, Otto Gerstenberg, Felix Koenigs, Julius Stern, Hugo Simon, Franz und Robert von Mendelssohn. Wie zeitgenössische Kenner den Einsatz und das Verdienst Paul Cassirers, der zuletzt sogar ein Jahr lang als Präsident der Sezession fungierte, trotz seines schwierigen Temperaments und häufig umstrittenen Vorgehens⁷⁹ bewerteten, verdeutlichen Auszüge aus den Nachrufen Karl Schefflers, Max Liebermanns und Harry Graf Kesslers⁸⁰ auf den Kunsthändler und Ausstellungsmacher, der am 7. Januar 1926 an den Folgen eines Selbstmordversuchs starb:⁸¹

„Sucht man in Worten auszudrücken, was Paul Cassirer für das deutsche Kunstleben bedeutet hat, so kann man sagen, daß er einen neuen Typ des Kunsthändlers geschaffen hat“,⁸² der „oft pekuniäre Vorteile dem Ideal des Kunsthändlerberufes unterordnete“.⁸³ „Als Cassirer im Jahre 1898 seine Kunsthandlung begründete [...], gab es in Berlin wohl schon Kräfte, die für Qualitätskunst und Jugend eintraten; [...] gelegentliche Ausstellungen in den Kunstsalons von Gurlitt und von Wagener zeigten, worum gekämpft wurde; aber die Bewegung ging noch unter Ausschluß der breiten Öffentlichkeit vor sich. Im sogenannten ‘Publikum’ kannte und schätzte man von zeitgenössischer Kunst nur die Schlachtenmalerei Anton von Werners und die hohle höfische Kunst Wilhelms II. Erst die kaufmännische Tätigkeit und Tüchtigkeit Paul Cassirers gab der modernen Kunst in Berlin die Stoßkraft in die Weite; und so kam es, daß gerade in Berlin zuerst die großen Impressionisten, auch die französischen noch früher als in Paris, in weiten Kreisen populär wurden. Jeder Gebildete in Berlin kannte aus den Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer Liebermann, Manet, Monet, Degas, Renoir, Cézanne, van Gogh zu einer Zeit, wo der Wert und der Ruhm dieser großen Künstler in Paris, und erst recht in England und Amerika, noch das Geheimnis weniger Sammler und Kunsthistoriker waren. Und ähnlich fördernd und popularisierend für die jüngere Generation von Künstlern, die auf dem von diesen älteren Impressionisten gewonnenen Boden aufwuchsen, wirkte die ebenfalls nur durch das kaufmännische Talent von Paul Cassirer ermöglichte Begründung und Erhaltung der Berliner Secession. Während der Ruhm der ‘Meister’, die sogenannte ‘Große’ Lehrter Bahnhofsausstellung,⁸⁴ der Anton von Werner, Begas, Meyerheim, Achenbach, verblaßte, wurden in der Berliner Secession junge Künstler wie Corinth, Slevogt, Kalkreuth, Trübner, Leistikow zu den anerkannten Vertretern der deutschen Malerei. Nur so, gestützt auf den immer fester in diese Richtung drängenden öffentlichen Geschmack, konnten Tschudi, Lichtwark und die Leiter vieler anderer großen deutschen Museen ihren Kampf gegen die rückständigen Kulturministerien und den mächtigen, rücksichtslos eingesetzten Einfluß Wilhelms II. aufnehmen, moderne Werke von bleibendem Wert ankaufen und den deutschen Sammlungen zu einer Zeit, wo das noch mit geringen Mitteln möglich war, eine Reihe der bedeutendsten Werke zeitgenössischer Kunst einreihen.“⁸⁵ Graf Kesslers Nekrolog faßt anschaulich neben der allgemeinen Lage der Kunstszene Berlins die vorherrschenden, gegensätzlichen Kunstauffassungen dieser Epoche, die Wechselwirkung zwischen Künstler, Händler, Sammler und Museumsmann, die kunsthändlerischen Charakteristika Cassirers und, an seinem Beispiel, die Impuls gebende und öffentlichkeitswirksame Bedeutung des modernen Kunsthändlers für die Durchsetzung neuer Kunstströmungen zusammen. Die Vielzahl der

zung neuer Kunstströmungen zusammen. Die Vielzahl der maßgeblichen und sich beeinflussenden Komponenten kunsthistorischer Entwicklung wird hier deutlich.

Das Schlüsselerlebnis, das den Literaturinteressierten und selbst schriftstellerisch Tätigen⁸⁶ zum Kunsthandel führte, hatte Cassirer in Paris. Seine Vaterfigur unter den Pariser Kunsthändlern wurde Paul Durand-Ruel, mit dem er, neben Bernheim-Jeune, auch geschäftlich in Kontakt kam und blieb. Die Leidenschaft für Paris und die französische Kunst teilte Cassirer mit einem jüngeren, ebenfalls jüdischen Landsmann, der später seine Nachfolge als der Förderer französischer moderner Kunst antreten sollte und den er zu Beginn auch direkt protegierte – Alfred Flechtheim.

Der 1878 in Münster/Westfalen geborene Flechtheim war ursprünglich als Nachfolger des Vaters im familieneigenen Getreidehandel vorgesehen. Seine Kunstleidenschaft äußerte sich früh in eigener Sammeltätigkeit und seinen Leihgaben bei den Sonderbund-Ausstellungen von 1909 bis 1912, bei denen er auch organisatorisch und als Schatzmeister aktiv war. Unter dem Eindruck der Sonderbund-Ausstellung von 1912, die neben dem ein Jahr später veranstalteten Ersten Deutschen Herbstsalon „als die wichtigste europäische Präsentation der Moderne vor dem ersten Weltkrieg galt“, drängten Cassirer und Sternheim ihn, „doch endlich die lächerliche Händlerei mit Weizen und Erzen dranzugeben“ und den marchand-amateur in einen ernsthaften Kunsthändler zu verwandeln. Flechtheims Vater hielt jedoch wenig von dem Wunsch seines Sohnes, die geplante Berufslaufbahn aufzugeben und eine eigene Galerie zu eröffnen. Erst das Angebot Paul Cassirers, Alfred persönlich finanziell zu unterstützen, stimmte das Familienoberhaupt um: „der alte Flechtheim vermutete zuerst in Paul einen listigen Betrüger, der durch den Sohn an sein Geld kommen wollte. Endlich erbot sich Paul, dem Sohn ein Geschäft einzurichten, ein Zweiggeschäft in der Viktoriastraße, und ihm dafür 100.000 Mark, damals noch eine große Summe, zur Verfügung zu stellen. Der Alte sagte daraufhin: ‘Dann sind sie entweder ein Narr oder ich muß mir die Sache mit Alfred nochmal überlegen’.⁸⁷“

Am 21. Dez. 1913 eröffnete Flechtheim seine Galerie in der Alleestraße 7 in Düsseldorf, zwischen Kunsthalle und Akademie gelegen⁸⁸.

Ganz in der Nähe der Kunstakademie hatte auch Johanna Ey ihre Kaffeestube, in der sie jungen Kunststudenten billig und, wenn nötig, auch auf Pump die Möglichkeit gab, den Hunger zu stillen. „Da es nicht wenige Künstler sind, die mit eigenen Bildern bezahlen, entsteht so etwas wie die erste ‘Sammlung Ey’. Vier Jahre, von 1910 bis 1914, währt die Zeit der Ey’schen Kaffeestube für Künstler. Maler wie Mathias Barz und Otto Pankok, die ab 1920 den eigentlichen Ey-Kreis begründen werden, haben schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Frau Eys Kaffeestube verkehrt.“⁸⁹ Die große Zeit der Kunsthändlerin Ey sollte jedoch erst nach dem Krieg kommen, als ihre Galerie für die rheinische Künstleravantgarde der zwanziger Jahre der zentrale Stützpunkt wurde.

Es scheint unwahrscheinlich, daß Flechtheim die 46jährige, aus ärmlichen Verhältnissen stammende Frau Ey 1913 schon kannte. 1929, als sie zu ihrem 65. Geburtstag in der von Flechtheim gegründeten Zeitschrift „Der Querschnitt“ einen Artikel und ein Gedicht von Max Ernst gewidmet bekam, dürfte sie ihm jedoch ein Begriff gewesen sein, da sie als „meistgemalte Frau Deutschlands“⁹⁰ auch schon von Dix porträtiert worden war, um dessen Vertretung sich Flechtheim in Konkurrenz zu dessen Kunsthändler Karl Nierendorf eine zeitlang vergeblich bemüht hatte. Wurde Flechtheim von Düsseldorf aus zum bekanntesten Kunstförderer Deutschlands, avancierte Frau Ey zur originellsten Kunsthandelspersönlichkeit des Rheinlandes. Ihre Aktivitäten werden an späterer Stelle beleuchtet.

Flechtheims Kontakt zu Cassirer blieb, auch geschäftlich, weiterhin bestehen. Laut einer Annonce der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ hatte die Galerie Flechtheim teilweise bei Cassirer & Co. in Vertrag stehende Künstler übernommen, und von 1930 bis 1933 waren wiederholt gemeinsam Ausstellungen organisiert worden.⁹¹

Bis zu seiner Emigration nach London 1934 war Flechtheim nach Cassirer der bedeutendste Kunsthändler für den französischen und deutschen Impressionismus sowie den Kubismus

in Deutschland. Sein Ruf als herausragender Kunstkenner und -händler ist bis heute lebendig geblieben. In Flechtheims Person manifestierte sich der seit der Jahrhundertwende bis weit in die zwanziger Jahre hinein bestehende enge kulturelle Austausch zwischen Deutschland und Frankreich, den eine frankophile Grundstimmung vieler deutscher Künstler, Intellektueller und Kunstliebhaber begleitete, unter ihnen Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Wilhelm Uhde⁹² und Harry Graf Kessler. Durch Uhde lernte Flechtheim den Pariser Kunsthändler Henry-Daniel Kahnweiler (1884–1979) kennen. Was Durand-Ruel für Cassirer gewesen war, bedeutete in noch stärkerem Maße Kahnweiler für Flechtheim. War „in Paris [...] die Begegnung mit der französischen Malerei das alles überragende Erlebnis“⁹³ für Flechtheim gewesen, das seine Kunstpräferenz bis zu seinem Tod entscheidend prägte, sollte die Bekanntschaft mit Kahnweiler und die daraus entstehende Geschäftsbeziehung maßgebend für die Entwicklung der Kunsthändlerkarriere des Rheinländers werden. Hatte Cassirer die Initialzündung gegeben, stellte Kahnweiler einen wichtigen Teil des „Rohstoffes“ des Flechtheimschen Unternehmens.

Vor allem nach dem Ersten Weltkrieg begann sich, was französische Kunst betraf,⁹⁴ die „konsequente Anlehnung Flechtheims am Kahnweiler-Programm“ auszuzahlen. So „verdankte es Flechtheim ausschließlich Kahnweiler, daß alle vier ‘Meister-Kubisten‘ in Deutschland und darüber hinaus ausschließlich von ihm gezeigt, propagiert, gehandelt wurden“. Es ging jedoch „nicht nur um eine ‘geschäftliche‘ Rechnung, die [...] in der langen Zusammenarbeit zwischen Kahnweiler und Flechtheim letzten Endes durchaus aufging. Die Kulturbilanz war auf Dauer folgenreicher als die Geschäftsbilanz. Nicht zuletzt durch Vermittler wie Flechtheim öffneten sich in der Weimarer Republik nach und nach im kulturellen Bereich die Grenzen, ein Kulturwettbewerb über alle nationalen Einbindungen hinaus kündigte sich an.“⁹⁵ Die um 1870 einsetzende Orientierung an der französischen Avantgarde,⁹⁶ die immer stärker zum dominanten ästhetischen Wertmaßstab erwuchs, löste Gegenreaktionen aus, deren Spektrum von echtem Streben nach einer eigenständigen künstlerischen Identität bis zu plattem nationalistischem Dünkel reichte. Letzterer manifestierte sich Flechtheim gegenüber schon früh, etwa durch die negativen Stimmen über die von ihm mitorganisierten Sonderbund-Ausstellungen⁹⁷ oder in dem von dem Worpsweder Maler Carl Vinnen im Namen von 134 konservativen Künstlern veröffentlichten „Protest deutscher Künstler“, der sich gegen „die große Invasion“⁹⁸ französischer Kunst in Deutschland richtete. Der sogenannte „Picassokampf“, in dessen Zusammenhang Flechtheim vorgeworfen wurde, er sei mit elf bei der Sonderbund-Ausstellung von 1912⁹⁹ gezeigten Picasso-Werken zu stark für den in Frankreich lebenden Spanier eingetreten und habe dafür die rheinischen Künstler vernachlässigt, führte sogar zum Bruch mit dem Sonderbund und bestärkte Flechtheim in dem Gedanken, sich als Kunsthändler selbständig zu machen.

Die Auseinandersetzung mit der französischen modernen Kunst unterstützte andererseits die Ausprägung neuer künstlerischer Formen und Ausdrucksweisen, die bald als der spezifisch deutsche Anteil an der modernen Kunstgeschichtsentwicklung angesehen wurden: die „Expressionismen“ der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“. Trotz einiger grundlegender Übereinstimmungen, die im beiderseitigen Bestreben begründet lagen, „alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen“¹⁰⁰ und das Problem der künstlerisch überzeugenden Vereinigung von innerer und äußerer Welt zu lösen, war die Entwicklung des Expressionismus „mehr von der Vielheit der Erscheinungsformen als von der Einheit des Stils gekennzeichnet“.¹⁰¹

Die ersten künstlerischen Impulse erhielten die jungen ehemaligen Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Fritz Bleyl (1880–1966), Erich Heckel (1883–1970) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) nach der Gründung ihrer zunächst sehr engen Künstlergemeinschaft durch den Kunsthandel. Sie besuchten regelmäßig die Ausstellungen der Dresdner Galerien Arnold und Richter. Bei Arnold¹⁰² waren im November 1905 fünfzig Gemälde von van Gogh, im Jahr darauf Arbeiten von Seurat, Gauguin und van Gogh, 1907 von Klimt und 1908 eine große Retrospektive van Goghs mit hundert Werken zu sehen. Die Galerie Richter zeigte im selben Jahr sechzig Bilder der Fauves, darunter van Dongen, Marquet, Vlaminck, Puy, Guérin und Friesz. Im Februar 1906 hatte der sächsische Kunstverein zwanzig Gemälde Munchs präsen-

tiert.¹⁰³ Van Gogh, Gauguin, die Fauves, der Neoimpressionismus und Munch in seiner reiferen Phase waren dann auch wichtige Einflüsse, die auf die jungen „Brücke“-Künstler gewirkt haben, bis sie u. a. durch die Beschäftigung mit dem Holzschnitt deutscher Künstler des 15. und 16. Jh. bald zu ihrem eigenständigen Ausdruck fanden. 1910, fünf Jahre nach ihrer Gründung, erhielt die „Brücke“ eine umfangreiche Schau ihrer Werke – ebenfalls in der Galerie Arnold. Auch die andere, so gegensätzliche Fraktion des Expressionismus, der „Blaue Reiter“, konnte sich auf die Unterstützung einer der Moderne gegenüber aufgeschlossenen Kunsthandlung verlassen, nämlich der Münchener Galerie Thannhauser, in der die Vereinigung am 18. Dez. 1911 erstmals ausstellte. Von Sammlerseite her war Bernhard Koehler, der Onkel August Mackes, ein wichtiger Mäzen, der unter anderem die Herausgabe des Almanachs „Der Blaue Reiter“ finanziell unterstützte. Der „Blaue Reiter“ war im Gegensatz zur „Brücke“ eine lockere Diskussionsgemeinschaft mit noch mehr Offenheit und Interesse an internationalen Kunstströmungen, wie sich im Almanach, erschienen 1912, deutlich verfolgen läßt. Neben der russischen Avantgarde und der Beziehung von Musik und Kunst wurde dort der französische Kubismus und Orphismus eingehend in Text und Abbildung behandelt. Entsprechend ihrer mehr geistig-metaphysischen Ausrichtung wurde der Münchener „Blaue Reiter“ eher von den konstruktivistisch-intellektuellen Tendenzen der französischen Avantgarde angesprochen, während die Dresdner „Brücke“, deren Mitglieder 1911 nach Berlin übersiedelten, mehr von den expressiv-koloristischen Strömungen wie z.B. der Fauves oder von Van Gogh angeregt wurde. Beide Künstlergruppen sahen sich aber trotz der Beschäftigung mit den künstlerischen Neuerungen des französischen Nachbarn als schöpferisch eigenständig, künstlerisch unabhängig und qualitativ ebenbürtig an. Sie waren sich ihrer Bedeutung innerhalb des modernen Kunstgeschehens Deutschlands voll und bewusst, so daß die französische Kunst für sie keine bedrohende Konkurrenz darstellte, sondern eine gleichrangige Vergleichs- und Anregungsmöglichkeit, die genauso ein Element des europäischen Modernisierungsprozesses der Kunst war wie sie selbst.

Das Verhältnis zur französischen Kunst war im Rheinland, wo Flechtheim sich beim Sonderbund engagierte, naturgemäß noch enger und ausgeprägter als in den anderen Teilen Deutschlands. Es wurde, wie so oft, durch den Einsatz einiger herausragender Einzelpersonlichkeiten konturiert. So bildete sich nach 1910 neben München, Dresden und Berlin ein viertes regionales Kunstzentrum, das sich entsprechend seiner künstlerischen Bedeutung und Tradition im 19. Jh. weltoffen und undogmatisch gab. Wieder waren es neben Kunsthändlern Museumsleute sowie Mäzene, die den Austausch der Künste förderten und der Region zu ihrem kulturellen Profil verhalfen. Karl-Ernst Osthaus, Kunsthistoriker aus Neigung, Sammler aus Leidenschaft und Gründer des Folkwang-Museums, sowie Ernst Gosebruch, Direktor des jungen Städtischen Museums in Essen, der zeitgenössische deutsche und französische Kunst ausstellte, ankaufte oder, ähnlich wie von Bode im Berlin der Jahrhundertwende, Mäzene und Sammler zu Schenkungen ans Museum animierte, stehen hier exemplarisch für einige, auch private, Förderer.¹⁰⁴

Als einer der Marksteine der Ausstellungsgeschichte präsentierte die Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912¹⁰⁵ junge Kunst der Zeit und versuchte gleichzeitig – wie schon 1910 – ,deren künstlerische Wurzeln aufzuzeigen: van Gogh (1853–1890), Cézanne (1839–1906), Gauguin (1848 – 1903) und Munch (1863–1944), dazu El Greco (1541-1614) veranschaulichten die Vorläufer, Lehmbruck, Barlach (1870–1938), die „Brücke“, Nolde (1867–1956), Rohlf's (1849–1938), der Schweizer Ferdinand Hodler (1853–1918) und die jungen „Franzosen“ Picasso (1880–1979), Vlaminck (1876–1958), Derain (1880–1954) u. a. standen für die „Nachfolger“.

Nur ein Jahr später veranstaltete Herwarth Walden in Berlin als Antwort auf das Kölner Ereignis den ebenso bedeutenden ersten deutschen Herbstsalon, der den Höhepunkt in der Existenz der 1912 gegründeten Sturm-Galerie darstellte.¹⁰⁶

Berlin hatte zu diesem Zeitpunkt die traditionelle Kunststadt München und auch die anderen regionalen Zentren in ihrer Anziehungskraft auf junge progressive Künstler merklich überflügelt. Die verschiedensten Talente aus Kunst, Musik und Literatur zog es in die Reichshauptstadt, die immer mehr zur Reichskulturhauptstadt wurde. Die Rezensionen des „Cicerone“, einer der angese-

hensten Kunstzeitschriften Berlins, geben einen Überblick über die Kunsthandelsszene um 1913. Folgende Galerien standen den Künstlern zur Verfügung: Amsler & Ruthard, Casperscher Kunstsalon, Cassirer, Graphisches Kabinett I.B. Neumann, Gurlitt, Holstein & Puppel, Keller & Reiner, Hugo Moses, Neue Galerie Schulte, Richard L.F. Schulz, Werkmeisters Kunstsalon und A. Wertheim. Andere Ausstellungsmöglichkeiten boten die Akademie, das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, die Juryfreie Kunstschau, das Königliche Kupferstichkabinett, das Künstlerhaus, die Sezession und die 1913 unter Führung von Max Pechstein (1881–1955) gegründete Abspaltung „Neue Sezession“¹⁰⁷. Das geistige Klima war fruchtbar, der kreative Freiraum, trotz fort-dauernder Verständnislosigkeit und Ablehnung bei bestimmten bürgerlichen Schichten, groß genug, um eine geistig-kulturelle Blüte zu begünstigen, die in den zwanziger Jahren ihren legendären Höhepunkt fand und erst durch die nationalsozialistische Diktatur unwiederbringlich zerstört werden sollte.

In dieser anregenden Atmosphäre gründete Herwarth Walden 1912 seine „Sturm-Galerie“. Walden, der eigentlich Georg Levin hieß und am 16.9.1878 in Berlin geboren wurde, verdankt seinen Namen, und später auch den Titel seiner Zeitschrift, seiner ersten Frau, der Dichterin Else Lasker-Schüler. Er benutzte ihn zunächst nur als Pseudonym. Walden studierte bei dem Liszt-Schüler Conrad Ansoerge Klavier und Komposition, als er den Kreis um den Literaten Richard Dehmel kennenlernte und den Dichter Theodor Däubler sowie den Komponisten Arnold Schönberg als Freunde gewinnen konnte, mit denen über viele Jahre ein reger intellektueller Austausch stattfand. Musik, Literatur und bald auch Kunst beschäftigten Walden zunehmend, so daß er 1904 einen „Verein für Kunst“ gründete. Dieser veranstaltete bis in die zwanziger Jahre hinein erfolgreich Aufführungen, Lesungen, Konzerte usw., die die einzelnen Künstler und ihre Werke in der Öffentlichkeit bekannt machen sollten. Nach zahlreichen Redaktionstätigkeiten für verschiedene Kulturzeitschriften gründete er eine „Wochenschrift für Kultur und die Künste“, die Zeitschrift „Der Sturm“, die am 3.März 1910 zum ersten Mal erschien. In unterschiedlicher Aufmachung wurde die Zeitschrift bis 1932 publiziert, dem Jahr, als Herwarth Walden nach Moskau ging. Auch Flechtheim, Cassirer und vor ihnen Durand-Ruel hatten eigene Zeitschriften herausgegeben. Cassirers „Pan“, erstmals am 1. November 1910 erschienen,¹⁰⁸ und Flechtheims konzeptionell erweiterter, seit 1923 herausgegebener „Querschnitt“,¹⁰⁹ der zum „Inbegriff des Berliner Lebensgefühls der Zwanziger Jahre wurde“,¹¹⁰ sind über ihren dokumentarischen Wert hinaus bis heute fundierte und informationsreiche Quellen für die Auseinandersetzung mit der modernen Kunst jener Zeit.

Diese die Ausstellungen begleitenden Aktivitäten machten die genannten Kunsthandlungen über die dort präsentierte Kunst hinaus zu Prototypen moderner Galerien. Neben der publizistischen Tätigkeit des Händlers, der häufig Ansprachen hielt, Aufsätze und Bücher, Mappenwerke und Zeitschriften herausgab, die über die Künstler, die Trends und den Markt informierten und so das Interesse und die Kennerschaft des Kunden förderten, gehörten dazu Vortragsveranstaltungen, Dichterlesungen, Musikaufführungen und das Bereitstellen von bibliotheksähnlichen Leserräumen. Der moderne Kunsthändler „schlüpft in das Gewand eines Öffentlichkeitsarbeiters. Das Kulturmilieu“, das er „herstellt, tritt in gewisser Weise die Nachfolge der vormaligen bürgerlichen Salons an“.¹¹¹

Diese umfassende Herangehensweise, die, wie zu sehen sein wird, in anderer Form auch von Nierendorf praktiziert wurde, war bei Walden besonders ausgeprägt. Nach der Zeitschrift „Der Sturm“, die „sich zum bedeutendsten Sprachrohr für die Moderne entwickelte“ und „viele Zeitschriftengründungen [...] weit über den nationalen Rahmen hinaus inspirierte“,¹¹² rief Walden 1912 die Galerie, 1914 den „Sturm“-Verlag, im September 1916 die „Kunstschule Der Sturm“, im März 1917 eine „Sturm“-Buchhandlung und ein Jahr darauf die „Sturm“-Bühne ins Leben.¹¹³ Das Profil der Zeitschrift und der „Sturm“-Ausstellungen wurde bis zum Ersten Weltkrieg vom Expressionismus des „Blauen Reiter“, von Futurismus, Kubismus und Anfängen neuer russischer Richtungen bestimmt. Ab 1918/19 nahmen der Dadaismus Schwitters (1887-1948) und der Konstruktivismus Moholy-Nagys (1895–1946) ebenfalls eine wichtige Stellung im Forum des

„Sturm“ ein. Eine besondere Rolle kam Oskar Kokoschka (1886–1990) zu, dessen Zeichnungen und Graphiken regelmäßig den „Sturm“ illustrierten.

Mit der Gründung der „Sturm“-Galerie begann Waldens vorrangiger Einsatz für die bildende Kunst. Zur Eröffnung der ersten „Sturm“-Ausstellung in der sogenannten „Glinka-Villa“ in der Tiergartenstr. 34a zeigte er den „Blauen Reiter“, Franz Flaum, Oskar Kokoschka und andere Expressionisten.¹¹⁴ 1911 präsentierte er die erste Schau von Futuristen in Deutschland, die an manchen Tagen bis zu tausend Besucher anlockte, möglicherweise gerade weil es dabei zu tumultartigen Auseinandersetzungen kam. Eine Erinnerung Walter Mehrings läßt die öffentliche Erregtheit in dieser kontrastreichen Zeit anschaulich werden: „Daß eine Ausstellung so stürmisch verlaufen sollte, das hatte ich nicht geahnt; nicht für möglich gehalten, daß Dispute über Stilprobleme in eine Saalschlacht zwischen geladenem Publikum und ausländischen Ehrengästen ausarten würde; in ein Gebrüll: ‘Eviva l’amore! - Eviva Garibaldi! - Eviva Futurista!’ - und: ‘Raus damit!’ - und: ‘Wo bleibt denn die Polizei?’ -, die auch prompt, schnauzbärtig, spitzbehelmt einschritt“.¹¹⁵

Ab 1913 befand sich die Galerie im gleichen Haus Potsdamer Straße 134 A, in dem bereits die Redaktion des „Sturm“ eingerichtet war. In kurzen Zeiträumen „organisierte Walden Kunstschauen, die auch durch deutsche und europäische Städte, bis in die USA und Japan reisten“.¹¹⁶ Herwarth Walden waren nicht die einzelnen Richtungen wichtig, sondern die Talente und das Neuartige ihrer Kunst. Die hundertste „Sturm“-Ausstellung fand im September 1921 statt. „Der ‘Sturm’ war Brennpunkt des Neuen, in der bildenden Kunst wie in der Literatur gleichermaßen und Herwarth Walden derjenige, der dem ‘Zeitgeist’ – um ein bald abgedroschenes Gegenwartsschlagwort rückwärtig anzuwenden – auf der Spur war. Mit Besessenheit und Vehemenz peitschte er seine Entdeckung nach vorne.“¹¹⁷ Die Internationalität des Waldenschen Kunstbegriffs und seiner Aktivitäten spiegelt auch der oben erwähnte „Deutsche Herbstsalon“ wieder, mit dem er junge Kunstgeschichte mitgeschrieben hat. Auf eigens dafür im ehemaligen Lepke-Haus angemieteten 1200 qm waren 366 Werke von 90 Künstlern aus 13 Ländern ausgestellt.¹¹⁸ Vorschläge für die Konzeption hatten Franz Marc (1880–1916), Wassily Kandinsky (1866–1944), Robert Delaunay (1885–1979) und August Macke (1887–1914) unterbreitet. Die Künstler des „Blauen Reiter“ waren es auch, die sich auf der Kölner Sonderbundschau ungenügend berücksichtigt und zurückgesetzt gefühlt hatten, da sie statt der ursprünglich zugestandenen sechs Werke nur zwei zeigen konnten. Herwarth Walden reagierte darauf mit der Ausstellung „Deutsche Expressionisten – Zurückgestellte Bilder des Sonderbundes Köln“. Die Idee, in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern eine eigene Überblickschau der Moderne zu organisieren, wurde forciert, als die Künstler des „Sturm“ erfuhren, daß Paul Cassirer „sich ebenfalls mit dem Gedanken trug, einen Herbstsalon in Berlin zu veranstalten, nachdem es im Sommer 1913 zum Bruch in der Berliner Sezession gekommen war und er nach neuen Möglichkeiten für große Veranstaltungen suchte“.¹¹⁹

Entgegen der Planung fehlten die „Brücke“, die „Neue Sezession“ und die beiden Hauptvertreter des Fauvismus und Kubismus, Matisse (1869–1934) und Picasso, die in Köln zu sehen gewesen waren, in Berlin. Dies hatte unterschiedliche Ursachen. So sagte die „Brücke“ mit der Begründung ab, ihr Engagement beim jährlichen Sonderbund könnte durch eine gemeinsame Beteiligung¹²⁰ in Berlin gefährdet werden.¹²¹ Karl Schmidt-Rottluff führte zudem seine Verpflichtungen bei der „Neuen Sezession“ an, und Nolde stellte seit seiner Auseinandersetzung mit Max Liebermann prinzipiell nicht mehr in Berlin aus.¹²² Außerdem sollte nach Maßgabe des großzügigen Finanziers des Projektes, Bernhard Koehler, bzw. seines angeheirateten Neffen August Macke kein Künstler, der bei Cassirer ausstellte, beteiligt werden. Laut eines Briefes Marcs an Macke vom 12. März 1913 habe von seiten der Münchener Künstler eine ablehnende Haltung gegenüber Cassirer bestanden, da sie annahmen, daß dieser wie der Kunstkritiker Meier-Graefe die Künstler des „Blauen Reiter“ als Geschäftemacher ansehe.¹²³ Zu der negativen Meinung könnte auch die Tatsache mit beigetragen haben, daß der überwiegende Teil der Künstler, die bei Cassirer gezeigt wurden, bereits als arriviert galten und nicht mehr den jüngsten Kunstströmungen angehörten. Denn auch wenn Paul Cassirer als einer der ersten in Berlin expressionistische Werke in seiner

Galerie zeigte, wie z. B. mit der Oskar-Kokoschka-Ausstellung vom 10. Juni 1910, die im übrigen auf Anregung Alfred Loos' und durch Unterstützung Herwarth Waldens entstanden war,¹²⁴ so blieb er doch in erster Linie dem Impressionismus treu verbunden. Mackes in einem Brief an Walden geäußerte Annahme, Cassirer habe gegen die Berliner Moderneschau intrigiert, indem er Flechtheim veranlaßte, zugesagte Arbeiten Picassos zurückzuhalten,¹²⁵ zeigt nicht nur die Enttäuschung über das Fehlen des großen Spaniers auf dem Herbstsalon, sondern auch, daß es sich bei der Panoramaausstellung „Herbstsalon“ um einen angespannten Wettstreit um die Vorreiterrolle bei der Präsentation und Förderung der Moderne handelte. Ausgetragen wurde er zwischen den Kunststädten Berlin und Köln bzw. Düsseldorf, zwischen einer führenden Galerie und ihrer ehrgeizigen Konkurrenz sowie zwischen einer aufstrebenden Künstlergemeinschaft mit internationalem Modernitätsanspruch und einer von ihr als überholt angesehenen Kunstinstitution mit nur noch regionalem Wirkungseinfluß, wie es die Sezession ein Jahr vor ihrer Auflösung, 1914, trotz des Vorsitzes Cassirers in der Tat war.

Walden hatte 1909 über Cassirers Frau, die bekannte Schauspielerin Tilla Durieux, mit dem führenden Kunsthändler Berlins Bekanntschaft gemacht. Sein „Verein für Kunst“ veranstaltete Konzerte, der ihn inspiriert haben soll, eine eigene Galerie zu gründen.¹²⁶ Um 1913 galt Cassirer, nunmehr langjähriger Betreuer der Berliner Sezession, geradezu als Personifikation der mittlerweile etablierten Kunstrichtung des Impressionismus angesehen. Dem stand die antibürgerliche Haltung nicht nur Waldens gegenüber: „Wer vor dem ersten Weltkrieg für die expressionistische Moderne eintrat, demonstrierte mit diesem Engagement auch seine kritische Zeitgenossenschaft. In einem heute nur noch schwer vorstellbaren Klima konservativen Beharrens auf überkommenen Ordnungen, gesellschaftlichen Konventionen und Werten kämpfte Walden um Öffentlichkeit und Anerkennung einer neuen künstlerischen Formensprache und damit zugleich für eine umfassendere, geistig-kulturelle Erneuerung.“¹²⁷

Als ein Jahr nach der großen Kunstschau des Berliner Herbstsalons der Erste Weltkrieg ausbrach, erhofften sich auch viele Intellektuelle und Künstler eine alle Konventionen hinwegfegende Umwälzung und die Chance nicht nur zu einer geistig-kulturellen, sondern sogar zu einer gesellschaftlichen Erneuerung. Nicht nur Nietzsche, der zu dieser Zeit von zahlreichen jungen Künstlern stark rezipiert wurde, hatte behauptet, daß der Krieg „mehr große Dinge getan“ habe „als die Nächstenliebe“.¹²⁸ In der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jh. hatten „in erster Linie deutsche Historiker, Militärideologen und populäre Schriftsteller“ unter Berufung auf Heraklit „die Theorie der Rechtfertigung des Krieges“¹²⁹ entwickelt, was im übrigen dem weltweiten Zeitgeist entsprach und den Samen für die spätere Kriegseuphorie der Völker legte. An die Theoreme des Idealismus anknüpfend, die auch in der Dichtung Schillers¹³⁰ und Hölderlins¹³¹ Niederschlag gefunden hatten, wurde der Krieg zu einer in der Natur begründeten Notwendigkeit und zugleich zum bewegenden Prinzip der Menschheitsgeschichte erklärt.

Statt den erwünschten Erneuerungseffekt auch und gerade im kulturellen Bereich auszulösen, brachte der Krieg den begonnenen künstlerischen Austausch innerhalb der europäischen Moderne nahezu zum Erliegen und stellte den damit verbundenen Kunsthandel vor große Schwierigkeiten.

Cassirer war bei Kriegsbeginn am 3.8.1914 45 Jahre alt und nicht mehr militärpflichtig. Im anfänglichen patriotischen Überschwang meldete er sich jedoch freiwillig und bekam als einer der ersten im September 1914 das Eiserne Kreuz verliehen.¹³² Weihnachten 1916 wurde Cassirer nach mehrfacher Rückstellung und plötzlicher Wiedereinberufung endgültig aus gesundheitlichen Gründen als dienstuntauglich entlassen.

In der Zwischenzeit war er wie zahlreiche Künstler und Intellektuelle zum entschiedenen Kriegsgegner geworden und machte daraus auch öffentlich kein Hehl. Durch die Vermittlung Harry Graf Kesslers erhielt Cassirer aufgrund seiner Verbindungen vom Auswärtigen Amt den Auftrag, die Haltung Frankreichs gegenüber einem etwaigen Friedensangebot Deutschlands zu eruieren. Die aus dieser dreimonatigen Aktion hervorgegangenen Kontakte veranlaßten ihn, erneut nach Zürich zu fahren, wo er in der Galerie Tanner Bilder aus eigenem Besitz ausstellte und

mit dem Schweizer Verleger und Kunsthändler Max Rascher Verlagspläne schmiedete. In dem berühmten Hotel „Schwert“, in dem schon Casanova und Goethe abgestiegen waren, versammelte sich bald eine illustre Gesellschaft aus dem deutschen Kulturleben, darunter die Dichterin Else Lasker-Schüler, die erste Frau Herwarth Waldens, der Dirigent Oskar Fried, Julius Meier-Graefe, Stefan Zweig und Franz Werfel. Besuche van de Veldes, Karl Walsers oder August Gauls und Hauskonzerte mit Anette Kolb und Tilla Durieux bereicherten das rege geistige Leben im Hotel „Schwert“.¹³³

In die inoffiziellen Kontakte zwischen Deutschland und Frankreich eingebunden, bezog Cassirer mit seiner Frau ein Haus am Thuner See, um unbeobachtet mit Vertretern Frankreichs zusammen-treffen zu können. Auch dort veranstalteten die Cassirers Konzerte und Diskussionsabende. Cassirers Kunstsalon leitete ab 1916, der Kunsthistoriker Leo Blumenreich als Direktor und Teilhaber. Von 1914 bis 1916 wurden wie die Kataloge ausweisen, durchschnittlich fünf bis sechs Ausstellungen pro Jahr durchgeführt, 1917/18 fanden diese nur noch sporadisch statt. Zurück aus Zürich und nach einem zeitweiligen Aufenthalt in München, trug sich Cassirer zusammen mit dem Münchner Kunsthändler L. Bernheimer mit dem Gedanken, wegen der Inflation eine Filiale in New York einzurichten – eine Idee, die später ihrerseits J.B. Neumann, Curt Valentin und auch Karl Nierendorf hatten und im Gegensatz zu Cassirer in die Tat umsetzten. Letzterer konzentrierte sich statt dessen neben seinen politischen Interessen, die er zunehmend verfolgte, verstärkt auf die Auktionen, die er ab 1916 gemeinsam mit Hugo Helbing in dem von ihm erworbenen alten Sezessionsgebäude abhielt und „die ein Stück Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts“¹³⁴ geworden sind. Die noch vorhandenen Kataloge der zur Versteigerung kommenden Sammlungen geben einen interessanten Einblick in die gesellschaftlichen, kunsthistorischen und psychologischen Aspekte des Sammelns am Ende des 19. und Beginn des 20. Jh.

Bisher hatte den Ruf des führenden Auktionshauses in Berlin immer noch die 1853 gegründete Firma Lepke innegehabt. Mitte der 1890er Jahre hatte dieses Auktionshaus bereits an die 50 Kataloge pro Jahr produziert und neben alter und neuer Kunst auch mit Antiquitäten jeder Art gehandelt. Eine der aufsehenerregendsten Versteigerungen Lepkes in der Vorkriegszeit war die zwischen 1909 und 1911 durchgeführte Auktion der vielseitigen „Lanna-Sammlung“ von Gebrauchskunst, bei der verbissene Bieterduelle zwischen Museen und Kunsthändlern die Preise in Rekordhöhen trieb. 1912 war die Firma in neue herrschaftliche Räume in der Potsdamer Straße gezogen und hatte mit dem Verkauf der wertvollen Sammlung von Altmeistern des Hamburger Patriziers Eduard Weber „den Status Berlins als Kunstmarkt von Weltrang gefestigt“.¹³⁵ Als der Nachlaß von Trübner am 4. Juni 1918 bei Lepke versteigert wurde, hatten allerdings Paul Cassirer und Hugo Helbing dem ältesten Auktionshaus Berlins den Rang als Marktführer bereits abgelaufen. Deren erste Auktion fand mitten im Krieg, am 22. Mai 1916, statt. Aufgerufen wurde die Impressionisten- und Postimpressionisten-Sammlung von Julius Stern. Die fünfstelligen Preise, die auf dieser Versteigerung erzielt wurden, zeigen, daß trotz des Krieges die Nachfrage für französische moderne Kunst nicht abriß. Hinzu kam, daß Kunstwerke zunehmend wie Aktien gehandelt wurden, da „riesige und nicht adäquat versteuerte Kriegsgewinne, der sinkende Wert der Mark und der Mangel an luxuriösen Konsumgütern und Reisemöglichkeiten bald boomartige Bedingungen für den Kunstmarkt schufen. [...] Auch in den großen Salons in München, Dresden und Düsseldorf wurde in den Kriegsjahren lebhaft verkauft.“¹³⁶ Von 1917 an wurden auch die Werke alter Meister zu Rekordpreisen gehandelt. Von Bode, der über diese Entwicklung zutiefst besorgt war, machte „das kaufende Publikum, (den) Mangel an Geschmack, die Unkenntnis des künstlerischen wie des Marktwertes und vor allem das aufdringliche Protzertum“¹³⁷ dafür verantwortlich. Auch der Kunstbestand der Galerie Flechtheim gelangte 1917 in einer Cassirer-Auktion unter den Hammer.

Flechtheim, ein guter Reiter, war als Leutnant zum 5. Ulanen-Regiment eingezogen worden. Obwohl er bis zum Kriegsende diente, erhielt er aufgrund seiner jüdischen Herkunft keine Beförderung zu einem höheren Rang.¹³⁸ Der einzige Mitarbeiter Flechtheims in der Galerie, sein Freund Hanns Fehr, fiel gleich zu Beginn des Krieges. Die Galeriegeschäfte lagen brach und der

Düsseldorfer Museumsdirektor Koetschau, mit dem Flechtheim auch im Felde Kontakt hielt, riet ihm, die Bestände zu verkaufen. So kam es zu dem „Ereignis merkwürdigster Art“, wie Paul Casirer die Versteigerung im Katalog vermerkte,¹³⁹ die nicht nur die erste Auktion zeitgenössischer Kunst in Deutschland, sondern zugleich die einzige Präsentation der französischen Moderne während des Krieges darstellte. 238 Werke wurden in zwei Abteilungen aufgerufen, „Die Düsseldorfer“ und die „Neue Kunst“, wobei einige Preise, z.B. für Picasso, teilweise deutlich über dem Schätzwert lagen.¹⁴⁰

Nur ein halbes Jahr später fand die Auktion der Sammlung Richard von Kaufmann statt, die das Käuferverhalten – respektive die damalige Bereitschaft des Publikums, von Entwertung gefährdetes Geld in vermeintlich sichere Sachwerte, also auch in Kunstwerke, zu investieren – nochmals deutlich werden ließ: „Die Auktion Kaufmann erzielte mit 12 Millionen den damals höchsten Auktionsumsatz der Welt.“¹⁴¹

Walden und sein Kreis standen der in der Bevölkerung zu Beginn weitverbreiteten nationalistischen Kriegseuphorie von Anfang an fremd gegenüber. Die Bestürzung auf Seiten der Künstler war groß und wird aus einigen Zeilen Kandinskys an Walden vom 2. August 1914 ersichtlich: „Ich bin aus dem Traum gerissen. Ich habe innerlich in der Zeit vollkommener Unmöglichkeit solcher Sachen gelebt. Mein Wahn wurde mir genommen. Berge von Leichen, schrecklichste Qualen verschiedenster Sorten, Zurückschrauben der inneren Kultur auf unbestimmte Zeit. [...] Von den sechzehn Jahren, die ich in Deutschland lebe, habe ich nicht wenige vollkommen dem deutschen Kunstleben abgegeben. Wie soll ich mich jetzt plötzlich hier fremd fühlen?“¹⁴²

Der Freundeskreis, eine Gruppe von Weltbürgern, einander in künstlerischem Schaffen verbunden, wurde plötzlich in nationale Zugehörigkeiten aufgespalten. Kandinsky ging, ebenso wie Klee, zunächst in die Schweiz, kehrte dann jedoch nach Rußland zurück. Viele andere Künstler meldeten sich freiwillig oder wurden eingezogen.

Walden war wegen eines starken Astigmatismus vom Kriegsdienst freigestellt worden.¹⁴³ Trotz des Krieges versuchte er weiter, neue Talente zu finden¹⁴⁴ und, entsprechend seiner kosmopolitischen Haltung, durch Aktionen nationale Abgrenzungen zu durchbrechen. 1916 veröffentlichte er seinen Roman „Das Buch der Menschenliebe“, das am Anfang seiner sich in den folgenden zwei Jahren verstärkenden schriftstellerischen Tätigkeit stand. Für die gefallenen Künstler, die Maler Franz Marc und August Macke und den Dichter August Stramm veranstaltete er im „Sturm“-Salon eine Gedächtnisfeier.

Es ist anzunehmen, daß die kriegsbedingte territoriale Begrenzung der Aktivitäten dieses ruhelosen Streikers für junge Kunst, und damit die Konzentration auf Berlin, auch einer der Auslöser für die Gründung der „Sturm“-Kunstschule und der Kunstbuchhandlung „Der Sturm“ war.

Ausstellungen wurden gleichfalls trotz der schwierigen Lage weiter veranstaltet. Stellvertretend sei die letzte November-Ausstellung vor Kriegsende genannt, in der russische Expressionisten zu sehen waren. Bis 1929, als der Berliner aus finanziellen Gründen, „in denen der ‘eminent geschäftsuntüchtige‘ Walden chronisch steckte“,¹⁴⁵ die Ausstellungstätigkeit des „Sturm“ einstellen mußte, war seine Galerie fraglos die bedeutendste Ausstellungsstätte der jungen Avantgarde in Berlin.

Aber auch andere Kunsthandlungen widmeten sich der Förderung neuer Kunst. Schon ein Jahr vor der Gründung der „Sturm“-Galerie hatte J. B. Neumann¹⁴⁶ nach Absolvierung einer Buchhändlerlehre in Berlin eine eigene Kunsthandlung am Kurfürstendamm eingerichtet. Die Eröffnungsausstellung einer Filiale in der Schillerstr.6 in Charlottenburg hatte die „Brücke“ zum Thema. Ursprünglich hatte Neumann nur Otto Müller zeigen wollen, dem sein eigentliches Interesse galt. Die Übereinkunft der Gruppe, nur gemeinsam auszustellen, veranlaßte ihn jedoch, die ganze Künstlergemeinschaft zu übernehmen. Er erwarb von jedem Mitglied ein Bild und erhielt dafür von allen fünf weitere Arbeiten in Kommission. Dies war die erste erfolgreiche Ausstellung der „Brücke“ in Berlin.¹⁴⁷

J. B. Neumanns ganze Leidenschaft galt der Graphik. 1913, als das „Graphische Kabinett“ zum Kurfürstendamm Nr. 3 umgezogen war, hatte er bereits Beckmanns „Sechs Lithographien zum

Neuen Testament“ (1911) und das beinahe vollständige Werk von Edvard Munch (1912), damals ungefähr 200 Nummern, herausgegeben. Es folgte die Graphik von Ernst Ludwig Kirchner und Oskar Kokoschka, der am 9. September 1916 seinen Eltern vom kunsthändlerischen Tauziehen um ihn und sein Werk berichtete: „Alles das, weil sich Cassirer, Neumann, Walden um mich gestritten haben wie um eine Primadonna.“¹⁴⁸ Der Streit ging letztendlich für die Konkurrenten gut aus, da Kokoschka für alle drei arbeitete bzw. sich von ihnen vertreten ließ.

Nach einem erneuten Umzug von Galerie und Verlag, diesmal an den Kurfürstendamm 232, begann Neumann 1916, mitten in Kriegszeiten, gemeinsam mit Paul Westheim eine neue Kunstzeitschrift zu planen. Ein Jahr darauf erschien „Das Kunstblatt“ erstmalig. Es wurde unverzichtbar für jeden Kunstfreund und -kenner. Im letzten Kriegsjahr öffnete Neumann seine Galerie einer Kunstrichtung, die ab 1919 als der neue Bürgerschreck Furore machen sollte: „Dada“. Nach der ersten lautstarken und provokanten Soirée der durch Richard Huelsenbeck geeinten Dadaisten im Graphischen Kabinett – dazu gehörten Raoul Hausmann (1886–1971), Johannes Baader (1875–1956) und Hannah Höch (1889–1978), die an der Zeitschrift „Freie Straße“ mitarbeiteten, welche als Protest gegen den Krieg „Vorarbeit zur Revolution“ (Initiator Fritz Jung) leisten sollte, sowie George Grosz (1893–1959), Wieland Herzfelde (1896–1988) und John Heartfield (eigtl. Helmut Herzfelde 1891–1968), die für die „Neue Jugend“ schreibend und zeichnend eintraten – präsentierte Neumann im Mai 1919 die erste Dada-Ausstellung in seinen Galerieräumen.

Wenige Monate zuvor, am 11. November 1918 war der Waffenstillstand im Wald von Compiègne geschlossen worden, der Deutschland verpflichtete, die besetzten Gebiete und Elsaß-Lothringen in 15 Tagen sowie das linksrheinische Gebiet in weiteren 15 Tagen zu räumen.

Mit dem Ende des Krieges wurden die gesellschaftlichen Imperative einer ganzen Epoche zu Grabe getragen. Politik, Gesellschaft und Kultur sollten im kommenden Jahrzehnt einen rasanten Wechsel konträrer revolutionärer Einflüsse, Positionen und Ereignisse erleben, von dem selbstverständlich auch der Kunsthandel nicht unberührt blieb.

In den Anfang dieser spannungsgeladenen Zeit fiel auch der Entschluß Karl Nierendorfs, seinen Posten in einer Bank aufzugeben und sich für moderne Kunst einzusetzen.

-
- ¹ Brief vom 29.7.1888, in: Sämtliche Briefe, Band IV, Nr. 544, S. 190 u. 103. – In van Goghs Fall ist fraglich, wie die Rezeption seines Werkes verlaufen wäre, wenn sich nicht wenigstens sein Bruder Theo, Kunsthändler in der Pariser Galerie Goupil, für Vincents Kunst vor und nach seinem Tod eingesetzt hätte.
- ² Im selben Jahr, 1888, stellte Vincent van Gogh erstmalig im „Salon des Indépendants“ aus. Ein Jahr zuvor hatte er in Paris im „Restaurant du Chalet“ erstmalig öffentlich Arbeiten mit seinen Freunden Anquetin, Bernard und Toulouse-Lautrec gezeigt. Angaben nach: Dorn, Roland: Vincent van Gogh, in: Museum Folkwang Essen; Van Gogh Museum Amsterdam (Hrsg.): Vincent van Gogh und die Moderne 1890–1914, Ausst.-Kat, Essen 1990, Amsterdam 1991, S. 33.
- ³ Thurn, S. 116.
- ⁴ Vgl. Kern, G.J.: Louis Friedrich Sachse, der Begründer des Berliner Kunsthandels. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Berliner Kunst und Kultur, in: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins, Berlin 1934, Heft (H.) I, S. 1–12.
- ⁵ Nach Tafel, Verena: Kunsthandel in Berlin vor 1945, in: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler e. v. (Hrsg.): Kunst Konzentriert, Berlin 1987, S. 195.
- ⁶ „Bis Mitte der sechziger Jahre stellt Sachse 1200 Künstler aus über einem Dutzend Nationen aus; mehr als 4000 Gemälde passieren seine Schauräume.“ Thurn, S. 117.
- ⁷ Wie der spätere „Querschnitt“ von Alfred Flechtheim, brachte die „Kunst-Correspondenz für die Mitglieder von Sachsens Internationalem Kunstsalon“ neben den Hausmitteilungen auch Berichte und Korrespondenzen über das Kunstgeschehen aus aller Welt.
- ⁸ Vossische Zeitung, Nr. 245, 1. Beilage, 20.10.1874, „Sachse`s Internationaler Kunst-Salon“, L. P. (Ludwig Pietsch).
- ⁹ Infolge des Gründerbooms nach 1871.
- ¹⁰ Laut Sachse 1872 in einem Inserat der „Vossischen Zeitung“: „Woher es komme, daß, obgleich wir treue Inserenten der Hauptzeitungen seit mehr als 20 Jahren geblieben sind, doch die Mehrzahl der Zeitungen schon länger als Jahr und Tag von den bei uns ausstellenden Künstlern keine Notiz nehmen“. Tafel, S. 195.
- ¹¹ Thurn, S. 119.
- ¹² Von dieser ersten Auktion blieb ein Katalog erhalten, der den Vermerk enthielt „Mein erster Katalog, Lepke“. Georg Malkowsky: Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus. Ein Beitrag zur Geschichte des Berliner Kunsthandels, Berlin 1912, S. 38.
- ¹³ Vgl. Tafel, S. 196.
- ¹⁴ Nach Teeuwisse, Nicolaas: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900, Berlin 1986. Abb. in: Max Liebermann in seiner Zeit, Ausst.-Kat. Berlin, München 1979, S. 163.
- ¹⁵ Tafel, S. 196.
- ¹⁶ In Höhe von fünf Milliarden Francs, „eine für damalige Verhältnisse geradezu astronomische Summe.“ Teeuwisse, S. 18.
- ¹⁷ Ebenda.
- ¹⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang die erhellende Analyse des Bildes „Im Etappenquartier“ (Anton v. Werner, 1894) von Gaegtens, Thomas W.: Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Mai, Ekkehard; Paret, Peter (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung im 19. u. 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 154 u. 155.
- ¹⁹ Vgl. Gaegtens, S.156, und Reitlinger, Gerald: The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1960, London 1963.
- ²⁰ 1880 wurde er Direktor der Abteilung für christliche Plastik, 1890 Direktor der Gemäldegalerie der Königlichen Museen, und von 1906 bis 1920 war er Generaldirektor der Königlichen Museen, als Nachfolger Richard Schönes. 1914 wurde er geadelt.
- ²¹ „Er sah es als eine wesentliche Aufgabe des Museumsmannes an, die Kennerschaft durch Vorträge und Beratung zu fördern, um auf diese didaktische Weise neue Sammler heranzubilden.“ Gaegtens, S. 154. „Nur dadurch wird ein anderes Ziel erreicht werden: das Festhalten und das allmähliche Aufgehen der wertvolleren Privatsammlungen in die Museen desselben Ortes, sei es durch Schenkung, Nachlaß oder Ankauf derselben.“ Bode, Wilhelm von: Die Entwicklung der öffentlichen Sammlungen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Deutschland seit dem Kriege 1870–71, in: Deutsche Rundschau, 10, 1889, S. 9.
- ²² Die erste Ausstellung von Beständen wichtiger Privatsammlungen fand elf Jahre nach dem Beginn des Engagements von Bodes, 1883 in der Akademie Unter den Linden statt. Gaegtens, S. 161.

-
- ²³ Vgl. ebenda, S. 164.
- ²⁴ Vgl. ebenda, S. 158 f.
- ²⁵ Vgl. ebenda, S. 167 f.
- ²⁶ Vgl. Düwell, Kurt: Eduard Arnhold. Mäzen und Freund des Kunstreferats der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, in: Mai; Paret, S. 239 ff.
- ²⁷ Teeuwisse, S. 98. Vgl. auch Bode, Wilhelm von: Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870, in: Der Kunstwanderer, 3, 1921/22, S. 539 f., 4, 1922, S. 7 f. u. 30 ff. sowie Donath, Adolph: Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund, in: Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 250 ff.
- ²⁸ Tafel, S. 196.
- ²⁹ Teeuwisse, S. 98.
- ³⁰ „Wilhelm von Bode, der nicht zuletzt auf Grund seiner Freundschaft mit Liebermann den Impressionismus verhalten tolerierte, war später ein leidenschaftlicher Bekämpfer des Expressionismus. [...] Mehrfach hat er in Vorworten zu Sammlungskatalogen betont, daß der Besitzer sich aus Ablehnung der Kunst des Impressionismus zur Sammlung älterer Kunst entschlossen habe. Er, von Bode, sei dabei behilflich gewesen.“ Gaetgens, S. 162.
- ³¹ Vgl. Teeuwisse, S. 29 ff.
- ³² Teeuwisse, S. 37.
- ³³ Thurn, S. 119.
- ³⁴ In der Sekundärliteratur wird durchweg die Bezeichnung Galerie oder der Firmenname "Galerie Fritz Gurlitt" angeführt. Bei den vielen vor und nach Gurlitt existierenden Kunsthandlungen wird dagegen überwiegend der Begriff Kunstsalon verwendet. Es ist anzunehmen, daß Gurlitts Verbindung nach Frankreich und seine Verbundenheit mit der französischen Kunst ihn darauf gebracht haben könnten, die in Frankreich ungefähr seit 1865 übliche Bezeichnung "Galerie" für seine moderne Kunsthandlung zu wählen. Vgl. Weihe, Hugo Keith: Die Ware Kunst. Geschäft mit der Ästhetik, Zürich 1989, S. 133.
- ³⁵ Tafel, S. 197.
- ³⁶ Rudolf Schick in: Runkel, Ferdinand: Böcklin-Memoiren, Berlin 1910, S. 217.
- ³⁷ Teeuwisse, S. 106. Vgl. auch Andrée, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel, München 1977; Holenweg, Hans: Das Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins, in: ebenda, S. 96 f.
- ³⁸ Die Galerie wurde am Leben erhalten, wahrscheinlich durch Carl Steinbart (Bankier, Slevogt-Sammler und Kompagnon Fritz Gurlitts, vgl. Tafel, S. 197), bis 1907 der inzwischen neunzehnjährige Sohn, Wolfgang Gurlitt, ihre Leitung übernahm und vorwiegend moderne Kunst vertrat.
- ³⁹ Vgl. Teeuwisse, S. 60.
- ⁴⁰ Zur weiteren Aufarbeitung der Kunsthandelsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts erscheint eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben und Werk Fritz Gurlitts und seines Sohnes Wolfgang Gurlitt sinnvoll, der ähnlich wie Karl Nierendorf von der Kunsthandelsforschung weitgehend unberücksichtigt blieb. Erste Ansätze bieten die Ausführungen von Teeuwisse, S.104 ff.
- ⁴¹ Teeuwisse, S. 118.
- ⁴² Ebenda. Vgl.: Berliner Börsen-Courier, Nr. 112, 1.3.1888, Morgen-Ausgabe, „Hier und Dort“, N. N.
- ⁴³ Charles Ephrussi war langjähriger Redakteur und Herausgeber der "Gazette des Beaux-Arts" in Paris.
- ⁴⁴ Vgl. Teeuwisse, S. 99.
- ⁴⁵ Max Liebermann: Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein, in: Treu, Georg Hamburg (Hrsg.): Carl und Felice Bernstein. Erinnerungen ihrer Freunde, Dresden 1914, S. 50.
- ⁴⁶ Teeuwisse, S. 103.
- ⁴⁷ Lichtwark, Alfred: Ansprache an Max Klinger, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 15, 1909, S. 80.
- ⁴⁸ Vgl. Teeuwisse, S. 107 f.
- ⁴⁹ Sie fand in dem gerade vom Staat erworbenen, neuen Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof statt.
- ⁵⁰ Teeuwisse, S. 133.
- ⁵¹ Ebenda. Vgl. auch: Kunstchronik, 20, 1886, S. 719, „Vermischte Nachrichten“.
- ⁵² Hermann Pächter (1839–1902), ursprünglich Bierbrauer, tat sich Anfang der achtziger Jahre mit dem Berliner Verlag R. Wagner zusammen, den er langsam in ein Kunstkabinett umwandelte. Ostasiatika, japanische Kunst, Teppiche, Kunstgewerbe jeder Art wurden gehandelt. Vom Verlagsprogramm übernahm er die Geschäftsbeziehung zu Adolph Menzel, dessen Sammler er wurde. Über ihn lernte er Max Liebermann kennen, den er für einige Jahre, bis 1895, unter Vertrag nahm. Laut Meier-Graefe bekam bei ihm „mancher

von uns die ersten Impressionisten zu sehen und bald darauf die Neo-Impressionisten“, darunter Manet, Degas und Signac. Nach Thurn, S. 119 u. Teeuwisse, S. 233.

⁵³ Mit Hauptfokus auf Graphik (Chodowiecki) 1860 gegründete Kunsthandlung (Hermann Amsler, München und Theodor Ruthardt, Breslau). 1877 Verkauf an Louis und Albert Meder. Die Söhne Otto und Carl führten das zur Hofkunsthandlung aufgestiegene Haus weiter. Es wurde zum Auktionshaus erweitert und hatte 1910 bereits 90 Versteigerungen durchgeführt. Nach Tafel, S. 201.

⁵⁴ 1897 in der Potsdamerstr. 122 eröffnet, spezialisierte sich Keller & Reiner als erstes Geschäft in Berlin hauptsächlich auf modernes Kunstgewerbe, vertrat aber auch Impressionismus und Neoimpressionismus. 1910 in finanzielle Schwierigkeiten geraten, wurden die Bestände von der Möbelfirma A. S. Ball übernommen. Der Kunstsalon zog um in die Potsdamerstr. 118 B. Nach Tafel, S. 202.

⁵⁵ Eigentlich: Mosessohn.

⁵⁶ Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S. 54.

⁵⁷ Teeuwisse, S. 126 f.

⁵⁸ Hugo von Tschudi leitete die Nationalgalerie Berlin vom 10. Februar 1896 bis 1909.

⁵⁹ Max Jordan war erster Direktor der Nationalgalerie Berlin bis Ende 1895.

⁶⁰ Alfred Lichtwark war Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1886 bis zu seinem Tode 1914.

⁶¹ Paret, S. 63. Vgl. auch: Graul, Richard: Die XI, Bd. 2, Heft 1, 1896, S. 50.

⁶² Andere sezessionistische Bewegungen erfolgten in Düsseldorf, Weimar, Dresden und Karlsruhe. Gegen 1895 hatten sich in jedem größeren Kulturzentrum Deutschlands, außer in Berlin, die Künstlervereinigungen in zwei oder mehrere Splittergruppen gespalten. Ein „Proteststurm gegen die provinzielle Enge der deutschen Kunst, gegen offiziell geförderten Traditionalismus und gegen die Akademien schien über Mitteleuropa hinwegzuziehen“. Paret, S. 47.

⁶³ Ebenda, S. 57.

⁶⁴ Wie 1892 der „Munch-Skandal“ ausschlaggebend für die Bildung der Freien Künstlervereinigung gewesen war, dem kurzzeitigen Vorläufer der Secession in Berlin. Vgl. Teeuwisse, S. 183 ff., und Paret, S. 79 ff.

⁶⁵ Im Gegensatz zum Künstlerverein nahm die Sezession auch Frauen als ordentliche Mitglieder auf. Ebenda, S. 93.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 103. Es ist anzunehmen, daß die Cassirers, die durch Holzhandel, Maschinenbau und die Herstellung von Kupfer- und Stahlkabel reich geworden waren, über ausgedehnten Immobilienbesitz in Berlin verfügt haben und der Vorstand Bruno und Paul Cassirer als Vermittler gewinnen wollte.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Nach Teeuwisse, S. 240 f.

⁶⁹ Teeuwisse, S. 241. Vgl. auch: Lichtwark, Alfred: Briefe, Bd. VII, 1899, Hamburg 1901, S. 1 f.

⁷⁰ Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991, S. 71.

⁷¹ Bruno Cassirer hatte sich dafür verpflichtet, sieben Jahre lang keinen Kunsthandel zu treiben. Ebenda, S. 212.

⁷² „Der Name der Zeitschrift verstand sich als Verpflichtung im Sinne einer geistigen Fortsetzung der Berliner Zeitschrift für Literatur und Kunst ‘Pan’, die 1895 durch die gleichnamige Genossenschaft“, gegründet von Julius Meier-Graefe und Richard Dehmel, „bis 1900 herausgegeben wurde. Ein Teil der Aktiven aus dieser Zeit gehörte zum engsten Kreis um Paul Cassirer. Genannt seien nur Max Liebermann, Wilhelm von Bode, Harry Graf Kessler und Max Liebermann.“ Brühl, Cassirers, S. 200.

⁷³ Ebenda.

⁷⁴ Interessanterweise war es auch Paul Cassirer, der van Gogh in Deutschland durch Ausstellungen in der Sezession (1901, fünf Bilder) und in seiner Galerie (ab Winter 1901/02) postum bekannt machte und entscheidend zum kommerziellen Erfolg der Werke des Künstlers (ab 1905) beitrug, so daß dies wiederum Konsequenzen in Frankreich hatte. „Die einzigen, die neben Paul Cassirer immer wieder van Goghs verkaufen konnten, waren Josse und Gaston Bernheim [...] sowie die Galerie Druet.“ Feilchenfeldt, Walter: Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, in: Museum Folkwang Essen; Van Gogh Museum Amsterdam (Hrsg.): Ausst.-Kat., S. 43.

⁷⁵ Ausführliche Analysen des Wirkens Paul Cassirers und seines Einsatzes für die Berliner Sezession bieten die Werke von Brühl, Cassirers, S. 63 ff. und Paret, S. 91 ff.

⁷⁶ Brühl, Cassirers, S. 65.

⁷⁷ Die gleichzeitig für vergessene oder mißachtete Alte Meister wie El Greco oder Goya eintrat. Vgl. Paret, S. 139.

-
- ⁷⁸ Noch 1910 hatte sich in Wien kein Händler auf moderne französische Kunst spezialisiert. Nach Paret, S. 139.
- ⁷⁹ „Im Zusammenhang mit der Tätigkeit Cassirers als Kunsthändler und den Machtbefugnissen, die er durch seine Funktion in der Secession hatte, kam es zu heftigen Pressefehden.“ Brühl, Cassirers, S. 71.
- ⁸⁰ Harry Graf Kessler (1868–1937) war Diplomat, Kunstliebhaber und Mäzen, überzeugter Demokrat und Präsident der „Deutschen Friedensgesellschaft“. Er war befreundet mit zahlreichen Künstlern (z.B. Maillol) sowie Kunsthändlern, Intellektuellen und Politikern (Rathenau). Seine Tagebücher, von 1918 bis 1937 verfaßt (Hrsg.: Wolfgang Pfeiffer-Belli), stellen ein scharfsinniges und höchst informatives Zeitdokument dar.
- ⁸¹ Der mit seiner Scheidung von Tilla Durieux zusammenhing, seit 1909 seine zweite Frau. Vgl. Brühl, Cassirers, S. 99.
- ⁸² Ebenda. Vgl. auch: Scheffler, Karl: Nachruf auf Paul Cassirer, in: Kunst und Künstler, XXIV, 1925/26, S. 175ff.
- ⁸³ Max Liebermann, Brühl, Cassirers, S. 101.
- ⁸⁴ Gemeint ist der Berliner Salon.
- ⁸⁵ Harry Graf Kessler, Gedächtnisrede, 10.1.1926, Brühl, Cassirers, S. 102 f.
- ⁸⁶ Paul Cassirer schrieb unter dem Pseudonym Paul Cahrs den Roman „Josef Geiger“, eine Komödie „Der gelbe Frack“, „Das Märchen vom ewigen Weh“, außerdem Manuskripte zu mehreren Novellen und ein Drama „Fritz Reiner; der Maler“. Laut einer Annonce von 1913 hat Cassirer aus eigenen Werken im Rahmen einer Vortragsreihe vorgelesen, bei der auch Heinrich und Thomas Mann, Frank Wedekind, Franz Werfel, Karl Sternheim und Herbert Eulenberg genannt werden. Vgl. Brühl, Cassirers, S. 65 f.
- ⁸⁷ Flacke-Knoch, Monika; Wiese, Stephan von: Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim, in: Peters, Hans Albert; Wiese, Stephan von (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1987, S. 157.
- ⁸⁸ Filialen wurden am 1.10.1921 in Berlin (Lützowufer 13), am 12.11.1922 in Frankfurt (Schillerstr.) und Anfang Dezember in Köln eröffnet.
- ⁸⁹ Bart, Peter: Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Ausst.-Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1984, S. 17.
- ⁹⁰ Wie sie die „Berliner Illustrierte“ in ihrer Ausgabe vom 28.8.1930 feierte. Vgl. Barth, S. 55.
- ⁹¹ Nach Brühl, Cassirers, S. 150 f.
- ⁹² Ursprünglich Jurist, betätigte sich Uhde als Sammler, Amateur-Kunsthändler und Schriftsteller. 1907 gesellte er sich dem Kreis um das „Café du Dôme“ zu und machte dort zum ersten Mal auf Picasso und Braque sowie den Zöllner Rousseau aufmerksam. Letzteren und die naiven Maler der nächsten Generation, wie Louis Vivin, Camille Bombois und Séraphine, half er öffentlich durchsetzen. Vgl. Thurn, S. 151.
- ⁹³ Moeller, Magdalena M.: Alfred Flechtheim und die Vermittlung französischer Kunst vor 1914, in: Peters; Wiese, S. 37.
- ⁹⁴ Bei deutscher Kunst ging Flechtheim seine eigenen Wege.
- ⁹⁵ Wiese, Stephan von: Der Kunsthändler als Überzeugungstäter. Daniel-Henry Kahnweiler und Alfred Flechtheim, in: Peters; Wiese, S. 46.
- ⁹⁶ Z.B. durch die Freilichtmaler (Trübner, Schuch und Lang) und Liebermann, der sich 1874 im französischen Barbizon niederließ und dort „en-plein-air“ malte. Vgl. Teeuwisse, S. 110.
- ⁹⁷ Vgl. Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund, in: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Ausst.-Kat., Düsseldorf, 1984, S. 127 ff.
- ⁹⁸ Wie es im Vorwort des Protestes heißt. Vgl. Moeller, in: Peters; Wiese, S. 37. Auslöser war der Ankauf eines van Gogh-Gemäldes durch die Bremer Kunsthalle. Ebenda.
- ⁹⁹ Die Sonderbund-Ausstellung von 1912, die ursprünglich für den Düsseldorfer Kunstpalast geplant war und nach Einspruch des Vereins für Veranstaltungen von Kunstausstellungen in Düsseldorf nach Köln verlegt worden war, gilt heute als die wichtigste europäische Präsentation der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg. Die Ausstellung nahm den Typus der „documenta“ vorweg und war direktes Vorbild für die „Armory Show“ 1913 in New York. Vgl. Peters; Wiese, S. 157.
- ¹⁰⁰ Schmidt-Rottluff in einem Brief an Nolde, in dem er ihn im Namen seiner Freunde zum Beitritt zur „Brücke“ einlädt. Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jh., Köln 1989, S. 28.
- ¹⁰¹ Ebenda, S. 20.
- ¹⁰² Die Galerie war 1818 von Friedrich Albert Arnold gegründet und 1867 von Adolf Gutbier übernommen worden – „eine Galerie von Weltruf“. Ab 1898 führte sein Sohn Ludwig Gutbier das Geschäft. Um 1900 veranstaltete die Galerie überwiegend Sonderausstellungen von deutschen Malern des 19. Jh. und förderte

die Sezessionisten (Liebermann, Trübner, Schuch). Ab 1907, nach Umzug und Umbau der Galerie durch Henry van de Velde, folgte für 20 Jahre „ein außergewöhnlich reges Ausstellungsleben, das sich durchaus mit Berlin und München, Köln und Düsseldorf vergleichen ließ“. Lüttichau, Mario-Andreas von: Künstlergemeinschaft Brücke. Dresden 1910, in: Berlinische Galerie (Hrsg.): Stationen der Moderne, Ausst.-Kat., Berlin 1988, S.89.

¹⁰³ Angaben aus Vogt, 29 f.

¹⁰⁴ Vgl. Vogt, S. 78.

¹⁰⁵ Sie fand von Mai bis September 1912, unter der Leitung von Karl Osthaus statt. „Ohne die Pionierarbeit der Berliner Secession wäre die vierte Sonderbund-Ausstellung nicht möglich gewesen, und es ist bezeichnend, daß Cassirer Mitglied des Planungsausschusses war; dennoch hatte die Secession niemals eine internationale Ausstellung von vergleichbarem Rang zuwege gebracht.“ Paret, S. 311.

¹⁰⁶ Vorbild war der „Salon d'Automne“, der in Paris seit 1903 bestand. Auf dem Ersten Deutschen Herbstsalon waren 90 Künstler aus zwölf Ländern mit 366 Werken vertreten. Vgl. Brühl, Walden, S. 36. Bernhard Koehler trug mit finanzieller Unterstützung zum Gelingen des Projektes bei. Zahlreiche Künstler, allen voran Marc, Macke, Kandinsky und Delaunay halfen organisatorisch.

¹⁰⁷ Anlässlich der Jahresausstellung der Sezession von 1910, waren von der Jury, zu der neben Slevogt und Liebermann auch die jungen Künstler Max Beckmann und Leo von König gehörten, siebenundzwanzig Maler, darunter Heckel, Kirchner, Pechstein, Nolde und Schmidt-Rottluff abgelehnt worden. Unter Pechsteins Führung bildeten einige der abgelehnten Künstler eine eigene Gruppe, die Neue Sezession. Im Mai 1911 zeigten sie ihre erste Ausstellung: „Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession 1910“. Vgl. Paret, S. 300, und Brühl, Georg: Herwarth Walden und der Sturm, Leipzig 1983, S. 50.

¹⁰⁸ Die letzte Ausgabe kam im März 1912 heraus, mit der vehement ausgetragenen Debatte zwischen Max Beckmann und Franz Marc über „zeitgemäße“ und „unzeitgemäße“ Kunst.

¹⁰⁹ „Der Querschnitt“ war abwechslungsreich, kosmopolitisch, erschien in Deutsch, Französisch und Englisch und gab der Kunst und Literatur ebenso Raum wie dem Boxsport und Kochrezepten. Die Illustratoren und Autoren sind heute ein Begriff, waren damals aber nur einer kleinen elitären Schar „Intellektueller Snobs“ (Tafel) bekannt: Ezra Pound, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Gottfried Benn, Alfred Döblin, Jean Cocteau, Carl Einstein, Joachim Ringelnatz, James Joyce, Wladimir Majakowsky, Iwan Goll, Tristan Tzara, Walter Benjamin und Franz Werfel.

¹¹⁰ Tafel, S. 212.

¹¹¹ Thurn, S. 124.

¹¹² Brühl, Walden, S. 31.

¹¹³ Vgl. Mühlhaupt, Freya (Hrsg.): Herwarth Walden, 1878–1941. Wegbereiter der Moderne, Berlin 1991, S. 10 f.

¹¹⁴ Vgl. Mühlhaupt, S. 9.

¹¹⁵ Mehring, Walter: Verrufene Malerei Berlin Dada, München 1983, S. 228.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Tafel, S. 207.

¹¹⁸ Vgl. Ebenda, S. 206. Die Angaben schwanken in der Sekundärliteratur: Bei Vogt sind es 85 Künstler aus zwölf Ländern, bei Brühl werden 75 Künstler aus zwölf Ländern genannt. Im Ausst.-Kat., Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, S. 131, werden 90 Künstler angegeben.

¹¹⁹ Von Lüttichau, S. 133. Vgl. auch: Den Briefwechsel zwischen Macke, Cassirer, Delaunay, in: Frese, Werner; Güse, Ernst-Gerhard: August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 299, 304 u. 308.

¹²⁰ Eingeladen waren nur Heckel, Kirchner, Mueller und Schmidt-Rottluff. Pechstein, den Marc als „Matisse salonfähig verflacht“ oder „Matisse ohne Geist“ nannte, wurde nicht berücksichtigt. Vogt, S. 105.

¹²¹ Nach Vogt, ebenda.

¹²² Nach von Lüttichau, Stationen der Moderne, S. 133.

¹²³ Nach Brühl, Walden, S. 49.

¹²⁴ Ein Ausstellungsforum für den Expressionismus bot bis zur Gründung der „Sturm“-Galerie die Galerie Macht, in der die „Brücke“ nach ihrem Umzug nach Berlin im Frühjahr 1911 ausstellte. Und auch das Graphische Kabinett J. B. Neumann, das 1911 gegründet wurde, setzte sich für die Expressionisten ein.

¹²⁵ Vgl. von Lüttichau, S. 137.

¹²⁶ Vgl. Brühl, Walden, S. 33.

¹²⁷ Mühlhaupt, S. 16.

¹²⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche, Zarathustra "Vom Krieg und Kriegsvolke": „Euch rate ich nicht zur Arbeit, sondern zum Kampf. Euer Friede sei ein Sieg! [...] Der gute Krieg ist es, der die Sache heiligt. Der Krieg und der Mut haben mehr große Dinge getan als die Nächstenliebe.“ In: Holsten, S. 17.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Friedrich von Schiller, in: „Die Braut von Messina“ (1803): „Denn der Mensch verkümmert im Frieden / Müßige Ruh ist das Grab des Muts [...] Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen / Alles hebt er zum Unge-
meinen / Selber dem Feigen erzeugt er Mut.“ Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Schiller, Dramen und Gedichte, Stuttgart 1959, S. 850.*¹³¹ Vgl. Hildebrandt, Kurt: Die Idee des Krieges bei Goethe, Hölderlin,
¹³¹ Vgl. Hildebrandt, Kurt: Die Idee des Krieges bei Goethe, Hölderlin, Nietzsche, in: Faust, August: Das Bild des Krieges in Deutschen Denken, Bd. 1, Stuttgart, Berlin 1941, S. 401 ff.

¹³² Nach Brühl, Cassirers, S. 78.

¹³³ Vgl. Ebenda, S. 91.

¹³⁴ Brühl, Cassirers, S. 162.

¹³⁵ Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923. Integration, Veränderung, Wachstum, in: Mai, Paret, S. 140.

¹³⁶ Vgl. Lenman, in: Mai; Paret, S. 147.

¹³⁷ Donath, Adolph: Der Kunstsammler. Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1923, 4. Aufl., S. 151.

¹³⁸ Vgl. Brühl, Cassirers, S. 80.

¹³⁹ Peters; Wiese, S. 160.

¹⁴⁰ Vgl. Peters; Wiese, S. 161 f.

¹⁴¹ Brühl, Cassirers, S. 170.

¹⁴² Brühl, Walden, S. 54, u. Brühl, Georg: Der Sturm, Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912–1932, Berlin 1961, S. 14.

¹⁴³ Vgl. Brühl, Walden, S. 53.

¹⁴⁴ Einer von ihnen war zum Beispiel Johannes Molzahn.

¹⁴⁵ Mehring, nach Tafel, S.207. Seit seiner Ehe mit der Organistin Nell Walden, geb. Roslund, führte diese die Finanzen. Ihren wirtschaftlichen Fähigkeiten hatte der „Sturm“ sein Überleben im Ersten Weltkrieg zu verdanken. Die Trennung Nell und Herwarth Waldens 1924 – Waldens zunehmende Affinität zum Kommunismus hatte zur Entfremdung der Eheleute geführt – dürfte neben der Inflation mit ausschlaggebend für den baldigen finanziellen Abstieg Waldens gewesen sein.

¹⁴⁶ Geboren am 6.3.1887 in Skole, Galizien, gestorben am 28.4.1961 in Rye, New York.

¹⁴⁷ Vgl. Tafel, S. 207. Vgl. Die Weltkunst, Jahrgang 30, Nr. 12, 15. Juni 1960, S. 21, „J. B. Neumann – 50 Jahre im Kunsthandel“, F. N.

¹⁴⁸ Kokoschka, Oskar: Briefe, Band 1: 1905–1919, Düsseldorf 1984, S. 247. Zwischenzeitlich verhandelte Kokoschka auch noch mit der Galerie Gurlitt.