

Ruth Nегendanck

DIE GALERIE ERNST ARNOLD (1893 - 1951)

Kunsthandel und Zeitgeschichte



V&G

Ruth Nегendanck

DIE GALERIE ERNST ARNOLD
(1893 - 1951)

Ruth Negenanck

DIE GALERIE ERNST ARNOLD
(1893 - 1951)

Kunsthandel und Zeitgeschichte

VDG

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Negendanck, Ruth:

Die Galerie Ernst Arnold (1893 - 1951) : Kunsthandel und Zeitgeschichte /

Ruth Negendanck. - Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1998

(Galerien und ihre Geschichte ; 2)

Zugl.: Eichstätt, Kath. Univ., Diss.

E-Book ISBN: 978-3-95899-082-1

© VDG · [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) · Weimar 1998

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Steffen Wolfrum, Weimar

Umschlagabbildung: Signet der Kunsthandlung Ernst Arnold

Vorbemerkung

Für die stetige Betreuung der Forschungsarbeit an dieser Dissertation möchte ich Professor Dr. Norbert Knopp von der Katholischen Universität Eichstätt herzlich danken. Er war immer bereit, Fragen zu diskutieren, und gab mir wichtige und hilfreiche Ratschläge.

Mein Dank gilt Dr. Claus Pese, Oberkonservator am Germanischen Nationalmuseum, der mir als Kenner des Archivs für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vorschlug, den Nachlaß der Galerie Ernst Arnold für eine Dissertation zu bearbeiten und mir mit fachlichen Hinweisen und Ratschlägen weiterhalf. Archivdirektorin Dr. Irmtraud Freifrau von Andrian-Werburg gewährte mir denkbar gute Arbeitsmöglichkeiten, und ich danke ihr für die freundliche Unterstützung des Archivs für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum.

Für meine Arbeit war es notwendig, zahlreiche Archive, Bibliotheken und Museen aufzusuchen. Besonderen Dank schulde ich folgenden Institutionen in Dresden, die mir bei den oft schwierigen Recherchen behilflich waren: Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen (SKD), Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Stadtarchiv, Sächsische Landesbibliothek, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Stadtmuseum, Institut für Denkmalpflege und Stadtplanungsamt.

Mein Dank gilt weiterhin den Damen und Herren der folgenden Institutionen, die mir bei der Suche nach Unterlagen weiterhalfen: Der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz Handschriftenabteilung, dem Archiv der Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen, dem Archiv der Kunsthalle Hamburg, dem Archiv der Jenaer Kunstsammlungen, dem Archiv und der Bibliothek des Kulturhistorischen Museums der Stadt Magdeburg, dem Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N., der Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles und dem Umeļecko-řrůmyslové muzeum v Praze. Namentlich danken möchte ich Dr. Olaf Thormann, stellvertretender Direktor des Museums für Kunsthandwerk in Leipzig, der mir in der Anfangsphase meiner Forschungen besonders half. Zu danken habe ich für ihr freundliches Entgegenkommen auch der Galerie C.G. Boerner in Düsseldorf und der Galerie Saxonia in München. Danken möchte ich Volker Gross für die Erstellung der fotografischen Arbeiten.

Meiner Familie danke ich für ihren steten Zuspruch und für ihr Verständnis. Meinen treuen Freunden, die ich um Nachsicht bitte, daß ich sie namentlich nicht aufzählen kann, danke ich für die erfolgreichen Aufmunterungen.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	5
Einleitung	13
Die Quellenlage	16
I. Das Phänomen „Kunsthandel“	19
1. Der Kunsthandel im 19. Jahrhundert in Deutschland – Kunstwerk oder Ware?	19
1.1. Geschichtlicher Abriss	20
1.2. Die Zentren des Kunsthandels	20
1.3. Künstlervereinigungen	25
1.4. Kunstvereine	27
1.5. Die Zusammenarbeit von Kunsthändlern und Kunstvereinen	27
2. Der Kunsthandel bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts	28
2.1. Die Rolle der U.S.A.	28
2.1.1. Hohe Finanzmittel	28
2.1.2. Zollschwierigkeiten	30
2.1.3. Kriegsfolgen	31
2.2. Die wichtigsten Galerien	31
2.2.1. Paul Cassirer, Berlin	31
2.2.2. Herwarth Walden, Berlin	32
2.2.3. Ferdinand Möller, Berlin	32
2.2.4. Heinrich Thannhauser, München	33
2.3. Kunsthandel und Erster Weltkrieg	33
2.3.1. Die Ausgangssituation	33
2.3.2. Kriegsgewinnler	34
2.3.3. Die Kriegsgewinnsteuer	35
2.3.4. Das Auktionswesen	36
2.3.5. Die „Luxussteuer“	36
2.4. Kunsthandel nach dem Ersten Weltkrieg	38
2.4.1. Die Situation nach dem Ersten Weltkrieg	38
2.4.2. Erneuter Aufschwung	40
2.4.3. Museen und Kunsthandel	41
2.4.4. Die Metropole Berlin	41
2.4.5. Die Weltwirtschaftskrise	42
2.4.6. Beginnender Kunstterror	42

Kunsthandel im Dritten Reich	44
2.5.1. Kunst und Staat	44
2.5.2. Die Reichskulturkammer	45
2.5.3. Die „Arisierung“ des Kunsthandels	45
2.5.4. Gleichgeschaltete Kunstkritik	46
2.5.5. Gute Geschäfte	47
2.5.6. Die Galeristen des „Führers“	48
3. Die besondere Situation des Kunsthandels in Dresden	49
3.1. Die Geschichte der Sammlungen	49
3.1.1. Gründung der Gemäldegalerie	49
3.1.2. Ausbau der Gemäldegalerie	49
3.1.3. Leitung der Gemäldegalerie	50
3.1.4. Neubau der Gemäldegalerie	51
3.2. Die Ankaufspolitik	52
3.2.1. Verein und Kommission	52
3.2.2. Politische Turbulenzen und Wirtschaftswachstum	53
3.2.3. Etatisierung der Ankäufe	54
3.2.4. Schwierigkeiten mit der Moderne	55
3.3. Bewegung in der Kunstszene	55
3.3.1. Die Kunsthandlungen	55
3.3.2. Der „Verein Bildender Künstler Dresdens“, (genannt „Secession“)	56
3.3.3. Die internationalen Kunstausstellungen	56
3.3.4. Weitere Ausstellungen	58
3.4. Die Dresdner Gemäldegalerie im Aufschwung	59
3.4.1. Hochkonjunktur	59
3.4.2. Rückschläge	60
II. Die Galerie Ernst Arnold. Geschichte und Bedeutung einer Dresdner Kunsthandlung	65
1. Die Königlich Sächsische Hofkunsthandlung Ernst Arnold unter Adolf Gutbier in Dresden (1867 – 1902)	65
1.1. Die Gründung	65
1.2. Reproduktionen beleben das Geschäft	66
1.3. Ein neuer Geschäftspartner	66
1.4. Schwerpunkt Kunstverlag	67
1.5. Bedeutende Publikationen	69
1.6. Beginnender Kunsthandel	71

2.	Lehr- und Wanderjahre Ludwig Wilhelm Gutbiers (1891 – 1896)	72
2.1.	Die Ausbildung zum Kunsthändler	72
2.2.	Ein Studium als Fortbildung	73
2.3.	Studienreisen	74
2.4.	Der Ausstellungsmacher	75
2.5.	Konkurrenz im Vergleich	77
3.	Der Kunstsalon in Dresden, Wilsdrufferstraße 1, unter Ludwig Wilhelm Gutbier (1893 – 1907)	78
3.1.	Das Signet des Kunstsalons	78
3.2.	Die Ausstellungen des Kunstsalons	79
3.2.1.	Die Künstler der Münchner Sezession	79
3.2.2.	Gemälde und Zeichnungen von Adolf Menzel	80
3.2.3.	„Schwarz-Weiss Ausstellung des Münchner Radirvereins“	81
3.2.4.	Moderne Norweger	82
3.2.5.	Die „Glasgow-Boys“	82
3.2.6.	Holländische Künstler	83
3.2.7.	Erste japanische Verkaufsausstellung in Deutschland	84
3.2.8.	„Internationale Portraitausstellung“	87
3.2.9.	Hermann Obrist	90
3.2.10.	„Handzeichnungen deutscher Künstler“	91
3.2.11.	Giovanni Segantini	93
3.3.	Kontakte für die Zukunft	94
3.4.	Förderung des Kunstgewerbes	97
3.5.	Die Künstlervereinigung „Ring“	97
3.6.	März 1899: Erste Ausstellung der Impressionisten	99
3.7.	Die Fotografie	103
3.8.	Kontakte zum Ausland im Jahre 1900	105
3.9.	1904 „Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten“	107
3.10.	Die Weltausstellung in St. Louis	108
4.	Die Gründung der Galerie Ernst Arnold (1906/1907)	111
4.1.	Beweggründe zum Aufbau einer Galerie	111
4.2.	Umbau durch Wilhelm Kreis (1906)	113
4.3.	Das „Graphische Kabinett“, gestaltet von Henry van de Velde	114
4.4.	Der „Skulpturensaal“, entworfen von Max Hans Kühne	115
4.5.	Diskussion über die aufgefundenen Barockdecke	116
4.6.	Gesamtkosten des Umbaus	117
4.7.	Der Begriff „Galerie“	117

4.8.	1906: Die Ausstellung der Galerie Ernst Arnold	118
4.9.	1907: Die Eröffnung der Galerie durch die „Wiener Ausstellung“	118
4.9.1.	Die Wahl des Ausstellungsthemas	119
4.9.2.	Der Katalog	120
4.9.3.	Herausragende Werke in der Eröffnungsausstellung	120
5.	Die Zweigstelle in Breslau	123
5.1.	Die Gründung der Zweigstelle	123
5.2.	Breslauer Aktivitäten	124
5.3.	Ferdinand Möller in Breslau (1913 – 1917)	124
6.	„Die fetten Jahre“ (1907 – 1919)	125
6.1.	Heimatkunstabewegung?	126
6.1.1.	1907 Gedächtnisausstellung für Ferdinand von Rayski (1806 – 1890)	126
6.1.2.	Die Jahre 1908 und 1909: Hinwendung zur Heimat	128
6.1.3.	1910 Paul Gauguin und die „Künstlergruppe Brücke“	129
6.1.4.	Zeitgenössische Reaktionen auf den Expressionismus	131
6.1.5.	1912 „Vincent van Gogh“ und der Protest von Karl Vinnen Zur Ausstellung „Stätten der Arbeit“	133
6.1.6.	1913 – 1914 Zeitströmungen: „Die Neue Malerei“. Zur „Ausstellung französischer Malerei des 19. Jahrhunderts“	136
6.1.7.	Ehrungen während des Ersten Weltkrieges „Sonder-Ausstellung Prof. Richard Müller“	140
6.1.8.	1918 „Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“	141
7.	Der Verlag Ernst Arnold, Dresden	144
7.1.	Die Gründung des Verlages im Jahre 1919	144
7.2.	„Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner“	146
8.	„Die mageren Jahre“ (1919 – 1929)	147
8.1.	Die allgemeine Lage nach dem Ersten Weltkrieg	147
8.2.	Expressionismus nach dem Weltkrieg	148
8.3.	Hans Posse und die Ausstellung der holländischen Meister	149
8.4.	1923: Das Jahr der politischen und wirtschaftlichen Unruhen	150
8.5.	1924: Der Kunsthandel muß kämpfen	152
8.6.	1925: Oskar Kokoschka, Georg Kolbe	154
8.7.	Exkurs: Die Bildhauer in der Galerie Ernst Arnold	156
8.8.	1925 und 1926: Letzte Höhepunkte Der Niedergang der Galerie deutet sich an	160

9.	Das Ende des Ausstellungsinstituts	162
9.1.	Die „Neue Galerie Arnold“	164
9.2.	Aufträge für den Ausstellungsmacher	165
10.	Das „Graphische Kabinett“	165
10.1.	Die Stellung der Originalgrafik am Ende des 19. Jahrhunderts	165
10.2.	Die Rolle des Kunsthändlers Ludwig Gutbier im Bereich der Grafik	167
10.3.	Die Ausstellungen des „Graphischen Kabinetts“	168
10.4.	1930 und 1931: Die Ausstellungen deutscher Grafik der Galerie Ernst Arnold in den Vereinigten Staaten von Amerika	171
11.	1933: Die letzte große Ausstellung Ludwig Gutbiers in Dresden	175
11.1.	Einige Aspekte zum Schicksalsjahr 1933	178
11.2.	Das Ende der Galerie Ernst Arnold in Dresden	178
11.3.	Schrift und Film über das Wirken der Galerie in Dresden	179
12.	Die Wirkung der Galerie Ernst Arnold in Dresden im Rückblick	180
12.1.	Öffentlichkeitsarbeit	180
12.1.1.	Werbung: Plakate, Schaufenster, Annoncen und Touristenwerbung	180
12.1.2.	Die Kataloge zu den Ausstellungen	184
12.1.3.	Die Einführungstexte in den Katalogen	185
12.1.4.	Ausstellungsbegleitende Maßnahmen: Vorträge, Führungen und Musikdarbietungen	186
12.2.	Die Zusammenarbeit mit anderen Galerien	187
12.2.1.	Suche, Vermittlung und Verkauf von künstlerischen Werken	188
12.2.2.	Gemeinsame Ausstellungen	189
12.3.	Dresdner Sammler und die Galerie Ernst Arnold	190
12.3.1.	Die frühen Sammler	191
12.3.2.	Die Sammler in Dresden in der Zeit von 1900 bis 1930	192
12.4.	Erwerbungen der Museen durch die Galerie Ernst Arnold	195
12.4.1.	Verkauf und Vermittlung von Kunstwerken an die Gemäldegalerie in Dresden	196
12.4.2.	Erwerbungen des Kupferstichkabinetts in Dresden durch die Galerie Ernst Arnold	199
12.4.3.	Verkauf von Kunstwerken an das Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg	202

12.4.4. Vermittlung von Kunstwerken an die Hamburger Kunsthalle	203
12.5. Die Künstler der Galerie Ernst Arnold	205
12.5.1. Die quantitative Betrachtung	205
12.5.2. „Die Generation von 1890“	207
13. „Die entarteten Jahre“ (1937 – 1947)	209
13.1. München, Ludwigstraße 17	209
13.2. Verkauf von Werken lebender Künstler	210
13.3. Neue Geschäftsverbindungen, aber „Materialknappheit“	211
13.4. Verkauf durch Beziehungen	215
13.5. Ankäufe von „entarteter“ Kunst durch Privatsammler	216
13.6. Die Galerien während des Dritten Reichs	217
13.7. Rückzug nach Rottach am Tegernsee	218
14. Der Tod und das Erbe	220
15. Resümee: Die Auswirkungen der Zeitgeschichte auf die Tätigkeiten der Galerie Ernst Arnold	220
Anmerkungen	223
III. Anhang	259
1. Biografie Ludwig Wilhelm Gutbiers	259
2. Galerienregister	262
3. Interpretenregister	266
4. Personenregister	269
5. Bibliografie	279
Abbildungen	291
IV. Katalogteil	357
1. Ausstellungsübersicht	359
2. Künstlerregister	561

Einleitung

Als Ludwig Gutbier, Inhaber der Galerie Ernst Arnold, im Jahre 1951 starb, wurde er in der Presse als der Senior der Kunsthändler bezeichnet und seine Galerie als die älteste Galerie Deutschlands. Wenige Jahre später, 1958, wurde der Firmenname im Handelsregister gelöscht. Im gleichen Jahr schrieb Will Grohmann an die Witwe: „Es ist unvergessen, dass Herr Gutbier im Jahre 1910 die erste wirklich importante ‚Brücke‘-Ausstellung gemacht hat, und in allen Bibliographien des In- und Auslandes kann man nachlesen, was für Epoche machende [sic!] Ausstellungen von ihm durchgeführt wurden. Die französischen Impressionisten, die Nachimpressionisten und Cezanne, die ‚Brücke‘ und die Jubiläumsausstellung Kandinskys zu seinem 60. Geburtstag fanden in seiner Galerie statt. Zu solchen Ereignissen kam die gesamte Kunstkritik aus Berlin (...).“¹

Die vergangenen fast vierzig Jahre gaben Will Grohmann nicht Recht. Zwar ist die „Brücke-Ausstellung“ in der Galerie Ernst Arnold in Dresden unvergessen, doch werden die „Epoche machende[n] Ausstellungen“ der Galerie nur in wenigen Publikationen erwähnt. Sogar Gutbiers entschiedenes Eintreten für Maler wie Lovis Corinth, Max Liebermann, Hans Thoma, Fritz von Uhde, Wilhelm Trübner und Karl Haider findet in den neuesten Ausstellungskatalogen kaum einen Niederschlag. Allein „Arnolds graphische Bücher“ tauchen in den Katalogen der Antiquariate regelmäßig auf.

So stellte sich die Frage, aus welchen Gründen eine so bedeutende Galerie, deren Wirkung bis zum Beginn der dreißiger Jahre unbestritten war, in Vergessenheit geraten konnte. Um diesen Tatbestand zu klären, war es notwendig, die Geschichte der Galerie aufzudecken und darzustellen.

Die Kunsthandlung Ernst Arnold geht auf das Jahr 1818 zurück, als Ernst Sigismund Arnold (1792-1840) die Kunsthandlung Heinrich Rittner in der Schloßstraße in Dresden übernahm. 1863 trat Adolf Ludwig Gutbier (1841-1902) in das Kunsthandelsgeschäft ein und führte es ab 1867 in eigener Regie als Inhaber weiter. Das Kunsthandelsgeschäft behielt bis zu seiner Auflösung den Namen Ernst Arnold. Die Bedeutung der durch das sächsische Königshaus im Jahre 1879 zur Königlich-Sächsischen Hofkunsthandlung ernannten Firma setzte jedoch erst im Jahre 1893 ein, als der Sohn Ludwig Wilhelm Gutbier im Geschäft seines Vaters Adolf Gutbier aktiv mitarbeitete.

Nach dem Tode des Vaters im Jahre 1902 führte Ludwig Gutbier die Galerie Ernst Arnold bis zu seinem Tode allein weiter.

Die Nähe zum sächsischen Königshaus, aber auch die wachsende Bedeutung des neuen Kaiserreichs mit seiner Hauptstadt Berlin, hatten Einfluß auf die Geschichte der Galerie Ernst Arnold. Der Erste Weltkrieg und besonders die Weimarer Republik brachten Einschnitte in das Wachstum der Galerie Ernst Arnold. Durch den aufkommenden Nationalsozialismus mußte die Galerie ihre Ausstellungsräume in Dresden schließen und Ludwig Gutbier zuletzt die Stadt verlassen. Eine zeitweilige Anpassung an die politischen Gegebenheiten wurde in München mit dem Aufbau einer neuen Galerie versucht, doch beendeten die verheerenden Ereignisse des Zweiten Weltkrieges diese Initiative bald. Mit der Gründung des Rottacher Kunstheimes im Jahre 1947 unternahm Ludwig Gutbier den dritten Aufbau seiner Galerie. Nach seinem Tod im Jahre 1951 konnte dieses Unternehmen keine Bedeutung mehr erlangen.

Die Schloßstraße in Dresden, in deren Häusern einerseits das bekannte Ausstellungsinstitut (Schloßstraße 34) der Galerie Ernst Arnold und auch das sogenannte Stammhaus (Schloßstraße/Ecke Sporergerasse) ansässig waren, kann man heute nicht mehr vorfinden. Die Häuser der Schloßstraße verbrannten wie die gesamte Innenstadt in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945. Mit dem Aufbau der Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte eine vollkommene Umgestaltung des Bereichs. An die ehemalige Galerie und ihre Ausstellungsräume erinnert nichts mehr.

Es galt nun, in der vorliegenden Arbeit nicht nur die Geschichte der Galerie darzustellen, sondern sie zu der Zeitgeschichte und zu dem Wirken anderer Galerien in Deutschland – vornehmlich in Berlin und München – in Beziehung zu setzen, um eine mögliche Erklärung für das Vergessen der Galerie zu finden. Doch sollte mit dieser Arbeit auch die ehemalige Bedeutung der Galerie Ernst Arnold in ihrer Wirkung auf ihre Zeit untersucht und herausgestellt werden.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wird in zwei einführenden Kapiteln eine allgemeine Übersicht über das „Phänomen“ Kunsthandel im 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts gegeben, um es in einem dritten Kapitel mit der besonderen Situation in Dresden abzurunden. Dies hat den Vorteil, daß man dem Leser die öffentlichen kulturellen Institutionen vorstellen konnte, ohne sie im fortlaufenden Text erklären zu müssen. Auf diese drei einfüh-

renden kurzen Kapitel folgt die wissenschaftliche Darstellung und Untersuchung über das Wirken der Galerie Ernst Arnold in der Zeit von 1893 bis 1951.

Im Anhang des ersten Teiles der Arbeit befindet sich eine Kurzbiografie Ludwig Gutbiers. Ein Galerienregister gibt Auskunft über die verzweigte Korrespondenz, die Ludwig Gutbier in der Zeit von 1927 bis 1951 mit anderen Galerien führte. Diese Korrespondenz befindet sich im Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum und kann für weitere wissenschaftliche Arbeiten eine wichtige Quelle sein. Das Interpretenregister faßt die Personen zusammen, die in den bisher bekannten Katalogen der Galerie die einführenden Texte geschrieben haben. Das Personenregister rundet den ersten Teil der Arbeit ab. Auf die Abbildungen wird im Text hingewiesen. Sie befinden sich am Schluß des ersten Teiles der Arbeit.

Ergänzt wird der erste Teil der vorliegenden Dissertation durch einen zweiten Teil, dem Katalogteil. Dort wurden die recherchierten Ausstellungen chronologisch geordnet und das Schrifttum und der jeweilige Standort der Quelle angegeben. Die Angaben beruhen auf den erhaltenen Katalogen, der überprüften kurzen Ausstellungsliste Ludwig Gutbiers und Meldungen zu Ausstellungsereignissen in den zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften. Die in den Katalogen genannten Werke der Künstler konnten nur als „Bilder“ bezeichnet werden, da oft nicht zu ermitteln war, um welche Maltechnik es sich bei den genannten Werken handelte. Die Künstler wurden in der Schreibweise der jeweiligen Quelle wiedergegeben, d.h. daß Vornamen in der Ausstellungsübersicht nicht ergänzt worden sind. Es wurde versucht, sie im Künstlerregister, das sich auf diese Ausstellungsübersicht bezieht, zu ermitteln. Bei Unklarheiten wurde es vorgezogen, keine Angaben zu machen, um so Fehlinterpretationen zu verhindern. Fehlende Daten im Künstlerregister werden weiterhin eingearbeitet.

Zitate sind zumeist in der Orthografie des Schreibers belassen. Schwere Rechtschreibfehler wurden durch „[sic!]“ markiert. Ludwig Gutbier vernachlässigte weitgehend die Kommasetzung. Dies wurde als sein persönlicher Telegrammstil nicht verändert.

Die Quellenlage

Der erste Versuch, das Wirken der Galerie Ernst Arnold darzustellen, unternahm Christian Töwe im Jahre 1946 noch zu Lebzeiten Ludwig Gutbiers. Durch den plötzlichen Tod Töwes kam es zu keiner Niederschrift. Nur aus dem schriftlichen Nachlaß des Kunsthistorikers ergibt sich dieses Vorhaben.²

Im Jahre 1958 übergab Ella Gutbier „nahezu 700 hervorragende, mit größter Kenntnis und Witterung ausgesuchte Meisterblätter“ des 19. und 20. Jahrhunderts der Staatlichen Graphischen Sammlung in München als Ludwig-Gutbier-Stiftung.³ Im September des gleichen Jahres wurden einhundert Blätter dieser Stiftung in der Ausstellung „Ein Jahrhundert deutsche Graphik“ dem Publikum gezeigt. Damit wurde der Name Ludwig Gutbiers geehrt und nochmals in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gebracht.

1972 erschien in der Zeitschrift „Artis“ der Beitrag „Avantgarde – damals. Die Galerie Ernst Arnold in Dresden, Ludwig Gutbier und die Brückemaler“.⁴ Der Aufsatz war mit einer Abbildung Ludwig Gutbiers an seinem Schreibtisch versehen und wies auf das Wirken Gutbiers für die Maler der „Brücke“ hin.

Mit den ersten selbständigen Monografien zu Kunsthändlern in den achtziger Jahren tauchte der Name der Galerie Ernst Arnold vermehrt auf. Besondere Bedeutung hatte in diesem Zusammenhang das im Jahre 1984 herausgegebene Buch von Eberhard Roters über das Wirken der Galerie Ferdinand Möller in Berlin. Möller war ab 1912 zuerst als Mitarbeiter der Galerie Ernst Arnold in Dresden tätig gewesen und hatte ab dem Jahre 1913 die Geschäftsführung der Zweigstelle Ernst Arnold in Breslau übernommen.⁵

Wissenschaftliche Untersuchungen über das Kunstgeschehen der Moderne in Deutschland rückten Paul und Bruno Cassirer in den Vordergrund des Interesses, so daß sich eine Reihe von Veröffentlichungen mit dem Kunsthändler Paul Cassirer beschäftigten. In der 1991 erschienenen, sorgfältig recherchierten Dissertation von Titia Hoffmeister wurde die Galerie Ernst Arnold als ein wichtiger Ausstellungspartner Cassirers des öfteren genannt.⁶ Diese Arbeit war für die Darstellung der Galerie Ernst Arnold von besonderer Bedeutung, da sie erlaubte, deren Wirken mit der zeitgleichen Galerie von Paul Cassirer zu vergleichen.

Seit 1993 erschienen in der „Kunstchronik“ immer mehr Dissertationsthemen zu dem Phänomen Kunsthandel.⁷ Auch stärker monografisch aus-

gerichtete Dissertationsthemen traten in Erscheinung, wie die Arbeiten zu der Galerie Karl Haberstock und zu der Galerie Hans Goltz.⁸ So fügt sich die vorliegende Arbeit gut in einen aktuellen Schwerpunkt der Forschung ein. Sie nimmt allerdings insofern eine Sonderstellung ein, als es sich bei der Galerie Ernst Arnold um die älteste Galerie Deutschlands handelt.

Die wichtigste Quelle für diese Arbeit war der schriftliche Nachlaß der Galerie Ernst Arnold (NL Arnold/Gutbier). Das Material gelangte im Jahre 1976 in das Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Die Bedeutung des Nachlasses wurde allerdings zu diesem Zeitpunkt kaum wahrgenommen; das Material fand nur wenig Beachtung bei Benutzern des Archivs. Im Jahre 1990 wurde es zur Grundlage der vorliegenden Arbeit. Die Anregung zu dieser Arbeit kam von Dr. Claus Pese vom Archiv für Bildende Kunst, der im Jahre 1989 die Aufarbeitung des Archivmaterials als Grundlage für ein Dissertationsthema vorschlug. Nach Sichtung des Materials und Besprechung mit Professor Dr. Norbert Knopp von der Katholischen Universität Eichstätt, wurde die Arbeit im Jahre 1991 in der Kunstchronik angemeldet.

Der schriftliche Nachlaß der Galerie besteht aus Urkunden zum Erwerb des Dresdner Geschäftshauses aus dem 19. Jahrhundert und aus wenigen persönlichen Briefen Ludwig Gutbiers aus den Jahren 1884 bis 1900. Hinzu kommt Geschäftskorrespondenz mit Künstlern, Galerien und Museen im Zeitraum von 1930 bis 1951. Die Namen der Galerien, die im Schriftwechsel mit der Galerie Ernst Arnold standen, werden im Anhang dieser Arbeit in einem Register wiedergegeben. Einige erhaltene Ausstellungskataloge aus den Jahren 1895 bis 1927 ergänzen das Material zur Galerie Ernst Arnold. Familienfotos und Fotos zum Umbau des Ausstellungsinstituts in Dresden bereichern die Unterlagen. Weitere Geschäftskorrespondenz der Galerie aus den Jahren 1900 bis 1927 sind durch Bomben- und Lagerungsschäden in München zerstört worden. Leider gehören dazu auch Künstlerbriefe. Als Folge der völligen Zerstörung der Dresdner Innenstadt waren Unterlagen von staatlichen und städtischen Institutionen oft nicht mehr auffindbar. Hinzu kommen sogenannte „Kriegsverluste“, das sind Ausstellungskataloge und Ausstellungslisten, die sich nicht mehr vor Ort – beispielsweise in der Sächsischen Landesbibliothek – befinden.

Wenngleich sie kein Ersatz für die leider fehlende Korrespondenz aus der „großen“ Zeit der Galerie Ernst Arnold (1906 bis 1927) sein können,

konnten zahlreiche Kataloge und Kritiken zu Ausstellungen aus Kunstzeitschriften und Tageszeitungen ermittelt werden. Recherchen bei Museen – besonders in Dresden, Hamburg und Magdeburg – ergänzten das Material. Dank dieser und vieler anderer Quellen, die an der jeweiligen Stelle genannt werden, ließ sich das Wirken der Galerie Ernst Arnold in der Zeit von 1893 bis 1951 gut darstellen.

I. DAS PHÄNOMEN „KUNSTHANDEL“

1. Der Kunsthandel im 19. Jahrhundert in Deutschland – Kunstwerk oder Ware?

„Goethe erlebte zwei Zeitalter der Geistesökonomie. In seinen jungen Jahren überwog noch der Feudalismus: der Dichter gehörte zum Hofgesinde eines Fürsten oder sonst irgendwie zum Anhang der Mächtigen. Oder deutlicher: wenn ein Poet von seinen Werken leben wollte, so konnte er es nur, indem er sich die Gunst eines der Reichsten und Mächtigsten erwarb, eines hochgesinnten Herrn, der mit Alfonso von Ferrara sprach:

„Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,

Der die Talente nicht um sich versammelt.“

Ganz ist dieses Zeitalter heute noch nicht vorbei – man denke nur an Bayreuth und Darmstadt – aber herrschend ist doch jetzt das Zwischenmeister- oder Verlagssystem; der Dichter verkauft seine Werke wie der Weber seine Leinwand und die Mäntelnäherin ihre Arbeit an einen Unternehmer, der sie an das Publikum weiter verhandelt. Goethe lebte unter beiden Systemen und hatte Vorteil von beiden.“⁹

Dieser Absatz aus einem Aufsatz von Wilhelm von Bode (1845-1929) mit dem Titel „Goethe über Förderung der Kunst“ aus dem Jahre 1902 enthält zwei wichtige Gedanken. Zum einen sieht Bode das Kunstwerk, sei es nun das Werk eines Dichters oder eines Malers, als Ware an, die ebenso verkauft wird wie eine „Leinwand“ oder ein Kleidungsstück. Zum anderen spricht Bode die veränderten gesellschaftspolitischen Gegebenheiten an. Goethe hatte es nicht mehr nötig, seine „Ware“ direkt zu verkaufen, er benutzte bereits einen Unternehmer, der mit dem Publikum weiter verhandelte.

1.1. Geschichtlicher Abriss

Ursprünglich wurde das Kunstwerk nicht als Ware hergestellt, da es oft nur für den Hausgebrauch des Auftraggebers gedacht war. Später kamen die Aufträge für Maler und Bildhauer aus dem kirchlichen Bereich. Der Künstler galt dabei noch als gehobener Handwerker, der seine Werke selten signierte. Zudem waren die Kunstwerke als Tafelbild oder als Plastik meistens standortgebunden. Erst durch die Loslösung des Kunstwerkes von seiner Zweckgebundenheit im kirchlich-religiösen Bereich, durch die zunehmende Veränderung des festen Mäzenatentums und die damit verbundene wirtschaftliche Unabhängigkeit des Künstlers seit der Renaissance, konnte das Kunstwerk zu einem Handelsobjekt werden. Die Freisetzung des Künstlers vom festen Mäzenatentum der Kirche, der Fürsten und Monarchen war die Voraussetzung dafür, daß sich im neuzeitlichen Europa – und hier zuerst im Verlauf des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden – ein Kunstmarkt und damit ein Kunsthandel bildete.¹⁰ Der Begriff des Kunstmarktes umfaßte dabei ursprünglich nur das öffentliche Anbieten von Kunstwerken an einem bestimmten Ort, meistens auf einem Markt. Heute versteht man darunter allgemein den gesamten internationalen Marktverkehr mit Kunstwerken. An diesem Absatzmarkt nehmen die Künstler als Produzenten und die Kunstsammler als Konsumenten teil.

Ein Kunsthandel entsteht somit zwischen Kunstsammlern auf der einen Seite – zu denen sowohl Einzelpersonen aber auch Institutionen wie Museen und Kunstvereine gehören – und Künstlern auf der anderen Seite. Als wichtiges Bindeglied tritt der Kunsthändler auf; daneben waren bis ins 19. Jahrhundert Künstler als Berater und Agenten für Monarchen tätig. Der Beruf des Kunsthändlers gliedert sich in eine Vielzahl von Typen, von denen hier nur der Antiquitätenhändler, der Kunstauktionshändler und der eigentliche Kunsthändler genannt seien.

1.2. Die Zentren des Kunsthandels

Für diese Einführung, die sich mit dem Kunsthandel im 19. Jahrhundert in Deutschland beschäftigt, sollen hierzu nur einige wenige Beispiele genannt werden. Da in der vorliegenden Arbeit vor allem die Beziehungen zwischen Dresden, Berlin und München eine Rolle spielen, bleibt die Situation im Westen Deutschlands unberücksichtigt. Auf sie soll im folgenden nicht eingegangen werden.

München

In München lassen sich 1810 fünf „Kunst- und Bilderhandlungen“ sowie fünf „Buchhandlungen“ nachweisen. Man kann davon ausgehen, daß die beiden Geschäftszweige getrennt waren.¹¹ 1833 nannte Julius Max Schottky drei Geschäfte in dieser Stadt, die sich mit dem Verkauf von Ölgemälden, Lithographien und Handzeichnungen beschäftigten.¹² 1838 stellte Ludwig Albert von Montmorillon beim Magistrat der Stadt München ein Gesuch zur Errichtung eines Kunstdepots, also eines Kunsthandelsgeschäftes, in dem von 1835 bis 1854 vornehmlich Nachlaßauktionen stattfanden. Als Montmorillon 1854 starb, konnte sich 1859 sein Nachfolger, der ehemalige Buchhalter Joseph Maillinger, schon mit dem Hinweis bewerben, daß er keine Gefährdung „des Nahrungsstandes der vorhandenen Kunsthändler in München“ darstelle und „München als gefeierte Metropole der Kunst eines solchen Geschäftes bedürfe.“¹³ München galt zu dieser Zeit als „Künstlerstadt – eine anregende Tradition war da, künstlerische Atmosphäre und das aufrichtige Interesse der gebildeten Schichten der Bürgerschaft, die sich umso mehr für die Künstlerschaft begeisterte, als es sich bei den Künstlern nicht durchaus um Zugewanderte handelte, sondern um eine Körperschaft, die mit bajuwarischen Elementen stark durchsetzt war.“¹⁴

Unter lebhafter Teilnahme der Bevölkerung wurde am 19. Juli 1869 die „Internationale Kunstausstellung 1869 im Glaspalast“ eröffnet. Zwischen 2.500 und 2.800 Eintrittskarten wurden an manchen Tagen verkauft, obwohl München zu dieser Zeit nicht mehr als 140.000 Einwohner hatte. 1886 zählte man laut Adreßbuch bereits 65 Kunsthandlungen. Diese waren zum großen Teil auf durchreisende Touristen eingestellt, die die jährlich stattfindenden Ausstellungen im Glaspalast besuchten. Es wurden neben Ölgemälden und Lithografien auch Fotografien nach den berühmten alten und neuen Meistern als Neuigkeit angeboten. Man warb mit „Original-Photographien aus den kgl. Pinakotheken, der Glyptothek, kgl. Residenz, bayer. Königsschlösser und der Kunstausstellung im kgl. Glaspalaste.-Großes Lager von Ansichten aus Oberbayern, Tyrol, Schweiz etc. Depot der Farbenphotographien >Photochrom Zürich<, Ansichten von Bayern, Tyrol, Schweiz, Rhein, Italien, und Riviera. Stereoscopapparate und Stereoscopbilder.“¹⁵ Die Kunsthandlungen mit Billigangeboten richteten sich an die weniger bemittelten Schichten und boten Ware mit Souvenircharakter an. Es gab aber auch die anderen

Händler, die mit Arbeiten von künstlerischer Qualität den Ruf der Stadt München als Kunstmetropole förderten.

Zu diesen zählte als eine der ältesten die Wimmer'sche Kunsthandlung, die 1824 von J. M. Hermann; in der Kaufingerstraße eröffnet worden war und seit 1841 von dessen Schwiegersohn geführt wurde. Ab 1903 befand sich das Geschäft mit 8 Oberlichtsälen in der Briennerstraße 3.

Die Heinemann'sche Kunsthandlung wurde 1872 von dem Bildnis- und Genremaler David Heinemann (1819-1902) gegründet, der aus dem schwäbischen Schlipshaus stammte.¹⁶ Ab 1890 arbeitete sein Sohn Hermann Heinemann (1857-circa 1920) mit und ab 1895 trat Theobald Heinemann als weiterer Teilhaber in das etablierte Geschäft am Promenadeplatz im Hotel Max Emanuel ein. Sehr bald, vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt, existierten Zweigstellen der Firma Heinemann in Frankfurt a. M., Bad Kissingen und in Nizza.¹⁷ Dort fanden von Dezember bis Mai Jahr für Jahr große Kunstausstellungen im Palais des Beaux Arts statt. In München wurde neben der Kunsthandlung am Promenadeplatz im Jahre 1900 eine zusätzliche „Galerie Heinemann“ in der Prinzregentenstraße 2 eröffnet. Ab Dezember 1903 bezog die Kunsthandlung das neuerbaute Galeriegebäude am Maximiliansplatz 3 (später Lenbachplatz 5 und 6), das von Emanuel von Seidl entworfen und im französischen Renaissancestil mit Empire-Motiven erbaut worden war.¹⁸ Das Geschäft in München existierte bis 1937 oder 1938; danach ging es in den Besitz von Heinrich Zinckgraf über, der die Firma in „Galerie am Lenbachplatz“ umbenannte und bis 1954 leitete.¹⁹

Bei Heinemann konnte man vor allem Münchner Maler sehen, aber auch internationale Künstler aus den Nachbarländern. „Die Heinemanns waren, neben den Bernheimers, wohl die erfolgreichsten Kunsthändler in München. Großzügig ließen sie an ihrem Erfolg auch die bayerischen Gemäldesammlungen teilhaben, denen sie nicht nur Gemälde von Sir Joshua Reynolds (1723-1792) oder Sir Henry Reaburn (1756-1823) stifteten, sondern auch Leihgaben zur Verfügung stellten oder bei Staatsankäufen auf einen Teil des Erlöses verzichteten (...).“²⁰

Einen neuen Weg beschritt Anfang des 20. Jahrhunderts „Brakls Moderne Kunsthandlung“, die der Kammermaler Franz Joseph Brakl im November 1905 in der Goethestraße 5 eröffnete. Dem Anspruch, eine moderne Kunsthandlung zu sein, versuchte er insofern gerecht zu werden, als er nur „gute, moderne Bilder, vereint mit neuer Wohnungskunst“ ausstellen woll-

te.²¹ Brakl verzichtete völlig darauf, den allgemeinen Markt zu bedienen und damit auch dem Durchschnittsgeschmack des Publikums nachzukommen. Auf diese Weise erlegte er sich zwar eine Beschränkung auf, konnte aber das kaufwillige gehobene Publikum gewinnen. Schon in der Eröffnungsausstellung 1905 stellte Brakl neben den älteren Künstlern der Münchner Künstlergenossenschaft vor allem Mitglieder des „Vereins bildender Künstler Münchens ‚Secession‘“ und Mitglieder der „Scholle“ vor. Im Februar 1910 zeigte er in einer Kollektivausstellung Franz Marc (1880-1916). Anfänglich arbeitete Brakl zusammen mit Heinrich Thannhauser, der 1909 eine eigene Galerie in München eröffnete. Die Geschäftsräume Brakls waren zunächst in der Goethestraße 64/Ecke Beethovenplatz in seinem eigenen Wohnhaus untergebracht, das er von Emanuel von Seidl so umbauen ließ, daß es gut ausgelichtet war. Erst 1913, als Brakl in die jetzt „Brakls Kunsthaus“ genannten Geschäftsräume in das Eckgrundstück Lessingstraße 2/Beethovenplatz umzog, verfügten seine Ausstellungsräume über einen großen, sechseckigen Oberlichtsaal. Wieder war es Emanuel von Seidl gewesen, der ein neues Wohnhaus mit einem eigenständigen Geschäftsbau für Brakl errichtet hatte. Während der Inflationszeit mußte Brakl den Betrieb verkleinern und sich in sein ehemaliges Wohnhaus Lessingstraße 2 zurückziehen. Im Jahre 1930 gab er sein Unternehmen im Alter von 76 Jahren auf.

Berlin

In Berlin erlebte das kulturelle Geschehen um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach dem Tode Friedrich Wilhelms IV. (1795-1861) einen Niedergang. „Überhaupt galt die Beschäftigung mit Kunst, selbst solcher der Vergangenheit, nur wenigen als angenehm, vergnüglich; ‚der ernste Bürger hielt nicht viel vom Sammeln‘.“²² In der Hauptstadt Preußens galt vornehmlich die „alte Kunst“, oder man suchte Bilder mit lokalem Kolorit. Einige wenige Händlernamen sind bekannt. So belieferte die Kunsthandlung Amsler und Ruthardt den konservativen Hof. Emanuel Mai, der Hofantiquar, war auf Porträts – einerseits von Angehörigen des Adels, andererseits von Berühmtheiten in Vergangenheit und Gegenwart – „spezialisiert“. Für alte Grafiken standen die Namen von Albert Cohn, C. H. Schroeder; und die Danzische Antiquariats- und Kunsthandlung. Das Auktionshaus Rudolph Lepke bestand seit 1869; schon der Vater war Hofkunsthändler und Konservator ge-

wesen. Daneben gab es in einer Reihe von kleinen Geschäften ein Gemisch aus Kunst und Trödel zu kaufen.

Eine besondere Stellung nahm Louis Friedrich Sachse ein, der 1828 in Berlin ein lithografisches Institut gründete. Er selber hatte noch bei Aloys Senefelder gelernt. Neben eigenen Editionen übernahm er Fremdaufträge für Künstler.²³ 1853 bot die neu entstandene „Sachsesche Kunsthandlung“ schon „Kunstaussstellungen“ an, die von jedermann besucht werden konnten. Mitte der sechziger Jahre stellte Sachse über 2.000 Künstler aus dem In- und Ausland in Berlin vor. Er nahm auf vielen Reisen Kontakte besonders zu französischen Künstlern wie Delacroix, Rousseau und Corot auf. Sachse wurde geehrt und von Friedrich Wilhelm IV. zum Kunstberater bestimmt. Später erhielt er den Titel „Kommerzienrat“. 1874 ließ er ein neues Gebäude für seinen „Internationalen Kunstsalon“ mit dem damals für Berlin neuen Oberlicht zur Ausleuchtung der Bilder errichten. Durch die Nachkriegsrezession geriet er aber in finanzielle Schwierigkeiten und mußte 1875 sein Geschäft schließen.

Zu den bedeutenden Kunsthändlern in Berlin gehörte Friedrich Gurlitt, der 1880 seine Kunsthandlung nahe „unter den Linden“ eröffnete. Er unterstützte Max Klinger und Arnold Böcklin. Auch zeigte er zu Beginn seiner Tätigkeit 1883 eine viel diskutierte Ausstellung französischer Impressionisten.

Einige Namen traten in Berlin am Ende des Jahrhunderts besonders hervor, wie z.B. Eduard Schulte (1886), Keller & Reiner (1897) und Paul Cassirer (1898). Sie bestimmten jetzt neben dem offiziellen Kulturleben die Auseinandersetzung um die zeitgenössische Kunst in Berlin. Von offizieller Hofseite wurden sie zumeist abgelehnt, doch wurde gerade dadurch ihre Stellung nur noch mehr gefestigt.

Eduard Schulte führte seinen Kunstsalon mit zunächst konventionellen Bildern, doch er änderte das Programm bald und zeigte junge Kunst. Bei ihm war die Gruppe der „Elf“ mit Max Liebermann ebenso zu sehen wie später die „Secession“.

Keller & Reiner bestachen schon früh durch die außergewöhnliche Einrichtung ihres Kunstsalons, die sie von bemerkenswerten Architekten wie Henry van de Velde herstellen ließen.

Den größten Einfluß in Berlin hatte ab dem Jahre 1898 der Kunstsalon von Paul Cassirer. Dieser gründete zusammen mit seinem Vetter Bruno

Cassirer im Jahre 1898 in Berlin eine Verlags- und Kunsthandlung (siehe Kapitel 2.2.1.).

Leipzig

In Leipzig konnte man bei Christoph Weigel und dessen Sohn Johann August Gottlob Weigel seit 1797 in deren Antiquariatsbuchhandlung, der ein Auktionsinstitut angeschlossen war, ganze Sammlungen von „Handzeichnungen, Gemälden, Kupferstichwerken Kunstbüchern und Musicalien“ erwerben.²⁴ Ebenfalls in Leipzig wurde die heute vornehmlich in Düsseldorf arbeitende Kunsthandlung C. G. Boerner am 8. November 1826 gegründet.²⁵ Von dort wurde sie erst 1950 nach Düsseldorf verlegt.

Dresden

In Dresden trat 1818 Ernst Arnold (1792-1840) in die bestehende Kunsthandlung Heinrich Rittner ein. Nach der Übernahme des Geschäftes durch ihn wurde der Name der Kunsthandlung in Ernst Arnold geändert. Unter diesem Namen bestand die Kunsthandlung bis 1934 in Dresden. (siehe Kapitel II. ff.)

München und Berlin avancierten zu den wichtigsten Kunstzentren des neuen Kaiserreiches neben Düsseldorf, Frankfurt und Dresden.

1.3. Künstlervereinigungen

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine Vielzahl von neuen Kunsthandlungen, die sich dem Zeitgeschehen anpaßten. Dies war ohne Zweifel nicht nur auf einen veränderten Käuferkreis zurückzuführen, sondern auch auf die besondere soziale Stellung des Künstlers innerhalb der Gesellschaft. Der Künstler übte einen freien Beruf aus und seine Kunst wurde zur unabhängigen geistigen Äußerung, die er in Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Doch die konventionellen und veralteten Ansichten der Ausstellungsjurys übten einen hemmenden Einfluß auf die Entwicklung der modernen Bestrebungen aus. In den Akademieausstellungen, die sich jahrelang großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten, hatten Künstler, die in den entscheidenden Gremien saßen, die Macht, anderen, Jüngeren und Andersdenkenden, den Weg zu versperren. Diesen einseitigen, oft diktatorischen Machtpositionen versuchten die Künstler entgegenzuwirken, indem sie an-

dere Möglichkeiten suchten, ihre Werke öffentlich auszustellen und sich dadurch auch eine Sicherung ihrer Existenz zu ermöglichen. Ein Mittel hierzu war der Zusammenschluß der Künstler zu Künstlervereinigungen. In diesen konnten sie ihre gemeinsamen Interessen besser wahren und eigene Ausstellungen veranstalten. Die erste Künstlervereinigung wurde bereits 1788 in Wien gegründet: die „Pensionsgesellschaft Bildender Künstler“. Erst ab dem 19. Jahrhundert gab es auch Gründungen ähnlicher Art in Deutschland.²⁶ Aus diesen Zweckverbänden sonderten sich die künstlerisch fortschrittlichsten Kräfte ab, so daß es zu der Bildung von „Secessionen“ kam, zuerst 1892 in München, dann 1898 in Berlin. „Dieser seit dem Ende des 19. Jahrhunderts anhaltende Prozeß des Secessionismus wird zum Symptom einer neuen Krise des Kunstlebens, die sich mit besonderer Deutlichkeit innerhalb des sich vielfältig aufspaltenden Ausstellungsbetriebes niederschlägt.“²⁷ Daneben bildeten sich auch Gruppierungen, die oft nur wenige Jahre von Bestand waren und vom Publikum zumeist als radikal angesehen wurden.

Einen Einblick in die Situation der Künstlervereine in Berlin und München gab im Jahre 1909 Theodor Volbehr²⁸, der die beiden Städte miteinander verglich: „Es ist interessant, in diesen Tagen die beiden großen Ausstellungsstädte auf dem Gebiet der bildenden Kunst, München und Berlin miteinander zu vergleichen, denn fast niemals ist das gegensätzliche Wesen dieser beiden Kunstzentren des deutschen Nordens und des deutschen Südens klarer zum Ausdruck gekommen als gerade heute. In München hat sich die Secession wieder mit der Künstlergenossenschaft unter einem Dach zusammengefunden und die beiden solange feindlichen Schwestern haben die gesamte Kunst Deutschlands und dazu die Kunst aller übrigen Kulturnationen bis einschließlich der Bulgaren und der Türkei zu sich geladen. In Berlin hingegen stehen sich die Secession und die Große Berliner Kunstausstellung noch immer feindlich gegenüber und von ausländischer Kunst lernt man nur das kennen, was nach der Ansicht der Secession für die jungen deutschen Talente wertvolle Anregungen bietet. Infolgedessen hat man in München das Gefühl, einem allgemeinen Verbrüderungsfeste der Künstler beizuwohnen, während man in Berlin glaubt, einem Kampfspiel zuzusehen.(...)“²⁹

1.4. Kunstvereine

Eine besondere Möglichkeit, den Künstlern zu helfen und ihnen Ausstellungsgelegenheiten zu verschaffen, boten die bürgerlichen Kunstvereine. Ihre Intentionen beruhten auf zwei Ideen: Zum einen wollten sie als patriotisch gesinnte Vereine des 19. Jahrhunderts das nationale Bewußtsein fördern und zum anderen hatten sie ein kulturelles Anliegen. In Deutschland wurde der erste spezialisierte Kunstverein 1792 in Nürnberg von einem Kunsthändler (Johann Friedrich Frauenholz), einem Maler (Johann Peter Rössler) und einem Arzt (Johann B. Erhard;) gegründet. Weitere folgten vor allem in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.³⁰ Die Bedeutung der Kunstvereine lag zu einem wesentlichen Teil in der Vermittlung von Kunstkenntnissen an das aufstrebende Bürgertum. Durch regelmäßige Ausstellungen, verbunden mit Vorträgen, Herausgabe von Publikationen und Reproduktionen, belebten sie den Kunstbetrieb, der natürlich auch einen beträchtlichen Einfluß auf die örtliche Kunstpolitik hatte.³¹ Neben der Organisation von Ausstellungen bestand die Hauptaufgabe der Kunstvereine in der Verteilung besonderer Werke, meistens solche der Druckgrafik, an die Mitglieder durch ein Lotteriesystem.³² Dank dieser Maßnahmen und eigener Ankäufe konnten die Vereine bestimmte Künstler über eine längere Zeit hinweg unterstützen. Gleichzeitig wurde damit das private Sammeln in der Bevölkerung angeregt. Durch die Sammeltätigkeit der Kunstvereine entstanden eigene Sammlungen, die wiederum Eingang fanden in öffentliche Museen und Galerien und mitunter zur Gründung von Museen führten, wie beispielsweise der Kunsthallen in Hamburg und Bremen.

1.5. Die Zusammenarbeit von Kunsthändlern und Kunstvereinen

Wenn bislang die Entwicklung des Kunsthandels im 19. Jahrhundert in Deutschland, und hier vornehmlich in Berlin und München, beleuchtet wurde, so darf dabei die Verzahnung von Kunsthandel, Kunstvereinen und Künstlervereinigungen nicht außer acht gelassen werden. Es wäre sicherlich falsch, nur den Kunsthandel als Einzelphänomen zu betrachten. Kunsthändler und Kunstvereine arbeiteten stets eng zusammen; mancher Kunsthändler steuerte Leihgaben bei, wenn eine Ausstellung im Kunstverein veranstaltet wurde. Auch kauften die Kunstvereine ihre „Lotteriegabe“ oft über einen Kunsthändler ein. „Der zweite Leipziger Kunstverein, gegründet 1848, hat

scheinbar sämtliche Ankäufe für seine Lotterie (im Wert von 423.010 Mark) bei dem Kunsthändler Del Vecchio getätigt (...).³³ Kunsthändler konnten auch, wie es bei Paul Cassirer der Fall war, Leiter des örtlichen Kunstvereins werden. Große Kunstvereine wie der Sächsische Kunstverein schlossen sich mit anderen Vereinen zu Verbänden zusammen und organisierten Wanderausstellungen. Die Kunstwerke konnten so einem großen Mitgliederkreis zugänglich gemacht werden, und fanden dadurch auch im Ausland Abnehmer. Kunstvereine und Künstlervereine hatten weitreichende Ausstrahlung: durch Lotteriegewinne die einen und durch Ausstellungen die anderen. Darüber hinaus bauten Kunsthändler wie Cassirer oder Heinemann ein dichtes Verteilernetz auf, um einen internationalen Absatzmarkt zu gewinnen. Zweigstellen und Agenten arbeiteten für sie im Ausland. Die „Ware Kunst“ wurde zu einem wichtigen Exportartikel.

2. Der Kunsthandel bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

2.1. Die Rolle der U.S.A.

2.1.1. Hohe Finanzmittel

Schon vor der Jahrhundertwende war Amerika beherrschend in das Kunstgeschäft eingetreten. Die amerikanischen Sammler schienen über geradezu unbegrenzte finanzielle Mittel zu verfügen und legten sich kostspielige Sammlungen an. Diese Ankäufe gaben Anlaß zu heftigen Diskussionen in der zeitgenössischen Presse. Besonders Wilhelm von Bode hat in mehreren Aufsätzen dieses Phänomen von verschiedenen Seiten beleuchtet. Seine Beiträge kamen im Abstand von einigen Jahren heraus, wobei sich ihre Tendenzen änderten.³⁴ In seiner Veröffentlichung aus dem Jahre 1902/1903 unterschied er noch zwischen den Amerikanern der achtziger und neunziger Jahre, die als Reisende und Touristen nach Europa kamen und voller Begeisterung und mit Sachkenntnis ihre Käufe tätigten. Zu diesen zählte er Shaw (Boston), Marquand (New York), Havemeyer (New York), Yerkes (New York) und Gardner (Boston), Reyerson (Chicago), Henderson (Chicago) sowie Angus in Montreal. Anders verhielten sich dann die „amerikanischen Sammler“ von „heute“ (1903), „die jetzt der Schrecken der europäischen Museen und Sammler sind und mit ihren Thaten die Spalten der Zeitungen hüben und drüben

füllen“.³⁵ Schwierig für die Europäer war nicht der amerikanische Käufer an sich, sondern die Art, mittels Unterhändlern und Agenten geschlossene Sammlungen aufzukaufen und hierfür oft das Zehnfache des „europäischen“ Wertes zu bezahlen. Natürlich verkauften die Kunsthändler an diese finanzstarken Käufer besonders gern und die europäischen Museen hatten das Nachsehen. Daß dabei auch neue Händler auf den Plan traten, hatte, wie Bode meinte, Folgen: „Nicht die kenntnisreichsten und unternehmendsten Kunsthändler wie bisher, sondern die geldkräftigsten, die verschlagensten oder gewissenlosesten sind die Herren der Situation geworden.“³⁶ Immerhin mußte auch Wilhelm von Bode anerkennen, daß ein Sammler wie Pierpont Morgan zwar im Sammeln von Gemälden nicht so glücklich sei, doch sei er glücklicher im Sammeln von Kleinkunst. Morgan ließ sich von dem englischen Kunsthistoriker Williamson beraten und Teile seiner Sammlungen wurden später dem Metropolitan Museum of Art in New York und dem Wadsworth Atheneum in Hartford, seiner Heimatstadt, vermacht.³⁷ Anfangs wurde Bode verlacht. Man traute den Amerikanern noch kein Fachwissen zu und glaubte, daß alle sich so leicht von gewissenlosen Händlern reinlegen ließen wie Henry Walters aus Philadelphia, der die Sammlung des Don Marcello Mazzarenti Ordella, des Almoseniers Sr. Heiligkeit des Papstes, aufkaufte. Sie bestand größtenteils aus Fälschungen oder mittelmäßigen Werken und wurde für 5 Millionen Francs erworben. Noch 1903 zieht Bode den Schluß: „Wenn ich das Facit aus dieser Zusammenstellung ziehe, so ergibt sich, dass in diesen letzten Jahren für viele Millionen wohl manches Gute und Treffliche für Amerika erworben worden ist, aber herzlich wenig, dem wir wirklich nachweinen müssten.“³⁸ Es war aber nicht zu übersehen, daß die „amerikanische Gefahr“, wie Bode sie sah, bestand und die Amerikaner vor allem zwei Gebiete bevorzugten: die „alte Kunst“ und die französischen Impressionisten. Diese „Gefahr“ hatte für Europa wie für Amerika Folgen. Der europäische Sammler vermachte seine Sammlungen aus Patriotismus vermehrt den nationalen Museen oder räumte diesen wenigstens ein Vorkaufsrecht ein. Die amerikanischen Sammler hingegen suchten für ihre Sammlungen Aufbewahrungsorte und gründeten in ihren Städten Museen. Sie beriefen bewährte englische Museumsbeamte wie Sir Purdon Clarke, den Generaldirektor des Victoria and Albert Museums, an die Spitze der Sammlungen in New York.