

3. Aufbau – Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst 1920–1923

„Dann mietete ich sehr primitive, aber äußerst gut geeignete Räume im Gürzenich-Haus, wo bald eine Art kleine Galerie entstand, die später nach Düsseldorf übersiedelte.“

Karl Nierendorf¹

3.1. Die Gebrüder Nierendorf und ihre Galerie – Zeitzeugen erinnern sich

Karl Nierendorf war 31 Jahre alt, als er Ostern 1920² seine erste Galerie mit dem Namen „Nierendorf Köln – Neue Kunst“ eröffnete, die sich im Kölner Stadthaus, dem „Gürzenich“ in der Gürzenichstr. 16 befand. Seinen Einstand gab er mit einer Ausstellung von Emil Nolde.³ Josef Nierendorf arbeitete von Beginn an in der Galerie mit.

Die Arbeit für und mit der „Gesellschaft der Künste“ ging auch nach Eröffnung der Galerie weiter. Der „Kölner Stadt-Anzeiger“ weist im Herbst 1923, kurz vor dem Weggang Karl Nierendorfs nach Berlin, auf eine Veranstaltung der „Gesellschaft“ hin, bei der unter dem Titel „Frühlicht. Architekturfragen der Gegenwart“ ein „Lichtbildervortrag des Architekten Bruno Taut vor der Gesellschaft der Künste“⁴ gehalten wurde. Ebenfalls bis Ende 1923 bestand auch der Kairos-Verlag.

Willy Hahn, der spätere Kapellmeister der Stettiner Oper und langjährige Freund Karl Nierendorfs gibt uns einen ersten Eindruck von den bescheidenen, jedoch engagierten Anfängen der Nierendorfschen Kunsthandlung:

„Wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, so eröffneten im Herbst 1919⁵ die Brüder Nierendorf, Söhne eines Kunst-Schlossermeisters in der Kölner Mittelstraße und absolute Autodidakten, unter einem lichtmäßig nicht gerade günstigen Bogen des damals völlig neugebauten, inzwischen ebenso völlig wieder zerstörten Kölner Stadthauses, also in einem recht primitiven Raum mit einigen Tischen, auf denen Mappen lagen, und einigen an die Wand gepickten Bildern ihre Kunsthandlung. Mit todsicherem Instinkt hatten sie damals schon die Maler versammelt, die wir heute gerne als die „Klassiker der Moderne“ bezeichnen. In dem engen Raum fragte mich Karl Nierendorf gleich beim ersten Besuch, was mich denn interessiere? Ich sagte, mit einem leichten Anflug von Stolz, ich hätte schon einige Grafiken von Liebermann und Corinth zusammengetragen, mein Vater besäße sogar ein Ölbild von Achenbach! Darauf Nierendorf (leise unwirsch): ‘Ach was, Sie junger Mensch, Sie müssen ganz was anderes sammeln. Sehn Sie sich das mal an.’ Und er zeigte mir, von eigener Begeisterung inspiriert, die ersten Aquarelle von Nolde, Klee, Kirchner, Dix, Heckel u. a. Seine Begeisterung übertrug sich sehr rasch auf mich vom Kriege ausgehungerten, schönheitsdurstigen Menschen: der Funke zündete so, daß ich wenig später wiederkam und ein Aquarell von Klee ‘Byzantinisches Interieur’⁶ und eins von Emil Nolde ‘Meer bei Vollmond’ erwarb.“⁷

Um Karl Nierendorf als jungen Händler lebendig werden zu lassen, kommen drei weitere bekannte Zeitgenossen eingehender zu Wort. Der Kunsthistoriker Henry Schaefer-Simmern schilderte seine erste Begegnung mit ihm folgendermaßen:

„Um die Osterzeit 1921, bei einem Besuch im Ausstellungslokal ‘Das Junge Rheinland’ auf dem Hindenburgwall in Düsseldorf, berichtete Mutter Ey über eine neue Galerie Nierendorf in Köln, in der Werke von Otto Dix zu sehen seien. Wenige Tage danach stand ich unter dem Torbogen einer engen Straße, die von der Kölner Altstadt auf die nahe Hohestraße führte. In einem der Fenster über dem Torbogen fand ich die Anzeige: ‘Galerie Nierendorf’. Eine steile, schmale Treppe zog sich hinauf in den Ausstellungsraum. Oben begrüßte mich ein kleiner Herr mit breitem Lächeln, der etwa Anfang Dreißig zu sein schien. Er war offensichtlich mit dem Ordnen von Zeichnungen und Aquarellen sehr beschäftigt, die um ihn herum auf dem Boden lagen.

Es entwickelte sich sogleich eine angeregte Unterhaltung über mehrere graphische Blätter aus dem aufgehäuften Material. Mit jeder neuen Graphik erweiterte sich die Unterhaltung, die sich bald bei dem Galeriebesitzer zu offener Begeisterung steigerte. Begeisterung für das, was er vertrat, war schon damals bei Karl Nierendorf die Triebkraft all seines Tuns. Nie hat ihn diese Haltung verlassen.

Für eine Weile wurde unsere Unterhaltung durch ein ankommendes Telefongespräch unterbrochen. Es schien kein Ende zu nehmen. Immer neue Gesichtspunkte wurden ausgetauscht. Danach bat er mich um Entschuldigung für die lange Unterbrechung. Als ich viele Jahre später erfuhr, daß einige seiner Freunde ihm den Beinamen 'Telefonierendorf' gegeben hatten, konnte ich deutlich meine erste Begegnung mit ihm in Erinnerung rufen.

Längst hatten wir das genaue Thema unserer Unterhaltung vergessen. Um dieser Verlegenheit zu entgehen, wollte ich mich verabschieden. Im selben Augenblick sah Nierendorf, daß ich eine kleine Mappe bei mir hatte zum Aufbewahren von Zeichnungen. Voller Neugierde fragte er nach ihrem Inhalt. Ich zeigte ihm kleine, sorgsam ausgeführte Aquarelle von Kindern aus dem Hunsrück. Er war überrascht von diesen naiven, reinen Gestaltungen. Begeistert entschloß er sich, eine Ausstellung davon zu veranstalten. In ähnlicher Begeisterung kaufte ich eine kleine Radierung von Otto Dix, worauf ich mich verabschiedete.⁸

In den Erinnerungen des späteren Reichskunstwartes Edwin Redslob werden Temperament und Eigenart von Karl und auch von Josef Nierendorf besonders plastisch:

„Wenn man in Köln die Altstadt durchwanderte, etwa um den alten gotischen Bau des Gürzenich anzusehen, so stand man – womit ich eine eigene Erinnerung aus dem Jahre 1920 beschwöre – völlig unerwartet vor einer Kunsthandlung, deren bescheidener Ausstellungsraum in der geruhsamen Atmosphäre der Vergangenheit, die in der Gürzenichstraße herrschte, geradezu wie eine Bombe der Neuzeit und ihrer Modernität wirkte.

Etwas Explosives hatte auch Karl Nierendorf, der mich als ich den neuentdeckten Kunstsalon betrat, so überfiel, als müsse er mich erst zu Nolde und Heckel oder zu Dix bekehren, von denen eine erstaunliche Zahl neuester Bilder zu sehen war. Als er merken mußte, daß ich ja längst gewonnen und zugehörig sei, schien er anfangs beinahe enttäuscht. Dann aber brachte dem temperamentvollen, ein wenig rundlichen und doch zierlichen, gern sich erregenden Kunsteiferer der schlanke und ausgleichend höfliche jüngere Bruder Josef bei, wie erfreulich es doch sei, daß wir beide mit Nolde und den Meistern der Brücke soviel Gemeinsames erlebt hätten, und daß mir aus meiner Weimarer Zeit noch Christian Rohlf, der jetzt als Schützling von Karl Ernst Osthaus in Hagen lebte, und aus meiner Aachener Zeit noch oder richtiger schon Heinrich Nauen vertraut seien.“⁹

In einer weiteren Charakterisierung zeigt Hans Pels-Leusden, der nach dem Zweiten Weltkrieg im Berliner Kunsthandel so bekannte und aktive ehemalige Maler,¹⁰ den Gegensatz zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wesen Karl Nierendorfs auf, den er 1927 kennenlernte und in dessen Berliner Galerie er 1934 seine erste Einzelausstellung hatte: „Äußerlich hatte Nierendorf nichts Imposantes. Er war klein von Statur, wirkte fast unscheinbar und sehr bescheiden. Wer ihm gegenübertrat konnte seine Dynamik nicht auf den ersten Blick erkennen. Im Gespräch aber sprang der Funke schnell über. – Den ganzen aggressiven Unternehmungsgeist, das zupackende Temperament und die sprühende Intelligenz Nierendorfs hat Otto Dix 1925 in dem Gemälde 'Porträt Karl Nierendorf'¹¹ glänzend interpretiert.“¹²

Das Porträt hatte Dix nicht 1925, sondern bereits 1923 gemalt, in dem Jahr, als Nierendorf sein kunsthändlerischer Generalvertreter wurde. Es ist eine interessante Studie, die die künstlerischen Vorlieben ebenso wie die komplexe Persönlichkeit in seiner Vielschichtigkeit ersichtlich machen:

Dix zeigt seinen Kunsthändler in dessen Galerie in der Gürzenichstr. 16, in einem Sessel vor dem Galeriefenster sitzend. An die rechte Lehne des Sessels gelehnt, steht griffbereit für Nierendorf ein abstraktes Gemälde, das an Lyonel Feininger denken läßt. Dahinter hängen an einer

Wand neben dem Fensterrahmen ein abstraktes Ölbild von Kandinsky, eine scheinbar expressionistische Arbeit sowie eine kleine ovale Platte mit nicht entzifferbaren Initialen.

Dix präsentiert Nierendorf also zusammen mit Kunstwerken, für die dieser sich zum damaligen Zeitpunkt bereits besonders einsetzte.¹³ Das Fenster in seinem Rücken zeigt den Ausblick auf eine von hohen Häusern bestandene, enge und mit zahlreichen Menschen belebte Straße. Sie führt auf eine Stahlhängebrücke mit hohen Torbögen und damit von der Altstadt auf die im modernen Teil der Stadt gelegene Hohestraße zu.¹⁴ In seinem Lesesessel nimmt Nierendorf die untere Hälfte des Bildes ein, während die obere von dem Ausblick auf das Kölner Altstadttreiben und dem Kandinsky-Bild beherrscht wird. Dix setzt ihn damit nicht wie bei den meisten späteren Porträts etwa von Flechtheim oder Hans Koch, bildausfüllend, ja dominierend in den Mittelpunkt des Gemäldes, sondern sieht ihn als gleichwertigen Bestandteil dessen, was sein Leben prägend bestimmte: der „Neuen Kunst“, der er, wie er es selbst nannte, „dienen wollte“,¹⁵ der Galerie, mit der er dies zu erreichen versuchte, und der Stadt Köln, seiner Wirkungsstätte, mit der er seit seiner Kindheit verbunden war und deren Bewohner er von der Vorliebe für alte Kunst zum Genuß und zur Anerkennung der Moderne führen wollte.

Dies wird dadurch unterstrichen, daß sich die geneigte Körperhaltung in den Verlauf der Straße einfügt und es der Kopf Nierendorfs ist, der den Betrachter in die Tiefe des Bildes auf die Betriebsamkeit der Straße führt. Die Sessellehne, das daran gelehnte Bild, die Häuserfronten, die Passantenreihe und das einen Bogen beschreibende Stahlgerüst der Brücke unterstreichen die Dynamik der Fluchtperspektive, die den Blick des Betrachters und gleichsam Karl Nierendorf selbst vom Galerieinnern hinaus in die Stadt und in die Ferne zieht. Der Ausblick auf die mit sich und ihren Alltagsaufgaben beschäftigten Menschen und die Straße, die vom alten zum neuen Stadtteil führt, ohne daß der letztere in der Ferne bereits auszumachen wäre, könnten damit als Metapher für das eigenwillige wie unsichere Vorhaben Karl Nierendorfs verstanden werden.

Eigenwillig und unsicher ist auch die Haltung, in der er gezeigt wird: Schräg im Sessel sitzend, scheinbar sich am niedrigen Rückenteil anlehnend, wirkt er wie aus der Balance geraten. Er schaut dem Betrachter entgegen, der von Dix auf eine höhere, quasi stehende Position gebracht ist. Nierendorf muß zu seinem Gegenüber, während des Malens also zu dem Künstler, heraufschauen. Dies könnte auf Karl Nierendorfs Tendenz anspielen, zu den Künstlern, die er schätzte und an die er glaubte, bewundernd aufzuschauen. Die Augen werden von der dunklen, dickgerandeten runden Brille umrahmt und durch diese betont, wobei ihr Ausdruck, obwohl sie den Betrachter direkt und gezielt anschauen, doch seltsam entrückt und in sich gekehrt, fast niedergeschlagen, und dennoch fest entschlossen, wie zum Kampf bereit wirkt. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch den Mund, der fest, fast ein wenig trotzig verschlossen scheint. Gemeinsam mit dem nach unten gebogenen Schatten auf der Oberlippe, der diese plastischer wirken läßt, wird eine Mischung aus Enttäuschung und Willensstärke, eine „Jetzt erst recht“-Haltung sichtbar.

Von ähnlich ambivalenter Ausstrahlung ist die Armhaltung des Dargestellten. Beide Hände sind vor Brust und Bauch erhoben. Mit der linken hält Nierendorf das Revers seines Jacketts, mit der fast verkrampften rechten scheint er jedoch nicht nur seine Jacke, sondern auch einen gewölbten Gegenstand zu halten, z.B. den Fuß einer Skulptur. Diese müßte sich dann jedoch unter der Jacke befinden. Es entsteht der Eindruck, als würde Karl etwas vor dem Betrachter verbergen - sei es ein Gegenstand, sei es gleichsam sein Inneres, seine Gefühle.

Ebenso hat die Handhaltung etwas von der Verteidigungsstellung eines Boxers, der sein Gegenüber genau beobachtet, ausweichend seinen Körper vor kommenden Schlägen deckt und zugleich bereit ist zum notwendigen Gegenangriff. So interpretiert, erinnern die Körperhaltung und der Gesichtsausdruck an die eines Kämpfers.



Abb. 9 Porträt Karl Nierendorf, Otto Dix, Öl 1923

So wird Karl Nierendorf als verteidigungs- und kampfbereiter Streiter gezeigt, der, möglicherweise angesichts der finanziellen Krise des Inflationsjahres 1923 und der politischen Unruhen mit Ruhrkrise und Einmarsch der Franzosen ins Rheinland, bedrückt, unsicher, etwas erschöpft, aber dennoch fast wütend entschlossen ist, für seine Kunst in den Überzeugungskampf hinauszuziehen. „Draußen“ erwartet ihn eine geschäftige, mit sich selbst beschäftigte Welt, die es ihm nicht leicht machen wird, das „Salem Gold“ – wie es auf einem der abgebildeten Gebäude steht –, das „Wohlbefinden“¹⁶ bringende, inflationssichere Gold für sich und seine Künstler zu erobern.

Es dürfte es kein Zufall sein, daß sich Nierendorfs Kopf zwischen „ME“, den letzten Buchstaben eines unterhalb der „Salem Gold“-Tafel angebrachten Ladenschildes und der als Firmensignet am Eingang eines Geschäftes in der rechten unteren Bildhälfte eingesetzten Künstlersignatur und Datierung des Bildes befindet. Der Amerika-Fan Dix könnte dieses „ME“ durchaus als „Ich“ gemeint haben. Dabei ist nicht klar, ob sich das „ICH“ auf ihn selbst bezogen haben könnte, also auf die Wortreihe „Wohlbefinden“, „Gold“, „ICH“, „DIX“, oder auf Nierendorf. Der überlieferten, generell eher abfälligen und mißtrauischen Haltung gegenüber Kunsthändlern hätte es durchaus entsprochen, wenn er sich Nierendorf als hin- und hergerissen zwischen dem persönlichen finanziellen Interesse und dem des Künstlers vorgestellt hätte.

Dem steht jedoch entgegen, daß 1923, wahrscheinlich kurz bevor Dix dieses Porträt malte, das bisherige Geschäftsverhältnis zwischen Kunsthändler und Künstler vertraglich gefestigt und ausgebaut worden war. Dix hatte sich auf einen Generalvertretungsvertrag mit Nierendorf eingelassen, was für den Künstler nicht nur eine größere finanzielle Sicherheit, sondern zugleich eine andere Händler ausschließende Bindung und Verpflichtung bedeutete. Andererseits wurde das Vertrauen von Dix in Nierendorfs Fähigkeiten und die Hoffnung des Künstlers, materiell abgesichert zu sein oder gar zu florieren, nicht nur durch diesen Vertrag widergespiegelt. In dem Porträt könnte die deutliche Neigung von Nierendorfs Kopf und seinem Ohr in Richtung des „Dix-Schildes“ dies symbolisieren.

Dix dürfte zuversichtlich gewesen sein, Vorrang gegenüber dem möglichen Eigeninteresse seines Händlers zu haben und von diesem gehört sowie tatkräftig in seiner ideellen wie finanziellen Durchsetzung unterstützt zu werden, selbst wenn er dessen Bedrücktheit und Anspannung bezeugt. Die Charakterisierung Karl Nierendorfs als kämpferischen, geradeaus schauenden und dennoch nicht wirklich in sich ruhenden Mannes, der irgendwie aus dem Gleichgewicht zu sein scheint, wird auf den Kunstvermittler nach 1923 immer öfter zutreffen.

Wie die vorhergehenden Zeitzeugenberichte verdeutlichen, hatte 1920 noch der hoffnungsvolle Elan des jungen, gerade in die unternehmerische Selbständigkeit mutig hineingesprungenen und von seiner Mission beseelten Karl Nierendorf überwogen. Dabei war die eigene Begeisterung für „seine“ Kunst Antriebsfeder und überzeugendes „Argument“ bei seinen Vermittlungs- und Verkaufsaktivitäten.

3.2. Karl Nierendorf und Otto Dix 1920–1923

Die Daten und genauen Zusammensetzungen der Ausstellungen, die Karl Nierendorf nach der Eröffnungsausstellung in den ersten Kölner Jahren bis 1923 präsentierte, sind nicht mehr vollständig zu rekonstruieren¹⁷. Sicher ist, daß von Anfang an die Moderne auf dem Programm der jungen Galerie stand. Die Künstler des Expressionismus, vor allem Klee, Kandinsky, Feininger und Dix, bekamen einen festen Platz im Lebenswerk des Kunsthändlers. Besonders eng war und ist der Werdegang von Otto Dix mit der Galeriegeschichte verbunden. Wie zu sehen war, hatte Nierendorf schon vor der vertraglichen Verbindung von 1923 Arbeiten seines späteren „Protégés“ ausgestellt. Spätestens seit 1920 vertrat der junge Kunsthändler den damals noch unbekanntem Thüringer Künstler.

Der erste Kontakt zwischen Dix und Nierendorf kam wahrscheinlich durch den Arzt Dr. Hans Koch zustande,¹⁸ der von 1918 bis 1920 in seiner Freizeit als „Hobbykunsthändler“¹⁹ in sei-

nem „Graphischen Kabinett von Bergh“ ambitionierte Ausstellungen zeigte. So eröffnete er am 15. Juni 1918 mit „Expressionisten“ wie August Macke, Georg Schrimpf²⁰ und Adolf Seehaus, dann präsentierte er im November 1918 „die erste Felixmüller-Ausstellung im Rheinland überhaupt“²¹. 1918 zeigte er Otto Pankok und gab am 1. September 1919 den Arbeiten der von Felixmüller gegründeten Gruppe „Die Dresdner Sezession“, der auch Otto Dix angehörte, eine Premiere. Von Dix war „anscheinend nur ein einziges Werk dabei, das Ölgemälde ‘Prometheus‘ von 1919“.²² Die Gruppenausstellung bei Koch war damit die erste Schau im Rheinland, bei der eine Arbeit von Dix zu sehen war, der damals noch in Dresden lebte. Karl Nierendorf könnte demnach bei dieser Ausstellung zum erstenmal ein Bild des Malers wahrgenommen haben. Koch scheint Dix damals noch nicht geschätzt zu haben.²³ Erst ab 1921 änderte sich das, und Koch begann dessen Arbeiten zu sammeln.

Es liegt nahe anzunehmen, daß Karl Nierendorf auf die Kochsche Geschmackswandlung keinen geringen Einfluß hatte, da er bereits seit 1920 begeistert Werke dieses Künstlers in seiner Galerie vermittelte und selbst sammelte. Ostern 1920, möglicherweise zur Galerieeröffnung, hatte Hans Koch dem „sammeltätigen“ Freund, wie er ihn in seiner Widmung nannte, ein damals einschlägiges Fachbuch über Fälschungen²⁴ geschenkt. Überhaupt scheint der wechselseitige Einfluß zwischen den beiden Freunden Koch und Nierendorf stark gewesen zu sein, wobei der ältere, wohlhabende Hans Koch wohl der großzügige „Kontaktvermittler“ und der mittellose jüngere Nierendorf mit seinem künstlerischen Gespür und Engagement der leidenschaftliche „Kunstbegeisterer“ war.

Ebenso begeisternd versuchte Nierendorf auf seine Künstler, insbesondere auf Dix einzuwirken. Am 2. Mai 1922 machte er von Köln aus dem Maler den Vorschlag, eine Mappe „Zirkus“ herauszubringen oder ein Bilderbuch, etwa wie das „Gesicht der herrschenden Klasse“ von Grosz. Er hatte das Dixsche „Bilderbuch“ für Martin (Muggeli) Koch in Düsseldorf gesehen, als er dessen Vater Hans Koch besuchte und fand es „fabelhaft schön!“²⁵

Dix griff die Anregung auf und schuf tatsächlich eine Mappe mit Radierungen zum Thema Zirkus. Auch später machte Nierendorf immer wieder Sujet- bzw. Themenvorschläge und hatte so, kombiniert mit den von ihm angeregten und vermittelten Porträtaufträgen, eine bisher wenig beachtete Wirkung auf die inhaltliche Gestaltung des Werkes von Otto Dix. Diese übertraf die sonst übliche, recht geringe Einflußnahme von Kunsthändlern auf das Schaffen eines Künstlers deutlich und dokumentiert Nierendorfs eigene kreative Energie, die sich auch in der Vielfalt seiner sonstigen Projekte spiegelte.

So gingen Idee und Anregung zur berühmten Kriegsmappe²⁶ ebenso auf Nierendorf zurück wie die Vermittlung des Porträts von Heinrich George²⁷. Auch der Porträtauftrag von Dr. Hans Koch an Otto Dix vom Oktober 1921 wird wohl von Karl Nierendorf angeregt worden bzw. von dessen Begeisterung für den Künstler mit beeinflusst gewesen sein. Als Karl Nierendorf 1922 zu einer Ausstellung, die vermutlich im Oktober stattfand, im Verlag „Karl Nierendorf NEUE KUNST Köln am Rhein“, Nachfolger des Kairos-Verlages, eine erste kleine Publikation über Otto Dix von Paul Ferdinand Schmidt mit zehn Abbildungen herausgab,²⁸ war neben den zwei Radierungen aus der „Zirkusmappe“ und einer aus der Mappe „Tod und Auferstehung“ auch das Porträt von Dr. Koch mit abgebildet.²⁹ Das Büchlein mit den Abbildungen aus den von Nierendorf angeregten und vermutlich verlegten Mappen dürfte zugleich als „Visitenkarte“ seiner kunsthändlerischen Bemühungen für Dix gedient haben.³⁰ Die Abbildung des Koch-Gemäldes könnte somit als Indiz für Nierendorfs Engagement in der Porträtvermittlung gesehen werden. Karl Nierendorf war es dann auch, der das Porträt 1923 an den befreundeten Kölner Sammler Dr. Josef Haubrich weiterverkaufte.³¹

In der Kunstgeschichtsforschung sind die Ansichten über die Vergabe des Porträtauftrages widersprüchlich. Nach Fischer sei Dix „auf Empfehlung seines Malerfreundes Conrad Felixmüller ins Rheinland gereist, um Dr. Koch zu porträtieren“.³²



Abb. 10 Günther Franke, P.F. Schmidt und Karl Nierendorf, Otto Dix, Öl 1923

An anderer Stelle nimmt Fischer an, Dix sei einer Einladung Kochs gefolgt, die dieser aussprach, als er „eine Reise nach Dresden unternommen hatte, um direkten Kontakt zu jungen Künstlern aufzunehmen und auch, um für sein Graphisches Kabinett, das offiziell Kunsthandlung von Bergh hieß, Blätter einzukaufen“.³³

Peter Barth dagegen weist darauf hin, daß Koch anlässlich seines Aufenthalts bei Felixmüller, von dem er sich porträtieren ließ,³⁴ nur Lasar Segall, nicht aber Dix aufsuchte. Barth nimmt an, daß es Frau Ey war, die den Vorschlag für das Koch-Porträt gemacht habe.³⁵ Dies scheint wenig überzeugend, da von „Mutter Ey“ nicht bekannt ist, daß sie ihren Schützlingen thematische Vorschläge machte oder Porträtaufträge verschaffte.³⁶

Bekannt ist, daß Johanna Ey, vermutlich auf Anregung von Otto Pankok und Gerd Wollheim, Dix um die Sendung von Arbeiten anscrieb.³⁷ Das früheste Dokument über die Kontaktaufnahme von Otto Dix nach Düsseldorf war ein Brief an „Das Ey“ mit Poststempel vom 14. Juli 1920.³⁸ Überliefert ist ebenso, daß sie Dix wie zuvor ihre anderen Künstler³⁹ bei seinem Düsseldorfer Besuch im Oktober 1921 auf gewohnte Weise mütterlich unter die Fittiche nahm. Im Hinterzimmer ihrer Galerie konnte er schlafen und sich dort in der kneipenähnlichen Atmosphäre mit ihren anderen Schützlingen austauschen. Nach Max Pfeiffer-Watenpuhl „trafen wir uns abends bei Frau Ey, Dix, Dr. Koch, Pankok, Wollheim, Hundt“.⁴⁰ Danach könnte Koch bei dieser Gelegenheit auch den Auftrag direkt vergeben haben. Wahrscheinlicher dürfte sein, daß Dix wegen des Porträt-Auftrages nach Düsseldorf gekommen war, die Vergabe schon vorher stattgefunden hatte und für Hans Koch das Treffen bei Frau Ey der Begrüßung von Dix diente.

Zu diesem Zeitpunkt bot Nierendorf bereits seit ungefähr eineinhalb Jahren die Arbeiten von Dix an. Wie es aussieht, war er inzwischen der wichtigste Anbieter für das Werk des Künstlers – nicht umsonst wird Johanna Ey Ostern 1921 Henry Schaefer-Simmern zum Konkurrenten nach Köln geschickt haben, um Bilder von Dix zu sehen. War Dix für „Das Ey“ einer von mehreren aus ihrem Künstlerkreis, so war er für Nierendorf neben Kandinsky und Klee der wichtigste und vielversprechendste Protegé. Im Vergleich zu diesen bereits etablierten Künstlern stellte der junge und unbekannt Dix für Karl Nierendorf darüber hinaus seine „ureigenste“ Entdeckung dar. Sicher ist, daß Nierendorf damals der aktivste und in der Herangehensweise professionellste Vertreter des Thüringer Künstlers war. Umso überraschender scheint es, daß in der Sekundärliteratur der Name Nierendorf in diesem Zusammenhang vergeblich zu suchen ist. Allgemein wird angegeben, Nierendorf habe sich seit Ende 1922, Anfang 1923 um Dix „gekümmert“. Die Auswertung der Unterlagen des Archivs der heutigen Galerie Nierendorf und der Tagebücher von Karl Nierendorf geben ein neues Bild von dessen Aktivitäten. Ein anderer Aspekt des Verhältnisses zwischen Koch, Nierendorf und Dix ist der Forschung bisher sogar gänzlich unbekannt gewesen.

3.2.1 Das „Liebesquartett“ und Karl Nierendorf

In der überlieferten Geschichte über den „Partnertausch“ von Hans Koch, seiner Frau Martha, seiner Schwägerin Maria Lindner und dem Künstler Otto Dix hatte Karl Nierendorf seine eigene Rolle. Er war in Maria Lindner⁴¹, die ältere der beiden Schwestern verliebt. Diese war zunächst die „Favoritin“ von Hans Koch gewesen, als dieser sich 1914 plötzlich entschloß, Martha⁴² zu heiraten. Maria blieb ungebunden und schien somit „frei“ zu sein, als Karl Nierendorf sich in sie verliebte. Im Januar 1921 notierte er: „In der Nacht bis halb drei bei Koch Wein getrunken, zuletzt Steinwein. Koch hat bei aller Derbheit etwas Sensitives. Er ist innerlich lebendig und welch ein glückliches Temperament. [...] Mit Mützli viel über Tamolly gesprochen und alte Bilder angesehen.“⁴³ „Wichtiger als alles andere ist Ta-Mo-Ly.“⁴⁴

Die erhaltenen Aufzeichnungen Karl Nierendorfs über seine Freundschaft und Liebesbeziehung zu Maria Lindner reichen von Januar bis September 1921. Höchstwahrscheinlich hatte er sie schon deutlich früher durch seine Freundschaft zu Hans Koch kennengelernt. Anfang Februar 1921, wohl kurz bevor Karl und Maria ihre intime Beziehung begannen, wurde er bei einem seiner Besuche Zeuge einer innigen „Dreierbeziehung“ von Hans Koch und den beiden Schwestern.

„Den ganzen Tag bei Koch mit seinen zwei Frauen. Ich weiß jetzt bestimmt, daß er mit beiden in Liebesgemeinschaft lebt. Wie sie alle drei Glück ausstrahlen! Wie Tamoly glüht und ihn streichelt und zärtlich mit ihrer Schwester ist, ganz voll Dankbarkeit, daß sie ihr die Teilnahme an dem Mann erlaubt. [...] Ich selbst bin mit schwerem Herzen munter, fühle, daß Tamoly jetzt ganz in die von Sinnlichkeit geladene Welt Kochs übergegangen ist und daß wohl die Madonna⁴⁵ und alles, was mich betrifft, zu einem leeren, fernen Schatten geworden ist.“⁴⁶ Tags darauf notiert er: „Morgens in größter Spannung hin- und hergeworfen im Gedanken an Tamoly. Ein plötzlicher Trost in ihrem Wort: ‚Man soll nichts forcieren!‘ Gewiß, wenn man immer die Ereignisse sich so ruhig entwickeln lassen könnte, so ganz sicher seiner selbst und unbekümmert wie diese Frau. Mit wie vollkommener Ruhe geht sie durch das Leben, selbst in diesen Tagen größter Erregung (mit Koch und Frau). Ich traf sie in Ddf. und fuhr bis Bonn. Sie sagt mir, daß gar nichts vorgefallen sei, daß sich zwischen uns nichts geändert hätte ... Und doch fühle ich es wohl. Worte geben sowenig und bedeuten oft das Gegenteil.“⁴⁷

Die Beziehung zwischen Maria und Karl war von Ambivalenz geprägt und für Nierendorf ein Auf und Ab der Gefühle und Stimmungen, die von „himmelhochjauzend“ bis „zu Tode betrübt“ reichten. Hin und her schwankend zwischen „Sie ist meine große Liebe“ und „Ich muß diese Frau lassen“, machten ihm eigene Bindungsängste zu schaffen und die Sorge, dieser kultivierten, selbständigen Frau aus reichem Hause keine standesgemäße Existenz bieten zu können. Auch setzte ihm die Konkurrenz des finanziell bessergestellten und als „stolz, stark und frei“ bewunderten Freundes Hans Koch schwer zu. In der letzten überlieferten Aufzeichnung vom 29. September deutete sich die Auflösung der Beziehung an. „Am Nachmittag fuhren wir nach K., um eine alte Figur anzusehen. Unterwegs war es etwas besser, aber doch alles in Bitternis und Spannung. Wir kauften Pfirsiche und Lampions, um abends am Tuskulum zu sitzen, [...], wo wir beim letzten Mal so hemmungslos einander hörten [...], mit Wein und Lichtern. So nahe waren wir also doch wieder ... Dann in Bingen, in einem Weinrestaurant, gab es aus einem gleichgültigen Anlaß einen bösen Wortwechsel. Ich sagte schließlich: ‚Ja, ich sehe, daß es das sein muß. Ich kann nicht mehr.‘ Sie, ganz entsetzt und zögernd: ‚Du, ich löse mich so schrecklich schwer, bin so lächerlich konservativ.‘ ... Ach, wozu das ganze Gespräch aufschreiben. Es war bitter, bitter, bitter! Wir gingen schweigend und beide schwer atmend den Rhein entlang.“

Auf der Rückfahrt konnte sich Nierendorf nicht auf sie einlassen, als sie ihn „ganz langsam und tief anschaute“, obwohl er später befand, „ein Wort von mir hätte genügt, sie zum Schmelzen zu bringen“. Statt dessen „rauchte ich eine Zigarre, um meine Erregung zu mindern und spielte den Gleichgültigen!!! [...] Ich versuchte ein paar Worte zu sprechen. Sie erwiderte sehr weich ... ich war so außer mir, daß ich nichts mehr sagen konnte, bis wir fast zu Hause waren. Dann schnitt sie mir sofort das Wort ab und war wieder eiskalt. Ich hatte den Augenblick der Versöhnung verpaßt. ... Wir sprachen ein paar Worte mit der Mutter und gingen schlafen ... das heißt, ich verbrachte wieder eine Nacht der Qual, ohne Sekunde Schlaf.“⁴⁸

Das Erscheinen von Otto Dix im Hause von Koch im Herbst 1921 und sein Werben um Martha Koch waren schließlich der Auslöser für die Neuformierung der Paare. Ende des Jahres 1921, ca. drei Monate nach Otto Dix' Ankunft, verließ Martha Koch mit dem Künstler, der sie während seines Porträtauftrages mit „Shimmy-Tanzen“ betört hatte, Düsseldorf in Richtung Dresden. Auf Wunsch von Hans Koch wurde die Scheidung eingereicht. Maria Lindner zog von St. Goar zu Hans Koch und seinen beiden Kindern aus der Ehe mit Martha, Martin und Hana, genannt Muggeli und Hanali, um die sie sich auch schon vorher viel gekümmert hatte. Karl Nierendorf blieb allein zurück.

Die Hauptakteure dieser Liebesgeschichte hielten weiter Kontakt zueinander, und auch Nierendorf sah keinen Grund, seine Verbindung zu Hans Koch und Otto Dix abzubrechen. Koch blieb sein Freund, Arzt und Kunde. Mit Dix vertiefte sich die geschäftliche Beziehung. Für Maria Koch bewarte er freundschaftliche Bewunderung, auch wenn er sie eine Zeitlang verdächtigte, seine Freundschaft zu Koch zu hintertreiben.

3.2.2 Karl Nierendorf im Einsatz für Otto Dix – Mai–Juni 1922

Ein gutes halbes Jahr nach den privaten Turbulenzen verstärkte Karl Nierendorf seinen Einsatz für Otto Dix. Neben den erwähnten thematischen Anregungen engagierte sich Nierendorf nun ganz handfest auf dem Kunstmarkt für das Werk des Künstlers. Am 2. Mai 1922 berichtete er Dix, daß er um den 12. Mai herum viel Besuch von auswärts erwarte: „Es kommen sogar Leute aus Karlsruhe (Museumsdirektor Storck), aus Hannover (Garvens), aus Frankfurt (Ziegeler), aus Barmen (Reiche) und aus Ehrenfeld, Aachen.“⁴⁹

Im Mai 1922 sandte Nierendorf Dix aus Verkäufen 200 M. und um Pfingsten herum unterrichtete er den Maler in einem Brief aus dem „Hotel Bernerhof“ in Frankfurt a. M. über seine weiteren Aktivitäten. Als Verkäufe meldete er „alte Frauen“, „Matrose & Mädchen (an der Mauer)“, „am Morgen“, „Artistin“ u. „verschiedene andere“. Er informierte ihn, daß die Leute „vollausgemalte“ Bilder wollten, da sonst der Einwand käme, sie seien unvollständig und skizzenhaft. Zur Zeit sei er auf einer Geschäftsreise von Frankfurt über Mannheim nach Karlsruhe, Augsburg und München unterwegs, wobei er „fast alle Aquarelle bei sich“⁵⁰ habe und einige andere auf einer Ansichtsausstellung in Köln. Die Verkäufe würden auf dieser Reise zum alten Preis erfolgen, der dann in Köln um 25% erhöht werde. Zudem sende er 3000 M. zur Gutschrift und habe den „Fleischerladen“⁵¹ in Düsseldorf für sich reservieren lassen.

Die Verkaufsstrategie Nierendorfs zeigt sich in der Forderung, daß die Preise vorläufig so niedrig wie möglich gehalten werden sollten, damit „kurz entschlossene Käufe gefördert“ würden und die Bilder in „gute Sammlungen“⁵² können. Anschließend heißt es, daß er schon monatlich 1500 M. Unkosten habe, einen Packer einstellen mußte, „mit Schwung bei der Sache“ und trotz der Kosten „recht zufrieden“ sei.⁵³

Über Pfingsten war er zwei Tage in Hamburg, zwei in Berlin, Hannover und Münster gewesen. Nierendorf erklärte, denn reisen sei wichtig, um neue Beziehungen knüpfen und an Sammler, die nicht mehr so viel unterwegs wären wie früher, Blätter verkaufen zu können.

Dann kündigte er an, daß er im Hause seines Freundes in Mannheim noch am selben Abend, von 9-11 Uhr, eine Dix-Ausstellung für Freunde veranstalte und übermorgen diese „Schau“ in Karlsruhe bei Prof. Storck, dem Direktor der Kunsthalle Mannheim, zeigen werde.⁵⁴ Zu dieser Zeit entschloß sich Nierendorf, dem Künstler einen Alleinvertrag anzubieten.

3.2.3. Karl Nierendorf, Otto Dix und der „Alleinvertretungsvertrag“

Um Pfingsten 1922 legte Karl Nierendorf den detaillierten Entwurf für eine vertragliche Bindung zwischen ihm und Dix vor: Die Preise sollten nach seiner Vorstellung gemeinsam festgesetzt werden. Aus den von ihm getätigten Verkäufen sollten an ihn 25–30% Prozent und aus Verkäufen, die Dix selbst direkt abschließen würde, 10% gehen. Verkäufe an andere Kunsthändler seien auszuschließen. Nierendorf wollte dafür alle kaufmännischen Tätigkeiten, die im Interesse des Malers liegen, übernehmen, wie die Anfertigung von Klischees und das Einrahmen und Aufziehen auf Passepartouts. Die Abrechnungen sollten monatlich erfolgen und alle Versandkosten ab Köln berücksichtigt werden. Etwaige Wünsche von Nierendorf seien, außer wenn sie „sich auf die äußere Form der Arbeiten beziehen oder eine künstlerische Hemmung bedeuten würden“, zu berücksichtigen. Der Vertrag sollte bis 1926 gültig sein und sich automatisch um zwei Jahre fortsetzen, wenn keiner der Parteien gegen ihn „schwerwiegend verstoßen“⁵⁵ habe.

Schon zuvor, am 14. April 1922, war Nierendorf das erste Mal mit dem Vorschlag eines Meistbegünstigungsvertrages⁵⁶ an Dix herangetreten, den es lohnt, näher zu betrachten.

„Lieber Dix!

Ich finde die neu gesandten Arbeiten so ‚entzückend‘, daß ich Sie sofort um Zusendung einer weiteren Sendung bitten muß. Ich behalte fest zunächst 12 Aquarelle, deren ‚Gegenwert‘ ich morgen per Post zusenden werde, außerdem einige Zeichnungen & Radierungen & mache Ihnen den Vorschlag, mich mit Ihrer gesamten Vertretung für Aquarelle & Graphik (evtl. auch für Bil-

der, wenn Sie wollen) zu betreuen. Ich habe genügend Beziehungen zu Sammlern, die sich von mir beraten lassen, um einen ständigen & steigenden Verkauf garantieren zu können & würde natürlich durch entsprechende Propaganda, Herstellung von Klischees, Publikationen etc. mit etwas Tamtam viel erreichen. Jedenfalls würde ich mich verpflichten, mich ganz besonders für Ihre Arbeiten einzusetzen & Ihre ganze geschäftliche Vertretung zu übernehmen, wenn Sie mir die Zusage machen würden, daß ich alle Aquarelle, alle Graphik und Bilder kleinen Formats zur ersten Ausstellung bekäme.⁵⁷ Bilder von großen Maßen kann ich in meinen kleinen Räumen nicht gut zeigen, außerdem will ich hauptsächlich Aquarellausstellungen veranstalten. Vielleicht machen wir nach dem Muster von Genua einen ‚Meistbegünstigungsvertrag‘, d.h.: Sie verpflichten sich, mir immer Ihre Arbeiten zuerst zur Ansicht zu senden & auch die günstigsten Preise zu stellen; dagegen verpflichte ich mich dazu, Ihre geschäftlichen Interessen in jeder Beziehung zu vertreten, Ausstellungen zu beschicken, Ansichtssendungen an Sammler & Kunsthandlungen zu machen, Klischees herstellen zu lassen, Beiträge in Kunstzeitschriften über Ihre Arbeiten zu veranlassen & vor allem auch Verkäufe abzuschließen, so daß Sie mit dem Hin- und Hersenden, mit geschäftlichen Korrespondenzen etc. nichts mehr zu tun haben, sondern nur drauflos zu arbeiten brauchen. Ich denke, daß das für Sie eine große Annehmlichkeit bedeutet – überlegen Sie es & schreiben Sie mir recht bald darüber.“⁵⁸

Auch wenn das vorliegende Schreiben bisher in der Sekundärliteratur als erste Kontaktaufnahme von Nierendorf mit Dix interpretiert wurde, verweist der Text auf Gegenteiliges. Allein die Formulierung, „die neu zugesandten Arbeiten“ zeigt, daß Nierendorf schon zuvor Arbeiten von Dix erhalten hatte. Der ironische Ausdruck „entzückend“, der zum rücksichtslosen Realismus des Dixschen Stiles wenig paßt, deutet darauf hin, daß trotz des noch förmlichen „Sie“ bereits ein Bekanntschaftsgrad und Vertrauensverhältnis herrschten, in deren Rahmen Nierendorf sicher sein konnte, nicht mißverstanden zu werden oder den Künstler gar mit dieser Bemerkung zu verstimmen.

Da beide, also schon seit 1920 geschäftlichen Kontakt hatten, stellt sich die Frage, warum Nierendorf erst jetzt diese Vertragsofferte machte und außerdem seine Beziehungen zu Sammlern anführte, obwohl dem Künstler diese bereits bekannt gewesen sein dürften.

Ein bisheriger Hinderungsgrund scheint Dix‘ geschäftliche Bindung zu dem Dresdner Verleger Schilling gewesen zu sein, der zwei erste Graphikmappen von ihm verlegt hatte,⁵⁹ aus der Karl Nierendorf den Künstler schließlich regelrecht auslösen mußte.⁶⁰ Zudem könnte Nierendorf sich vorher auch noch nicht in der Lage gefühlt haben, solch ein Angebot zu machen. Möglicherweise hatte er abgewartet, bis die Galerie etabliert war und er finanziell so gesichert dastand, die zahlreichen kostenaufwendigen Zusagen, die mit dem anvisierten Alleinvertretungsvertrag verbunden waren, wie Werbung, Veröffentlichung, Vertrieb und sonstige Verkaufsaktivitäten, erfüllen zu können. Dabei ist zu berücksichtigen, daß mit einem Alleinvertretungsvertrag beide Seiten wichtige Verpflichtungen eingingen. Es ging nicht mehr nur darum, einige Bilder zu kaufen oder zu verkaufen. Für den Kunsthändler bedeutete dies eine enorme finanzielle Anstrengung, um „einen ständigen & steigenden Verkauf garantieren“ zu können und die ausschließliche Bindung des Künstlers und eines Großteils von dessen Werk an seine Galerie für diesen lohnenswert zu machen. Für den Künstler hieß das, seine gesamte neue Produktion zu Sonderkonditionen, wie günstige Preise und das Recht auf Erstaussstellung der neuen Arbeiten, in eine Hand abzugeben. Aus diesen Gründen war es für Nierendorf naheliegend, eingehend sachlich auf die geschäftlichen Vorteile für den Künstler und seine eigene Befähigung, diese realisieren zu können, hinzuweisen.

Der zitierte Brief bietet sich auch unter einem anderen Gesichtspunkt für eine nähere Betrachtung an. Er erlaubt einen aufschlußreichen Überblick über die Tätigkeiten und Aufgaben Nierendorfs, die ihn im Sinne Thurns als einen Prototyp des modernen Kunsthändlers ausweisen. Dazu gehörten neben den charakteristischen Avantgarde-Ausstellungen vor allem die modernen, umfangreichen publizistischen und werbetechnischen Aktivitäten sowie die Zusicherung, dem schaffenden Künstler sämtliche formellen, von der eigentlichen Arbeit ablenkenden Tätigkeiten abzunehmen und für ein sicheres Einkommen zu sorgen, das freies Arbeiten ermöglicht.

Dix reagierte positiv auf Nierendorfs Angebot, so daß dieser zwei Monate später, am 26. Juni 1922, dem Künstler schrieb: „Wir wollen also den Vertrag machen und wenn Sie dringend Geld nötig haben und ich kann es irgendwie machen, so schicke ich Ihnen, auch über das verkaufte hinaus.“⁶¹ Er bot sich in diesem Schreiben also nicht nur als Kunsthändler, sondern zusätzlich als eine Art Mäzen an, auch wenn er seinen Wunsch, den Künstler großzügig zu unterstützen, von vornherein wegen der eigenen, oft wechselnden finanziellen Lage einschränken mußte.⁶²

In seinem Brief sieht sich Karl allerdings schon zur Abschwächung seiner im ersten Schreiben gezeigten Zuversicht genötigt. So räumte er ein, „nicht überall die Freude an Ihren Arbeiten zu finden, so wie ich es erwartet hätte“.⁶³ Dennoch gibt er sich weiter optimistisch, was er mit der Qualität der Dixschen Kunst und seinen eigenen Kontakten zu kunstverständigen und kaufbereiten Menschen begründete: „Ich bin überzeugt, daß die Leute schon dahinter kommen, was an künstlerischer Kraft darin steckt und welche geistige Leistung es bedeutet, den Menschen in einer solch wahrhaftigen Art zu erfassen, rücksichtslos, kühn, frisch, innerlich allem überlegen, das sich als ‘Kunst’ aufplustert und auf Umwegen um die Hochachtung des Bürgers wirbt. Ich habe die Freude, daß diejenigen Menschen, die mir nahestehen und auf die ich einigermaßen Einfluß habe, Ihren Arbeiten verständig gegenüberstehen und vor allem auch kaufen.“⁶⁴ Mit diesem Statement gab Karl Nierendorf nicht nur eine persönliche Einschätzung der Kunst Dix’ ab, sondern wirbt auch erneut um Vertrauen, indem er indirekt sagt, daß er sein Metier verstehe und sich inhaltlich wie geschäftlich richtig für ihn einsetzen werde, auch wenn es nicht leicht zu sein verspräche.

Während seiner gesamten Laufbahn werden diese beiden Aspekte für Karl Nierendorf den unermüdlichen Antrieb seiner Aktivitäten für die Kunst darstellen: seine Liebe und sein Verständnis für die Arbeit „seiner“ Künstler sowie der Glaube, andere von deren Bedeutung überzeugen und so begeistern zu können, daß sie sich zum Kauf entschließen. Letzteres sollte eine oft verzweifelte Anstrengung bedeuten.

3.2.4. Karl Nierendorf, Johanna Ey und Alfred Flechtheim – Kollegen und Konkurrenten

Im selben Schreiben berichtete Nierendorf auch von einem Besuch in Düsseldorf, wo „wir die Johannisnacht⁶⁵ bis zwei Uhr feierten“.⁶⁶ Es ist anzunehmen, daß das Fest bei Kochs stattfand, für den es zugleich eine Feier seines Namenstages⁶⁷ gewesen sein könnte. Daß Nierendorf „wir“ nicht weiter spezifiziert, läßt darauf schließen, daß Dix wußte, wer gemeint ist, nämlich der Ex-Ehemann seiner damaligen Lebensgefährtin Martha und zukünftiger Schwager Dr. Hans Koch. Nierendorf hatte während seines Düsseldorfer Besuchs bei diesem höchstwahrscheinlich übernachtet, was auch später noch häufig vorkam, vor allem auf Schloß Randegg. Darauf deutet auch die Bitte, Dix möge die Arbeiten, die Nierendorf bei der „Ey“ reservieren ließ, „zu Dr. Koch schaffen lassen“.⁶⁸

Nach der durchgeführten Johannisnacht hatte Nierendorf der Galerie von „Mutter Ey“ einen Besuch abgestattet, dem mittels einer Postkarte aus Köln vom 17. Mai 1922⁶⁹ die Anfrage an Dix vorausgegangen war, ob er ihm die bei Frau Ey noch befindlichen Aquarelle schicken wolle. Dies war offensichtlich nicht erfolgt, so daß Nierendorf die Sache selbst in die Hand nahm. Angesichts des geplanten „Meistbegünstigungsvertrages“ diente der Besuch sicher auch dazu, nachzuprüfen, wieviel Arbeiten bei der bisherigen Hauptkonkurrentin in Sachen Dix vorrätig waren und was sich aus deren Bestand abschöpfen ließ, um die angestrebte Monopolstellung beim Ausstellen und Handeln mit Aquarellen sowie Graphiken des Künstlers einzuleiten.

„Bei Frau Ey stöberte ich alle Mappen durch nach Arbeiten von Ihnen und fand vier Blätter. Ich wollte die Mutter Ey nicht so lange belästigt haben ohne etwas zu kaufen und nahm 2 Aquarelle mit (Straße u. Matrose und Mädchen) 1 Zeichnung (Zuhälter & Dirne) & 1 Aquarell (Vision) ließ ich reservieren, auf 4 Wochen. Ich bitte Sie die dort liegenden Sachen zu Dr. Koch schaffen zu lassen, wo ich sie abholen werde. Da die letzteren Blätter auf meinen Namen reser-

viert sind bekomme ich sie ja dann bestimmt. Nur bitte nicht Frau Ey meinen Namen nennen. Die 2 Aquarelle habe ich nach einigem Überlegen mit 1800,- Mk. bezahlt, um Frau Ey wenigstens einigermaßen zu entschädigen, dafür, daß ich nun die anderen Blätter von Ihnen direkt bekomme und in der Annahme, daß Sie sie mir entsprechend günstig überlassen.“⁷⁰

Die letzte Bemerkung wurde häufig dahingehend interpretiert, daß Nierendorf möglicherweise aus schlechtem Gewissen „der Ey“ gegenüber einen Ankauf getätigt habe,⁷¹ aber ein anderer Aspekt wird wohl wichtiger gewesen sein. Die meisten Kunsthändler, vor allem die wenigen, die sich für moderne Kunst einsetzten, wollten es sich trotz Konkurrenzbewußtsein nicht direkt mit einem Kollegen verscherzen. Schließlich saß man in einem Boot, dessen Flagge das Bekenntnis zur Avantgarde signalisierte und dessen Kurs die Durchsetzung derselben hochgeschätzten Künstler zum Ziel hatte. Eine Zusammenarbeit auf dieser sturm- und untiefenreichen Fahrt durch einen Affront zu torpedieren oder gar eine erklärte Gegnerschaft zu riskieren hätte das ganze Unternehmen gefährden können. Das übergeordnete Motto war bei allem Eigeninteresse „leben und leben lassen“ und wurde sogar häufig erweitert zur kollegialen Zusammenarbeit im Interesse der gemeinsamen ideellen Sache. So arbeitete Karl Nierendorf trotz teilweiser Differenzen und Interessenkonflikte wiederholt mit zahlreichen Kollegen wie z.B. Ludwig Gutbier (1873–1951)⁷², Justin Thannhauser⁷³ (1892–1976), Dr. Herbert Tannenbaum (1892–1958)⁷⁴, Otto von der Heyde⁷⁵ und vor allem mit J. B. Neumann zusammen.⁷⁶ Besonders deutlich wurde die gegenseitige Unterstützung von Kunsthändlern während seiner Zeit in Amerika, wo er trotz zum Teil starker Konkurrenz, großer Wesensunterschiede und daraus resultierender heftiger Streitigkeiten über viele Jahre hinweg mit Galka Scheyer (1889–1945), Hilla v. Rebay (1890–1967), Katherine Dreier (1877–1952)⁷⁷, Curt Valentin (1902–1954) und J. B. Neuman kooperierte.

Seltsam erscheint die Bitte, Dix möge Frau Ey nicht Nierendorfs Namen sagen, obwohl er zuvor darauf hingewiesen hatte, daß er zwei Arbeiten auf seinen Namen reservieren ließ. Aus seinen Zeilen geht klar hervor, daß „die Ey“ bei seinem Galeriebesuch anwesend war, da er sie „nicht so lange belästigt haben“ wollte, „ohne etwas zu kaufen“. Nierendorfs Bemerkung mag auf die allgemein im Kunsthandel verbreitete „Geheimniskrämerei“ hinweisen, die sich bis heute gehalten hat. Sie könnte auch bedeuten, daß fürchtete, daß sein zügiges Vorgehen bei der Sicherung der Dixschen Arbeiten für seine Galerie von der Kollegin oder Dix selbst negativ bewertet werden oder sogar den angestrebten Vertrag gefährden könnte. Insgesamt stellte er sich mit dem Schreiben als jemanden dar, der die Interessen von wichtigen Personen im Umfeld des Künstlers zum Vorteile aller berücksichtigen werde und ein vertrauenswürdiger Partner sei.

Es spielt im Grunde keine Rolle, ob man Nierendorfs Brief und Vorgehen als geschicktes diplomatisches Taktieren oder als verdecktes unsicheres Lavieren bewertet. Das Ziel, Dix für einen Generalvertretungsvertrag zu gewinnen, wurde erreicht. Der Vertrag zwischen Karl Nierendorf, Köln, und Otto Dix, Dresden, wurde am 4. September 1922 abgeschlossen. Noch am 23. August 1922 hatte Nierendorf aus Köln einen weiteren Versuch unternommen, Dix zur Zusage zu bewegen. Nachdem er erklärte, er bedaure, daß es immer noch keinen Vertrag zwischen ihnen gebe, kündigte er seinen Besuch in Dresden mit dem atemberaubenden Angebot an, Dix eine Garantie von „mtl. 10.000,- Mk.“ zu geben, wenn er seinen Vorschlag der „Meistbegünstigung“ annehme⁷⁸.

Dieses Angebot war durchaus kein „Bluff“ oder ein auf reinem Wunschdenken basierendes Phantasiegespinnst, sondern spiegelte Nierendorfs Optimismus wider. Eine Rechnung vom 24. Juli 1922 belegt, daß er durchaus hoffen konnte, den gebotenen Betrag tatsächlich einzubringen:

„Abrechnung für Herrn Otto Dix, Dresden:
Aus Ihrer ersten Lieferung⁷⁹ wurden verkauft:

No.	1) Artistin	Mk.	500,-
"	2) Mädchen an Spiegel		400,-
"	3) Kleines Mädchen		600,-
"	4) Mädchen in grünem Hut		600,-
"	7) Alte Weiber		300,-
"	8) 3 Gazellen		500,-
"	9) Internationaler Reitakt		500,-
"	10) Kriegsverletzter		400,-
"	12) Matrose und Mädchen		400,-

Handzeichnungen:

No.	2) Traum der Damen	Mk.	400,-
-----	--------------------	-----	-------

Radierungen:

2 Probedrucke	à Mk. 300,-		600,-
Artisten "			200,-

Aus Ihrer zweiten Lieferung:

No.	2) 2 Amazonen	Mk.	450,-
"	3) Plastischer Akt		300,-
"	4) Dame		600,-
"	6) Mutzli		400,-
"	8) Sonntagsspaziergang I		300,-
"	9) Sonntagsspaziergang II		300,-
"	10) Der Morgen		500,-

Mk. 8250,-

(handschriftlich:)

Sie erhielten	Mk.	5000,-
	+	3000,-
		<hr/>
	Mk.	8000,-

Rest von	Mk.	250,-
	+	<hr/> 135,-
		385,-

für Verpackung + Pappen

durch eingelieferten Scheck.

Bitte bald neue Aquarelle senden!⁸⁰

Nierendorfs hartnäckiger Einsatz und sein Mut zum finanziellen Risiko zahlten sich letztendlich aus. Zwölf Tage später kam der Vertrag zustande.

Keiner seiner Kollegen hatte zu diesem Zeitpunkt die Bereitschaft, den Wagemut und die seherische Voraussicht, sich mit einer derart hohen garantierten Verkaufsverpflichtung an einen jungen und weitgehend unbekanntem Künstler zu binden, der dazu noch „solche“ Bilder malte. So berichtete Nierendorf in einem undatierten Schreiben an den Künstler, daß der Kunsthändler Hans Goltz⁸¹ (1873–1927) die Arbeiten von Dix für unzeigbar und schlecht verkäuflich halte, er „war über meine entgegengesetzten Nachrichten erstaunt. Man macht sich ja keinen Begriff da-

von, wie sehr für die Leute, auch für die 'Kunstverständigen', es vom Stoff abhängt. Die Zirkus-aquarelle hätte ich zum Teil mehrmals verkaufen können, das Aquarell 'Kleines Mädchen', den 'Sonntagsspaziergang', 'die Dame' (mit Reiher etc.) auch. [...] Den anderen Bildern gegenüber bockt irgend ein ästhetisches oder bürgerliches Sentiment so heftig auf, daß ein Verkauf recht schwierig ist. Mit den Bildern stieß ich vor allem deshalb auf heftigsten Widerstand, weil niemand 'so etwas' in seine Wohnung hängen würde. Der 'Spaziergang' als Aquarell wäre wohl verkäuflich. Auch Koch meinte, daß 'es sehr schwierig sein würde, die Bilder unterzubringen'. Was nun machen? [...] In der letzten Woche war es ungewöhnlich ruhig. Die Lage ist den Leuten zu unsicher – alle warten ab.⁸²

Darüber hinaus verdeutlicht dieser früh abgeschlossene Vertrag Nierendorfs viel gerühmten „Riecher“ und seinen unbedingten Glauben an Dix' Kunst und die Bedeutung dieses Künstlers. So ist nach Hans Kinkel für Otto Dix, „diese 'schreckliche Erscheinung am Kunsthimmel', Nierendorf das geworden, was für Picasso Kahnweiler bedeutete: ein zentrales Engagement“.⁸³

In dem von Karl Nierendorf handschriftlich abgefaßten Abschlußvertrag vom 4. September 1922 wurde folgendes vereinbart:

„Nierendorf übernimmt die gesamte geschäftliche Vertretung für Dix. Er erhält alle Arbeiten, soweit sie mit der Post versendbar sind, durch Dix zugesandt. Von größeren Werken bekommt er zunächst Photographien. Diejenigen Arbeiten, für die er bei seinen Sammlern keine Verwendung findet, stehen Dix zur Verfügung. Sämtliche Zeichnungen, Aquarelle & Ölbilder werden signiert & nummeriert, letztere für sich und mit römischen Zahlen. Dix hat das Recht, an Private solche Arbeiten zu verkaufen, die Nierendorf zurückgegeben hat oder nicht übernimmt, jedoch um 50% höher als zu dem für Nierendorf angesetzten Preis. Verkäufe an Kunsthändler sind gänzlich ausgeschlossen. Die Preise (netto) setzt Dix fest, die Verkaufspreise werden von Nierendorf bestimmt. Für Graphik und Buchillustrationen werden die Preise so festgelegt, daß im Verkauf nach Abzug der Herstellungskosten je ein Drittel für den Künstler, ein Drittel für Nierendorf und ein Drittel fürs Sortiment verbleibt. Das gesamte Verlagsrecht, auch für Buchillustrationen, erhält Nierendorf. Dabei ist zu berücksichtigen, daß bis zum 1. April 1923 der Dresdner Verlag⁸⁴ Rechte hat, die vertragsmäßig festgelegt sind. Nach der Ansicht von Dix hat dieser Verlag seine Verpflichtungen grob verletzt. Dix stellt anheim, eine sofortige Annullierung rechtlich herbeizuführen. Dieser Vertrag gilt zunächst unkündbar bis 1. April 1924, und beide Teile verpflichten sich, ihn zu erneuern, wenn er sich geschäftlich bewährt hat.“⁸⁵

Bereits am 1. April 1923 wurde ein neuer, leicht abgewandelter Vertrag zwischen den beiden abgeschlossen, der für die Dauer von 3 Jahren galt und in dem Karl Nierendorf Otto Dix ein Fixum von monatlich 25 Dollar garantierte⁸⁶.

Wie zu sehen ist, wurde die Generalvertretung auch auf Gemälde ausgedehnt, wobei Nierendorf anhand des im Kunsthandel inzwischen üblichen Hilfsmittels, der Photographie, eine Vorauswahl treffen konnte.

Der Spielraum für Dix, was den direkten Verkauf anging, wurde auf den Privatbereich eingeschränkt,⁸⁷ der restliche Kunsthandel im Sinne Nierendorfs ausgeschaltet. Dieser Vertragspunkt, an den gegenseitige Loyalität geknüpft wurde und der die Interessengemeinschaft stärken und ihr Funktionieren zu beiderseitiger Zufriedenheit garantieren sollte, konnte jedoch nicht verhindern, daß sich beide Partner mißtrauisch beäugten – der Händler eifersüchtig wegen möglicher Kontakte zur Konkurrenz und der Künstler im Hinblick darauf, ob sich diese ausschließliche Bindung auch wirklich lohnte.

Die Dynamik dieser Interessengemeinschaft aus der Sicht Nierendorfs illustriert ein undatiertes Schreiben an Dix, das kurz vor dem Vertragsabschluß verfaßt wurde:

„Lieber Dix! Ihr wütender Brief wurde mir nach Berlin nachgesandt. Sie brauchen es sich wahrhaftig nicht 'energisch zu verbitten', daß ich Ihr Interesse wahre. Ich bin eigens, weil ich es Ihnen

versprochen hatte, zur Juryfreien hinausgefahren, um mich über die Preise zu informieren – da Sie ja Ihren Zettel verloren hatten! Ich hatte einen Freund bei mir, der das Doppelbild ‚An die Schönheit‘ kaufen will. Da aber der Maler Jäckel sich dafür, wie ich hörte, interessierte, ich die Bilder für m. Freund fest reservieren wollte (weil Jäckel einen geringeren Preis bot) – also in Ihrem Interesse – ließ ich Sie vorläufig als unverkäuflich bezeichnen. Ich habe Ihnen doch schon 10 Mal versichert, daß ich an den dort ausgestellten Bildern mit keinem Pfennig interessiert sein will. Wenn also für die Bilder ein Mehrbetrag von etwa 3000,- erzielt wird, so erhalten Sie es doch alleine. Ich verbitte mir meinerseits, daß Sie mir derartige Manöver zutrauen & glaube Ihnen bewiesen zu haben, daß ich nicht Schillings bin & ein derartiges lächerliches Mißtrauen nicht angebracht ist. Morgen werde ich der Juryfreien mitteilen, daß die Bilder wieder freigegeben sind & allein zu Ihrer Verfügung stehen. Daß Sie dann von Jäckel oder irgendwem nicht den Preis bekommen, den ich zu erzielen dachte, darauf können Sie sich verlassen. Zum Teufel: ich fahre nach Dresden, schlage mich mit Rechtsanwalt und Drucker herum, löse für Sie den Vertrag mit Schillings, reise wie ein Hausierer mit Ihren Arbeiten, für die ich in jeder Weise & wirklich freundschaftlich auftrete & erhalte derart wutschnaubende Briefe! – [...] Ich war zwei Tage elend erkältet, weil ich in den schweinekalten Räumen der Juryfreien herumstehen musste & die Fahrt nach Dresden (ohne Sitzplatz) stehend in Durchzug war verdammt übel. Es hat mir Freude gemacht, daß dort mit Schillings etc. alles geklappt hat. Ich denke, daß Sie meine Arbeit für Sie & Ihre Arbeiten wenigstens in kameradschaftlicher Weise anerkennen würden, statt dessen erhalte ich diesen Sauwisch von Ihnen.“⁸⁸

Abschließend belegte er mit einer Auslagenaufstellung im Zusammenhang mit der Herausgabe der Graphikmappe ‚Der Krieg‘ dem Künstler nicht nur seine Ausgaben, sondern zugleich, wieviel bzw. wie wenig eigentlich er bisher verdient habe, und fügte hinzu: „Meine eigene Zeit & Arbeit ist noch gar nicht berechnet, aber die gilt ja auch nie etwas.“⁸⁹

Dix konterte in seinem nächsten Schreiben, Nierendorf brauche sich nicht zu empören, wenn er mal „grob werde“.⁹⁰

Der eine befürchtete, nicht genug zu bekommen, sei es Geld oder Unterstützung, und witterte schnell Verrat oder Unfähigkeit. Der andere verwehrte sich gegen den Verdacht, nicht gut genug zu arbeiten oder zu geben, und versuchte, durch Beteuerungen, verdeckte oder direkte Gegenvorwürfe und eine akribische Buchführung über ideelles wie finanzielles „Soll und Haben“ zu belegen, daß er und seine Handlungen „in Ordnung“ seien.

Nierendorf scheint sich ständig auf dem Prüfstand gefühlt zu haben, was dazu führte, daß er stets bereit war, sich zu verteidigen – wenn nötig auch durch Angriff. Seine sicher unbewußte Strategie, sich zu schützen und durchzusetzen, war offensichtlich, immer „der Gute“ zu sein. Um diesem „unangreifbaren“ idealen Selbstbild entsprechen zu können, ging er häufig bis an seine Grenzen – finanziell, gesundheitlich und seelisch.

Dix hingegen, in seinem Argwohn, übervorteilt zu werden und sich nicht auf andere verlassen zu können, wurde fordernd, wenn nötig auch anklagend und grob – wozu er sich, wie zu sehen war, im Recht fühlte. Dazu scheint auch der „böse Blick“ zu passen, den er seinem Gegenüber auf fast allen Fotografien oder Selbstporträts zuwirft und in dem sich grimmige Abwehr mit aggressiver Selbstbehauptung mischt. Mit ihren verschiedenen Bedürfnissen und ihrer konträren Art, sich zu behaupten, waren Dix und Nierendorf wie Öl im Feuer des jeweils anderen.

Ihre ähnliche gesellschaftliche Herkunft konnte diesen Gegensatz kaum mildern. Denn obwohl beide einem zum Bürgertum aufstrebenden Proletariat entstammten, trennte sie wiederum ihre Haltung zu dieser Herkunft. Dix nannte sich mit Stolz einen Proletarier und hatte als Künstler eine Klassenidentität angenommen, die er selbstbewußt vertrat. Nierendorf war sich seiner gesellschaftlichen Stellung dagegen nicht sicher⁹¹. Daran hatte auch sein beruflicher Wechsel zum Kunsthandel nichts geändert: „Auch bei Seligmann habe ich gegenüber Herstatt etc. etwas das Gefühl von Klassengegensatz, den man sich bemüht zu verwischen, aber doch empfindet. Was will ich bei all diesen Leuten? Wäre ich doch irgendwie selbständig!“⁹²

Trotz aller Reibereien war die Zusammenarbeit mit Dix dennoch fruchtbar, und trotz der Inflation, die ab August 1922 einsetzte,⁹³ konnte Nierendorf zahlreiche Verkäufe melden und Geldsendungen ankündigen. Er war rastlos im Einsatz für Ausstellungen, Publikationen und um die Gunst der Kollegen, Sammler und Verleger bemüht.

Am 8. September 1922 berichtete er Dix, daß Schnabel eine Mappe bestellt habe und J. B. Neumann nicht „bien“ sei, was zeigt, daß er spätestens seit diesem Zeitpunkt seinen zukünftigen Geschäftspartner kannte, dessen Graphisches Kabinett in Berlin er ab Oktober 1923 leitete.

Nierendorf informierte Dix weiter, daß außer ihm⁹⁴ auch Heller eine Ausstellung machen wolle, voraussichtlich zwischen Mitte Oktober bis Ende November. „Oder wollen Sie lieber bei I. B. N ausstellen?“⁹⁵

Er erwähnt auch, daß er gleich mit Mappe und Aquarell zur Galerie Goldschmidt und Wallenstein wolle und Flechtheim alles abgelehnt habe, da es „Dreck“ sei. „Der wird noch anders urteilen.“⁹⁶ Womit er recht behalten sollte.

Alfred Flechtheim hatte Ostern 1919 seine neue Galerie in Düsseldorf eröffnet, nachdem er die erste Galerie 1917 wegen des Krieges schließen und den Bestand versteigern lassen mußte. Flechtheim hatte neben den von ihm bevorzugten französischen Kubisten, die er in enger Zusammenarbeit mit Daniel-Henry Kahnweiler ab 1921 zusätzlich in Köln und ab 1923 in Berlin präsentierte, auch einige deutsche Künstler vertreten, u. a. Hofer, Barlach, Kolbe und eine Zeitlang auch Beckmann⁹⁷.

Sein Einsatz vor allem für französische Kunst wurde von jungen deutschen Künstlern, aber auch von Kunsthändlern, die von der Bedeutung der Deutschen Moderne überzeugt waren und diese durchsetzen wollten, durchaus kritisch gesehen. So urteilte Hans Pels-Leusden, damals ein junger Maler, streng über den neben Paul Cassirer zu der Zeit bekanntesten deutschen Kunsthändler: „Der ihm [Nierendorf] am Lützowufer benachbarte Flechtheim [...] beanspruchte im Berlin der Nachkriegszeit eine kunstpapstähnliche Stellung. Seine deutliche Bevorzugung der Franzosen gegenüber der deutschen Kunst, die einen unverkennbaren Zug ins Überhebliche hatte, hat uns Junge damals ständig geärgert. Trotz seiner glänzenden Verbindungen nach Paris hat er nicht einmal den Versuch unternommen, die wenigen von ihm vertretenen deutschen Künstler, wie z.B. Kolbe und Barlach, in Paris durchzusetzen. Das berühmte Foto von Barlach und Maillol vor der Galerie Flechtheim hatte durchaus ein einseitiges Gesicht: Maillol war durch Flechtheim in Berlin glänzend etabliert und durchgesetzt, Barlach kannte hingegen in Paris kein Mensch. Im Austausch für Léger, Juan Gris etc., Hofer nach Paris zu lancieren, kam für ihn nicht in Frage. (Nierendorf dagegen brachte sofort nach seiner Emigration, trotz verständlicher antideutscher Stimmung in Amerika die deutsche Kunst von Nolde bis Klee zu hohen Ehren).“⁹⁸

Dabei ist zu berücksichtigen, daß Flechtheim mit seiner Machtposition auf dem Kunstmarkt nicht nur eine große Konkurrenz darstellte, sondern gleichzeitig eine Vorbildfunktion erfüllte: An seinem Beispiel wurde, nach Cassirer zum zweiten Mal, der mögliche Einfluß eines Kunsthändlers auf die zu schaffende Kunstgeschichtswürdigkeit einer ganzen Kunstrichtung über nationale Grenzen hinaus – in diesem Falle vor allem des Kubismus – ersichtlich.

An Otto Dix hatte Flechtheim zunächst kein Interesse. Ende 1923 tauchte er aber bei Nierendorf auf, wahrscheinlich in der Berliner Galerie, weil er Illustrationen für Bücher suchte und auch Interesse an einer Dix-Ausstellung gehabt haben soll. In einem Brief an Dix schrieb Nierendorf dazu: „Er hat sich alles angesehen, blieb eine ganze Stunde mit Fr. Rings (der Hauptleiterin) und kaufte nicht ein einziges graphisches Blatt. [...] Ich hätte schon aus Höflichkeit an seiner Stelle eine kleinere Erwerbung gemacht. – Das ganze Interesse dieser Kerle ist Schwindel. Sie wollen nur Geschäfte, weil sie denken, daß es irgendwie etwas sein muß mit Dir.“⁹⁹ Später berichtete er, daß Flechtheim Dix „überall einen Fotzenmaler“¹⁰⁰ genannt hatte. Damit hob er nicht nur den eigenen Einsatz im Verhältnis zum „großen Flechtheim“ hervor, sondern suchte den potentiellen Konkurrenten dem Künstler gegenüber herabzusetzen. Aus der Sicht Karl Nierendorfs war es höchst ärgerlich und möglicherweise gefährlich, daß sich Flechtheim für Dix zu interessieren begann. Schließlich konnte Nierendorf durchaus Zweifel darüber haben, ob Dix ihm „treu“ bleiben

und nicht zu dem weit bekannteren, renommierteren und finanziell potenteren Kunsthändler wechseln würde. Dies lag nicht nur an dem „großen Namen“ Flechtheims im Düsseldorfer Kunsthandel, sondern auch an dem konfliktreichen Verhältnis, daß Dix und Nierendorf von Anfang an hatten. Gleichzeitig wurde Flechtheim jedoch von Nierendorf auch als eine Respektperson angesehen, deren Rang als Vergleichsmaßstab für die eigene Stellung als Kunsthändler diente – auch wenn er in seinen Augen die falsche Kunst vertrat. So entgegnete Nierendorf in einem frühen Geschäftsbrief an Dix auf dessen Vorwürfe wegen einer vermeintlich falschen Bildreservierung mit einem Verweis auf Flechtheims Status: „Wäre ich ein Flechtheim so würden Sie mir wohl so grobe Briefe nicht schreiben.“¹⁰¹

Im Mai 1924 war Flechtheim dann von Otto Dix' Bedeutung überzeugt, auch wenn er Max Beckmann über ihn stellte. In einem Brief vom 23. Mai 1924 schrieb er an J. B. Neumann: „Mein großer Jean Babtiste! [...] Ich habe mich ganz auf den Handel mit Bildern zurückgezogen,¹⁰² d.h. ich versuche Bilder zu verkaufen, doch keiner will sie haben. Ich glaube, daß es hier so ähnlich ist wie dort. Außer Dix interessiert überhaupt nichts mehr, aber Dix ist der große Mann, der Stuck von heute. Der ganz große Mann ist aber Beckmann. [...] In Ihrem alten guten graphischen Kabinett stehen Klaviere und hängen Noten an der Wand und dazwischen Aquarelle vom großen Dix und anderen Prominenten. Ich bin überzeugt, daß wenn Sie Dix, Kokoschka und Beckmann nach New York bringen, sie Rembrandt, Tizian und Marie Laurencin kaputt machen [...].“¹⁰³ Trotz dieser Einschätzung hat Flechtheim Dix in seiner Galerie nicht ausgestellt und auch nicht vertreten.¹⁰⁴

Die zahlreichen verschiedenen Aktivitäten Karl Nierendorfs, die entscheidend dazu beitrugen, daß Dix 1924 von einem der bekanntesten Kunsthändler Deutschlands „der Große“ genannt wurde, werden im folgenden weiter deutlich:

Eine Postkarte vom 15. Oktober 1922 kündigte den Verkauf einer Dixschen Zeichnung und eines Aquarells an, den Nierendorf auf einer Reise nach Dresden und Köln abschließen konnte. Zudem informierte er Dix, daß ein Bekannter, ein Rechtsanwalt, „als Zeichnung oder Radierung porträtiert werden möchte“. Etwas später konnte er berichten, daß der Vertragsrücktritt mit dem Dresdner Verleger Schilling abgemacht sei, wobei sich dieser verpflichtet habe, 10 Mappen à 3000 M abzunehmen. „Die Hauptsache, daß wir ganz von ihm los sind [...].“¹⁰⁵ Josef Nierendorf hatte nach der Reklamation einer Abrechnung durch Dix diesem 9000 M übersandt,¹⁰⁶ was einen Eindruck von dem finanziellen Erfolg der Zusammenarbeit in dieser frühen Zeit gibt. Auch im Inflationsjahr 1923 ging die intensive Arbeit für Dix erstaunlich rege weiter.

Für eine Ausstellung des Künstlers im Januar 1923 ließ Karl Nierendorf einen Katalog drucken¹⁰⁷ und fragte am 8. Januar 1923 an, ob Dix damit zufrieden sei und wann er zum Signieren komme, zudem habe er an Ullstein weitergegeben, daß der Abdruck „An die Schönheit“ in dem Dix-Büchlein zu schwach sei. Abschließend fügte er hinzu, „das Heft kostet ein ‚Mordsgeld‘, ich muß wieder feste Aquarelle verkaufen, um die Unkosten hereinzubekommen.“¹⁰⁸

Mittlerweile wurden viele Verkäufe wegen der ständig steigenden Inflation in Dollar gerechnet. Am 9. Januar 1923 konnte Karl über Prof. Schmidt¹⁰⁹, Dresden, fünf Arbeiten an den Fotografen Erfurth verkaufen, darunter die Zeichnung „Rückenakt“ für einen halben Dollar. Eine Woche später meldete er, daß von der Kommissionsliste für je zwei Dollar die Aquarell-Nummern 199–206, nämlich „Der Schnaps“, „Bettler“, „Elegantes Paar“, „Am Fenster“, „Französin“, „Liegende“, „In der Loge“ und „Xenia“, vermittelt wurden.¹¹⁰ Aber auch in Mark wurden weiter Geschäfte getätigt und abgerechnet. So hatte Garvens „vor der Erhöhung“ [der erneuten] die Aquarelle Nr. 182 („Streichholzverkäufer“) für 10000 M, die Nr.174 und 190 („Zwei Damen“) für 8000 M, Nr. 170 („Nebel am Abend“) für 8000 M, Nr. 184 („Üppiges Mädchen“) für 6000 M, Nr. 187 („Kneipe“) für 8000 M, Nr. 166 („Letzte Rose“) für 8000 M und die Nr. 94 („Zeichnung“) für 2000 M, d.h. für insgesamt 50000 M gekauft. „Den Betrag Sie hiermit bar erhalten.“¹¹¹

Am 31. Januar berichtete Nierendorf aus Berlin, wo er offensichtlich geschäftlich zu tun hatte, daß Wertbriefe „nicht durchzugehen scheinen. [...] Jedenfalls ist alles schrecklich unsi-

cher.“¹¹² Beiliegend sandte er einen Scheck über 165000 M. Paradoxerweise führte gerade die unsichere Geldsituation dazu, daß für Nierendorf das Geschäft günstig lief. Die meisten Sammler und Kunstfreunde trachteten danach, ihr Geld in sicheren Sachwerten anzulegen, um „zu retten, was zu retten war“¹¹³.

So stiegen die Preise für eine Mappe auf 100000 M und für die Blätter von „Tod und Auferstehung“ auf 6000 M.¹¹⁴ Am 19. Juli 1923 konnte Nierendorf sogar berichten: „Die Mappe ‚Tod und Auferstehung‘ ist ausverkauft. Also neue Graphikware liefern, mögl. 3 Waggons!“¹¹⁵

Noch im Januar 1923 hatte er wegen einer Ausstellung im Graphischen Kabinett von J. B. Neumann mit dessen Mitarbeiter Günther Franke verhandelt. „Bei Franke in Berlin wird die Dix-Ausstellung wegen Schlichter auf den 15. März verschoben. Ich habe mit Westheim und Franke alles besprochen.“¹¹⁶ Für eine andere Ausstellung, diesmal in Darmstadt, hatte er dafür gesorgt, „daß Dix und Kandinsky je eine Hauptwand eingeräumt wird“.¹¹⁷ Eine Anzeige Nierendorfs in der Zeitschrift „Der Querschnitt“ vom März 1923 zeigt, daß er die Graphik beider Künstler verlegte. Zudem ruft sie in Erinnerung, daß sich Karl Nierendorf parallel zu seinem intensiven Engagement für Dix auch noch für zahlreiche andere Künstler einsetzte: „Nierendorf Köln, NEUE KUNST, Gürzenichstr. 16, Verlag der Graphik von Kandinsky und Dix. Ständig ausgestellt: Gemälde, Aquarelle, Graphik von Campendonck, Chagall, Dix, Gleichmann, Grosz, Heckel, Klee, Kandinsky, Kirchner, Marc, Modersohn, Otto Mueller, Nolde, Schmidt-Rottluff, Plastik und Graphik von Archipenko und Lehmbruck.“¹¹⁸

Gegen Ende 1923 wurde die wirtschaftliche und politische Lage vor allem im Rheinland jedoch immer prekärer. Gustav Kahnweiler berichtete von dort seinem Bruder Daniel-Henri in Paris: „Hier ist die Stimmung nach wie vor hundsmiserabel. Die Preise sind fantastisch. Ein Pfund Ochsenfleisch kostet M. 3 200 000, das sind cirka Francs 12. Die Butter kostet M. 2 300 000, das sind Francs 9. Die billigste Trambahnfahrt kostet 100 000. [...] Dollarkurs 3,5 Milliarden: Du kannst Dir vorstellen, in welcher Stimmung die Leute hier sind. Das Geschäft ist vollkommen erlegen.“¹¹⁹

Kurz vorher hatte die Zeitschrift „Das Kunstblatt“ von Paul Westheim für ihr Oktoberheft 1923 eine „Rundfrage an einige führende deutsche Kunsthandlungen Deutschlands“ zur „Wirtschaftslage und den Aussichten auf dem Kunstmarkt“ durchgeführt. Die Galerien Ernst Arnold, Dresden, Alfred Flechtheim, Berlin, Dr. Goldschmidt/Wallerstein, Berlin, Hans Goltz, München, Hugo Graetz, Berlin, Ferdinand Möller, Berlin, Galerie Thannhauser, München, gaben ihre sachliche, größtenteils auf Zahlen und Fakten beruhende, überwiegend skeptische Einschätzung der geschäftlichen Situation und Möglichkeiten ab. So Alfred Flechtheim: „Ich beurteile die augenblickliche Lage des Kunstmarktes sehr pessimistisch. [...] Ausstellungen sind durch ungeheure Frachten unmöglich, ebenso Einladungskarten und Propaganda durch Anzeigen in der Presse usw. Dies trifft [...] in verschärftem Maße für den Rhein zu, wo infolge der Sperren Ausstellungen überhaupt unmöglich sind und wo es den Künstlern unmöglich gemacht ist, ihre Hervorbringungen ins unbesetzte Deutschland zu schicken.“¹²⁰ Die Galerie Dr. Goldschmidt/Wallerstein in Berlin berichtete, daß die Fortführung von Ausstellungen in diesem Winter fast ausschließlich eine „Kohlenfrage“ geworden sei. Tägliche Heizung koste 1 1/3 Dollar, also 40 Dollar im Monat. Aquarellausstellungen jüngerer Künstler seien dadurch undenkbar. Man könne nur noch bekannte Namen ausstellen, deren Werke bereits von den Preisen her so hoch seien, daß sich mit den Einnahmen die Kosten decken ließen.¹²¹ Während der wohlhabende Ferdinand Möller aus Berlin dagegen war, das Veranstellen von Ausstellungen aufzugeben, damit die Verbindung mit der zeitgenössischen Kunst nicht verlöre, befand Ernst Arnold aus Dresden: „Ausstellungen sind stets unrentabel gewesen, heute aber derart unerschwinglich, daß bei der Knappheit der Mittel sich bedauerlicherweise die Pionierarbeit des deutschen Kunsthandels – die großer Optimismus charakterisiert – nicht fortsetzen läßt. [...] Daß der Künstler mit am meisten geschädigt ist, unterliegt keinem Zweifel, denn ihn vertreten keine Tarifforderungen und der Händler kann nur kaufen, wenn ihm flüssige Mittel zur Verfügung stehen.“¹²²

Auch Karl Nierendorf in Köln wurde vom Kunstblatt befragt. Seine Stellungnahme unterscheidet sich jedoch wesentlich von der seiner Kollegen. Wo diese geschäftliche Ratio sprechen lassen, gibt Nierendorf sein Kunsthändler-Credo, das die Leidenschaft und den verbindenden Idealismus von „echten“ Künstlern, Sammlern und Kunsthändlern beschwört und wie ein optimistischer Aufruf zum Glauben an die Zukunft und den Wert der deutschen Kunst klingt, der sich mit düsteren Realitäten und sachlichen Erwägungen nicht weiter aufhalten will: „Ein echter Künstler wird immer schaffen; ich kenne solche, die für den Winter zuerst Vorräte an Farben, Leinwand etc. besorgen, ehe sie an Kohlen und Lebensmittel dachten. – Ein echter Sammler wird stets seine Sammlung durch Neuerwerbungen ergänzen; ich kenne solche, die auf ihre Sommerreise verzichteten im Interesse ihrer Sammlung. – Ein echter Kunsthändler wird immer sowohl für Künstler wie Sammler ein unentbehrlicher Helfer sein; ich kenne solche, die in stillen Zeiten selbst kaufen. Leidenschaftliche Sammler und Kunsthändler sind ebenso selten wie wahrhafte Künstler. Da sie aufeinander angewiesen sind und eine gemeinsame innere Basis sie außer dem wirtschaftlichen Interesse miteinander verbindet, so unterstützen sie sich gegenseitig und bilden eine Art Sekte, die selbst über die schlimmste Wirtschaftsnot hinweg kommen wird. Die Kunst als Zimmerschmuck, und sei sie fabelhafte französische ‘peinture’, hat ausgespielt und die Künstler, Sammler und Händler aus Spekulation werden in Lebensmitteln oder Effekten ‘machen’. Alles Schaffen aber, sei es Werk oder Sammlung, das einer Persönlichkeit entstammt, wird weiter leben. Für viele deutsche Künstler, zumal wenn sie zeitkritisch eingestellt sind oder schöpferisch neue Formen gestalten, beginnt sich das Ausland zu interessieren und wird zweifellos im Falle eines völligen wirtschaftlichen Zusammenbruchs sehr wesentlich werden.“¹²³

Deutlich wird auch, wie stark sich Nierendorf von den Kollegen distanziert und ihnen indirekt mangelnden Idealismus unterstellt, da sie seiner Ansicht nach die falsche Kunst vertreten und mehr auf geschäftliche Belange achten würden als er selbst. Sein „missionarischer“ und idealistischer Eifer spricht hörbar aus diesen Zeilen und dürfte ihm gerade unter den Kollegen nicht nur Freunde gemacht haben. Der Artikel vermittelt gleichermaßen, wie sich Nierendorf zu immer neuem Engagement trotz und gegen die eigenen finanziellen Beschränkungen motivieren konnte und wo er die Energie hernahm, während einer galoppierenden Inflation seine Verkaufsbemühungen im Gegensatz zu den Kollegen erfolgreich zu steigern und sogar ein neues Galerieprojekt in Berlin in Angriff zu nehmen.

3.3 Vereinbarung über die Übernahme des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann in Berlin durch Karl Nierendorf

Im Sommer 1923 traf sich Nierendorf mit dem ihm bereits seit mindestens Herbst 1922 bekannten Kunsthändler Jsrael Ber Neumann in Egern am Tegernsee zu einer geschäftlichen Besprechung, die seiner Mission eine neue Perspektive zu geben versprach. Der zwei Jahre ältere, in Skole in Galizien geborene¹²⁴ J. B. Neumann hatte nach Abschluß der „Kaiser Franz Josef – Höhere Handelsschule“ in Brünn eine halbjährige Tätigkeit als Gehilfe bei der Berliner Buchhandlung Priber & Lammers¹²⁵ absolviert und anschließend eine gut einjährige Mitarbeit im Geschäft für „Nordische Kunst“. Im April 1911 eröffnete er am Kurfürstendamm 33 eine eigene Kunsthandlung,¹²⁶ die er im November 1912 nach Charlottenburg¹²⁷ verlegte. Später ergänzte er sie durch Filialen in Bremen und Düsseldorf, wo er das Graphische Kabinett von Bergh & Co von Hans Koch übernahm sowie in München. Von Anfang an setzte er sich für Moderne Kunst ein, kaufte z.B. Felixmüller 1914 die ersten Blätter ab,¹²⁸ und wurde besonders als treuer Streiter für Max Beckmann bekannt. Nach zwölfjähriger Tätigkeit in Deutschland entschloß sich J. B., wie er von seinen Freunden genannt wurde,¹²⁹ nach Amerika überzusiedeln. Sein Ziel war, die deutsche Moderne dort bekannt zu machen und gleichzeitig den spannungsreichen Belastungen einer gescheiterten Ehe zu entkommen. Neumann wollte seine deutschen Geschäfte nicht gänzlich aufgeben und machte seinem langjährigen Mitarbeiter Günther Franke das Angebot, das Berliner Graphische Kabinett zu übernehmen. Da die Haupträumlichkeiten an eine Musikalienhandlung un-

tervermietet waren, lehnte Franke ab und zog es vor, die kleinere, aber unbelastete Filiale in München zu übernehmen. Daraufhin wandte sich Neumann an Nierendorf.

Das Gespräch am Tegernsee war eine erste Grundsatzbesprechung, in der zunächst drei mögliche Verfahren erörtert wurden, „unter denen die Fortführung des Kabinetts erfolgen sollte. 1. Ankauf von sämtlichen Beständen, 2. Teilhaber bei Ankauf der Hälfte der Bestände und Bezug eines Gehaltes, 3. die Übernahme der Leitung, wobei Herr Neumann Inhaber bliebe und ich eine Geschäftsvollmacht bekommen würde. In diesem Fall würde ich lediglich in Vertretung Herrn Neumanns handeln und ein Gehalt beziehen.“ Bevor jedoch verbindliche Bedingungen ausgehandelt werden konnten, überstürzten sich die Ereignisse.

„Einige Wochen nach dieser Unterredung erhielt ich eine Nachricht von Neumann, daß er einen Schiffsplatz habe und sofort abreisen würde, ich möchte auf dem eiligsten Wege nach Berlin kommen. Es war mir unmöglich zu reisen und so rief ich statt dessen telefonisch an. Herr Neumann erklärte, dass er eine besondere Gelegenheit habe, von Schweden aus nach Amerika zu fahren, dass er mir eine Generalvollmacht bezüglich des Kabinetts ausgestellt habe und dass ich sofort nach Berlin kommen möchte. Bei meiner Ankunft war er schon abgereist.“¹³⁰

Karl Nierendorf übernahm die Leitung des Graphischen Kabinetts von J. B. Neumann im Oktober 1923. Sein Bruder Josef führte die Kölner Galerie weiter. Mit der Entscheidung für die Übernahme der Galerie Neumanns, die zugleich eine Entscheidung für die Kunstmetropole Berlin war, begann ein neuer Abschnitt in der Nierendorfschen Galerietätigkeit, der bis zur politisch bedingten Schließung der Galerie im Jahre 1938, also fünfzehn Jahre, dauern sollte.

¹ KNT, H. 6, 1934, S. 13.

² Gespräch mit Florian Karsch, 30.3.1999. Der Tag der Eröffnung läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Wahrscheinlich wegen mangelnder finanzieller Mittel wurde auch kein Katalog gedruckt. Erst ab 1923 sind Kataloge erhalten. Als Eröffnungsdatum ist das Jahr 1920 anzusehen, da es von Zeitzeugenberichten (siehe dieses und folgende Kapitel) überwiegend angegeben wird.

³ „Sowohl in Köln wie in Düsseldorf habe ich mit einer Noldeausstellung eröffnet und auch in Berlin am Magdeburger Platz hatte die erste Ausstellung einen Raum mit Ihren Bildern, während Rohlf, Kirchner, Rottluff, Heckel, O. Mueller, Dix, Klee mit je 3 Bildern vertreten waren.“ KN an Emil Nolde, Berlin 8.3.1933, AGN.

⁴ Kölner Stadt-Anzeiger, 27.1. u. 7.2.1923, Dietrich, Chronik 1923.

⁵ Wie bereits erläutert, war es mit großer Wahrscheinlichkeit 1920 und nicht 1919. Vgl. Anm.289.

⁶ Es kam später in die Sammlung Günther Franke. Dieser war wie Nierendorf Geschäftsführer und späterer Partner von J.B. Neumann und leitete das Graphische Kabinett Günther Franke in München.

⁷ Willi Hahn, GND 1920–1970, S. 10 f.

⁸ Henry Schaefer-Simmern, Berkeley-California, Juli 1970, GND 1920–1970, S. 26. Die erwähnte Ausstellung von Kinder-Bildern fand 16 Jahre später, im Juni 1937, in den Räumen der in New York kurz vorher gegründeten Nierendorf Gallery statt. GND 1920–1970, S. 27.

⁹ GND 1920–1970, S. 6 f.

¹⁰ Gründer und langjähriger Leiter der Galerie Pels-Leusden, Gründer des Käthe Kollwitz-Museums und Mitbegründer des Auktionshauses Villa Grisebach, Berlin.

¹¹ **Abb. 9**, Es gehörte zu den fast 70 Bildern, die 1945 in Muscherin/Pommern durch die SS verbrannt wurden. Vgl. **Verlustliste Muscherin**.

¹² Hans Pels-Leusden, GND 1920–1970, S. 22.

¹³ Dix tat dies später auch in dem bekannten Flechtheimporträt, das den Kunsthändler mit einem Gemälde u. a. von Braque zeigt.

¹⁴ Vgl. Schaefer-Simmern, GND 1920–1970, S. 26.

¹⁵ KNT, H. 3, 1926–1932, 25.3.1932, S. 66 u. 67.

¹⁶ „Salem“ = Heil, Wohlbefinden, Friede.

¹⁷ Vgl. **Ausstellungsliste (Ausst.-Liste)**. Kriegsbedingte Verluste und eingeschränkte finanzielle Möglichkeiten, um Kataloge herzustellen, dürften dafür der Grund gewesen sein.

¹⁸ Wie schon im Fall Paul Klees.

¹⁹ Nach Schließung der Galerie Flechtheim in Düsseldorf 1917, Flechtheim war eingezogen und sein Assistent war gefallen, fassten Hans Koch und seine Frau Martha „Mutzli“ Koch (geborene Lindner und spätere Dix) den Entschluß, eine eigene Galerie zu gründen. „Wir fanden unser Leben ziemlich langweilig. Als nun noch Flechtheim 1917 seinen Kunstsalon schloß, wußten wir gar nicht mehr, wo wir hingehen sollten. Wir dachten, wir könnten selbst eine Galerie eröffnen.“ Barth, Peter, Von Nolde bis Dix, Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und das „Graphische Kabinett von Bergh & Co“, Ausst.-Kat., Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1994, S. 12, (Barth, Koch, S. 12) nach einer Abschrift von Tonbandprotokollen der Gespräche zwischen Martha Dix und Lothar Fischer, Okt. 1979.

²⁰ Der damals noch expressionistisch malte.

²¹ Barth, Koch, S.14.

²² Ebenda, S.16.

²³ Barth gibt an, daß Koch im Juli 1919 nach Dresden fuhr, um sich von Felixmüller porträtieren zu lassen. Anscheinend hat er Dix nicht besucht. Als Dix im Frühjahr 1920, auf Anregung Felixmüllers an Koch vier Radierungen schickte, reagierte dieser nicht. Dix mußte ihn ermahnen, die Arbeiten zu bezahlen oder zurückzuschicken. An Mutter Ey hatte Dix zu diesem Zeitpunkt noch keine Arbeiten gesandt. Barth, Koch, S. 17 u. 30 f.

²⁴ Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909 (1. Aufl. 1884), zweites Deckblatt, AGN.

²⁵ KN an Dix, 2.5.1922, Germanisches Nationalmuseum, Archiv für Bildende Kunst, Nachlaß Otto Dix, Nürnberg (GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg).

²⁶ Vgl. **Verlagsverzeichnis (Verl.-Verz.)**.

²⁷ KNT, H. 1926–1932, S. 57, AGN. u. ABG.

²⁸ Schmidt, Paul Ferdinand: Otto Dix, mit 10 Reproduktionen, Verlag Karl Nierendorf Neue Kunst, Köln am Rhein, Köln 1922/1923, AGN. – Paul Ferdinand Schmidt war seit 1920 Direktor der Städtischen

Sammlungen Dresden. In seinem Jahresbericht vom Januar 1921 informierte er, daß aus „eigenen und Stiftungsmitteln“ für die Sammlung Arbeiten von Segall, Kokoschka, Modersohn, Schmidt-Rottluff und Dix hatten erworben werden können. Das Kunstblatt, Jhg. V, 1921, H. 1, S. 30. Paul Ferdinand Schmidt und Karl Nierendorf sollten immer wieder zusammenarbeiten. Die Verbindung von Schmidt zu den Geschäftspartnern J.B. Neumanns in Berlin und München, Karl Nierendorf und Günther Franke, hielt Otto Dix 1923 in einem Dreierporträt fest. Vgl. **Abb. 10.**

²⁹ Bei den zehn reproduzierten Werken aus den Jahren 1921 und 1922 handelte es sich um „Wildwest“ und „Die Verächter des Todes“, zwei Radierungen aus der Mappe „Zirkus“, „An die Schönheit“ (Öl, 1922), „Zuhälter mit Nutten“ (Öl, 1922), „Frühlingsabend“ (Aquarell, 1922), „Porträt Dr. G. (Glaser, Anm.d.Verf.)“ (Öl, 1921), „Arbeiterporträt“ (Öl, 1921), Porträt Dr. K. (Koch, Anm.d.Verf.)“ (Öl, 1921), „Kinder“ (Öl, 1921) und „Toter Soldat“ aus der Mappe „Tod und Auferstehung“.

³⁰ In dem von Karl Nierendorf zusammen mit Paul Ferdinand Schmidt 1925 zur Eröffnung seiner Galerie in Düsseldorf herausgegebenen Katalog „Die neue Kunst in Deutschland“ konnte er berichten: „Die gesamte Graphik von Dix ist in meinem Verlag erschienen. Die Mappen ‘Tod und Auferstehung’ und ‘Zirkus’ sind vergriffen. (...)“ Schmidt, Nierendorf, S. 12. Vgl. **Verl.-Verz.**

³¹ Durch die „Stiftung Haubrich“ gelangte es 1946 in den Besitz des Wallraf-Richartz Museums in Köln, das heute als Museum Ludwig das Bild beherbergt. Vgl. Barth, Koch, S. 33.

³² Fischer, Lothar: Otto Dix, ein Malerleben in Deutschland, Berlin, S. 9.

³³ Ebenda, S. 30.

³⁴ Mitte September (Dankesschreiben v. 14.9.1919) hatte Koch Felixmüller vier Tage lang in Dresden im Vorort Klotzsche, wo der Künstler wohnte, besucht. Es entstand mindestens eine Zeichnung, eine Radierung und später, nach der Zeichnung, ein Ölgemälde von Koch, das 1922 auf der 1. Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf des Jungen Rheinlandes gezeigt wurde. Der Wiesbadener Sammler Heinrich Kirchhoff, der Felixmüller mit einem monatlichen Fixum unterstützte und deswegen ein Vorverkaufrecht hatte, übernahm das Porträt schließlich. Barth, Koch, S. 17.

³⁵ Der Einfluß der kunsthändlerischen Aktivitäten der „Mutter Ey“ dürfte in diesem Zusammenhang bisher überbewertet worden sein – vor allem angesichts der Tatsache, daß Nierendorfs Tätigkeit für Dix und seine Beziehung zu Koch bisher nicht berücksichtigt wurden. Vgl. z.B. Barth, Koch, S. 32.

³⁶ Sie stellte sich lediglich selbst für Porträts zur Verfügung.

³⁷ Vgl. Barth, S. 31.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Wie Gert Wollheim, Otto Pankok, Hermann Hundt.

⁴⁰ Nach Barth, S. 28.

⁴¹ Sie war selbst künstlerisch tätig, malte und trat auf Konzertabenden auf. Vgl. KNT, H. 8, 1921, S. 2 und Blatt zur „Vortragsfolge“ eines Konzertes in Mannheim, 11.5.1921, AGN. Sie wurde von Karl Nierendorf Tamoly (auch Ta-Mo-Ly, Tamolly, Tu-Mo-Ly) genannt. Manchmal benutzte er die Spitznamen Maryell u. Maryellchen, die auch Hans Koch verwendete.

⁴² Sie wurde auch Mutzli oder Mützli genannt.

⁴³ KNT, H. 8, 21.1.1921, o. S.

⁴⁴ Ebenda, Jahresüberblick, 1921.

⁴⁵ Karl Nierendorf hatte Maria Lindner eine antike Madonna-Skulptur geschenkt, die sie in dem „Tuskulum“ in St. Goar, dem Landsitz der Lindners, aufbewahrte und für beide ein Symbol ihrer Liebe war.

⁴⁶ KNT, H. 8, 1921, 7.2.1921, S. 7, AGN. u. ABG.

⁴⁷ Ebenda, 8.2.1921.

⁴⁸ Ebenda, 7.2.1921, S. 7.

⁴⁹ KN an Otto Dix, 2.5.1922, I, C-524, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁵⁰ KN an Otto Dix, 26.6. 1922, I, C 524 a, ebenda.

⁵¹ KN an Otto Dix, 2.5.1922, I, C 524, ebenda.

⁵² KN an Otto Dix, 26.6. 1922, I, C 524 a ebenda.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ KN an Otto Dix, 2.5.1922, I, C 524, ebenda.

⁵⁵ KN an Otto Dix, 26.6. 1922, I, C 524 a, ebenda.

⁵⁶ KN an Otto Dix, 14.4.1922, Vertragsabschluß war am 4.9.1922, C 524 a, ebenda.

⁵⁷ Mit „zur ersten Ausstellung“ ist gemeint, daß Nierendorf als erster alle neuen Bilder erhält, um sie als Neuheit – erstmalig – in seiner Galerie ausstellen zu können. Damit ist nicht Nierendorfs erste Ausstellung gemeint.

⁵⁸ KN an Otto Dix, 14.4.1922, I, C 524 a, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁵⁹ Die Mappe „Werke I“ mit Radierungen und „Holzschnitte II“, die in einer braunen Mappe erschienen. Die erste Mappe mit Holzschnitten „Werden“ mit 5 nummerierten Exemplaren hatte der Verlag Kämmerer verlegt.

⁶⁰ KN an Otto Dix, undatiert, ca. März 1923, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁶¹ Fischer, S. 54.

⁶² Dennoch verpflichtete er sich Dix ab April 1923 monatlich 25 Dollar zu zahlen. Vgl. Fischer, S. 22.

⁶³ Fischer, S. 54 .

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Die Johannisnacht ist ein im Bereich der katholischen Kirche gefeiertes Fest (24.6.), das als Geburtsfest Johannes des Täufers mit vielen Volksbräuchen aus den alten Sonnwendfeiern, wie Scheibenschlagen, Feuerrad, Johannisfeuer, -tänze, -kränze und -kronen aus heilkräftigen Pflanzen gefeiert wird. Die Johannisnacht gilt im Volksglauben als besonders günstig zum Heben von Schätzen.

⁶⁶ Fischer, S. 54.

⁶⁷ Namenstage zu feiern war als katholischer Brauch zu dieser Zeit von Bedeutung und recht verbreitet. Er wurde auch von der Familie Nierendorf regelmäßig, oft sogar mit Geschenken, begangen.

⁶⁸ Fischer, S. 54. Daß Nierendorf auch in Bezug auf seinen Freund Hans bei der förmlichen Art blieb, den Nachnamen zu nennen, ist kein Zeichen für mangelnde freundschaftliche Vertrautheit. Die vielen Jahre ihrer Freundschaft hindurch nannte Nierendorf den befreundeten Arzt selbst in seinen Tagebuchaufzeichnungen beim Nachnamen.

⁶⁹ KN an Otto Dix, 17.5.1922, I, C-524, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁷⁰ KN an Otto Dix, 26.6.1922, I, C-524, ebenda.

⁷¹ Hollmann, Andrea; Keunig, Ralph: Berühmt und berüchtigt, Otto Dix 1891–1969, in: Herzogenrath, Wulf; Schmidt, Johann Karl (Hrsg.): Otto Dix. Zum 100.Geburtstag 1891–1991, Stuttgart, Berlin 1991, S. 19.

⁷² Ludwig Wilhelm Gutbier trat 1891 in die Galerie seines Vaters Adolf Gutbier in Dresden ein. 1909 gründete er eine Filiale in Breslau, die von 1913 bis 1917 von Ferdinand Möller geleitet wurde, der sich 1918 in Berlin selbständig machte. Im Inflationsjahr 1923 kam für die Breslauer Dependence das Aus. 1933/34 versuchte Ludwig Gutbier sein Ausstellungsprogramm an das neue Regime anzupassen. Jahrelange Verluste führten 1934 zur Zwangsversteigerung und Schließung der Galerie. 1937 eröffnete er in München eine neue Galerie, in der er Kunst des 19. Jh. und an den Nationalsozialismus angepaßte neuere Kunst zeigte sowie verdeckt auch mit „entarteter Kunst“ handelte. Bis zum Kriegsbeginn verkaufte er vor allem über die Schweiz Werke Paul Klees an emigrierte deutsche Kunsthändler in Amerika, darunter auch Karl Nierendorf. 1944 zerstörten Bomben die Münchner Galerie Gutbiers. Vgl. Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998.

⁷³ Galerie Thannhauser war 1904 in München von dem Vater Heinrich Thannhauser gegründet worden. Der Sohn richtete Dependancen in Luzern (1919) und Berlin (1927) ein. Das Stammhaus in München wurde 1928 aufgelöst. Als sich Justin Thannhauser 1937 auf einer Geschäftsreise in der Schweiz befand, wurde sein Galeriebestand von den Nationalsozialisten konfisziert. Er emigrierte nach Paris, wo er bis 1941 eine Galerie führte, deren Bestand ebenfalls nach Besetzung durch die deutsche Wehrmacht, beschlagnahmt wurde. Es gelang ihm nach New York zu flüchten, wo er ein drittes Mal einen Neuanfang wagte. 1963 stiftete er seine Sammlung an das Guggenheim-Museum, in dem ein nach ihm benannter Raum an ihn erinnert. Vgl. Tafel, S. 216 u. 217.

⁷⁴ Der ehemalige Mitarbeiter der Kunsthalle Mannheim gründete 1920 in Mannheim „Das Kunsthaus“. Er verkaufte im November 1936 „Das Kunsthaus“ an den Kollegen Rudolf Probst (1890–1968), der seine „Galerie Neue Kunst Fides“ in Dresden 1934 wegen der Repressionen der Nationalsozialisten hatte schließen müssen. Er hoffte in Mannheim weiterarbeiten zu können, was ihm bis 1943, als das „Kunsthaus“ durch Bomben zerstört wurde, mit „gemäßigtem“ Programm gelang. Dr. Tannenbaum emigrierte im Mai 1937 mit seiner Familie nach Holland, wo sie die Besetzung wie durch ein Wunder unversehrt überstanden. 1947 wanderte Tannenbaum mit seiner Familie aus wirtschaftlichen Gründen nach Amerika aus. Ab 1949 besaß er eine Galerie in New York, in der 57. St., in Nachbarschaft zu J. B. Neumann und dem ehemaligen

Standort der Nierendorf Gallery. Vgl. Welck, Kathrin von (Hrsg.): Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept, Ausst.-Kat., Mannheim 1994.

⁷⁵ Vgl. Tafel, S. 223.

⁷⁶ Mit Ferdinand Möller schien dagegen trotz zeitweise unmittelbarer Nachbarschaft der Galerien kein geschäftlicher Kontakt bestanden zu haben. Vgl. Roters, Eberhard: Galerie Ferdinand Möller. Geschichte einer Galerie für moderne Kunst in Deutschland 1917–1956, Berlin 1984.

⁷⁷ Die New Yorkerin Katherine Sophie Dreier (10.9.1877–29.3.1952) war Kunstsammlerin und gründete 1920 mit Marcel Duchamp und Man Ray die „Société Anonyme“, die bis 1939 existierte und sich u. a. auf Kandinsky konzentrierte.

⁷⁸ KN an Otto Dix, Köln 23.8.1922, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁷⁹ „Erste Lieferung“ ist hier in Relation zu der auf dem selben Blatt aufgeführten „Zweiten Lieferung“ zu verstehen. Wann diese beiden Lieferungen erfolgten, ist nicht ersichtlich. Auch nicht wann und wieviele vorher schon erfolgt waren. Wegen der vorliegenden Quellen von Willy Hahn und Schäfer-Simmern sowie dem Schreiben vom 14.4.1922 an Dix, ist davon auszugehen, daß es sich nicht um die ersten Sendungen des Künstlers an Nierendorf überhaupt handelte, sondern daß sich „erste“ und „zweite“ auf einen generellen zeitlichen Kontext beziehen (z.B. die erste Sendung seit der letzten Sendung oder seit Nierendorfs/Dix' letztem Gespräch bzw. Schreiben).

⁸⁰ Rechnung vom 24.7.1922, Köln, auf Geschäftspapier des Kairos-Verlages, I, C-534 a, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁸¹ 1912 gründet Hans Goltz in München die Galerie „Neue Kunst – Hans Goltz“. Bedeutung in der Kunsthandelsgeschichte erlangte die Galerie u. a. durch die zweite Ausstellung „Der Blaue Reiter“ und durch die Generalvertretung Paul Klees vom 1. Oktober 1919 bis Juni 1925.

⁸² KN an Otto Dix, undatiert, ca. 1922/23, I, C-524 a, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁸³ Kinkel, Hans: Otto Dix, Die Toten und die Nackten, Berlin 1991, S. 55.

⁸⁴ Damit ist Schillings gemeint.

⁸⁵ Originalvertrag, AGN. Vgl. Galerie Nierendorf: Otto Dix zum Hundersten Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphiken, Kunstblätter 53/54, Berlin 1991, S. 28.

⁸⁶ Vgl. Originalvertrag, AGN u. Galerie Nierendorf, Dix/Hundertsten Geburtstag, S. 29.

⁸⁷ Bei direktem Verkauf durch Dix hatte dieser an Nierendorf 10% des Verkaufspreises zu zahlen.

⁸⁸ KN an Otto Dix, undatiert, ca. März 1923, I, C-524 a, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Otto Dix an KN, Dez. 1923, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg, hier zitiert aus Fischer, S. 55.

⁹¹ Möglicherweise saß noch tief, daß Karl einem niedergegangenen Rittergeschlecht und somit einer sozial abgestiegenen, ehemaligen Adelsfamilie entstammte. Inwieweit sich die Tatsache, einmal „etwas Besseres“ gewesen zu sein und ohne eigenes Verschulden diesen Stellenwert verloren zu haben, auf das Selbstverständnis der Familie Nierendorf und ihrer Mitglieder ausgewirkt haben könnte, kann nur erahnt werden. Sie könnte jedoch einen Erklärungsansatz für Karl Nierendorfs Standeskomplex bieten.

⁹² AGN., KNT, H. 8, Kalenderblätter 1921, S. 5. Selbständig ist hier sicher als „unabhängig“ – vor allem im finanziellen Sinn – zu verstehen, da er zu diesem Zeitpunkt geschäftlich bereits selbständig war.

⁹³ Am 4.12.1922 wurde in Köln der Preis für ein dreipfündiges Feinbrot auf 205,- Mk. festgesetzt. Herzogenrath, Wulf (Hrsg.), Von Dadamax zum Grüngürtel, S.9.

⁹⁴ Wie bereits erwähnt, hat Nierendorf vermutlich im Oktober 1922 Dix in seiner Galerie präsentiert.

⁹⁵ KN an Otto Dix, 8.9.1922, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg..

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Der hauptsächlich von J. B. Neumann vertreten wurde.

⁹⁸ Hans Pels-Leusden, GND 1920–1970, S. 21.

⁹⁹ Fischer, Lothar: Otto Dix, Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981, S. 66.

¹⁰⁰ KN an Otto Dix, Berlin 19.3.1924, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

¹⁰¹ KN an Otto Dix, undatiert, ebenda.

¹⁰² Wegen der angespannten wirtschaftlichen Lage.

¹⁰³ Alfred Flechtheim an J. B. Neumann, Berlin 23.5.1924. Peters, Hans Albert, Wiese, Stephan von (Hrsg.): Alfred Flechtheim – Sammler – Kunsthändler – Verleger, Düsseldorf 1987, S. 175.

¹⁰⁴ Lothar Fischer hatte mit Berufung auf ein Interview mit Martha Dix und einen Briefwechsel, den Dix verbrannt haben soll, angegeben, daß Flechtheim Dix unter nicht genannten Umständen in Düsseldorf kennengelernt und sich diese Verbindung in Berlin verstärkt haben soll. Zusätzlich behauptet Fischer, Flecht-

heim habe neben seiner Vorliebe für zeitgenössische französische Kunst „vor allem dazu beigetragen, daß George Grosz und Otto Dix bekannt wurden“. Er gibt jedoch keine Beispiele oder Belege an. Daß sich Dix und Flechtheim spätestens seit dem Porträtauftrag kannten, ist klar und daß sie persönlichen Kontakt hielten durchaus vorstellbar. Dafür, daß Flechtheim Dix vertreten und bekannt gemacht hat, gibt es jedoch keine Belege. Vgl. auch: Peters; Wiese, Alfred Flechtheim – Sammler – Kunsthändler – Verleger, Düsseldorf 1987.

¹⁰⁵ KN an Otto Dix, Postkarte undatiert, ca. Sept. 1922, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. **Ausst.-Liste**.

¹⁰⁸ KN an Otto Dix, Postkarte 8.1.1923, I, C-524 c, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

¹⁰⁹ Paul Ferdinand Schmidt.

¹¹⁰ KN an Otto Dix, Postkarte 16.1.1923, I, C-524 c, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

¹¹¹ KN an Otto Dix, Köln 24.1.1923, I, C-524 c ebenda

¹¹² KN an Otto Dix, Postkarte 31.1.1923 I, C-524 c, ebenda.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ KN an Otto Dix, Postkarte 6.2.1923, I, C-524 c, ebenda.

¹¹⁵ KN an Otto Dix, Postkarte 19.7.1923, I, C-524 c, ebenda.

¹¹⁶ KN an Otto Dix, Postkarte, 22.1.1923, C-524 c, ebenda.

¹¹⁷ KN an Otto Dix, Postkarte, 28.5.1923, I, C-524 c, ebenda.

¹¹⁸ Der Querschnitt, Jhg. III, 1923, H. 3, S. 98. Alfred Flechtheim war der Initiator und zeitweilige Mitherausgeber des Querschnitt. Herausgeber war Wedderkopp.

¹¹⁹ Gustav Kahnweiler an Daniel-Henri Kahnweiler, 27.8.1923 u. 10.10.1923, Peters; Wiese: Flechtheim, S. 173.

¹²⁰ Das Kunstblatt, Jhg. VII, H. 10, 1923, S. 294–301.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda.

¹²³ Das Kunstblatt, Jhg. VII, H. 10, 1923, S. 294–301.

¹²⁴ Geburtsurkunde, Original, AGN.

¹²⁵ Zeugnis von 1909, ebenda.

¹²⁶ Amtliche Bestätigung der Gewerbeanmeldung, 27.4.1911, AGN.

¹²⁷ Ebenda, Nov. 1912.

¹²⁸ Conrad Felixmüller, GND 1920–1970, S. 19.

¹²⁹ Eine andere häufig vorkommende Abkürzung ist auch I. B. Er selbst bevorzugte jedoch J. B. „Bitte nicht I, sondern immer J. B. Neumann.“ JBN an KN, New York 18.5.1925, AGN. Deshalb wird sein Vorname in vorliegender Untersuchung als J. B. zitiert.

¹³⁰ KN an JBN, undatiert, ca. Jan. 1926, AGN.