

4. Wechsel und Neuanfang – Das Graphische Kabinett J. B. Neumann und die Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin sowie die Galerie Nierendorf in Düsseldorf 1923–1930

„Jedes Kind ist ein Künstler. Das Problem besteht darin, wie es ein Künstler bleiben kann, wenn es aufwächst.“

Pablo Picasso¹

4.1. Die Übernahme des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann – erste Ausstellungen 1923

Karl Nierendorf traf mit großen, freudigen Erwartungen in Berlin ein. Schließlich galt es nun, im Oktober 1923, die Leitung einer renommierten und gut eingeführten Galerie für Moderne Kunst zu übernehmen. Die Gespräche mit J. B. Neumann hatten Hoffnungen geweckt auf mehr finanziellen Spielraum, eine Vergrößerung des Künstler- und Kundenkreises, eine qualitative und quantitative Erweiterung des Kunstsortiments und auf eine der Moderne gegenüber aufgeschlossene Kunstmetropole.

Die bisherigen „Besprechungen gingen ständig davon aus, dass im Kabinett ausserordentlich wertvolle und seltene Warenbestände vorhanden seien und dass das Geschäft eine grosse Kundschaft und grosse Absatzmöglichkeiten böte. Herr Neumann erklärte wiederholt, dass er Tausende wertvolle Blätter besitze, besonders eine ausgewählte und reiche Privatsammlung, über die ich staunen würde und dass am Kurfürstendamm in dem schönen Lokal Geld ‘gescheffelt‘ würde. Mein Gehalt, für den Fall, dass ich als Leiter in die Firma eintreten würde, sollte so sein, dass ich ‘gut repräsentieren, Auto fahren, Theater und Konzerte besuchen‘ könnte etc...“²

Entsprechend groß war die Ernüchterung, als Nierendorf erkannte, daß das „schöne Lokal“ größtenteils untervermietet war, der Aufgang und die Ausstellungsräume einen frischen Anstrich nötig hatten und er nicht die erwarteten Kunstschätze und kauflustigen Stammkunden vorfand. Zwei Jahre später schilderte Nierendorf aufgrund von Auseinandersetzungen mit J. B. Neumann ausführlich seine ersten Eindrücke von der Galerie und die Probleme mit denen er sich von Beginn an konfrontiert sah. Deutlich ist hier seine Enttäuschung, aber auch sein Erfolgswille erkennbar.

„Eine Durchsicht der Bestände ergab, dass ausser grossen Mengen graphischer Blätter, insbesondere von Beckmann, nur wenige wertvolle Stü-

cke vorhanden waren. Ich nahm an, dass die von Herrn Neumann erwähnten grossen Werte seiner Privatsammlung anderwärts untergebracht oder verschlossen seien und war sehr enttäuscht über das Material [...]. Ich liess sofort eine Anzahl guter Bilder, Aquarelle etc. aus meinem Kölner Geschäft kommen, um wenigstens Besuchern gegenüber Material zu haben.

Später habe ich von Sammlern öfter gehört, dass während der Inflationsjahre bei Neumann die wertvollsten Stücke oft 'verschenkt' worden seien, weil Herr Neumann meist von Berlin abwesend war und die Geldentwertung im Kabinett nicht beachtet worden sei. Ich selbst habe einmal dagegen protestieren müssen, dass man eines der besten Bilder von Dix in einer Ausstellung des Graphischen Kabinetts für fast nichts verkaufte. Ich nehme an, dass dies der Grund ist, weshalb ein solches Unternehmen so geringe Werte besass. Ausser Bildern von Beckmann, einem Modersohn-Bild und einigen guten Aquarellen waren nur Bilder von Felixmüller³, Meidner, Feigl und anderen jungen Künstlern da, die kaum einen Marktwert besitzen. Dazu kam, dass die gesamten Ausstellungsräume an eine Musikalienhandlung untervermietet waren, die ringsum sehr hässliche Kästen ausgestellt hatte und die den ganzen Tag auf einem Flügel die neuesten Schlager ihrer Kundschaft vorspielte. Im Schaufenster und auf kleinen Tischen wurden grellfarbige Foxtrott-Noten, etc. ausgelegt und in den Ausstellungsräumen waren 4 Angestellte der Musikalienhandlung tätig gegenüber einem Angestellten des Graphischen Kabinetts. Kundschaft für das Kabinett war überhaupt nicht vorhanden und im Laufe der ganzen Jahre wurden fast nur Verkäufe nach auswärts getätigt. Die ständige Tanzmusik in den Räumen verscheuchte ernsthafte Interessenten. Während der ganzen Zeit habe ich Neumann fast in jedem Brief darüber geklagt, wie schwer die Situation für mich sei und wie schwer ich enttäuscht sei.

Nachdem ich jedoch einmal nach Berlin übersiedelt war, glaubte ich, aus der Sache doch noch etwas machen zu können, liess sofort Büro und Treppenaufgang, die in einem sehr vernachlässigten Zustand waren, neu streichen, ebenso die Wände der Ausstellungsräume. Das beste Material meiner Kölner Kunstsammlung holte ich nach Berlin und arbeitete mit aller Energie daran, das Geschäft dort aufzubauen. Ich darf sagen, dass ich meinen ganzen Ehrgeiz daran gesetzt habe, hier künstlerisch und geschäftlich Erfolge zu erzielen, dass ich fast ständig bis in die Nacht hinein und auch Sonntags arbeitete und auf alle Annehmlichkeiten verzichtete, um die Sache durchzusetzen. Ich lebte in einem bescheidenen, möblierten Zimmer, hatte weder Sommerurlaub, noch die Annehmlichkeiten, die jeder Angestellte hat. Schließlich gab ich sogar mein Kölner Geschäft auf und holte meinen Bruder, der dort tätig war, nach Berlin um Unkosten zu sparen.“⁴

Als Nierendorf dies im Jahr 1925 schrieb, möglicherweise für einen Rechtsanwalt, waren die Wellen aufgebrachter Emotionen zwischen ihm und Neumann hochgeschlagen, beide von den finanziellen Konflikten und dem daraus entstandenen gegenseitigen Mißtrauen schwer enttäuscht, gegenseitige Vorwürfe an der Tagesordnung.

Die Darstellung Nierendorfs ist auch aus diesem Blickwinkel zu betrachten und muß bezüglich der Objektivität sicher relativiert werden. Für ihn stellte sich die Realität jedoch so dar. Um so erstaunlicher erscheint daher sein Entschluß, sich auf diese aus seiner Sicht unerwartet schlechten Bedingungen im beschriebenen Maße einzulassen, im Vertrauen darauf, „aus dieser Sache doch noch etwas machen zu können“.⁵

Die potentiellen Möglichkeiten überwogen die offensichtlichen Nachteile und weckten seinen Pionier- und Kampfgeist. Die Chance, in der Reichshauptstadt Berlin, die mittlerweile auch kulturell die Führung in Deutschland übernommen hatte, mit einer größeren, namentlich gut eingeführten modernen Galerie Fuß zu fassen und dabei den in Aussicht gestellten finanziellen Rückhalt durch Neumann aus Amerika zu bekommen, erschien zu verlockend. Zudem war die wirtschaftliche Situation in Düsseldorf und Köln durch die Besetzung des Rheinlandes noch prekärer als in Berlin. Außerdem waren sich Nierendorf und Neumann sehr sympathisch und die zukünftigen Erfolgsmöglichkeiten einer Partnerschaft schienen vielversprechend. Daher machte sich Karl Nierendorf in Berlin sogleich an die Arbeit. Er widmete die erste Ausstellung im Graphischen Kabinett seinem anderen „Hauptkünstler“ neben Dix, Wassily Kandinsky, für den er sich schon früh in Deutschland und später besonders intensiv während seiner Zeit in Amerika einsetzte.

Über dessen damalige Wirkungsstätte⁶ hatte Nierendorf noch vor der Übersiedlung nach Berlin zusammen mit dem Bauhaus die Buchdokumentation „Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923“ herausgegeben: „Seit dem ‘Blauen Reiter‘ ist kein Werk von gleicher Bedeutung für die gesamten künstlerischen Probleme erschienen wie dieses Buch. [...] Das Werk, mit Texten der Bauhausmeister und vielen (teils farbigen) Tafeln, wurde auf das sorgfältigste ausgestattet. Der Preis war infolge der teuren Herstellung bei Erscheinen 40 M. Durch eine Vereinbarung mit dem Verlag ist es mir möglich, Exemplare zu 20 M. (in beschränkter Anzahl) zu liefern. Bestellungen werden baldigst erbeten.“⁷

Dazu veranstaltete Nierendorf zwei Ausstellungen: Die eine zeigte er von Juni bis September in der Buchhandlung Wolfsohn in Köln „im kleinen Format“, die Klee eine „beherrschende Stellung“ und Kandinsky „eine große Wand“ gab.⁸ Die andere präsentierte er in seiner Galerie: „Die Kunsthandlung Karl Nierendorf, Köln, veranstaltet z. Zt. eine Ausstellung der Meister

des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Es werden Bilder und Aquarelle von Klee, Kandinsky, Schlemmer, Muche, Moholy-Nagy, Feininger und ein besonderes Kabinett mit Arbeiten von Schülern ausgestellt, ferner photographische Aufnahmen von Bauten des Architekten Walter Gropius, der bekanntlich der Leiter des Bauhauses ist.“⁹ Walter Gropius hielt außerdem im Saal des Kölnischen Kunstvereins einen „Vortrag mit Lichtbildern“¹⁰ über den Bauhausgedanken und seine Verwirklichung.

Die Beziehung zu Kandinsky reichte schon weiter zurück. 1921, als Kandinsky Rußland wieder verließ und mit seiner Frau Nina in Berlin eintraf, erhielt er durch Nierendorf eine erste Einzelausstellung in der Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst.¹¹ Zudem widmete Karl Nierendorf auch dem „Blauen Reiter“ dort eine frühe Ausstellung, in der Werke des russischen Künstlers zu sehen waren und zu der es höchstwahrscheinlich einen gleichnamigen Katalog gegeben hat.¹²

Die künstlerische und geschäftliche Bedeutung Kandinskys für Nierendorf demonstrierte dieser später damit, daß er im März 1937 bereits in der zweiten Ausstellung seiner neuen Galerie in New York Werke Kandinskys vorstellte und den Künstler bis 1945 ca. neunmal in Einzel- und Gruppenausstellungen präsentierte.

Im Gegensatz zur komplizierten Beziehung zwischen Nierendorf und Dix gestaltete sich das Verhältnis zu Kandinsky sehr harmonisch. Dieser sah und schätzte Nierendorfs Kunstverständnis und seinen unermüdlichen Einsatz für die Moderne. Er sprach in Briefen an andere wiederholt freundschaftlich und anerkennend von ihm, so zum Beispiel in einem Schreiben an Galka Scheyer¹³ im August 1936, als diese ihn nach Nierendorf befragte, dessen Bekanntschaft sie gerade gemacht hatte¹⁴. „Nierendorf habe ich sehr gern, auch menschlich. Er ist ein feiner, mutiger, anständiger und warmherziger Kerl. Ich denke, Sie werden sich gut mit ihm verstehen. Seien Sie bitte so lieb und geben Sie ihm die paar Zeilen, die ich hier für ihn beilege. Ich kenne ihn schon viele Jahre und habe nie eine Spur Enttäuschung erlebt. Ich schätze auch sehr seine Großzügigkeit, die ihm angeboren ist.“¹⁵

Nierendorfs frühe Verbundenheit mit dem Werk des russischen Künstlers zeigt auch das bereits beschriebene Porträt Nierendorfs, das Otto Dix 1923 gemalt hatte. Es weist zudem darauf hin, daß Nierendorf in dieser Zeit nicht nur Ausstellungen mit Kandinsky veranstaltete, sondern ihn auch als Kunsthändler vertrat und zwar spätestens seit 1923. Als Galka Scheyer im Januar 1924 für ihre „Propagandareise“ im Dienste der dafür eigens formierten Künstlergemeinschaft „Die Blauen Vier“¹⁶ eine Bilderkollektion zusammenzustellen begann, schrieb Kandinsky: „In Berlin werde ich bei Nierendorf nachsehen, was für Ihre Amerikareise (und Zürich) geeignet ist, weil ich hier vorläufig sehr wenig von kleinen Arbeiten habe. Wieviel möchten Sie mit-

nehmen? Bitte schreiben sie mir nach Berlin p. a. K. Nierendorf, Graph. Kabinett. J. B. Neumann, Kurfürstendamm 232.“¹⁷

Im Anschluß an die Kandinsky-Ausstellung bot Nierendorf im Dezember 1923 Hans Cürlis mit seinem Film-Zyklus „Schaffende Hände“ im Graphischen Kabinett ein Forum. Der Filmmacher erinnerte sich anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Galerie im Jahre 1970:

„In Köln hatte ich mit Karl Nierendorf ab 1919 Kontakt. Er interessierte sich außerordentlich für meine Arbeit: Das Verfilmen des künstlerischen Arbeitsvorganges beim Zeichnen und Malen der tätigen zeitgenössischen Künstler, die zum größten Teil durch die Galerie Nierendorf vertreten wurden. Karl Nierendorf veranlaßte die erste öffentliche Vorführung meiner Filme überhaupt, im November 1923 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Auch die erste Vorführung in Berlin wurde durch ihn verwirklicht. Er schuf die Verbindung zum Graphischen Kabinett J. B. Neumann, Berlin, Kurfürstendamm, wo am 20.12.1923 diese Filme vor geladenen Gästen gezeigt wurden. [...] Ich war international der erste, der mit derartigen Dokumentationsaufnahmen begann (Corinth 1922). Von diesen ersten Arbeiten wurden folgende Filme vorgeführt: Corinth, Liebermann, Slevogt, Käthe Kollwitz, Pechstein, Orlik, Grosz und Dix. Die Presse berichtete darüber ausführlich. So zum Beispiel brachte die VOSSISCHE ZEITUNG, Berlin, eine Besprechung von 51 Zeilen von Max Osborn.

Das absolut Neue an meiner Arbeit war, daß nicht nur einfach der Künstler beim Malen gezeigt wurde, sondern daß die Kamera direkt auf die malende oder zeichnende Hand gerichtet war und man das Entstehen des Kunstwerkes, die Arbeitsweise des Künstlers genau verfolgen konnte.

Ich blieb auch später in engster, freundschaftlicher Föhlung mit den Brüdern Nierendorf [...].“¹⁸

Diese freundschaftliche Verbindung zeitigte auch noch eine fruchtbare Zusammenarbeit, als Karl Nierendorf 1929 die erste Ausstellung des amerikanischen Künstlers Alexander Calder in Deutschland veranstaltete. Als Cürlis viele Jahre später unter dem Nachfolger der Gebrüder Nierendorf, Florian Karsch, mit und für die Galerie filmerisch tätig wurde, war daraus gleichsam eine Galerietradition geworden.

Zur Verlebendigung dieser Fakten soll hier noch einmal Hans Cürlis zu Worte kommen: „[...] und eines Tages rief mich Karl aus seiner ‚Galerie Neumann-Nierendorf‘ an, die damals in der Lützowstraße lag, und sagte, er bereite die Ausstellung eines amerikanischen Künstlers vor, der schon bei ihm sei und alles aus Draht mache. Das sollte ich mir doch schnell einmal ansehen, was ich dann auch sofort tat. Ich lernte so den ‚Drahtkünstler‘ Alexander Calder aus Amerika kennen, der bei Nierendorf seine erste Ausstellung in Deutschland hatte. Wir filmten ihn dann am nächsten Tag. Zuerst

machte er eine Vorzeichnung, dann aus Draht ein Zirkus-Akrobatenpaar. Als das fertig war, machte er noch ein Drahtporträt nach mir, und unten am Rande sogar eine Signatur aus Draht. Das war 1929. Glücklicherweise blieben beide Werke bei mir erhalten. Als dann der ‚Mobile-Calder‘ 1967 in der Berliner Akademie der Künste eine große umfassende Ausstellung seines Lebenswerkes hatte, kam er auch wieder hierher [in die Galerie Nierendorf]. Wir konnten ihn deshalb erneut filmen, und zwar, wie er diesmal einen Cowboy zeichnete, ganz groß, 90 cm zu 70 cm, ein sehr interessantes Dokument, weil der Strich ohne Unterbrechung von Anfang bis zum Ende dahinfließt. [...] So entstand ein Filmdokument der besonderen Art: Den gleichen Künstler im Abstand von fast 40 Jahren erneut bei der Arbeit zu sehen und seine Arbeitsweise festzuhalten. Ähnlich gelang dies noch George Grosz, wo ich Augenzeuge des Entstehens der letzten Zeichnung überhaupt wurde, die wir eingehend filmten und ihn auf Band hierüber sprechend aufnahmen. Nicht lange danach starb er.

Auch jetzt ist der entsprechende Kontakt meiner Kulturfilm-Institut GmbH zur Galerie Nierendorf nicht abgerissen. Wir haben einen längeren Dokumentations-Farbfilm über die Galerie und die Sammlung aufgenommen und auch manchen jetzt von ihr gezeigten Künstler bei der Arbeit gefilmt – wie zum Beispiel Hannah Höch, Bernhard Klein und Herta Neumann.“¹⁹

4.2. Der vereitelte Verkauf des „Schützengrabens“ von Otto Dix 1923–1925

Im November 1923 war ein erster geschäftlicher Höhepunkt in der Dix-Vermittlung eingetreten. Karl Nierendorf war das scheinbar Unmögliche gelungen. Er hatte die ebenso großformatige wie provokante Kriegsschilderung von Otto Dix, „Der Schützengraben“, an die Moderne Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums verkauft. Mit dessen Leiter Dr. Hans F. Secker, der am 23. November 1921 von Danzig nach Köln als „Selbständiger Direktor“ für die Neue Gemäldesammlung berufen worden war und diese nach der von ihm vorgenommenen Neuordnung am 27. November 1923 wiedereröffnete, war Nierendorf freundschaftlich verbunden.

Man einigte sich, daß das Gemälde „Der Schützengraben“ für 10000 M vom Wallraf-Richartz-Museum in Köln übernommen und zur Wiedereröffnung von Seckers Abteilung präsentiert werden sollte. Es stellte sich jedoch heraus, daß wegen der angespannten finanziellen Lage während der Rheinlandbesetzung das Museum nicht zahlungsfähig war. Ein Tausch wurde vereinbart. Nierendorf erhielt für den „Schützengraben“ von Secker ein Offiziersbild von Beechey, das er für mindestens 10000 M verkaufen sollte.²⁰

Am 30. November 1923 hielt Paul Westheim aus Berlin einen Vortrag über „Probleme der jüngsten Malerei“, der laut Kölner Stadt-Anzeiger „Teilnahme erwecken dürfte durch die neueste Erwerbung des Museums Wallraf-Richartz, des Monumentalgemäldes, Der Krieg‘ von Otto Dix.“ Im selben Blatt war am 2. Dezember 1923 zur „Beurteilung der neuen Hängung der modernen Bilder des Museums“ zu lesen: „Die jüngste Erwerbung ist im Kreuzgang zu sehen; dort hängt, ‘wie ein Stück aus der Folterkammer hinter einem Vorhang ein Werk des in letzter Zeit bekannt gewordenen Otto Dix, Protest gegen den Krieg, Manifest gegen jede Verletzung des Gebotes, Du sollst nicht töten‘.“²¹

Bei dieser unvoreingenommenen Sicht blieb es jedoch nicht. Schon bald sollte ein Sturm der Entrüstung losbrechen, den fatalerweise gerade der hochangesehene Vorreiter für den Impressionismus in Deutschland, der Berliner „Kunstpapst“ Julius Meier-Graefe, auslöste, dessen Urteil schwer wog in der deutschen Kunstszene. Anlässlich der Präsentation des Bildes in einer Ausstellung der Berliner Akademie im Juni 1924 ergriff er aggressiv und gewichtig das Wort. Er befand, „dieser Dix ist – verzeihen Sie das Wort – zum Kotzen“. Gleichzeitig diffamierte er den Präsidenten der Berliner Kunstakademie, Max Liebermann, als „greisen Meister“, der seiner Akademieausstellung mit „Schmutz“ eine „billige Sensation sichern wollte“, und Dr. Secker als „unreifen Galerie-Direktor“ aus der Provinz, der „sich mit dem Bilde eine freie Gebärde, womöglich eine Gewissenstat zu leisten“²² glaube und es einfach nicht besser wisse. Die öffentlich ausgesprochene „Empfehlung“ Meier-Graefes an Secker, er möge das Bild schleunigst zurückgeben, war wie ein Schlag ins Gesicht des jungen Direktors.

Für Karl Nierendorf und Otto Dix nahm die Auseinandersetzung vor allem auf finanzieller Ebene Gestalt an. Obwohl Secker einen Käufer für das getauschte Beechey-Bild gefunden hatte, zahlte das Museum nicht die vereinbarte Summe, da sich die Stadtverwaltung querlegte. „Auf Anraten des Dr. Haubrich wollte ich die Stadt Köln auf Zahlung des Schützengrabenbildes verklagen, da der Kauf rechtsgültig abgeschlossen ist, aber Secker hat jetzt endlich einen Kredit bewilligt bekommen, der aber erst ausgezahlt wird, nachdem die Londoner Konferenz günstig verlaufen ist! So sucht die Stadt immer wieder einen Grund, um die Zahlungen hinauszuschieben.“²³

Dr. Secker reagierte auf die öffentlichen Anwürfe, indem er am 10. Oktober 1924 im „Mannheimer Tageblatt“ einen Brief Liebermanns öffentlich machte, in dem dieser gegen Meier-Graefes Verurteilung des Bildes argumentierte. Dies ist um so bemerkenswerter, als Liebermann, der große etablierte Impressionist, den neuesten Strömungen in der deutschen Malerei durchaus nicht immer aufgeschlossen gegenüberstand und z. B. den Expressionismus klar abgelehnt hatte. Nicht umsonst hatte Maier-Graefe den Künst-

ler und Akademiepräsidenten als beispielhaften Gegenpol von Otto Dix anzuführen versucht.²⁴ Liebermann dürfte der Veröffentlichung seines Schreibens in Mannheim vor allem deshalb zugestimmt haben, weil er nicht nur persönlich, sondern auch in seiner Funktion als Präsident der Akademie angegriffen worden war.

Das Gemälde von Dix erkannte er in seiner Wahrhaftigkeit und Ausdrucksstärke als „eines der bedeutendsten Werke der Nachkriegszeit“ an und stellte in seinem Schreiben an Dr. Secker fest: „Es ist mir in einer sechzigjährigen Praxis zum Axiom geworden, daß über jedes neue Kunstwerk von neuem älteste ästhetische Dummheiten verbreitet werden, und zwar steht die Größe der Dummheit in quadratischem Verhältnis zur Bedeutung des Werkes. Was Wunder also, wenn jetzt ein Kritiker das Schützengrabenbild von Dix ein ‚tendenziöses Machwerk schlimmster Sorte‘ und ‚ohne jede künstlerische Bedeutung‘ nennt. Was das Tendenziöse betrifft, so glaube ich, daß es kein Kunstwerk gibt oder geben kann, das nicht tendenziös wäre, wenn man unter Tendenz nach der wahren Bedeutung des Wortes die Absicht versteht, die Idee im Bilde lebendig zu gestalten. Dix wollte das Grauenhafte und Fürchterliche, was er durch vier Jahre in der vordersten Front des Schützengrabens erlebt hat, darstellen, um es sich – von der Seele zu wälzen; eine Tendenz, die selbst der Berichterstatter jener Zeitung als berechtigt anerkennen wird.“²⁵

Liebermann fuhr fort, das Bild von Dix sei die Personifizierung des Krieges, mit der er zeige, wie es im Schützengraben aussehe, und dies sei nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht des Künstlers, „weil ihm Gott die Gnade gab, zu sagen, was er gelitten und geduldet hat.“ Abschließend würdigte er das Verdienst Seckers, das Bild für Köln erworben zu haben, und bedauerte, „daß es nicht seinen ihm gebührenden Platz in der Berliner Nationalgalerie gefunden hat“.²⁶

Doch Liebermanns Parteinahme blieb ebenso vergeblich wie die von Lovis Corinth, Paul Ferdinand Schmidt, Willi Wolfradt und Paul Westheim.²⁷ Dr. Secker wurde im Januar 1925 veranlaßt, das Gemälde zurückzugeben, und legte noch im selben Jahr seinen Posten nieder.²⁸

„Der Schützengraben“ kam nun in den Besitz von Nierendorf, der ihn in den folgenden Jahren zu verkaufen versuchte.²⁹ Auf einen Prozeß gegen die Verwaltungsbehörden ließ er sich nicht ein. Zum einen mag er die Erfolgsaussichten für sehr gering gehalten haben, schließlich war er Ablehnung der Dixschen Kunst gewöhnt. Zum anderen wird die Aussicht, daß nach einem möglichen Prozeßgewinn das Gemälde im Museumsmagazin verschwinden könnte, da der aufgeschlossene Dr. Secker seinen Posten nicht mehr innehatte, nicht besonders verlockend gewesen sein. Zudem kaufte ihm

das Museum im Frühjahr 1925, wohl als Entschädigung, eine Reihe von Graphiken ab.³⁰

Statt sich mit einer gerichtlichen Auseinandersetzung über bereits Vergangenes aufzuhalten, lenkte Nierendorf seinen Blick auf zukünftige Möglichkeiten und seine Energie in neue Aktivitäten, um seine Vision letztendlich doch noch zu verwirklichen. Zu dieser Haltung fand er meistens, wenn Situationen festgefahren oder aussichtslos erschienen. Sie machte einen wichtigen Teil seiner persönlichen Dynamik aus und bildete einen kraftvollen Gegenpol zu seiner anderen Tendenz, nämlich sich selbst immer wieder immer wieder in Frage zu stellen.

So sorgte er für eine Publikation des Bildes in dem Heft „Nie wieder Krieg“, das 1925 mit Texten u. a. von Ernst Toller, Ernst Paul, Friedrich Nietzsche und mit Antikriegsbildern von Käthe Kollwitz, Frans Masereel, George Grosz und Otto Dix erschien. Dann schickte er den „Schützengraben“ nach Zürich, wo er von Mitte Juli bis Mitte Oktober 1925 auf der „Internationalen Kunstausstellung“ zu sehen war³¹ – nicht, wie bisher in der Sekundärliteratur wohl aufgrund der Abbildung in der oben genannten Publikation angenommen³², in der Wanderausstellung „Nie wieder Krieg“.

Weiter zeigte Nierendorf das Werk in seiner am 12. Februar 1926 eröffneten großen Dix-Ausstellung in den neuen Räumen der Galerie Neumann-Nierendorf in der Lützowstr. 32 in Berlin. Anschließend ging die gesamte Ausstellung nach München, wo sie in der Galerie Thannhauser im Juni und Juli 1926 zu sehen war. Dennoch konnte „Der Schützengraben“ nicht verkauft werden, und auch kein deutscher Museumsdirektor wagte sich zunächst wieder an das umkämpfte Werk heran.

Wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Ernennung von Dix zum Professor an der Dresdner Akademie im Sommer 1927 erwarben am 15. November 1928 schließlich der Dresdner Patronatsverein und die Gemäldesammlung den „Schützengraben“ für ebenfalls 10000 M. Er wurde dort jedoch bis 1933 nicht gezeigt und fand lediglich im Galeriekatalog von 1930 Erwähnung. Ab 1933 durchlief das Bild zahlreiche „Schandausstellungen“ und war das letzte Mal im November 1938 in Salzburg Station als „Entartete Kunst“ öffentlich zu sehen. Danach wurde es im ehemaligen Barlach-Atelier in Güstrow deponiert und in die Verkaufslisten der von den Nationalsozialisten beauftragten Kunsthändler Karl Buchholz aus Berlin und Bernhard A. Böhmer aus Güstrow aufgenommen. Zunächst bemühte sich der Direktor der Baseler Kunsthalle um das Werk, der Verkauf kam jedoch nicht zustande. Entgegen der bisherigen Annahme, der „Schützengraben“ sei 1939 der Verbrennungsaktion in der Berliner Hauptfeuerwache zum Opfer gefallen, tauchte das Gemälde noch 1940 in den Verkaufslisten Böhmers auf und war auf 200 Dollar veranschlagt. „In Güstrow verliert sich endgültig die Spur des

„Schützengraben“. Bernhard Böhmer beging 1945 Selbstmord. Akten aus den Jahren 1940–1945 sind nicht erhalten.“³³ Bis heute blieb das weitere Schicksal des Bildes im Dunkel.

4.3. Die Herausgabe der Kriegsmappe von Otto Dix 1924

Die Jahre 1924–1927 sollten trotz der politischen Schwierigkeiten und neben zahlreicher zusätzlicher Aktivitäten und Ausstellungen für andere Künstler³⁴ intensive „Dix-Jahre“ werden, die vor allem ideell und künstlerisch besonders erfolgreich waren.

1924 zeigte Nierendorf vier Ausstellungen mit Bildern von Dix³⁵ und gab die berühmte Mappe „Der Krieg“ heraus.³⁶ Im Januar präsentierte er Dix zusammen mit Nolde und im Dezember 1924 gemeinsam mit Ringelnatz. Vermutlich im Oktober zeigte er die Ausstellung „Otto Dix, Aquarelle und Zeichnungen“, bei der es sich um dieselbe Schau gehandelt haben dürfte, die Karl Nierendorf in den zusätzlich angemieteten Räumen in der Kluckstraße in Berlin veranstaltete und die ihm den Spitznamen Nierendix einbrachte. Willi Hahn erinnerte sich: „Dort zeigten sie in z. T. schwarz, z. T. mit Ochsenblut ausgemalten Kellerräumen zum ersten Male ihren Hausmaler: Otto Dix, eine Ausstellung, die die Gemüter aufs äußerste erregte. Der flinke Berliner Witz verwandelte von da an den Namen Nierendorf in Nierendix!“³⁷

Zusätzlich zu den Ausstellungen von El Lissitzky, Otto Freundlich und dem Ungar Bortnyk, George Grosz und Joachim Ringelnatz sowie James Ensor stellte Nierendorf die vierte Dix-Ausstellung „Otto Dix: 50 Radierungen „DER KRIEG“ vor. Um die Mappe mit den Kriegsradierungen und das als „Propagandamittel“ gedachte gleichnamige Buch, das mit 24 Offsetdrucken ausgestattet wurde, herausgeben und vertreiben zu können, nahm Karl Nierendorf eine gewaltige Arbeitslast und zusätzliche Schulden auf sich.³⁸ So holte er seinen Bruder, der die Kölner Galerie seit seinem Weggang geleitet hatte, zur Hilfestellung nach Berlin,³⁹ da er „die letzten Wochen nur noch für das Buch gearbeitet“ hatte und „trotz Schuften täglich bis 10 Uhr abends“ die Aufgabe allein nicht bewältigen konnte. Durch einige Verkäufe gelang es ihm, die notwendigsten Anzahlungen zu leisten, wobei er alles andere hinter diesem Projekt zurückstellte, „eine Menge Schulden machte“ und „zwei Monate keine Miete“ zahlte. „Geld ist immer noch das rarste Ding auf der Welt und niemand zahlt.“ Dennoch war Nierendorf froh, das Buch „statt eines Prospektes“ herausgegeben zu haben. „Es wird in allen Zeitungen besprochen werden und wir dürfen auf einen grossen Erfolg

Berlin, den 25. Juni 1924

Zwischen Herrn Otto Dix und Karl Nierendorf wurde folgendes vereinbart: Von den 50 Radierungen "Der Krieg" von Dix wird eine Auflage von 70 Stück gedruckt und in Mappen à 4 Blättern nummeriert und signiert herausgegeben. Von jedem Blatt werden 3 Probedrucke gemacht, die dem Künstler gehören. Ausserdem erhält Dix zwei Mappen und Nierendorf zwei Architektexemplare. Der Druck und die Ausstattung werden von Nierendorf besorgt, der auch alle Unkosten für den Vertrieb trägt. Der Preis der Einzelmappe wird auf M 300.- festgesetzt. Für Sammler, die sich verpflichten, alle 5 Mappen zu nehmen, ist der Preis M 200.- pro Mappe. Die Ausstattung bleibt Herrn Nierendorf überlassen. Die Platten "Kally" I und II werden wie die übrigen Radierungen gedruckt. Alle Rechte der Vervielfältigung, insbesondere auch die in Buchform, für das Radierwerk "Der Krieg" hat Herr Nierendorf.



Dok. 8 Vereinbarung zu „Der Krieg“, Otto Dix u. Karl Nierendorf, 1924

rechnen“, berichtete er Otto Dix mit verständlichem Stolz auf seine immense Organisationsleistung. Über 500 Rezensionsexemplare schickte er mit persönlichen Begleitschreiben an „alle bedeutenderen Schriftsteller, [...] auch nach Wien, Zürich, Paris etc., z.B. an Shaw, Barbusse, Rolland, Kraus [...], aber auch an viele weniger bekannte“ deren Adressen er von überallher zusammengesammelt hatte. „Dazu an alle linksstehenden grösseren Zeitungen über 200 und an die bedeutendsten Rechtsblätter. Ferner an 235 Ortsgruppen der Friedensgesellschaft, immer an die Vorsitzenden, auch an die Vorstände der Liga für Menschenrechte, der soz. Bildungsinstitute etc., etc.“ In „Weltbühne“, „Tagebuch“, „Cicerone“ und „Kunstblatt“ gab er halbseitige Anzeigen auf, im Buchhändlerbörsenblatt zwei ganze Seiten. Nachdem ungefähr tausend Propaganda-Exemplare versandt waren, kamen Bekannte und Freunde an die Reihe. So schrieb er Dix: „An Deine Eltern schicke ich natürlich auch. Hast Du sonst noch Wünsche für Freiexpl. oder Interessenten. Die Museen und grösseren Sammler erhalten auch das Buch als Prospekt gratis.“ An Buchhandlungen wurde für einen Preis von 1.10 M und Rabatten von 1 M oder 90 Pf. ausgeliefert. Die Gewerkschaften hatten für ihren „großen Antikriegstag“ 1500 Stück fest bestellt, auch wenn das Geld erst in Monaten zu erwarten war. Gleichzeitig wurden die Originale in fünfzehn verschiedenen Städten ausgestellt, neben Berlin noch in „Köln (Kunstverein), München, Frankfurt (Zingler), Dresden (Kunstgewerbemuseum), Leipzig (Museum), Breslau, Mannheim, Stuttgart, Hamburg, Kiel, Ulm, Bremen, Wiesbaden, Wien“. Und Nierendorf kommentierte: „Wie Du siehst, habe ich mächtig geschuftet und alles auf eine Karte gesetzt!“⁴⁰

Dies war für damalige Verhältnisse eine erstaunlich umfangreiche und innovative Werbeinitiative. Doch der Verkauf der Kriegsmappe ließ sich nur schleppend an. Zum Zeitpunkt seines Schreibens lag Nierendorf erst eine Subskription vor, was er damit erklärte, daß die Mappe künstlerisch zwar großen Zuspruch fände, aber letztendlich zu teuer sei. Der ernsthafte Interessent sei an der ganzen Mappe interessiert, die mit 1000 M, angesichts der allgemeinen finanziellen Situation jedoch für die meisten Kunden trotz Ratenzahlung unerschwinglich sei. Selbst Persönlichkeiten wie sein Freund Johannes Bredt, der seine Bestellung wieder rückgängig gemacht hatte, und Flechtheim, von dessen Galerie in Düsseldorf Nierendorf seine 225 M erst nach persönlichem Vorsprechen in Form eines vordatierten Schecks erhielt, seien nicht zu größeren Zahlungen in der Lage.⁴¹

Leider sollte es zunächst bei dieser schlechten Verkaufsbilanz bleiben, die Kriegsmappe wirtschaftlich nur ein mäßiger Erfolg werden. Zur reservierten Haltung von Museen und Buchhandlungen trug das Urteil von konservativer Seite bei, die schonungslose Darstellung sei „eine Unverschämtheit, die jeden ehemaligen Frontkämpfer auf das Tiefste empören muss“. Erstere schickten

ihre Ansichtsexemplare zurück,⁴² letztere weigerten sich, das Buch auszustellen, „aus Angst, daß man die Fenster einschlägt“⁴³.

Aber mit Hartnäckigkeit gelang es Nierendorf schließlich doch noch, zahlreiche Museen vom Ankauf der Mappe zu überzeugen. Schon im Mai 1925 konnte er in dem Ausstellungskatalog „Die neue Kunst in Deutschland“ vermerken: „Das Radierwerk ‘Der Krieg‘ in fünf Mappen mit je 10 Radierungen,⁴⁴ der letzte graphische Zyklus des Künstlers, kann noch geliefert werden. Fast alle bedeutenden Museen haben das Werk erworben.“⁴⁵

Die Ankäufe und umfangreichen Werbeaktionen, die parallel zu den öffentlichen Auseinandersetzungen um den „Schützengraben“ liefen, dürften Dix‘ Bekanntheitsgrad beträchtlich erhöht haben – er war sozusagen in aller Munde, ob verdammend oder anerkennend.

4.4. Karl Nierendorf – Motivation und Antrieb durch den „Inneren Künstler“

Nierendorf selbst zweifelte trotz der vehementen Kritik und dem Bewußtsein, daß Dix‘ Kunst für die reiche Käuferschaft wenig geeignet war,⁴⁶ nicht an der Bedeutung und dem zukünftigen Erfolg des Künstlers. „Für mich bist Du der Künstler, der potenter ist als alles, was sonst heute malt & wenn ich reich wäre, würde ich (als Privatmann!) möglichst viel von Dir kaufen. Ich bin überzeugt davon, daß man einsehen wird, wie richtig meine Meinung ist & daß eines Tages selbst die Kriegsmappen & das Kriegsbild verkauft werden.“⁴⁷ Diese Zeilen schrieb Nierendorf vermutlich, kurz nachdem der Skandal um den „Schützengraben“ ihn um die finanziellen Früchte seiner Vermittlungsarbeit mit dem Wallraf-Richartz-Museum gebracht hatte.

Sein Glaube an die von ihm vertretenen Künstler im allgemeinen, an Otto Dix im speziellen und daran, daß ihre Kunst sich eines Tages durchsetzen würde, war ein wichtiger Schlüssel für Nierendorfs Handlungsantrieb, sein Durchhaltevermögen und letztendlich für seine Erfolge. Gleichzeitig wirkte seine Liebe zur Kunst wie eine energetische, spirituelle Quelle, an der er innere Kraft auftanken und seine Seele nähren konnte. Die Kunst als Oase in der weiten Wüste des alltäglichen Lebens – für Nierendorf traf dies zu. Sein Leben der Kunst zu widmen, ihr zu dienen, wie er selbst es nannte, war damit nicht nur Glaubensbekenntnis, sondern tiefer Lebenssinn, hinter dem sich eine ausgeprägte Leidenschaft für das Schöpferische⁴⁸ an sich und eine manchmal bittere Sehnsucht nach eigenem künstlerischen Schaffen verbargen.

„Ich habe nicht das große Glück, mit irgendeiner Begabung gesegnet zu sein. Ich bin von Kind an strebsam, eifrig, ehrgeizig. Habe immer alles getan, um zu lernen und mir Kenntnisse anzueignen. Mit Groschen und ge-

sparten Pfennigen immer Unterricht und ‚Bildung‘ zu erwerben gesucht: Kurzschrift, Französisch, Englisch, Italienisch, Klavierspielen. Für nichts habe ich so viel Zeit und Geld aufgewandt wie für Bücher, Theater, gute Konzerte. Ich bin mit der einfachsten Schulbildung vom Proletarierkind zum kleinen Bankbeamten und von da zum Verleger und Kunsthändler geworden, Vorsitzender der G. d. K. und anderer Vereinigungen . . . Aber immer nur Organisator. Ich habe weder eine künstlerische Fähigkeit noch die Gabe zu schreiben (mein größter Wunsch) oder zu sprechen. Keine Suggestivkraft, kein tieferes Wissen, nicht das geringste von ‚Persönlichkeitswerten‘.“⁴⁹

Als er einen von Freunden empfohlenen „Wahrsager“, Raphael Schermann, aus Sorge um seine Zukunft um Rat ersuchte, sagte ihm dieser: „Sie sind ein Künstler, und zwar mehr wie viele, die malen. Eine unbedingte Künstlernatur. Wenn Sie Bilder ansehen, wissen Sie besser darüber Bescheid als Maler. Sie können daher auch Künstlern sagen, was sie tun sollen, und sehr guten Einfluß haben. Auch für die Kunden wichtig. Man vertraut Ihnen, weil man weiß, daß Sie etwas verstehen. Aber Sie sind zu wenig selbstbewußt. Das ist ihr Hauptfehler. Sie müssen an sich selbst glauben, dann werden Sie ganz anders vorankommen.“⁵⁰

Vielleicht wäre Karl Nierendorfs Tätigkeit in ideeller und vor allem finanzieller Hinsicht noch erfolgreicher seiner Tätigkeit gewesen, wenn er seine von anderen so hoch geschätzten Qualitäten selbst mehr hätte anerkennen können. Dazu gehörten Begeisterungsfähigkeit, Charisma, Mut, Energie, Überzeugungskraft, Ideenreichtum, Kreativität, enorme Kenntnisse auf den Gebieten Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film, ein hervorragender Blick und intuitives Gefühl für gute Kunst, ein ausgeprägtes Gespür für junge Künstler sowie Glück im Geschäftlichen, das ihn immer wieder im letzten Augenblick aus bedrohlichen Situationen rettete.⁵¹ Genauso offen bleibt die Frage, wie Nierendorfs Leben verlaufen wäre, wenn er seine kaum sich selbst eingestandenen künstlerischen Träume wie Schreiben, Malen⁵² und Komponieren ernst genommen und ausgelebt hätte.

Karl Nierendorfs innere Verbundenheit mit allem Schöpferischen erklärt seine Entscheidung, ein Diener der Kunst zu werden, an der er vehement festhielt, trotz häufig geäußelter Zweifel, großer finanzieller Probleme und wiederholten Gedanken, die Galerie und den Kunsthandel aufzugeben. So war es sein „innerer Künstler“, dessen Talent ihm nicht groß genug schien,⁵³ der ihn letztendlich an die Kunst gebunden hielt und drängte, seine Liebe zur ihr, seine Sehnsucht nach eigenem Schaffen und seine kreative Begabung durch die Förderung anderer Künstler indirekt zu verwirklichen:

„Wie fremdartige, seltsame Geschöpfe einer anderen Welt bestaune ich daher die Künstler und versuche, ihre Art zu begreifen, mich auf Umweg über das Gehirn ‚einzuleben‘ in die Gesetze und in das Wesen der Schöpfun-

gen. Ich bin nicht fähig, auch nur eine einfache Melodie so zu spielen, daß sie mit Leben erfüllt ist, oder ein Volkslied gut zu singen oder eine Zeichnung zu machen, die eigene Form hat.“⁵⁴

Immer wieder suchte Nierendorf nach seinem wirklichen Platz und ureigensten Lebenssinn. Für ihn bedeutete das auch, sich intensiv mit den Fragen, „wie entsteht ein Kunstwerk“, „was macht einen Künstler aus“ und „woher nimmt er seine Schöpfungskraft“ zu beschäftigen. Sein Glaube an Gott ließ ihn dabei vermehrt das Augenmerk auf die Verbindung des „Großen Schöpfers“ mit dem schaffenden Künstler richten. Als Dreiundvierzigjähriger schrieb er am 25. März 1932:

„Im Radio Haydn. [...] Als man ihn feierte, sagte er: ‚Nicht von mir, von oben kommt das.‘ – ‚Es‘ musiziert aus ihm. Ein fast heiliger Mensch wie Claudius. Hat unsere Zeit für solche Typen keinen Raum? Oder sind die Künstler: Klee, Nolde, Bruckner, Klemperer, Feininger, etc. doch innerlich alle dieser Frömmigkeit nahe? Aber was dann mit Fuhr und Dix? Und wo stehe ich? [...] Im Dienst einer guten Sache glaube ich arbeiten zu können, sogar aufopferungsvoll, uneigennützig und mit ganzer Hingabe. Aber wo ist die gute Sache, die verlohnt, daß man sein Leben daransetzt? Kunst? Ich liebe Nolde, Feininger, Klee, Kandinsky, Mataré, Ozenfant, Klemperer, Mies v. d. Rohe, Strawinsky, Meyerhold, Kirchner, S.-Rottluff, Ringelnatz ohne Einschränkung und Heckel, Fuhr, Hindemith, Dix, Grosz, Gleichmann und andere mit gewissen Hemmungen und Vorbehalten [...]

Ich bilde mir manchmal ein, eine ‚im Grunde‘ religiöse Natur zu sein. Was heißt das? Das Beste und Eigentlichste meines Lebens, dasjenige, das mich innerlichst glücklich (= einheitlich) macht, was ist es? Wo bin ich ganz in ‚meinem‘ Element? Welche Beschäftigung, welche Gedanken erfüllen mich ganz? Welches sind die Höhepunkte meines bisherigen Lebens? Was beglückt mich am tiefsten? Wo ist der Zentralpunkt, ein Kraftfeld, von dem ich aus gehen könnte? Wo fester Boden, in dem ich Wurzeln schlagen könnte? All diesen Fragen gegenüber wird mir die Haltlosigkeit und das Vage meiner inneren Existenz bewußt. [...] Wer nicht genial ist und von seinem ‚Genius‘ getrieben wird: zu einer bestimmten Arbeit, zu irgendwelchen Handlungen, großen künstlerischen oder politischen oder von Passion erfüllten Taten . . . für den gibt es nur das Glück des Bescheidens. In kleinem Rahmen ein möglichst intensives innerliches und gleichmäßiges Leben führen und ohne Neid, sogar mit Verehrung die großen Leistungen anderer betrachten, nach Kräften daran Anteil nehmen: gütig, einfach, klar zu sein. [...] Mein Leben ist nicht ohne Liebe und Verehrung, und hätte ich nicht diese großen drückenden Sorgen, so könnte mein Dasein mit Büchern und Kunst und Musik glücklich genannt werden.“⁵⁵

Innerhalb seiner Tätigkeit als Kunsthändler verwirklichte Nierendorf seine kreativen Bedürfnisse und Anlagen in den gestalterischen Aufgaben, die die Galeriearbeit und -organisation mit sich brachten, sei es im Entwerfen und Schreiben neuer Geschäfts- und Finanzierungsprojekte zur Kunstförderung, sei es im Entwickeln neuer Ausstellungs- und Verlagsideen oder sei es, daß er sich mit der Einrichtung der Galerie, dem Design des Geschäftspapiers, graphischen Darstellungen der Werbeanzeigen oder der Aufmachung der von ihm herausgegebenen Bücher und Graphikmappen eingehend auseinandersetzte. Auch bei der Herstellung der Mappe „Der Krieg“ kümmerte er sich intensiv um gestalterische Fragen: „Den Umschlag der Mappe habe ich hin und her ausprobiert und bin schließlich darauf gekommen, ihn in Ganzleinen, statt in Halbleinen mit Pappe zu machen. Das ist die einzige, wirklich solide und dem Werk entsprechende Aufmachung. Ich habe vielerlei Farben ausprobiert. Am besten sieht die Pappe aus in einem kraftvollen, feinmaschigen roten Leinen wie beiliegendes Muster, der Einband, etwa 5 cm vom linken Rand herein in schwarz aus dem gleichen Stoff. Dann die Schrift in tief-schwarz. Schreibe mir sofort, ob Du damit einverstanden bist. Innen wird die Erhöhung ringsum auch mit schwarz überzogen, was die Blätter sehr hebt, sodass sie in der Mappe wie gerahmt liegen.“⁵⁶

Nierendorfs Entscheidung, anderen Künstlern zu einem Platz in der großen, ewigen Kunstgalerie der Menschheitsgeschichte zu verhelfen, war Motivation, Fundament und Kraftquell für seine Leistungen und Verdienste als moderner Kunsthändler.

4.5. Konzerte und Lesungen 1924

Parallel zu den Unternehmungen für Dix hielt Karl Nierendorf in Berlin seine Tradition aufrecht, neben Ausstellungen auch Lesungen und Konzerte in der Galerie zu veranstalten, was seinen eigenen vielseitigen künstlerischen Interessen entsprach.

So schickte er im Dezember 1924 an Otto Dix und dessen Frau in Düsseldorf, Aachenerstr. 114, eine Einladung zum Zweiten „Märchen-Abend“⁵⁷ von Kurt Schwitters, der am 16. Dezember 1924, abends 8 Uhr, im Graphischen Kabinett seine legendäre „Sonate in Urlauten“ und „Neue Märchen“ zum besten gab. Zusätzlich spielte am Flügel von Lili Schlesinger Musik von Schumann, Chopin und Debussy.

Bereits eine Woche später, am Sonntag, dem 21. Dezember 1924, konnte „Nachm. um 6 Uhr im graphischen Kabinett“ die Veranstaltung „Ringelnatz – Dix“ besucht werden, die neben einer Ausstellung Vorträge und Lichtbilder, den „Conferencier P. F. Schmidt“ und von Ringelnatz selbst vorgetragene Gedichte bot. Auf der dazugehörigen Einladungskarte warb Nie-

rendorf unter dem Titel „Werke der Neuen Kunst“ für die Künstler des „Graphischen Kabinetts J. B. Neumann“: Beckmann, Dix, Feininger, Gleichmann, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Lehmbruck, Marc, Modersohn, Otto Mueller, Nolde, Pechstein, Ringelnatz, Schmidt-Rottluff, Schwitters und, dick unterstrichen, Archipenko, Chagall, Ensor und Kandinsky.

Schon ein Jahr nach Karl Nierendorfs Übernahme der Leitung des Graphischen Kabinetts hatte die Galerie ihren Platz als innovatives Haus in der Berliner Kunstszene gefestigt und ausgebaut.

4.6. Karl Nierendorf und J. B. Neumann – Partner im Konflikt 1925

Ab 1925 stellten schwierige Verhältnisse im Berliner Graphischen Kabinett sowie finanzielle und organisatorische Widrigkeiten, Karl Nierendorf und J. B. Neumann vor Probleme.

Neumann war mit großen Hoffnungen in die Vereinigten Staaten gezogen, mußte jedoch bald erkennen, daß die deutsche Kunst dem amerikanischen Publikum wenig sagte und die Geschmackspräferenzen klar bei der französischen Kunst, vor allem dem Impressionismus, lagen.⁵⁸ 1925, zwei Jahre nach seiner Ankunft in New York, hatte J. B. Neumann unter finanziellen Engpässen zu leiden, die denen von Karl Nierendorf in Berlin sehr ähnlich waren. Hinzu kam, daß beide dazu neigten, gewonnenes Geld sofort wieder in Kunst und neue Projekte zu investieren oder ihren Künstlern, vor allem Beckmann und Dix, über Verkäufe hinaus, eine monatliche Unterstützung zukommen zu lassen, so daß sie oft nicht „flüssig“ waren und Geld leihen oder sich gegenseitig borgen mußten.

In Berlin belasteten das Graphische Kabinett außerdem Schulden, für die sich Neumann und Nierendorf gegenseitig die Verantwortung zuschieben. Zusammen mit der Inflation in Deutschland und der wirtschaftlichen Depression in den USA ergab dies finanziell und stimmungsmäßig eine explosive Mischung. Das Resultat waren eine bedrohliche Finanzkrise und damit einhergehende Auseinandersetzungen, die von Anfang 1925 bis ins Jahr 1927 hinein das geschäftliche und persönliche Verhältnis zwischen Nierendorf und Neumann stark belasteten und fast zur Trennung und Auflösung des gemeinsamen Unternehmens führten.

Neumann und Nierendorf kannten sich wahrscheinlich schon seit 1920, als Neumann das „Graphische Kabinett von Bergh & Co“ von Dr. Hans Koch übernommen hatte und sie hatten sich schnell angefreundet. Gedanklich spielten sie mit der Möglichkeit einer zukünftigen Partnerschaft in Amerika, wobei die Idee einer Galeriebrücke New York – Berlin von J. B. Neumann

kam. Wie der Briefwechsel zwischen beiden zeigt, war ein Besuch und eine spätere Übersiedelung Nierendorfs nach New York ins Auge gefaßt worden:

Neumann „hat mir mehrfach auch in Briefen erklärt, dass für ihn Amerika allein wichtig sei, [...] und er mir dankbar sei, wenn ich alle seine persönlichen Angelegenheiten, z.B. seiner Frau gegenüber etc. regelte, so dass er drüben unbeschwert sich eine Existenz schaffen könne. ‚Jeden Cent, den Du in das Graphische Kabinett steckst, wird Dir hundertfach vergolten werden‘, ‚was mein ist, ist auch Dein‘. Unsere Beziehungen waren absolut freundschaftlich und da Neumann ständig betonte, dass seine Zukunft auch in Amerika geschäftlich für mich weit wichtiger sei als in Deutschland, so tat ich alles, um ihm seine Arbeit drüben zu erleichtern. Er empfahl mir, Englisch zu lernen und mich darauf zu richten, eines Tages nach New-York zu kommen und dort mit ihm gemeinsam eine grosse Sache aufzubauen.“⁵⁹

Davon waren sie jedoch weit entfernt. Im Januar forderte Nierendorf von Neumann 5000 M „Kabinettschuld“ ein, für die er die Verantwortung ablehnte. Außerdem wurde dem Graphischen Kabinett der Mietvertrag gekündigt, wodurch weitere Kosten für einen Umzug fällig wurden. Eine heftige Auseinandersetzung entbrannte, die schwere gegenseitige Vorwürfe nach sich zog: „Du schreist und bekommst Wutanfälle, weil der ZWANG des Umzugs und das neue Lokal Geld erforderten . . . ! [...] Habe ich nicht (aus meinen Mitteln) die Hälfte der Kosten aufgebracht? Habe ich nicht aus rheinischen Dixverkäufen etc., aus Anleihen bei Verwandten und Freunden weit mehr in das G. k. gesteckt im Hinblick auf unsere ‚gemeinsame Zukunft‘, von der Du mir immer goldene Berge versprochen hast! [...] Nachdem ringsum alles zusammenbricht, auch die Buchhandlung im gleichen Hause sogar, nachdem ich unter Entbehrungen und in täglichem Kleinkampf das G. K. weiter geführt habe . . . Dir ein Darlehen von 7500 M noch nach drüben gesandt habe . . . den ungeahnten Erfolg von Dix ständig dem G. K. zukommen ließ . . . alle finanziellen und persönlichen Sorgen von Dir fernhielt . . . doch das alles ist ja vergessen. [...] Die einzige Entschuldigung für Dich ist, daß Du in Amerika keine Ahnung davon hast, wie trostlos es die Jahre über hier aussah.“⁶⁰

Ein zusätzlicher Faktor bei der Zuspitzung des Konfliktes war die erschwerte Kommunikation zwischen Neumann und Nierendorf. Durch räumliche Distanz und lange Wartezeiten auf klärende Post zwischen Berlin und New York, wobei sich die Briefe oft kreuzten, waren Mißverständnisse und Unstimmigkeiten vorprogrammiert. Das teure Telegrafieren konnte dies nur selten verbessern und auch regelmäßiges Telefonieren von Deutschland nach Amerika und umgekehrt war sehr kostspielig und noch nicht üblich.

Der drohende Umzug verzögerte sich zunächst durch eine Klage die Nierendorf gegen den Vermieter anstregte. Sie wurde mit der Begründung

abgelehnt, die Untervermietung an die Musikalienhandlung und die Buchhandlung durch Herrn Neumann seien widerrechtlich gewesen. Anfang Mai 1925 wurde die Kündigung vom Vermieter vollzogen. Nierendorf suchte fieberhaft nach geeigneten neuen Räumen. Hohe Abstandsforderungen stellten ein großes Hindernis dar. Er hatte bereits ein „Notquartier“, Dachgeschoßräume in der Rankestraße, angemietet, als sich die Gelegenheit bot, in der Lützowstraße 32, „also in der allerbesten Kunstgegend ohne Abstandssumme Räume zu erhalten, die für eine moderne Galerie besonders wegen des Lichtes von allen Seiten, prädestiniert schien“.⁶¹ Es kam zu Überschneidungen bei der Mietzahlung. Da ein Bauarbeiterstreik die Renovierungsarbeiten und die Eröffnung der neuen Galerie verzögerte, stiegen die veranschlagten Kosten von 10000 auf über 15000 M. Von Mai bis zum 18. Oktober 1925 „war das Geschäft ohne Lokal“.⁶²

Im folgenden wechselten sich gegenseitige, von Enttäuschung geprägte Vorwürfe, hastige Überlegungen, sich zu trennen oder eine andere Geschäftsform zu finden, und einlenkendes Verhandeln ab.

Neumann und Nierendorf waren sich in manchen Aspekten so ähnlich, daß sich ihre Beziehungsdynamik nicht nur im positiven, sondern auch im negativen potenzierte: sei es im Anspruch, selbstlos alles nur für den anderen zu tun, sei es im Hang, sich selbst als Opfer und den anderen als Täter zu sehen und darüber die Mühen und Schwierigkeiten des jeweils anderen nicht wahrnehmen und anerkennen zu können, oder sei es in der Neigung, den anderen durch Vorwürfe beeinflussen zu wollen.

Zudem hielten sich wohl beide jeweils für den besseren Geschäftsmann und Kunsthändler, was in Neumanns Briefen noch deutlicher zum Ausdruck kommt als bei Nierendorf. Dieser befand sich nun⁶³ in der Position des Jüngeren und versuchte, sich durch Rechtfertigungen und Gegenvorwürfe die ihm seiner Meinung nach gebührende und verweigerte Anerkennung zu erkämpfen.

Andererseits waren es die Gemeinsamkeiten, die Neumann und Nierendorf immer wieder zusammenfinden ließen und ihre Freundschaft aufrechterhielten. Beide teilten die Begeisterung für Bücher und waren ambitioniert verlegerisch tätig. Beide liebten die moderne deutsche Kunst und empfanden sich als ihre Diener, mit der Mission, sie zu verbreiten, für sie Liebhaber zu gewinnen und den ihr gebührenden Ruhm zu erkämpfen. Beide erfuhren ihren Einsatz für die Kunst als Teil einer Suche nach dem eigenen Lebenssinn.⁶⁴ Und beide waren spezialisiert auf Graphik und ideell gebunden an ihren jeweiligen „Hauskünstler“, für den sie sich besonders stark einsetzten und mit deren Schaffen ihr Name und Wirken verbunden blieb – Max Beckmann und Otto Dix.

Faktisch kam eine Trennung für beide nicht in Frage. Der Wunsch und der Wille, das Graphische Kabinett zu erhalten, doch noch zu finanziellem Erfolg zu führen und sich innerhalb der Partnerschaft weiter für die junge Kunst einzusetzen, waren so stark, daß beide durchhielten. Hinzu kam die gegenseitige Sympathie und daß die zukünftigen Erfolgsmöglichkeiten einer Partnerschaft trotz aller Schwierigkeiten vielversprechend schienen.

Vor der Neueröffnung in neuen Ausstellungsräumen im Oktober 1925 wandelten sie ihre Galerie in eine Gmbh um, die nun auch den Namen „Neumann – Nierendorf“ trug.

4.7. Die Galerie Nierendorf in Düsseldorf 1925–1926

Konfliktreiche Auseinandersetzungen um Geld, die zwischen Neumann und Nierendorf trotz der neuen Geschäftsvereinbarung weiter anhielten, mag Nierendorfs Wunsch nach mehr Autonomie, aber auch nach finanziellen Erfolgen verstärkt haben. Nachdem er 1924 die Kölner Räume in der Gürzenichstraße aufgegeben hatte und sein Bruder Josef nach Berlin gekommen war, eröffnete er im Mai 1925 in Düsseldorf wieder „eine kleine Kunsthandlung“⁶⁵ unter eigenem Namen.

Im Rheinland lebten Karl Nierendorfs treueste Kunden, wie Dr. Haubrich, Dr. Koch, Josef Feinhals, Dr. Kirchhoff und Alfred Tietz. Dort hatte er zahlreiche Verbindungen zu anderen Sammlern, Museumsleuten und Kritikern, so daß es naheliegend war, sich weiterhin ein geschäftliches Standbein in seiner Heimat zu erhalten. Dabei mag Düsseldorf aufgrund der belebenden nachbarschaftlichen Konkurrenz von Kunsthändlerkollegen wie Flechtheim und Frau Ey sowie der aktiven Künstlerszene der Stadt als neuer Standort erfolgversprechender als Köln erschienen sein. Daß der befreundete Sammler Dr. Koch und dessen Frau Maria dort noch immer lebten und auch Dix noch in der Stadt weilte, könnte die Wahl Düsseldorfs zusätzlich attraktiv gemacht haben.

Am 23. Mai 1925 berichtete die „Düsseldorfer Lokal-Zeitung“, daß Karl Nierendorf in der Capellstr. 6 ein neues „Ausstellungsunternehmen“ eröffnet hat, das in „monatlich wechselnder Folge die führenden Künstler des heutigen Deutschland jeweils in geschlossenen Ausstellungen“ zeigen wird.⁶⁶

Die Eröffnungsausstellung war 23 Aquarellen und der Graphik von Emil Nolde gewidmet. Sie wurde durch den Katalog „Die neue Kunst in Deutschland“⁶⁷ bereichert, der eine Einleitung von Paul Ferdinand Schmidt und eine von Karl Nierendorf enthielt. Beide arbeiteten den Gegensatz zwischen der französischen und der deutschen Kunst heraus, der sich in den Schlagworten „Materialismus“ und „technische Raffinesse“ versus „Idealismus“ und „seelische Tiefe“ zusammenfassen ließe. Beide Stellungnahmen

sind Bekenntnisse zur zeitgenössischen deutschen Kunst und offenbaren zugleich, daß man sich nur schwer vom abgelehnten Impressionismus, Fauvismus und Kubismus als Vergleichsmaßstab lösen konnte.

So erläuterte Karl Nierendorf: „Paris offenbarte Europa die höchste artistische Möglichkeit einer im Raffinement des Stoffes entgöttlichten Welt [...]“. Die deutsche „Malerei überwand die Materie und fand den Mut, sich zum Urelement aller Beseelung, aller Kunstwerke . . . zur Phantasie, ja zur Phantastik bisweilen zu bekennen. [...] Es ist keine Übertreibung und kein billiger Nationalstolz, wenn wir hier betonen, daß die deutsche Malerei an Fülle der Erscheinungen, an fast verwirrender Mannigfaltigkeit der Probleme allen anderen Ländern weit vorausseilt . . . und ähnlich ist es fast auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung. Die letzten Hemmungen unseres finanziellen und moralischen Niederbruchs werden bald überwunden sein . . . und heute schon tönt deutlich von jenseits des Rheins Anerkennung, und die Bewunderung für manche unserer Meister wie KLEE könnte uns fast beschämen. Die größte französische Kunstzeitschrift schrieb jüngst über GEORGE GROSZ: ‚Er ist ein Zeichner, dem wir keinen Ebenbürtigen an die Seite stellen können.‘

Das Lebenswerk der Nolde, Kirchner, Heckel, Otto Mueller, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Rohlf, Beckmann, die künstlerischen Impulse des BLAUEN REITER, die neuen Formenwelten der Kandinsky, Marc, Klee, Feininger . . . Das ist die neue Malerei und die Jungen, Grosz und Dix arbeiten an ihrer Vollendung mit jenem Fanatismus, jenem durch nichts beirraren Eifer, dem Erfolg beschieden sein wird in der ganzen Welt.“⁶⁸

Die Begeisterung und Zuversicht des Visionärs Nierendorf klingen deutlich aus diesen Zeilen. Ebenso klar tritt zutage, warum er gerade für die Arbeiten der genannten Künstler so leidenschaftlich eintrat und was er in ihren Werken suchte und auch fand – die göttliche Welt, das „Urelement aller Beseelung“. Dies läßt verstehen, warum sich Nierendorf nie als Kunsthändler im „klassischen“ Sinn sah und selten als Geschäftsmann handelte, sondern als ein Pionier aus Idealismus und dem Glauben an den zeitlosen und immateriellen Wert der geliebten modernen deutschen Kunst.

Paul Ferdinand Schmidt hob diesen Unterschied zum „Kunstkaufmann“ in seiner Einführung hervor: „Wir brauchen solche unbeirraren Vermittler unserer wertvollsten Kulturgüter, die sich nicht weitschweifig in alle möglichen Spekulationen auf bedenkliche ‘Könner‘ einlassen, die Kunstwerke nicht vertreiben, weil und wie das Publikum es will: sondern die ein festes Programm haben und es mit voller Überzeugung vertreten. Das Wollen jener deutschen und nordischen Künstler deckt sich mit dem Programm dieses Kunsthändlers. Er ist überzeugt – wie wir überzeugt sind – von dem bleibenden Wert und der überragenden Größe unserer gegenwärtigen deutschen Kunst.“

Ihm darum zu seinen Bestrebungen allen Erfolg zu wünschen, scheint mir notwendig und erlaubt, weil ohne Basis solchen Erfolgs auch die Blüte unserer jungen Kunst nicht wohl gedeihen kann.“⁶⁹

Nierendorfs ausschließliche Konzentration auf die deutsche Avantgarde wird auch von einer Rezension in der „Düsseldorfer Lokal-Zeitung“ Mitte Juni 1925 zur anschließenden Gemeinschaftsschau von Gemälden von Nolde und Schmidt-Rottluff unterstrichen und in einen Vergleich zu dem Vertreter der französischen Moderne par excellence, Alfred Flechtheim, gesetzt: „Dient die Galerie Flechtheim ausgesprochen der Vermittlung französischer Kunst, [...], so ist der Pflege deutscher Kunst in Düsseldorf jetzt in dem Kunstsalon Karl Nierendorfs in der Capellstraße eine Stätte geschaffen, an deren Auswirkungen auf die Düsseldorfer Kunst und das kunstliebende Publikum man dieselben Hoffnungen knüpfen möchte, die man vor dem Kriege von der Galerie Flechtheim vorbildlich verwirklicht sah.“ Und angesichts der neuen Arbeiten von Nolde lobte der Kritiker: „Diesen Nolde in Blättern, deren Schönheit unvergeßlich ist, zuerst in Düsseldorf gezeigt zu haben, ist Nierendorfs nicht sich genug anzuschlagendes Verdienst [...].“⁷⁰

In diesem Sinne wurden die Ausstellungen in der Düsseldorfer Galerie Nierendorf bis Januar 1926 fortgesetzt: Im Juli wurde eine Rohlf's-Ausstellung veranstaltet und im August eine Überblicksschau über das gesamte graphische Schaffen von Otto Dix, die Auftakt war für eine geplante große Dix-Ausstellung in Berlin. Es wurde u. a. das Mappenwerk „Der Krieg“ und auch Graphik von Lovis Corinth gezeigt.

Es folgte im September eine Präsentation von Gemälden und Aquarellen von Joachim Ringelnatz, der auch seine Gedichte das erste Mal in Düsseldorf vortrug.⁷¹ Im Oktober wurde „Abstrakte Kunst“ vorgestellt,⁷² und im November 1925 fand eine Ausstellung von Heckel statt.



Die neue Kunst in Deutschland

HEFT 1

1925

KARL NIERENDORF / BERLIN W₅₀ / DÜSSELDORF

Dok.9 Deckblatt, Die neue Kunst in Deutschland, 1925

Der letzte Monat des Jahres scheint Kokoschka und nicht wie angekündigt, Oskar Schlemmer gewidmet worden zu sein. Sicher ist, daß im Januar 1926 Christian Rohlf's, im März 1926 Rohlf's zusammen mit Schreiner und im April 1926 Aquarelle von Nolde, Heckel, Dix, Grosz, Klee, Feininger und Scholz in der Galerie Nierendorf in Düsseldorf präsentiert wurden.⁷³ Dann wurde sie geschlossen. Sie war aus Kostengründen nicht mehr weiter zu erhalten.

4.8. Die Gebrüder Karl und Josef Nierendorf im Konflikt 1925

Die Düsseldorfer Niederlassung hatte Josef Nierendorf betreut, der aus diesem Grund wieder ins Rheinland gezogen war, während Karl die Berliner Galerie allein weiterführte. Die Kölner Galerie war gegen Ende 1924 aufgegeben worden, da Karl Nierendorf seinen Bruder zu seiner Unterstützung nach Berlin hatte kommen lassen müssen.

Das Verhältnis der Gebrüder Nierendorf war während dieser Düsseldorfer Zeit einer grundlegenden Prüfung ausgesetzt – und zwar das erste Mal in ihrer Partnerschaft.

Karl Nierendorf hatte seinen jüngsten Bruder schon von klein an auf Ausstellungen mitgenommen und an die Kunst herangeführt. Karl war das Vorbild und der Anführer, dessen Liebe zur Kunst bei Josef einen starken Widerhall fand. Diese Liebe war neben der familiären Bindung ihr stärkstes Band und ihre größte Gemeinsamkeit.

Immer wieder hatten Zeitgenossen die Gegensätzlichkeiten in Erscheinung, Temperament und Verhalten der beiden Nierendorfs bezeugt. „Von den Brüdern war Karl mehr der Inspirator, der aufgeregte und aufregende Phantast, der die Ideen zu immer wieder interessanten Ausstellungen hatte, während der bedächtiger Josef mehr der ordnende, still arbeitende Geist der Firma war.“⁷⁴

Das hatte durchaus seine Vorteile, wie Edwin Redslob am 22. Juli 1970 aus der Erinnerung formulierte: „Die Brüder Nierendorf, das Ideal einer einander ergänzenden Verbindung, zogen dann nach Berlin, womit die Entdeckernatur des genialischen Karl und die abwägende, dem sehr viel älteren Bruder treu ergebene Fügsamkeit des Jüngeren zur vollen Entfaltung kamen [...].“⁷⁵

Dieser „treu ergebene Fügsamkeit“ entsprach auch die Aufgabe, die Josef seit Beginn seiner Mitarbeit in der von Karl gegründeten Galerie hatte. Er war der „Helfer“, Karl der „Macher“. Als Josef, der wie Karl eine Banklehre absolviert hatte, 1920 bei seinem Bruder zu arbeiten begann, war er 22 und Karl 31 Jahre alt. Drei Jahre später, während Karl in Berlin das Graphische Kabinett übernahm, leitete er das erste Mal die Galerie in Köln allein.

Als er 1925 die Führung der Düsseldorfer Galeriedependance übernahm, war er 27, um fünf Jahre Berufserfahrung reicher und wollte mehr Entscheidungsfreiheit. Zur Eröffnung der bereits erwähnten Heckel-Ausstellung im November 1925 initiierte er eine Konzertveranstaltung ohne vorherige Absprache mit Karl. Ein langer Brief von Josef an Karl vom 8. November 1925 gibt Aufschluß über die Dynamik innerhalb ihrer Beziehung, die es ihm schwer machte, die gewünschte Eigenverantwortlichkeit zu thematisieren und zu erlangen.

So rechtfertigte er sein Handeln damit, daß „in Anbetracht der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung stand, es mir unmöglich war, noch vorher Dein Einverständnis zu fordern und ausserdem bin ich mir der Verantwortung für den Posten wohl bewußt. [...] Ich bin auf jeden Fall froh, daß ich die Sache gemacht habe und hoffe, dass auch Du nicht zu sehr darüber fluchst.“⁷⁶ Um die Richtigkeit seiner Entscheidung zu untermauern, führte Josef das finanzielle und ideelle Resultat und die Reaktion seiner Besucher an. „Der Besuch der Veranstaltung war trotz des schlechten Wetters gut und ich bin ganz auf die Barunkosten gekommen. Ausserdem bin ich von einem Kunden, der bisher nicht hier war, um die Reservierung von 2 Aquarellen und einige graphische Blätter gebeten worden, ferner verkaufte ich heute morgen 3 graphische Arbeiten. Also komme ich auf die anderen Unkosten. Fräulein Wolff⁷⁷ hat verschiedene Bücher verkauft. Der ideelle Erfolg war sehr gross und alle, die ich sprach, haben es sehr gut gefunden, dass ich diese Veranstaltung gemacht habe. Vor allem Kaesbach, Dr. Cohen, Niehaus, Meiser (?) usf.“⁷⁸

Josef war anscheinend davon überzeugt, sein Bruder würde Ideen und Vorschläge von seiner Seite nicht berücksichtigen, so daß er sich schließlich – „aus guten Gründen“ – genötigt sah, den sonst bestimmenden Bruder zu übergehen. An anderer Stelle des Briefes wird diese Auffassung noch deutlicher. Karl wollte ein neues Karthoteksystem in beiden Galerien einführen. Josef kritisierte den Entwurf und machte Verbesserungsvorschläge. Karl hielt das Konzept für ausreichend und wies Josefs Kritik zurück. Daraufhin erklärte Josef: „Da ich weiss, wie wenig Vertrauen Du in meine Arbeit setzt, ist es für mich ganz und gar zwecklos, Dir dauernd Vorschläge zu machen, die ja doch nie beachtet werden. Selbst nicht mal einer Prüfung (scheinbar) unterzogen werden und dass darin als gut [enthaltene] zur Ausführung gelangt. [...] Meinetwegen mach die Sache wie Du willst [...]. Ich bedaure sehr, dass Du so wenig Vertrauen zu meiner Arbeit hast und muss Dir sagen, dass es wirklich nicht anspornend ist, wenn man sieht, dass die geleistete Arbeit so wenig anerkannt wird. Aber das liegt Dir gar nicht, durch Anerkennung einen aufzumuntern. Du siehst immer nur Dein Können, dass in manchen Sachen wirklich nicht überragend ist.“⁷⁹

Karl reagierte auf das Schreiben mit dem Versuch, Josef die gewünschte Wertschätzung zukommen zu lassen, die jedoch durch seine eigene

Verteidigungshaltung und tatsächlichen Zweifel an dessen Kompetenz wieder aufgehoben wurde.

„Du tust mir sehr unrecht, wenn Du glaubst, dass ich die Kartothekfrage nicht ganz gründlich geprüft habe. Ich erkenne durchaus an, dass Du über die Sache wirklich gründlich nachgedacht hast, aber nach Rücksprache [mit einem Fachmann], haben wir auf den sichtbaren Rand nur das notwendigste gesetzt. [...] Es ist ganz falsch von Dir zu glauben, dass ich Deine Mitarbeit nicht genügend einschätze. Ich bin Dir innerlich immer dankbar und habe auch über Dein Nachdenken mich gefreut und alles wohl überlegt. Auch das von Dir veranstaltete Konzert halte ich für eine gute Idee, allerdings weiss ich nicht, ob die Mitwirkenden gut sind und ob die Komposition von Stürmer künstlerisch sehr bedeutend ist. Die Einladungskarte selbst ist ausgezeichnet geworden.“⁸⁰

Am Ende des Briefes von Karl wird deutlich, wogegen Josef ankämpfte – gegen die Bevormundung des „großen Bruders“ durch „Empfehlungen“ und gegen die Rolle eines Angestellten, der den Anordnungen des Vorgesetzten Folge zu leisten hatte: „Im Monat Dezember empfehle ich Dir eine gemischte Aquarell-Ausstellung zu machen und dabei die besten Blätter von Hundt und anderen jungen Künstlern mit hervorragenden Blättern von Nolde etc. zu hängen, das ganze unter dem Titel ‚Das moderne Aquarell‘. Text zur Einladung wirst Du von hier erhalten.“⁸¹

Nur wenige Wochen führte Josef im November 1925 seinen fast verzweifelten Kampf um Gleichberechtigung. Entstand eine kurzzeitige Lücke im Netz der Anordnungen, nutzte er die Gelegenheit zum Ausbruch aus dem gewohnten Gefüge. „Da ich von Dir bezügl. einer Januarausstellung keine Antwort erhielt, habe ich mit Rohlfs eine Aquarellausstellung vereinbart und zwar nur neue Arbeiten, die bisher nicht gezeigt wurden. Selbstverständlich werden auch Ölbilder gezeigt, da es nach meiner Ansicht mehr Wände gibt als Mappen, wo die Aquarelle aufbewahrt werden.“⁸²

In zwei wichtigen, die Gestaltung des Galerieschäfts betreffenden Punkten, kritisierte er heftig die Entscheidungen seines Bruders. Er bemängelte den Entwurf eines neuen, von Karl gewählten Geschäftspapiers.⁸³ Auch drohte er damit, die Kartothekkarten nicht anzunehmen, wenn seine eigenen Vorschläge nicht berücksichtigt würden.⁸⁴

Aber schon während der Auseinandersetzung deutete sich an, wie das Ringen ausgehen würde. Am 19. November 1925 erklärte Josef: „Es ist mir sehr peinlich, dass ich Korrespondenz in dieser Art mit Dir pflegen muss und werde in Zukunft meine Arbeit in jeder Weise von Dir mir vorschreiben lassen, dann brauch ich keinen Gedanken darüber zu machen, ob die Art wie die Arbeit erledigt wird richtig oder falsch ist, denn Du bist ja doch schliesslich der Einzige, der gegenüber J. B. die Verantwortung zu tragen hat. Ob es mir

möglich ist, so zu arbeiten wird die Praxis ergeben und mein weiteres Handeln werde ich danach richten.“⁸⁵

Josef gab schließlich seinen Versuch auf, die anerkennende Akzeptanz seiner Leistung von und eine ebenbürtige Stellung zu Karl zu erhalten, und es blieb bei dem alten Rollengefüge. Nur wenn Josef aufgrund von Entscheidungen, die Karl für sich oder die Galerie traf,⁸⁶ allein zu arbeiten hatte und dadurch mehr auf sich selbst gestellt war, wagte er auch Eigeninitiative. Erst dann wurde sein Aktionspotential sichtbar und ergab sich für ihn genug Raum, durch eigenverantwortliches, selbständiges Handeln seine Ideen umzusetzen. Aber selbst, wenn aus diesem ungelösten Konflikt heraus immer wieder Spannungen und Frustrationen auf beiden Seiten auftraten, profitierten doch auch beide von dieser Arbeitskonstellation. Josef hatte eine Lebensstelle, in der er für die Kunst und das „Familienunternehmen“ seine Fähigkeiten einbringen konnte, ohne das finanzielle Risiko und die volle Verantwortung tragen zu müssen, die auf seinem Bruder lasteten. Karl hatte in seinem Bruder einen treuen Mitarbeiter, auf den er sich grundsätzlich verlassen konnte, eine Vertrauensperson, die ein fremder Angestellter nicht hätte ersetzen können. Nachdem sich Josef mit der immerhin anspruchsvollen und vielseitigen Tätigkeit in der zweiten Reihe des Teams abgefunden hatte, blieb er dieser Aufgabe treu ergeben und unterstützte seinen Bruder in allen Bereichen des Geschäftes.

Ein Brief, den er am 1. Dezember 1925, wenige Tage nach den heftigsten Auseinandersetzungen, an Karl schrieb, offenbart die tiefe Loyalität Josefs zu seinem Bruder und seine Identifikation mit dem gemeinsamen Unternehmen. Angesichts der Probleme zwischen Karl Nierendorf und J. B. Neumann, die zu dieser Zeit auf ihrem Höhepunkt waren, reagierte Josef wie folgt:

„Ich finde seine Handlungsweise sehr wenig freundschaftlich, denn man kann zu der Art Deiner Arbeit stehen wie man will, Dir gehört auf alle Fälle das Verdienst, das Graphische Kabinett, das Du in sehr schlechtem Zustand ohne jeden Kundenkreis übernommen hast, auch ohne jede Einführung, mit großer Energie und mit Liebe zur Sache wieder zu der ihm gebührenden Stellung im Berliner Kunstleben heraufgearbeitet hast, und zwar in einer sehr schlechten Zeit. [...] Lieber Karl – bedenke doch, wie Dein Ruf leiden würde, wenn Du heute sang- und klanglos Berlin verlassen würdest und Dich und Deine wertvolle Kraft auf diesen verlorenen Posten nach Düsseldorf zurückziehen würdest, wo unsere Lage so sehr vom Verkehrszentrum entfernt ist, daß nur wirklich ernsthafte Interessenten hierher kommen und ein Gelegenheitskäufer den Weg nie finden wird. Während Du in Berlin dem Geschäft einen bestimmten Charakter gegeben hast und es doch erst zu dem gemacht hast, was es heute ist. Gib lieber Düsseldorf auf, als daß Du die Führung des Berliner Lokals in andere Hände gibst. Wenn wir auch in Berlin noch so hart kämpfen müssen und schließlich vielleicht noch in diesem Kampf unterlie-

gen, so ist mir das lieber, als in Düsseldorf zu sitzen und auch da nichts zu erreichen. [...] Lieber Karl! Ich habe Dir so manches Mal zu- oder abgeraten und habe heute hin und her überlegt, ob ich Dir mal irgend etwas geraten, wodurch das Geschäft großen Schaden gelitten hat. Leider ist es nicht so und außerdem habe ich in der Zwischenzeit zu oft gehört, daß andere Leute Dir denselben Rat gegeben haben wie ich – der aber nicht beachtet wurde. Ich will Dir sicher keine Vorwürfe machen und bitte Dich zu bedenken, daß ich nun schon fünf Jahre mit Dir zusammen arbeite und doch wirklich nur das Interesse des Geschäfts kenne. Ich empfehle Dir, den Vorschlag von J.B. nicht anzunehmen [...].⁸⁷

So kam es dann auch, Karl einigte sich mit Neumann und blieb in Berlin, die Düsseldorfer Galerie wurde nach acht Ausstellungen Ende des Jahres wieder geschlossen und Josef zog Anfang 1926 abermals nach Berlin, um mit Karl gemeinsam die Galerie Neumann-Nierendorf weiter voranzubringen. Er blieb die feste Konstante in dem Zweierteam der Gebrüder Nierendorf, an die Karl laufende Projekte und Geschäfte delegieren konnte, um selbst neue Unternehmungen starten zu können. So wurde Josef zum perfekten Stellvertreter, der es Karl erlaubte, zu experimentieren, neue Projekte ins Leben zu rufen, unbekannte Bereiche und fremde Länder wie Amerika für sich zu entdecken.

Erst als Karl von 1936 bis 1947 in Amerika lebte, während Josef die Galerie in Berlin bis Ende 1938 weiterführte und ab 1938 den Galeriebestand in Gewahrsam nahm, trat der alte Kompetenz- und Autonomiekonflikt wieder zutage, wenn auch deutlich abgeschwächt durch die große Entfernung. Es sollte die selbständigste Phase in Josef Nierendorfs Laufbahn als Kunsthändler werden, in der er sich den drängenden Forderungen und Anweisungen seines Bruders häufig durch Ignorieren entzog.

4.9. Finanzielle Sorgen und Lichtblicke 1925

Die finanziellen Verluste, die die Düsseldorfer Galerie verursacht hatte, waren frappant: einen Bankkredit von 10000 M und weitere Schulden von 3000 M. In Berlin sah die Lage ähnlich alarmierend aus. Wie Karl Nierendorf dennoch immer wieder seine Galerie durchbrachte und inwiefern seine rheinischen Kontakte und sein „Hauptkünstler“ Dix dabei eine wichtige Rolle spielten, beschrieb er in einem Brief an Neumann vom Januar 1925, kurz vor ihrer Auseinandersetzung: „Oft wenn ich an dieses Jahr der Fron, ohne Erholung, ohne Ferien, ohne Geld denke, beneide ich die Angestellten, die abends zu Hause alles vergessen können & nicht in der Angst um Zahlungen und Verpflichtungen für morgen einschlafen. Bisher ging ja auch immer noch alles gut. Immer wieder konnte ich für die dringendsten Zahlungen irgendwie

Verkäufe tätigen, in den schlimmsten Fällen reiste ich schleunigst mit einer Mappe voll Aquarellen etc. zu meinen Freunden und Kunden an den Rhein und holte in 5/6 Tagen unterwegs das nötige zusammen. Und dann half allerdings ganz besonders Dix, dem man als neuem Mann natürlich viel Interesse entgegenbrachte. Ihm kommt vor allem zugute, dass er sehr realistisch ist (im Gegensatz zu den Expressionisten) und in breiteren Kreisen verstanden wird, denen sein Naturburschentum und technisches Können eher begreiflich ist als die Problematik eines Heckel, Grosz, Beckmann etc.“⁸⁸

Bei der abschließenden Bewertung der Dixschen Rezeption durch seine Kunden muß berücksichtigt werden, daß Nierendorf bestrebt war, seinen starken Einsatz für den Künstler Neumann gegenüber zu rechtfertigen. Dessen Schützling Beckmann hatte sich beschwert, von Nierendorf nicht vorrangig und intensiv genug betreut zu werden.⁸⁹ Er fühlte sich durch Neumanns Weggang im Stich gelassen,⁹⁰ so daß er schließlich 1928 zu Flechtheim wechselte.⁹¹

Dennoch macht das Zitat gegenüber den meisten früheren, eher klagenden Aussagen Nierendorfs über die schwere Verkäuflichkeit von Dix deutlich, daß die Stilentwicklung des Künstlers hin zu mehr Realistik und deren Umsetzung in zahlreichen Porträts seiner Zeitgenossen ein wichtiger Faktor auf dem Wege zur erfolgreichen Etablierung des Künstlers war. Andererseits erhellt Nierendorfs Äußerung zugleich die Tatsache, daß der Kunsthändler seinerseits davon abhängig war, daß er Künstler im „Stall“ hatte, die seinen finanziellen Einsatz oder sogar Gewinne hereinbrachten. Dieses Verhältnis kann durchaus als geschäftliche Symbiose betrachtet werden und mußte für beide funktionieren, wenn Überleben und finanzieller Erfolg im Bereich des Möglichen liegen sollte.

Angesichts der vielfältigen Unternehmungen, anspruchsvollen Ausstellungen und ideellen Erfolge, die Nierendorf verbuchen konnte, ist es immer wieder überraschend, anhand vorhandener Quellen festzustellen, daß der emsige Streiter für die Moderne fast ständig von finanziellen Sorgen, Schulden und einige Male sogar vom Bankrott bedroht war.⁹² Wegen der schwierigen wirtschaftlichen Lage zwischen 1923 und 1933 wog es besonders schwer, alles Geld in ideelle Werte investiert und dadurch nicht verfügbar zu haben. „Ohne Geld, bedrängt von allen Seiten; Schuldner [gemeint sind Gläubiger], die nicht lange warten können, und dabei einen Kunstbesitz als Resultat einer Lebensarbeit im Werte von 100000 Mark . . . Welch eine groteske Lage!“⁹³

Karl Nierendorf war impulsiv und fast zwanghaft in seinen Einkäufen. Die Begrenzungen, die ihm finanziell auferlegt waren, ignorierte er, sooft er nur konnte. Seine Gewohnheit, den Status quo seiner Finanzen zu „übersehen“, bedeutete wiederholt Vernachlässigung seiner Lebensumstände und -qualität und trieb ihn immer wieder in extreme Zahlungsengpässe. Sein Verlangen, immer noch mehr, noch schönere, bedeutendere und für ihn bedeu-

tungsvolle Arbeiten ohne Berücksichtigung seiner finanziellen Lage, anzukaufen, zeigt, daß bei ihm die Leidenschaft des Sammlers⁹⁴ die Vernunft des geschäftsbewußten Händlers dominierte. Er versuchte sich damit zu trösten, daß auch die anderen Kunsthandlungen von der wirtschaftlichen Misere und zurückhaltenden Kauflust der Kunden betroffen waren.⁹⁵

Nierendorfs Motivation, die immer wieder über seine Niedergeschlagenheit und zeitweilige Hoffnungslosigkeit angesichts der angespannten finanziellen Situation triumphierte, kommt in einem Schreiben an J. B. Neumann zum Ausdruck, das ein besonders schönes Beispiel für seine innere Verbundenheit mit seiner Kunst ist, aber auch den Kampf ums tägliche wirtschaftliche Überleben veranschaulicht:

„Jeder erste des Monats naht wie eine gefährliche Welle, wie froh bin ich, wenn ich sie jedesmal wieder hinter mir weiss! Oft denke ich, welch ein Frondienst es ist, um dieses tägliche Ergebnis kämpfen zu müssen, wie die arme Seele verkümmert in den Sorgen um Geld – Geld – Geld --- Wie man täglich hofft, wie man aufatmet, wenn ein noch so kleiner Kauf zustande kommt . . . und doch ist manchmal alles so von tiefem Glück erfüllt, wenn man an den Wänden entlang schaut, wo die lebendigen Werke geliebter Künstler in ihrer Kraft und Stille zu atmen scheinen und sich dem Blick öffnen, der sie zärtlich trifft und ihr Geheimnis erkennt. Über mir stehen auf dem roten Schreibtisch ein paar Tiere von Rénée Sintenis, rührend und blumenhaft, darüber erhebt sich das strahlende Orchester eines Stillebens von Ensor (morsche Totenschädel überflammt von Blumen). Der Künstler nennt das Bild ‚Crânes fleuris‘. Daneben die ‚Abendmusik‘ von Paula Modersohn, ein grosses, feierliches ‚Stadtter‘ von Rohlf, eine ‚Blaue Seelandschaft‘ von Heckel, zwei andere frühe Bilder des gleichen Malers und viele kleine Wunder von Aquarellen von Klee, Nolde, Grosz, Kandinsky --- ein unendlich inniges zartblaues Gedicht von Caspar David Friedrich, ein alter, farbiger Holzschnitt aus einem mittelalterlichen Buch, der ‚Jünglingskopf‘ von Lehmbruck, Bücher über Kunst aller Zeiten, Blumen, die mein Bruder mir zum Namenstag schenkte. Wahrhaftig, man könnte so glücklich sein mit all dem . . . Ist es Schwäche, dass man sich von äusseren Armseligkeiten so niederdrücken und bekümmern lässt? Sind es nur die Nerven, die versagen, weil man sie jahrelang in den Dienst einer einzigen fixen Idee gestellt hat. Ist der Geist abgestumpft durch diese unaufhörliche Notwendigkeit, stets für den finanziellen Ertrag einer Sache zu kämpfen, die eine tiefe Wurzel im innersten Wesen unseres Seins hat? Lieber Freund, ich sehne mich oft danach, Dich zu sprechen . . . Einmal eine ganze Nacht mit Dir zu reden von unserem Leben und von dem Unternehmen, dem wir unser Leben widmen. Ich liebe das Graphische Kabinett, obschon es jetzt ein wahres Sorgenkind ist, das kostbare Lebenskräfte aufsaugt, das mich oft betrübt und ängstigt. Es leidet an Blutarmut, ja, es ist krank – Man müsste ihm neue Kräfte zuführen durch mehr Kapital

und ihm gestatten, sich nach seinen eigenen Möglichkeiten zu entwickeln [...].“⁹⁶

4.10. Die Eröffnung der Galerie Neumann-Nierendorf 1925

Die Umwandlung des Berliner Galerieunternehmens in eine GmbH, wobei Neumann und Nierendorf von nun an gleichberechtigte Partner waren, sowie die Anmietung neuer, größerer Räume in der Lützowstr. 32, war damit der beherzte Versuch, die Entwicklungsmöglichkeiten der Galerie zu verbessern.

Am Sonntag, dem 18. Oktober 1925, eröffnete Karl Nierendorf um 11.30 Uhr die Räumlichkeiten⁹⁷ der neuen Galerie Neumann-Nierendorf.⁹⁸ Sie blieben bis November 1930 das ständige Domizil in Berlin. Die Einrichtung ließ Karl Nierendorf von Marcel Breuer in der Möbelwerkstatt des Bauhauses in Dessau entwerfen.⁹⁹ Die erste Ausstellung präsentierte „Werke lebender deutscher Künstler“.

In der vierseitigen Einladungskarte wurde darauf hingewiesen, daß die „monatlich wechselnden Ausstellungen nach streng künstlerischen Grundsätzen geleitet werden“, und erklärt, man sei davon überzeugt, „die künstlerischen Kräfte, deren Entwicklung seit dem Abflauen des französischen Impressionismus unstreitig am stärksten in Deutschland fortgeschritten ist, sich der Ungunst der Zeit zum Trotz ebenso durchsetzen werden, wie alle früheren, schöpferischen Leistungen gegen die Widerstände ihrer Generation. [...] Die Galerie Neumann und Nierendorf wird sich hauptsächlich für die deutsche Kunst der Gegenwart einsetzen. Wir haben die Genugtuung, daß die Künstler, für die wir seit Jahren eingetreten sind, heute von der Öffentlichkeit allgemein anerkannt werden und sehen unter den Jungen erfreulich viele beachtenswerte, ernst schaffende Talente. Von den Sammlern und Kunstfreunden erhoffen wir Unterstützung unserer Bestrebungen“¹⁰⁰.

Ebenfalls auf der Einladungskarte zeigte eine graphische Darstellung den Standort der Galerie in dem neu gebildeten „Kunstviertel“ zwischen Potsdamer Straße und Lützowplatz, in nächster Nachbarschaft zu Paul und Bruno Cassirer, Alfred Flechtheim, Paul Graupe, Fritz Gurlitt, „Der Sturm“ sowie Wallerstein und Goldschmidt.¹⁰¹



Abb. 11 Galerie Neumann-Nierendorf, Lützowstr. 32, vermutlich Eröffnungsausstellung „Werke lebender deutscher Künstler“, 1925.



Abb. 12 Galerie Neumann-Nierendorf, Lützowstr. 32, vermutlich Eröffnungsausstellung „Werke lebender deutscher Künstler“, 1925



Abb. 13 Eingang Galerie Neumann-Nierendorf, Lützowstr. 32, 1925



Abb. 14 Josef und Karl Nierendorf vor der Galerie Neumann-Nierendorf,
Lützowstr. 32, 1925



Abb. 15-16 Möbel der Galerie Neumann-Nierendorf, Marcel Breuer, Bauhaus Dessau, 1924/25
(mit freundlicher Genehmigung, Galerie Ulrich Fiedler u. Foto, Boris Becker, Köln.)



P. P.

Hiermit erlauben wir uns Sie zur Eröffnung unserer neuen Galerie im Hause
Lützowstraße 32, am Sonntag den 18. Oktober, 11¼ Uhr vormittags
ergebenst einzuladen. Die erste Ausstellung zeigt

**Werke lebender
deutscher Künstler**

Die monatlich wechselnden Ausstellungen werden nach streng künstlerischen Grundsätzen geleitet.
Wir bitten Kunstfreunde und Sammler um regelmäßigen Besuch unserer Veranstaltungen.

J. B. NEUMANN

KARL NIERENDORF

Die neuen Räume wurden vom Bauhaus in Dessau ausgestattet

Dok. 10 Katalog, Ausstellung „Werke lebender Künstler“, S. 1, 1925

DIE GALERIE NEUMANN UND NIERENDORF wird sich hauptsächlich für die deutsche Kunst der Gegenwart einsetzen. Sie wurde begründet im Vertrauen darauf, daß die künstlerischen Kräfte, deren Entwicklung seit dem Abflauen des französischen Impressionismus unstreitig am stärksten und konsequentesten in Deutschland fortgeschritten ist, sich der Ungunst der Zeit zum Trotz ebenso durchsetzen werden, wie alle früheren, schöpferischen Leistungen gegen die Widerstände ihrer Generation. Wir haben die Genugtuung, daß die Künstler, für die wir seit Jahren eingetreten sind, heute von der Öffentlichkeit allgemein anerkannt werden und sehen unter den Jungen erfreulich viele beachtenswerte, ernst schaffende Talente. Von den Sammlern und Kunstfreunden erhoffen wir Unterstützung unserer Bestrebungen.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER
deren Werke wir empfehlen:

Abbe	Klee
Adler	Kokoschka
Albiker	Kolbe
Archipenko	Léger
Baummeister	Lehmbruck
Beckmann	Lissitzky
Braque	Macke
Campendonk	Mallol
Chagall	Marc
Corinth	Mense
Dix	Moderohn
Dülberg	Noboly-Nagy
Ensor	Muche
Feinfinger	Otto Mueller
Gleichmann	Munch
Gross	Nolde
Haller	Pechstein
Heckel	Ringelnitz
Herber	Rohls
Hofer	Sixtusis
Hundt	Schlemmer
Kandinsky	Schmidt-Rottlauf
Kaus	Scholz
Kerschbaumer	Schrimpf
Kirchner	Wolff

AUSSTELLUNGS - PROGRAMM :

Im November zeigt unsere Berliner Galerie die

ERSTE GESAMTAUSSTELLUNG DER
ARBEITEN VON OTTO DIX (1919—1925)

Im Dezember

DEKORATIVE KUNST
UND MODERNES KUNSTGEWERBE

Im Januar

WERKE DER ABSTRAKTEN KUNST

Im Februar

DIE NEUE SACHLICHE MALEREI

Interessenten erhalten zu unseren Ausstellungen und
Vorträgen regelmäßig Einladungen. Man verlange
illustr. Kataloge und J. B. Neumanns Bilderhefte.

UNSERE GALERIE IN DÜSSELDORF

im Hause Capellstraße 6, wird nach den gleichen
Grundsätzen geleitet wie unser Berliner Unternehmen

LETZTE VERLAGS-PUBLIKATIONEN:

Louis Coriath: Wilhelm Tell, 13 farb. Lithographien zu
Schillers Dichtung. Jedes Blatt vom Künstler signiert.

Die letzten graphischen Arbeiten von Coriath.

Das gesamte graphische Werk von Otto Dix.

Vier neue Lithographien von George Grosz.

„Die neue Kunst in Deutschland“ mit Beiträgen von
P. F. Schmidt, Henri Barbusse und Reproduktionen
nach Emil Nolde wird auf Wunsch gratis versandt.

Dok. 10 Katalog, Ausstellung „Werke lebender Künstler“, S. 3, 1925

BERLINER MUSEEN UND KUNSTAUSSTELLUNGEN

- I. Kaiser-Friedrich-Museum
- II. Deutsches Museum
- III. Neues Museum-Kapfererhökhof
- IV. National-Galerie
- V. Altes Museum
- VI. Schloss-Museum
- VII. Kronprinzen-Palast
- VIII. Akademie

Das neue



GALERIE NEUMANN UND NIERENDORF

• Die Punkte bezeichnen die namhaftesten künstlerischen Untersuchungen im Lützowviertel.

Museums Viertel



Die nebenstehende Darstellung zeigt, daß ähnlich der sogenannten Museumsinsel, wo die öffentlichen Sammlungen Berlins alle nahe beieinander liegen, im Lützowviertel (zwischen Potsdamer- und Lützowplatz) die wesentlichsten Galerien moderner Kunst sich neuerdings konzentrieren. Durch Punkte vermerkt sind: Paul Cassirer, Bruno Cassirer, Alfred Flechtheim, Paul Graupe, Fritz Gurlitt, Der Sturm, Wallerstein und Goldschmidt. Daneben gibt es besonders in der Lützowstraße zahlreiche Antiquare u. Kunsthandlungen für Spezialgebiete.

Das aktuelle „Kunstblatt“ kommentierte den Umzug der Galerie und die Eröffnungsausstellung folgendermaßen: „Karl Nierendorf hat die unzulängliche Behausung im bisherigen Graphischen Kabinett verlassen und sich gemeinsam mit J. B. Neumann in der Lützowstraße 32 höchst geräumig etabliert. Er begann mit einer programmatischen Übersicht, die vollgültige Stücke von Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, O. Mueller, Klee, Mücke, Baumeister, Moholy, Feininger, Kandinsky, Beckmann und Dix, Skulpturen von Kolbe, Albiker und Wolff vereinigt. Die hellfarbige, ruhige Einrichtung durch die Bauhauswerkstatt trägt zur Gegenwartsatmosphäre, zum aktuellen Gesicht des Unternehmens, bei.“¹⁰²

4.11. Karl Nierendorf, Otto Dix und die Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“ in Mannheim 1925

Schon 1924 hatte Nierendorf versucht, Otto Dix zur Übersiedlung nach Berlin zu bewegen. 1925 begann er sich für den Künstler nach einem geeigneten Atelier umzuschauen, fragte bei Hofer und Waetzold nach. Im Herbst 1925 war es dann soweit. Dix zog mit Frau und zweieinhalbjähriger Tochter Nelly in eine repräsentative Wohnung am Kaiserdamm, deren Miete der Schwiegervater Bernhard Lindner für sieben Jahre vorausbezahlt hatte. In der ehemaligen Kunstgewerbeschule in der Prinz-Albrecht-Straße¹⁰³ hatte der Künstler bis Anfang 1926 sein Atelier. Dann fand er Arbeitsräume am Kurfürstendamm 190.

Zur gleichen Zeit, als Dix nach Berlin ging, zog eine Wanderausstellung durch deutsche Städte, die seit am 14. Juni ihren legendären Anfang in der Mannheimer Kunsthalle nahm und auf der Dix mit wichtigen Werken vertreten war – sie hieß „Die Neue Sachlichkeit“.

Mit ihrem stilprägenden Titel machte sie in der Kunstszene wie Presse Furore. Initiatoren waren der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Dr. Gustav Hartlaub, und der Kunsthistoriker Dr. Franz Roh. Angeregt von der Ausstellung „Nachexpressionismus“, die Roh in München organisiert hatte, fragte Hartlaub am 18. März 1924 bei diesem an, ob er die Schau nicht nach Mannheim bekommen könnte¹⁰⁴. Ein Jahr später hatte die Planung konkrete Formen angenommen, auch wenn der spätere Ausstellungstitel noch nicht gewählt war. Am 27. März 1925 informierte Hartlaub Roh, daß er „bei meinem letzten Aufenthalt in München – Sie waren leider noch abwesend – die Ausstellung nachexpressionistischer Malerei mit verschiedenen Künstlern, die schon durch Sie unterrichtet waren, besprochen habe“.¹⁰⁵

Der frühe Juni wurde als Termin anvisiert und Hartlaub bat Roh „uns in München bei der Zusammenstellung des Materials durch Beratung der Künstler etc. behilflich zu sein. Ich werde selbstverständlich im Katalogwort

darauf hinweisen, dass die Idee dieser Ausstellung von uns gemeinsam gefasst worden ist und dass Sie uns bei der Zusammenstellung des Münchner Materials entscheidende Dienste geleistet haben.“¹⁰⁶

Der ursprüngliche Ausstellungsgedanke wurde von Hartlaub schließlich erweitert, „neben den gegenständlich gerichteten Künstlern des ‚rechten Flügels‘ (Schrimpf, Kanoldt, Mense) kommt auch der ‚linke Flügel‘ (Dix, Scholz, Grosz etc.) sehr repräsentativ zur Anschauung“.¹⁰⁷

Roh seinerseits hatte gerade ein Buch „über das gesamte Phänomen in Europa“ in Druck gehen lassen, in dem er die Begriffe des „Nachexpressionismus“ und des „Magischen Realismus“ prägte, wobei letzterer heute ebenso selbstverständlich als Stilbezeichnung angewendet wird wie die von Hartlaub gewählte Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“. Zwei Museumsdirektoren, die zugleich Kunsthistoriker waren, gaben damit den aktuellen Erscheinungen der zeitgenössischen modernen Kunst ihre theoretische Einbindung in den kunsthistorischen Kontext.

Dieser Versuch einer stilbegrifflichen Einordnung der neuesten künstlerischen Tendenzen in Deutschland war nicht unumstritten. Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ wurde in der Presse häufig als nicht treffend und aussagekräftig genug bewertet, zudem schien er anzudeuten, daß der Expressionismus als künstlerische Strömung abgeschlossen sei.

So schrieb Karl Nierendorf Pfingsten 1925 an Hartlaub, Gegner der neuen Kunst hätten ihn mehrmals darauf hingewiesen, daß „in Mannheim eine Ausstellung ‚Nachexpressionistische Kunst‘ veranstaltet würde & dies der Beweis sei, daß die Kunst der Brücke, der Abstrakten etc. endgültig tot sei.“ Und er kommentierte: „Man sieht, wie alles mißgedeutet wird!“¹⁰⁸

Als Nierendorf weitere derartige Stimmen vernahm, bat er Dr. Hartlaub „ganz privatim“ um eine persönliche Stellungnahme „zu dieser Auffassung Ihrer Ausstellung. Ich [...] wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie den kurzen Artikel meines Heftes, ‚Die neue Kunst in Deutschland‘ von P. F. Schmidt einmal durchlesen würden & darauf prüfen würden, ob Sie die Entwicklung der deutschen Kunst dort richtig dargestellt finden. [...] Ich habe kürzlich in Berlin durch eine Ausstellung ‚Von Ensor bis Dix‘¹⁰⁹ an Hand von Graphik nachzuweisen versucht, daß der Weg von der nordischen Phantastik der Ensor, Munch, Nolde zur Brücke (Kirchner, Heckel, Mueller) über Pechstein zu Beckmann mit verhältnismässig geringen Abweichungen recht einheitliche Grundzüge hat, daß der Sprung von Beckmann zu Grosz & von diesem zu Dix eine innere Logik hat & daß (wenn man die Graphik in diesem Sinne zusammenstellt), überraschend klar die gemeinsamen, deutschen Eigentümlichkeiten zu ersehen sind, die vom Impressionismus & der westlichen Kunst durchaus verschieden sind, vor allem durch einen Grad von Intensität & durch die innere Anteilnahme am Objekt, die ja selbst bei den ‚Veristen‘ vor-

handen ist & sie so sehr von blossen Naturnachahmern entfernt. Dix wehrt sich zum Beispiel entschieden dagegen, daß seine Kunst ‚Naturalismus‘ genannt wird [...].“¹¹⁰

Dieser Briefauszug illustriert anschaulich, wie der engagierte Händler moderner Kunst bei seiner Tätigkeit, ähnlich den Bestrebungen des Museumsmannes, auch die kunsthistorische Entwicklung, das übergeordnete Ganze im Blick hatte. Auch er versuchte, junge künstlerische Erscheinungen nicht nur aufzuzeigen, sondern zudem deren wechselseitige Bezüge darzustellen und ihnen den gebührenden Platz in der Kunstgeschichte zuzuweisen.

Nierendorf war sich der Vorbildwirkung und des Einflusses eines Museumsdirektors auf die Bewertung von Kunst deutlich bewußt. Sie konnten sich unmittelbar auf seine eigene Arbeit für einige der von ihm vertretenen Künstler auswirken. So erklärte er in seinem Schreiben an Hartlaub weiter, „es liegt mir sehr am Herzen, daß bei Gegnern (der Brücke-Künstler etwa) nicht der Eindruck entsteht, als ob sie mit ihrer Ablehnung Recht hätten, die eine Kunst verurteilt, deren Entwicklung noch gar nicht abgeschlossen ist, wie die neuen Arbeiten von Kirchner, Heckel, Mueller etc. beweisen.“¹¹¹

Hartlaub antwortete umgehend auf Nierendorfs Bedenken. „Ich möchte Ihnen schon jetzt sagen, dass ich Ihnen vorläufig beistimme und gegen eine derartige Missdeutung der Idee unserer Ausstellung schon im Katalogvorwort energisch protestieren werde. Ich sende Ihnen den Katalog gleich nach Erscheinen, Sie sehen daraus, dass wir völlig übereinstimmen.“¹¹²

Zur Verwirklichung seines ambitionierten Ausstellungsprojektes arbeitete Hartlaub nicht nur mit Kollegen zusammen, sondern auch mit allen Privatsammlern und Kunsthändlern, die über Bilder von den ausgewählten Künstlern verfügten. Dabei hatte Hartlaub durchaus eigene Vorstellungen, welche Bilder er ausgeliehen bekommen und zeigen wollte. Gleichzeitig war er jedoch offen für Vorschläge. Im Falle Dix wünschte er sich fünf wichtige Bilder, darunter das zweite „Elternbildnis“¹¹³.

Zunächst schien eine Beteiligung von Dix jedoch gefährdet. Der Künstler lehnte eine Beschickung der Ausstellung ab, da er zusammen mit Nierendorf plante, in der Galerie Neumann-Nierendorf eine Kollektivausstellung zu machen.¹¹⁴ Auch Nierendorfs Idee einer Gesamtausstellung seiner Werke, die anschließend in verschiedenen Städten gezeigt werden sollte und Anfang 1926 durchgeführt wurde, existierte bereits. Daher schien das Ausleihen von Bildern nach Mannheim unmöglich.¹¹⁵ Hinzu kam, daß „Ausstellungen in Museen vom geschäftlichen Standpunkt aus [...] recht ungünstig“ gesehen wurden.

Interessanterweise vermutete Hartlaub, daß die abweisende Reaktion auf die Ausstellungsbeschickung von Nierendorf ausging. Sowohl Dix als auch Nierendorf stellten jedoch klar, daß vielmehr Nierendorf Dix zugeredet

hatte, an der Ausstellung teilzunehmen. Und dies, obwohl er noch verärgert war über die ‚Zurückhaltung‘ der Mannheimer Kunstkommission, die nicht einmal den Ankauf der Kriegsmappe genehmigte“ sowie „dem Kunsthandel Ratenzahlung in 3 Jahren zumutet & ausserdem noch 100,- Mk. vom offiziellen Verlagspreis abhandelt“.

Seinem Ärger Luft machend, wies Karl Nierendorf auf die Schwierigkeiten bei der Vermittlung zeitgenössischer Künstler hin: „Die Herren [der Finanzkommission] wissen nicht, daß ein Kunsthändler, der sein Unternehmen auf lebende Künstler einstellt, im Kampf gegen alle reaktionären Mächte steht & schwer um seine Existenz zu ringen hat, wenn er keine Konzessionen an den kleinbürgerlichen Geschmack der jetzigen Reichen macht“.

Den Ankauf eines Gemäldes von Dix hatte Hartlaub schon bei seinen ersten Anfragen nach Leihgaben in Aussicht gestellt. Dieses Kaufgesuch im Hinterkopf, beschloß Karl Nierendorf sein Schreiben mit einem Appell an das Museum, der einen Einblick in die Verkaufsargumente des Händlers gibt. „Ich würde es sehr begrüßen, wenn es Ihnen gelingen würde, den Ankauf eines Bildes von Dix durchzusetzen. [...] Ich verkaufe viel an Museen, oft sogar in kleinen Städten, & denke, daß die Mannheimer Kunsthalle bei ihrem grossen Ruf gerade als Museum für zeitgenössische Kunst demgegenüber nicht zurückstehen wird. Die Kriegsmappe wird ja gewiß auch eines Tages gekauft werden [...].“¹¹⁶

Schon bei der Auswahl der Bilder für die Ausstellung begannen sich die Verkaufsverhandlungen zu konkretisieren. Nierendorf ließ es sich nicht nehmen, persönliche Empfehlungen auszusprechen und den Museumsdirektor ausführlich bei seiner geplanten Erwerbung zu beraten. So unterstrich er, daß das von Hartlaub favorisierte „Elternbild“, das Nierendorf ihm zuvor schon einmal angeboten hatte und das für die Ausstellung nicht zur Verfügung stand, da Dix es Dr. Kaesbach für eine Schau im Düsseldorfer Kunstpalast versprochen hatte, qualitativ hinter der „Witwe“ zurückstehe, die „besser“ und „einheitlicher“ sei.¹¹⁷ Das thematisch der „Witwe“ nahestehende und ebenfalls in der Mannheimer Ausstellung präsentierte Werk „Tod und Verklärung“ schätzte Nierendorf als „eines der bedeutendsten Werke der neuen Malerei“ ein, „oft reproduziert, auch in ausländischen Zeitschriften (Esprit Nouveau etc.) und ein Museumsstück ersten Ranges“.¹¹⁸ Die „Witwe“ sollte 6500 M und „Tod und Auferstehung“, das sich bereits in Privatbesitz befand, 7000 M kosten.

Weitere Bildnachfragen Hartlaubs und Nierendorfs Antworten geben einen interessanten Einblick in andere Aktivitäten Nierendorfs zugunsten der Kunst von Dix. „Das von Ihnen gewünschte Kinderbildnis von Dix ist z. Zt. im Kölner Kunstverein ‚Ausstellung aus Privatbesitz‘ & die ‚Irre‘ im hiesigen [in Düsseldorf] Kunstpalast Jubiläumsausstellung ausgehängt. Gestern war

hier die feierliche Eröffnung & als erster Ankauf wurde ein ‚Porträt Eulenberg‘ von Dix von der Städt. Kunsthalle erworben (4.500,- Mk).¹¹⁹ Ein Porträt der Frau Ey und das Bild „An die Schönheit“, die ebenfalls nach Mannheim in die Ausstellung gingen,¹²⁰ wurden bei den Verkaufsverhandlungen nicht in Betracht gezogen.

Hartlaub wollte ganz sichergehen, daß keines der zum damaligen Zeitpunkt käuflichen Bilder, „die hier in Mannheim in Betracht kommenden Dixbilder übertrifft“. Er erbat daher von Nierendorf eine Liste derjenigen Bilder, „die augenblicklich überhaupt verkäuflich sind“.¹²¹

Nierendorf antwortete, daß „nur die bei Ihnen befindlichen Bilder und 2 weitere, die zur Zeit hier in Düsseldorf ausgestellt sind, für Mannheim in Frage kommen. Einige andere Bilder von Dix sind entweder wegen der Sujets nicht geeignet oder innerhalb seines Schaffens nicht bedeutend genug für eine Galerie von dem Rang der Mannheimer Kunsthalle. Das Elternbild in Düsseldorf ist dem Kölner Bild allzu ähnlich und ‚Die Irrsinnige‘ ist lange nicht so geeignet wie die ‚Witwe‘. Ich halte die Wahl dieses Bildes in jeder Hinsicht für gut und würde höchstens ‚Tod und Verklärung‘ noch empfehlen können.“¹²²

Am 2. Juli kam die Zusage Hartlaubs zum Kauf der ‚Witwe‘. Unter der Voraussetzung sofortiger Zahlung ließ Nierendorf noch im Preise nach, und für 5000 M ging das Werk an die Kunsthalle Mannheim. Kurz danach wurde man sich auch noch über das in der Ausstellung gezeigte „Knabenbildnis“ einig, das für 1000 M von Hartlaub erworben wurde.

Der Ankauf der Kunsthalle wurde im „Cicerone“ öffentlich angekündigt, und Karl Nierendorf sorgte durch sein Reproduktionsrecht dafür, daß das zu diesem Anlaß abgedruckte Foto der ‚Witwe“ den Hinweis „Mit Genehmigung der Galerie Nierendorf, Düsseldorf“¹²³ erhielt und so für die Galerie Werbung machte.

Im August stand fest, daß die Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in andere Städte weiterwandern sollte. Da jedoch nicht alle Bilder der Mannheimer Präsentation weiterhin zur Verfügung gestellt wurden, veränderte sich das Gesamtbild der Schau. Auch Nierendorf rief die Werke zurück und bat um Leihgabe der ‚Witwe“ an seine Galerie, da die Pläne für eine „grosse Übersicht über das gesamte bisherige Schaffen des Künstlers in Berlin“ sich für Oktober bis November 1925 konkretisierten. Hartlaub bedauerte dies natürlich, zumal er in Dix eine Hauptstütze¹²⁴ der Ausstellung sah. „Wir müssen also versuchen, aus Privatbesitz möglichst viel Ersatz beizuschaffen. Dass wir Ihnen die ‚Witwe‘ unter diesen Umständen leider nicht für Ihre Ausstellung überlassen können, tut uns leid. Sie werden aber verstehen, dass wir die Sicherheit behalten wollen, wenigstens das eine oder andere wichtige Werk des Künstlers in unserer Ausstellung zu zeigen.“¹²⁵

Neue Station der Ausstellung war der Sächsische Kunstverein in Dresden. Ebenfalls noch unter Regie der Mannheimer Kunsthalle zog die Schau anschließend nach Chemnitz weiter. Danach präsentierten sie Kunstvereine in Erfurt, Halle, Dessau und Stettin unter eigener Leitung und Organisation.¹²⁶ Auch der Kunstverein von Jena bemühte sich noch im Januar 1926 um einen Präsentationstermin¹²⁷ und war schließlich letzter Veranstaltungsort der Tour.¹²⁸ Die Mannheimer Ausstellung, die etwa 130 Bilder von rund 32 Künstlern zeigte,¹²⁹ darunter Beckmann, Davringhausen, Dix, Grosz¹³⁰, Hubbuch, Kanoldt, Kretschmar, Mense, Schlichter, Scholz und Schrimpf, sowie die Folgeveranstaltungen waren in der gesamten deutschen Presse ausführlich besprochen worden.¹³¹

Der von Nierendorf angeführte Hinweis, manche Leute würden die Ausstellung als Beleg dafür benutzen, daß der Expressionismus an sein Ende gekommen sei, wurde dort ebenso thematisiert wie der von Hartlaub gewählte Ausstellungstitel und seine Aussagekraft angesichts der doch recht unterschiedlichen Künstler. Der Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ wurde viel Unverständnis entgegengebracht, so daß sich Hartlaub genötigt sah, nach der Ausstellung in der „Mannheimer Zeitung“¹³² ein Nachwort zur „Neuen Sachlichkeit“ zu veröffentlichen. Darin definierte er als Beurteilungskriterien seiner Wortschöpfung die Aspekte „Wahrheit und Handwerk“, die sogleich in Zeitungskommentaren aufgegriffen wurden. So wurde schließlich trotz der oft kritischen Kommentare dem Begriff von einigen Journalisten durchaus Brauchbarkeit zugestanden. Die Stellungnahme eines Kritikers vom „Mannheimer Tageblatt“, der dies gerade am Beispiel von Dix verifizierte, macht deutlich, warum sich „Neue Sachlichkeit“ als Bezeichnung letztendlich durchsetzte.

„Otto Dix ist der typischste Vertreter der Begriffe ‚Wahrheit und Handwerk‘. Spielend meistert er die Zeichnung und die Farben, jedes Mittel (aufgelegte Silberstreifen) ist ihm recht, um zur sachlichen Wirkung zu gelangen. Dieses handwerkliche Können überzeugt noch mehr durch die brutale Wahrheit der Betrachtung. Ungeschminkt, roh, ohne jedes Pathos stellt er seine Menschen dar; [...] ob er das Bildnis der Frau Ey wiedergibt, die im Lilakleid dick aufgeschwemmt, mit fleischigen Händen [...] steht, oder ob er [...] daneben typische Gefühle der ‚Witwe‘ malt, überall geht Otto Dix schonungslos dem Urgrund der Dinge nach, erschüttert durch die unheimliche Wahrheit, die sich mit reifstem zeichnerischen und malerischen Können, eben mit grundlegendem Handwerk des Malerischen zusammenfindet.“¹³³

Auch Paul Ferdinand Schmidt, der wenige Monate später die Einleitung zum Katalog und dem ersten Gesamtverzeichnis der Dixschen Graphik verfaßte, die anlässlich der großen Überblicksschau in der Galerie Nierendorf herausgegeben wurden, sah Dix „in der Mitte und wahrhaft hervorragend als

umfassende und starke Persönlichkeit“, dessen „Werk alles umspannt“, was die beiden in rechts und links eingeteilten Künstlergruppen, die „Sozialkritiker wie Grosz, Scholz, Schlichter“ und die „größere Zahl der friedlich-idyllischen Zustandsmaler von der Art der Kanoldt und Schrimpf“, enthalten, „und noch sehr viel mehr“.¹³⁴

Durch das umfassende Echo in der Presse wurde die Ausstellung auch für Dix und Karl Nierendorf ein besonderer Erfolg, zumal sie zusätzlich zu der großen Anerkennung einen finanziellen Ertrag einbrachte. Es war sicher kein Zufall, daß Nierendorfs Planung einer Ausstellung des Gesamtwerkes von Dix gerade in diese Zeit fiel. Seit der Übernahme der Vertretung des Künstlers durch Karl Nierendorf war Dix Bekanntheitsgrad ständig gewachsen. Die regelmäßigen Verkaufsreisen Nierendorfs in Deutschland, die zahlreichen durch ihn vermittelten Porträtaufträge und abgeschlossenen Verkäufe an Sammler und Museen, die Einzel- und Kollektivschauen und die diversen Ausstellungsbeschickungen sowie die verlegerischen und publizistischen Aktivitäten hatten zur weitgehenden Durchsetzung des Thüringers in der deutschen Kunstszene geführt.¹³⁵ Dix war auf dem besten Wege, nicht nur „berüchtigt“ zu sein, sondern auch „berühmt“ zu werden. So lag es nahe, daß Nierendorf seinem künstlerischen „Flaggschiff“ einen gebührenden Empfang in der neuen Heimatstadt geben wollte. Es galt, Berlin für den Künstler vollends zu erobern.

4.12. Die Otto-Dix-Gesamtausstellung 1926

Die bereits von Oktober auf November 1925 verlegte Werkschau von Dix verzögerte sich nochmals. Karl Nierendorf erläuterte seinem Bruder Josef, der noch in Düsseldorf weilte, am 20. November in einem Schreiben, daß die Ausstellung verschoben sei, „weil Dix zuerst Luther malen soll und weil auch der Dezember kein Monat für eine Dix-Ausstellung ist. Im Dezember mache ich eine Ausstellung moderner Aquarelle.“¹³⁶

Schließlich wurden die Vorbereitungen energisch vorangetrieben,¹³⁷ so daß die Dix-Ausstellung am 12. Februar 1926 eröffnet werden konnte,¹³⁸ von einem Katalog¹³⁹ und dem darin enthaltenen ersten Verzeichnis der gesamten graphischen Arbeiten des Künstlers bis 1925¹⁴⁰.

1926

Graphisches Kabinett Israel Ber Neumann / Berlin W 50, Kurfürstendamm 232

MITTEILUNG

RECHNUNG

MITTUNG

für lieber Herr! In meine Ausstellung die jetzt angesetzt
vorbereitet werden muß. Die Räume sind für einen etwa 50 mittel-
große Bildern nicht bündig genug, da von die einzige große in Frage kommen,
so müßte ich ca 40 Bilder haben.

Von denen danke ich das jetzt hier folgende: Hellybild, Fräulein, Infants
mit tausend Stellen, das Hilleben in Wittenbut, Porträts H. Frau Dy, Fräulein, Fräulein
Tambor, Frau, H. Hellybild, Hilleben mit Haffels, Mutter - Kind. (2 Figuren), Frau -
Bild, Antje, Kupferes Paar, Schuss - Modell. Von oben: Tod & Verkörperung,
Schützengraben, Bannkade, Mische im Spiegel, Liebespaar (Nacht), Doppelbildnis
in die Besenheit, Porträt Bredt, In Cafe, Ksanti, Bild - Modell, Bildnis Salom
Lulika, Porträt D. Kos, Mann Porträt, Lustmord, Bild mit aufgestellten Ritter, 12
es wären 37 Bilder. Man kann evtl. eine Wand Agnolle bängen, aber die sind
ja fast alle schon hier im Kabinett ausgestellt. Wenn möglich, veranstalte ich

Fernspr.: Seitzplatz 7255. Bankkonto: Bernheim Blum & Co., Mittelstr. 4. Postscheckkonto: Berlin NW7, Nr. 13656

Dok. 11 Karl Nierendorf an Otto Dix, Mitteilung über die Vorbereitungen zur ersten Gesamtausstellung von Otto Dix, S. 1, 1926 (GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg).

Abdrücke an Kupferstücken eine graphik-Verzicht. Man kann auch die
Schichtenhaber in einem Raum für sich hängen mit Uebersetzungen an die
anderen Länder. — hier diese Liste durch die ich flüchtig notiert habe zu
prüfen sie. In der Ausstellung wird ein Katalog in Illustrationen gebracht. Jede
Zeile bild auf meine Kosten reproduzieren lassen als in der nächsten Gewinne auf-
nehmen lassen. Kannst du Kunstbild etc dort photographieren lassen?
Es möchte zur Ausstellung einen Katalog machen mit einigen Bildern
von neuen Bildern. Soll ich nicht den Katalog ein Gesamtverzeichnis
aller Bilder geben, auch die in Privatbesitz & Museen? Kannst du mir selbst
Verzeichnis mit Fabriksellen machen? Es wäre auch für spätere Fälle
wichtig. Ich bitte zu der Ausstellung auch von eigenen Aquarellen, die
du noch hast, einige nach hier.

Dok. 11 Karl Nierendorf an Otto Dix, Mitteilung über die Vorbereitungen zur ersten Gesamtausstellung von Otto Dix, S. 2, 1926, (GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg).



Abb. 17–18 Erste Gesamtausstellung von Otto Dix, Galerie Neumann-Nierendorf, Lützowstr. 32, 1926



Abb. 19 Erste Gesamtausstellung von Otto Dix, Galerie Neumann-Nierendorf, Lützowstr. 32, 1926

Im Katalog stand auch vermerkt, welche der zwischen 1922 bis 1925 entstandenen Graphiken im Verlag Karl Nierendorf, Berlin, erschienen waren. Herausgeber des Katalogs war diesmal jedoch nicht der Verlag Karl Nierendorf, sondern „Das Kunstarchiv Verlag GmbH Berlin“¹⁴¹. Mangelnde finanzielle Mittel dürften der Grund hierfür gewesen sein. Der Katalog umfaßte 52 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, darunter auch das noch in Düsseldorf entstandene Bildnis der Anita Berber und das im Jahr 1923 geschaffenen Ölporträt Karl Nierendorfs. Er enthielt einen Text von Paul Ferdinand Schmidt über den Künstler, das Vorwort zur Buchausgabe des Radierwerkes „Der Krieg“, einen Auszug aus einem Essay der „Sélection“ vom Oktober 1924, verfaßt von André de Ridder, zwei Artikel aus den Kunstzeitschriften „The Art News“, New York und „El Pintor“, Spanien, sowie Kurzkritiken zur Kriegsmappe aus verschiedenen Deutschen Tageszeitungen.

Er war damit eine hoch ambitionierte Publikation und blieb bis Anfang der sechziger Jahre, als Meta Nierendorf zur Begleitung einer Ausstellung ein Graphikverzeichnis veröffentlichte, die einzige Darstellung dieser Art.

Laut einer Mitteilung Nierendorfs an Neumann vom 24.3.1926 machte, konnten allerdings nur wenige Verkäufe abgeschlossen werden: „Die Dixausstellung hat durch Eintrittsgelder während der sechs Wochen die dringendsten Ausgaben hereingebracht. Verkauft wurde aber so wenig, dass ich seit 2 Monaten die Miete und andere wichtige Steuern nicht zahlen konnte.“¹⁴² Nach außen hin wurden diese pekuniären Engpässe jedoch nicht sichtbar. Im Gegenteil, die Ausstellung scheint bei einigen Zeitgenossen den Eindruck gemacht zu haben, Nierendorf und Neumann müsse es finanziell sehr gut gehen, was für letzteren auch einen negativen Nebeneffekt hatte. „Frau Neumann war in der Dixausstellung, hält uns für riesig erfolgreich und stellt schon wieder höhere Forderungen. Das hat man von der Grösse . . .“¹⁴³

4.13. Geldmangel und neue Projekte 1926–1928

Die Diskrepanz zwischen dem ideellen Erfolg der Galerie und ihrer finanziellen Lage war dermaßen drückend, daß Karl Nierendorf Ende 1927 frustriert einen ironischen Rundbrief an seine Kunden entwarf, der zugleich das Dilemma eines jeden passionierten Kunsthändlers aufzeigte, nämlich daß die von ihm geliebte Kunst nicht gleichermaßen gekauft wie anerkannt und geschätzt wird:

„Meinen Bekannten und Freunden meiner Galerie bringe ich hierdurch zur Kenntnis, daß ab 1. Januar 1928 meine Tätigkeit insofern anders zu beurteilen sein wird als bisher, als ich mich entschlossen habe, Kunsthändler zu werden. Ich betone ausdrücklich, daß die in meiner Galerie ausgestellten

Werke verkäuflich sind. Alle freundlich ermunternden Worte, die man mir bisher aus Kreisen der Sammler und der Presse spendete, werden künftig für mich ohne jede Bedeutung sein. Ich habe oft genug gehört, daß ich 'der einzige bin, der in dieser schweren Zeit für die lebenden Künstler eintritt', daß die Galerie 'auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst führend ist', daß man bei mir immer wieder 'Überraschungen' und 'erstmalig neue und stets hochkünstlerische Qualitäten' sieht, daß das Niveau meiner Ausstellungen ungewöhnlich ist etc.

Redensart und Presselob dieser Art, wohlwollendes Schulterklopfen und freundlich gemeinte Ermahnungen sind für mich gänzlich wertlos. Wenn in einer der größten Berliner Zeitungen ein sehr angesehener Kritiker schreibt: 'Es muß endlich einmal mit Dank anerkannt werden, was Nierendorf für die junge Kunst von heute leistet', wenn einstimmig die gesamte Presse (der ich nie Inserate gegeben habe) anerkennende und begeisterte Besprechungen veröffentlicht und doch nur die Künstler und 'zum Bau' Gehörige zur Besichtigung kommen, so ergibt sich die ganze Belanglosigkeit aller schönen Worte.

Ich danke allen herzlich, die mir wohlgesinnt waren, aber ich werde künftig mehr Wert legen auf Beziehungen zu solchen Menschen, die ihre Anteilnahme an der Kunst der Gegenwart, am Schaffen lebender Künstler auch dadurch bekunden, daß sie die Werke nicht nur loben, sondern auch kaufen. Es gibt graphische Blätter, die nicht mehr als 10 bis 15 Mark kosten und jedem erschwinglich sind. Wer die Arbeit eines Künstlers nicht snobistisch, sondern innerlich und ernst anerkennt, hat auch den Wunsch, ein Werk von ihm zu besitzen und dadurch etwas von seiner geistigen Welt in die eigene Umgebung hineinzutragen. Wer nie den Wunsch hatte, ein Kunstwerk bei sich zu besitzen, dessen wortreiche Begeisterung überzeugt nicht, da sie nicht echt ist. [...] Der lebende Künstler hat durch den Run nach 'internationalen Werten', die allein von den spekulierenden sogenannten Kunstkreisen gekauft werden, gänzlich den Markt verloren. Nur wenige Kenner kaufen heute noch aus persönlicher Beziehung zum Kunstwerk, aus Passion. Allein auf diese engeren Kreise wird sich künftig meine Galerie einstellen. Sie wird sich mehr als bisher mit ihren Ausstellungen nur an die Museen und Sammler wenden und vor allem weit mehr die geschäftliche Seite des Unternehmens betonen: die Notwendigkeit von Ankäufen. Freunde der Kunst sind selbstverständlich stets willkommen, aber ich suche einen Weg, um jene fernzuhalten, die sich stundenlang alle Schätze der Mappen vorlegen lassen und sich nicht genug tun in anregenden Worten, ohne jemals durch den geringsten Ankauf zu bezeugen, daß sie den Künstlern mehr als nur äußeres Interesse entgegenbringen. Der Eintritt zu den Ausstellungen wird künftig nur denen gestattet, die im Besitz einer Jahreskarte sind [...].¹⁴⁴

Eintritt für die Ausstellungen zu nehmen war nicht nur bei Nierendorf üblich, sondern weit verbreitet. Dahinter stand das Selbstverständnis und der An-

spruch, ein qualitativ hochwertiges kulturelles Ereignis zu bieten, das der Ausstellung eines Museums ebenbürtig ist.

Zwischen den Zeilen lassen sich die Niedergeschlagenheit und Enttäuschung Karl Nierendorfs heraushören. Nach sieben Jahren intensiver Arbeit im Kunsthandel und der erfolgreichen Etablierung, Vergrößerung und Anerkennung der Galerie Neumann-Nierendorf im modernen Berliner Kunstleben, stand Nierendorf wirtschaftlich weiterhin schwach da, war er gezwungen mit Wechseln zu jonglieren, um die Galeriegeschäfte „am Laufen“ halten zu können.

Auch Ratlosigkeit ist aus seinem Schreiben herauszulesen, über das richtige Rezept, das dauerhaft den Notstand beenden würde. Doch was konnte er noch mehr tun, als erstklassige, innovative Ausstellungen der Avantgarde in dazu passendem modernstem Ambiente zu präsentieren? Wen sonst konnte er neben dem passionierten, aber begrenzten Kern von Sammlern und Museen noch als kaufende Kunden gewinnen – und wie? Wie konnten vermögende Käufer dazu gebracht werden, nicht mehr in französische Impressionisten, mittelalterlichen Werken oder sogenannter „Negerkunst“, also in „internationalen Werten“, jährlich Millionen anzulegen – „erst kürzlich, in wenigen Stunden für Werke minderen Ranges über 600.000,- Mk. bei einer einzigen Auktion“¹⁴⁵ –, sondern in einheimische lebende Künstler zu investieren? Welche Strategie würde ihn retten, welche Aktivität das Blatt wenden?

Dem obigen Entwurf, von dem nicht bekannt ist, ob er abgesandt wurde, ging eine Analyse der wichtigsten Lehren voraus, die er aus seiner bisherigen Tätigkeit gezogen hatte. Danach „interessieren die künstlerisch besten Dinge niemand“, dürfte man „nichts aus künstlerischen Gründen unternehmen, wenn man nicht vor die Hunde gehen, in Sorgen und Pleiten geraten will“, sollte man nur garantiert im Handel wiederverkäufliche Arbeiten kaufen, ausschließlich Ausstellungen veranstalten, die die wenigsten Unkosten verursachen, vor allem marktgängige und gesuchte Einzelstücke aus Kommission handeln und schließlich „weniger ehrgeizig und eitel sein und sich auf das Geschäft – Ankauf und Verkauf – konzentrieren!!!“¹⁴⁶.

Die hier geäußerte Devise läßt sich in dem Satz zusammenfassen: „Weg von ideeller Kunstvermittlung, hin zu am Markt orientierten Kunstverkauf.“ Ganz hielt sich Nierendorf jedoch nicht daran.

Schon im Juli 1927 hatte er den Plan zu einer Kunstzeitschrift entworfen, die er „im Format der Art-News unter dem Titel ‘Die Internationale Kunstbörse‘“ als „reines Handelsblatt, nur für den Markt bestimmt, ganz auf Angebot und Nachfrage gestellt“, in deutsch, englisch und französisch herausgeben wollte. Als Vorstandsmitglieder hatte er neben sich selbst „P. F. S., Museumsdirektor a. D., Professor Biermann, Herausgeber des Cicerone und P. W., Herausgeber des Kunstblattes“¹⁴⁷ vorgesehen. Die Zeitschrift war umfassend in ihrem Anspruch, wollte völlige Transparenz des Marktes und der

Preisbildung erreichen, ja mehr noch, ein Mittel sein, um den Handel im großen Maßstab mitzugestalten. Wie schon bei der Gründung der „Gesellschaft der Künste“ ist auch hier Nierendorfs Bestreben zu sehen, einen Zusammenschluß der maßgeblichen Kräfte zu erwirken, um den komplexen Bereich der Kunstvermittlung und -förderung nachhaltig beeinflussen zu können. Der Ausgangspunkt war diesmal jedoch ein anderer.

Im Jahr 1919 hatte er in der Gemeinschaft von Künstlern und Sammlern mit Hilfe von Kunstveranstaltungen den Erwerb und damit die Förderung von Kunst anregen wollen, um auszugleichen, was der Kunsthandel offensichtlich vernachlässigte – zeitgenössische Künstler zu protegieren.

Nun plante er eine Organisation von Kunsthändlern und Sammlern, die mit Hilfe einer Zeitschrift über Themen wie Versteigerungen, Ausstellungen, Ankäufe durch Museen und Privatsammler, Fälschungen, künstlerische Entdeckungen usw. das Problem lösen sollte, vor der Nierendorf und seine fortschrittlichen Kollegen regelmäßig standen – zeitgenössische Kunst nicht verkaufen zu können. Ziel war es beide Male, moderne Kunst zu fördern. Noch mehr als bei seinen Anfängen mit der „GdK“, war Nierendorf jetzt persönlich und finanziell involviert. Seine Existenz hing vom Gelingen des selbst gestellten Auftrages ab.

So wundert es wenig, daß Karl mit der Herausgabe dieser Zeitschrift die Hoffnung verband, sich wirtschaftlich zu sanieren. Überraschend mag dagegen sein Vermerk erscheinen „Herausgeber: Karl Nierendorf. Die Geschäftsleitung der Galerie N und N geht an Josef über“, in dem deutlich wird, daß er vorhatte sich aus der Galeriarbeit zurückzuziehen. Nach den chronischen Geldsorgen und den höchst konfliktreichen wie arbeitsintensiven Jahren, vor allem von 1924 bis 1927, war bei Karl Nierendorf offensichtlich eine gewisse Galeriemüdigkeit eingetreten. „Die unfrohen, bedrückten Tage haben wieder begonnen. Von morgens bis abends Besuch, den man empfangen muß, Presse, Museumsleute, junge Künstler und ab und zu einer, der als Käufer auftritt, sich eine Stunde lang alles zeigen läßt . . . mit Dank abzieht. Am Abend ist man ermattet von nichts . . . leer, dumpf, tot.

Seit Jahren immer wieder sage ich mir: Es geht nicht so weiter, das ist kein Leben. Aber wie soll es enden? Man kann doch nicht plötzlich aufhören.“¹⁴⁸

Diesen Zeichen der Entmutigung und Frustration waren drei Ausstellungen¹⁴⁹ vorausgegangen, die jede für sich ein Novum in der Berliner Ausstellungslandschaft darstellte. Eingeleitet wurde das Trio durch „Das Gesicht von Berlin“, eine Architekturausstellung mit Gropius und Mies van der Rohe. Ihr folgte die erstmalige Präsentation der „Neuen Sachlichkeit“ in Berlin, zu der auch ein Katalog hergestellt wurde. Die gleichnamige und Vorbild gebende Schau der Mannheimer Kunsthalle und deren Nachfolgeveranstaltungen, die sich bis Juli 1926 hingezogen hatten,¹⁵⁰ waren nicht bis in die Reichshauptstadt gelangt, so daß die Gebrüder Nierendorf hier wieder einmal als Vorrei-

ter der Berliner Kunsthandels- und Ausstellungsszene wirkten. Das ganze Spektrum der Neuen Sachlichkeit wurde anschließend noch durch die Ausstellung „Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst“ vorgestellt. Dieselbe innovative Führungsrolle übernahmen sie mit der Premiere der „Zigeunermappe“ von Otto Mueller, die dieser im Selbstverlag herausgegeben hatte und die in der Galerie Nierendorf ihr erstes Forum fand,¹⁵¹ sowie mit der Schau „Neue Italienische Kunst“, in der sich die Surrealisten Carrà, de Chirico, Tosi u. a. ein Stelldichein am Lützowufer 32 gaben.

Die Konzentration auf Präsentationen neuer Künstler in diesem Jahr, aber auch die deutlich gewordene Enttäuschung bei Nierendorf dürften davon beeinflusst gewesen sein, daß Otto Dix am 30. Januar 1927 die langjährige Verbindung mit Nierendorf kündigte, nachdem noch am 1. April 1926 ein umfassender neuer Vertrag zwischen beiden abgeschlossen worden war.

Es war für Nierendorf sicher schmerzlich, die Vertretung seines wichtigsten Künstlers gerade zu dem Zeitpunkt zu verlieren, als der jahrelange Einsatz für Dix' Werk von Erfolg gekrönt war und es nun gegolten hätte, die wohlverdienten Früchte zu ernten. Nach Lothar Fischer, dessen Buch über Dix sich auf Gesprächen mit Martha Dix stützt, war der Hauptgrund der Vertragsauflösung nicht Unzufriedenheit Dix' mit seinem Galeristen, sondern die Gewißheit, ab Frühjahr 1927 eine Professur an der Dresdner Akademie zu bekommen, die finanzielle Sicherheit bedeutete.¹⁵² Zudem hatte Dix durch den Aufenthalt in Berlin seinen endgültigen Durchbruch als Porträtist und Künstler erfahren und war vermutlich zu dem Schluß gekommen, daß er einen festen Vertrag mit seinem Kunsthändler nicht mehr brauchte.

Die geschäftliche Zusammenarbeit beider sollte einige Jahre später wieder beginnen, nachdem Dix durch die Nationalsozialisten seine Professur verloren hatte und nach Randegg am Bodensee in die Burg von Dr. Hans Koch gezogen war. Bis zur Schließung der Galerie Ende 1938 blieb sie bestehen. Dix wurde noch dreimal in der Galerie Nierendorf ausgestellt, gemeinschaftlich 1931 und 1935¹⁵³ und individuell ebenfalls 1935.

Die Sommermonate des Jahres 1927 waren still und brachten trotz der innovativen Veranstaltungen keinen neuen Schwung in die Finanzen oder gar eine monetäre Wende. Nur durch einen Kredit von seiten seines Freundes und treuen Helfers, des Bankiers und Sammlers Baron von der Heydt, konnte Nierendorf Schlimmstes abwenden. „Durch von der Heydt, der mich nach Ascona eingeladen hatte, erhielt ich ein Darlehen von 10.000,- Mk., sodass ich die rückständigen Mieten und andere dringende Verpflichtungen zahlen konnte. Ich hoffe, dass die kommende Saison die Abdeckung des Betrages ermöglicht. Dieses Leben unter ständigen Sorgen ist wirklich nicht mehr lange zu ertragen. Auf die Dauer kann ich auch nicht im Büro, wo den ganzen Tag Menschen sind, geraucht wird etc. schlafen. Es ist aber leider keine Rede davon, dass ich monatlich (wie vorgesehen) 500,- Mk. für mich beanspruchen

kann. Mein Bruder und ich müssen uns auf das allerhärteste einschränken. Die Ruhe auf dem Lande hat mir doppelt klar gemacht, welch ein Menschen unwürdiges Leben ich zu führen verdammt bin. Die Tatsache, dass Gutbier, Zingler etc. ihre Galerien aufgeben mussten, während wir immer noch kämpfen, ist nur ein geringer Trost.¹⁵⁴

Ein Jahr später sah die Situation für die Nierendorfs nicht viel anders aus. Wieder bilanziert Karl seinem Partner J. B. Neumann gegenüber die persönliche und allgemeine Lage: „Mit dem 1. September schliesst hier das Geschäftsjahr. Leider waren die letzten Monate nicht sehr günstig und dadurch, dass ich im Februar und März 6 Wochen an einer Rippenfellentzündung erkrankt war, konnte auch die Saison nicht ganz ausgenutzt werden. Immer deutlicher sehe ich ein, dass das Ausstellungswesen eine überlebte Form des Geschäftes ist. Alle Ausstellungen, auch die staatlich unterstützten, wie in Düsseldorf, Essen etc. schliessen mit Defizit. Es wird einfach keine Kunst gekauft, weil die fortschreitende Amerikanisierung alles Interesse auf Auto, Reisen und Sport ablenkt. Die Sezession hat auch bei ihren Ausstellungen trotz des schönen neuen Gebäudes und allen gesellschaftlichen Rummels solche Verluste, dass man von einem Fiasko spricht. Meine Schulden aus den Jahren der Krise 1924-1926 lasten immer noch schwer auf mir und ich muss leider erkennen, dass ich seit meiner Übersiedelung nach Berlin von einem Jahr zum anderen in tiefere Depression, auch innerlich, gekommen bin.“¹⁵⁵

4.14. Karl Nierendorf und Karl Blossfeldts „Urformen der Kunst“ 1928–1929

Noch im September 1928 brachte das Buch „Urformen der Kunst“ mit stark vergrößerten fotografischen Darstellungen von Pflanzen endlich die erhofften finanziellen Erträge.

Das für damalige Verhältnisse teure Druckwerk, das in einer Auflage von 6000 Stück im Wasmuth Verlag erschien und 36 M kostete, sollte ein unerwarteter verlegerischer Erfolg werden. Schon 1929 wurden 5000 Bücher in einer Neuauflage herausgegeben, und es erschienen Auslandsauflagen in Stockholm, Paris, London und New York.

Bereits im April 1926 hatte Karl Nierendorf erstmals einige Fotografien zusammen mit Masken und Skulpturen aus Afrika und Neuguinea¹⁵⁶ ausgestellt. Kurt Glaser und Paul Westheim schrieben Artikel darüber, die „Frankfurter Illustrierte“ brachte die „Tänzerin“ als Titelbild, im Magazin „UHU“ und einigen Kunstzeitschriften sowie in zahlreichen Tageszeitungen¹⁵⁷ wurde den Aufnahmen durch Bild oder Text Aufmerksamkeit geschenkt.

Seit 1898 war Karl Blossfeldt als Dozent und ab 1921 als Professor an der kunstgewerblichen Lehranstalt in Berlin tätig, die 1924 mit der Akademie der Künste zusammengelegt wurde. Er unterrichtete unter anderem das „Modellieren nach lebenden Pflanzen“, „Die Pflanze im Kunstgewerbe“ und richtete „ein Plattenarchiv mit Pflanzenaufnahmen ein, von denen er Diapositive für den Unterricht herstellte“. ¹⁵⁸ Es wird angenommen, daß Blossfeldt als Werbung für seine Kurse, die im Unterrichtsplan der Lehranstalt von untergeordneter Bedeutung waren, einige seiner Aufnahmen von Pflanzen in der HdK aufgehängt hatte und sie auf diese Weise möglicherweise Nierendorf aufgefallen waren, als er irgendwann mal durch die HdK schlenderte – was durchaus vorstellbar ist. Wie auch immer die erste Begegnung Nierendorfs mit den Blossfeldtschen Fotografien ausgesehen haben mag, ihr Aufeinandertreffen bedeutete die Entdeckung von Karl Blossfeldt. Die Arbeiten des im stillen wirkenden ehemaligen Schülers von Moritz Meurer gelangten zu überraschender Popularität. Auch heute begegnet man den präzisen Schwarzweißaufnahmen immer wieder, sei es auf Kunstmessen, in Buchhandlungen, im Alltag als Innendekoration einer Modeboutique oder in Kunstzeitschriften neueren Datums ¹⁵⁹.

Dieses Verdienst gebührt in erster Linie Karl Nierendorf, der Blossfeldts Kunsthändler wurde. Der Bildband enthält 120 ganzseitige Fotos mit deutschen und lateinischen Bezeichnungen der Pflanzen. Blossfeldt ließ allein die Bilder sprechen, ohne Zufügung von Text. Karl Nierendorf verfaßte eine Einleitung, in der er über „die Kunst als Lichtbogen der Zeit“, „die monumentale Zeitlosigkeit des Grashalms“ und den „gegenwärtigsten Kraftstrom der Zeit“ nachsann und „damit den Nerv der Zeit traf“. ¹⁶⁰ „Das Buch wird innerhalb eines Jahres zum Bestseller, geht gleich anschließend in die zweite Auflage und erscheint noch während der Weltwirtschaftskrise als Lizenzausgabe in Amerika, England, Schweden und Frankreich. Vier Jahre vor seinem Tod wird Blossfeldt mit den ‚Urformen der Kunst‘ zum Star der ‚Neuen Sachlichkeit‘. ¹⁶¹“

Julius Meier-Graefe, der scharfe Kritiker des „Schützengrabens“, schrieb einen ausführlichen Artikel über „Urformen der Kunst“ im „Berliner Tageblatt“ und war diesmal entzückt: „Diese Sammlung von Pflanzenteilen ist das schönste Kunstbuch, das der Verlag Wasmuth je herausgebracht hat. Und die Anstalt Ganymed, die es gedruckt hat, darf stolz auf die Leistung sein [...]“. ¹⁶²

Die Verhandlungen mit dem Wasmuth Verlag führte Karl Nierendorf. Bis zum Januar 1929 wurden 3256 Exemplare ausgeliefert, von denen 100 Freixemplare an Nierendorf und 82 Exemplare als Rezensionsexemplare an die Presse gingen. Für 3074 Bücher sandte der Verlag ein Honorar von 3 M pro Buch, was 9222 M für Blossfeldt und Nierendorf bedeutete. ¹⁶³ Die zweite Auflage 5000 ¹⁶⁴ Exemplaren brachte ein Gesamthonorar von 12000 M, das in

8000 M für Blossfeldt und 4000 M für Nierendorf aufgeteilt wurde.¹⁶⁵ Insgesamt kam für Nierendorf ein Ertrag von ca. 10000 M zusammen. Dieser Erfolg bedeutete, daß Schulden teilweise zurückgezahlt werden konnten und der starke finanzielle Druck gemindert wurde. Es ist bezeichnend, daß Nierendorf von der Summe nichts für sich privat behielt, sondern sie in Gänze wieder der Galerie zuführte.¹⁶⁶ Die eigentliche Bedeutung des „Blumen-Buches“, wie Nierendorf „Urfomen der Kunst“ später oft nannte, lag für ihn jedoch wie immer im ideellen Erfolg. Und auf diesen war er stolz. Wenn es galt, sich und seine Tätigkeit darzustellen, sollte der Band in keiner Aufzählung seiner Leistungen fehlen und diente später in den USA, zusammen mit dem „Bauhaus-Buch“, als eine Art „Visitenkarte“ für seine verlegerischen Aktivitäten und Erfolge.

4.15. Karl Nierendorf und der Verein Berliner Künstler 1929–1930

Nierendorfs Geldsorgen verschwanden durch diesen Erfolg jedoch nicht, weiterhin hatte er mit Schulden und pekuniären Engpässen zu tun, die ihm schwer auf der Seele lagen. Der berüchtigte „Schwarze Freitag“ von 1929 und die nachfolgende Wirtschaftskrise taten das Ihrige, um die Situation zu verschlimmern. In dieser Zeit suchte Nierendorf, wie schon so oft vorher, fieberhaft einen Ausweg aus seiner prekären Lage, indem er Konzepte entwarf, um neue Geldgeber oder zusätzliche berufliche Betätigungsfelder zu erschließen, die die ersehnte finanzielle Sicherheit zu garantieren versprochen. So tauchten über die Jahre in seinen Unterlagen immer wieder Entwürfe für neu zu gründende Kunstgemeinschaften auf. Auch schaute er sich nach gesicherten Positionen im Kulturbereich um.

Im Oktober 1928 verhandelte Nierendorf mit den Architekten Mendelsohn und Gropius über die gemeinsame Gründung einer Galerie mit den Schwerpunkten Architektur und Technik. Die Besprechungen zogen sich über mehrere Monate hin. Am 9. Februar 1929 wurden die Verhandlungen in einem Protokoll festgehalten. Es sah vor, „die Bankengruppe des Vereins Berliner Künstler für das Projekt eines gemeinsamen Ausstellungshauses auf geeignetem Platz zu gewinnen. In diesem Hause sollen zusammengefasst werden: Die Ausstellungsräume des Vereins Berliner Künstler nebst Klubräumen und Sälen für Musik, Vortrag und Feste, die Galerie für Architektur und Technik, deren linken Flügel die kultische Abteilung einnehmen soll und deren rechten Flügel durch eine Galerie moderner Bilder (Neumann/ Nierendorf) gebildet wird. (...)“¹⁶⁷

Nierendorfs Plan und Initiative beeindruckten den Verein Berliner Künstler dermaßen, daß sich dieser entschloß, Nierendorf als neuen Leiter des Künst-

lerhauses und Organisator der anstehenden Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler“ zu gewinnen.

Im November 1928 wurde Karl Nierendorf zum geschäftsführenden Direktor der Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler ernannt und am 1. Januar 1929 erfolgte sein offizieller Geschäftsantritt.¹⁶⁸

Seine neue Aufgabe und die Änderungen, die die Galerie betrafen, beschrieb er J. B. Neumann gegenüber folgendermaßen: „Inzwischen habe ich weiter verhandelt in der Sache, die ich Dir andeutete. Es handelt sich um die Geschäftsführung des Vereins Berliner Künstler. Du brauchst aber nicht zu erschrecken, wenn Du den Namen hörst. Zur Zeit ist dort allerdings ein recht altmodischer Geist wirksam, aber durch den Verkauf des Künstlerhauses in der Bellevuestr. ist der Verein plötzlich der reichste von Berlin geworden, will sich ganz modernisieren und ich soll die Sache ganz neu aufziehen. Zwei Jahre kann das Künstlerhaus noch benutzt werden, bis dahin soll ein neues Gebäude entstehen und eine Gesellschaft nach meinem Plan gegründet werden, wie ich früher in Köln die Gesellschaft der Künste hatte, also auch für literarische, musikalische Abende etc. Die Bedingungen sind für mich günstig, da ich ein grosses Arbeitsfeld und ein festes, auskömmliches Gehalt, ausserdem Provision erhalte. So komme ich persönlich aus den Sorgen heraus und in sichere Verhältnisse, werde durch Heranholen von jungen Künstlern bald dem Verein ein neues Gesicht geben und der ganzen Bewegung, auch der Galerie N.&N. gute Dienste leisten können. Die Umstellung auf Architektur etc. wird weiter bearbeitet, mein Bruder übernimmt die Geschäftsführung und da mir die führenden Architekten ihre Mitwirkung zugesagt haben, glaube ich auch an die Reorganisation und Gesundung der G.m.b.H, bei der ich wie bisher beteiligt bleibe und für die ich mich weiter nach Kräften einsetze. Es ändert sich also in dem, was geschieht gemäss meinen letzten Briefen nichts, als dass ich meine Tätigkeit als Geschäftsführer meinem Bruder übertrage. Die allgemeine Lage wird durch mein neues Amt und die Umstellung verbessert.“¹⁶⁹

Nicht nur Karl Nierendorf fand diese geplante Zusammenarbeit aussichtsreich. So nannte der Herausgeber der Kunstzeitschrift „Die Weltkunst“, Dr. Walter Bondy, im Dezember 1928 das neue Engagement Nierendorfs und sein erstes Ausstellungsprojekt „eine ausgezeichnete Idee“. Sein Artikel verdeutlicht die Stellung, die sich Nierendorf im deutschen Kunsthandel erarbeitet hatte und die ihn in seiner Bedeutung als innovativer und anerkannter Kunsthändler gleichrangig neben Flechtheim, Walden und Cassirer einreihet. „Der Berliner Kunsthändler, K. Nierendorf, in Firma Neumann-Nierendorf, einer der wenigen, die in den letzten Jahren für die junge deutsche Kunst etwas getan haben und sich in selbstloser Weise ohne Rücksicht auf augenblicklichen Gewinn für Unbekannte eingesetzt haben, ist jetzt vom Vorstand des Vereins Berliner Künstler einstimmig zur Leitung ihrer Geschäfte beauf-

tragt worden. [...] Der Verein, dessen Führer zum allergrößten Teil sicher als Vertreter der Kunst einer vergangenen Zeit anzusprechen sind, hat den Mut gehabt, die Führung seiner Geschäfte einem Mann anzuvertrauen, dessen fortschrittliche Einstellung zur Kunst allgemein bekannt ist. [...] Herr Nierendorf hat bezüglich der Entwicklung des Vereins interessante Pläne, über die wir den Leser in einer der nächsten Nummern unterrichten werden. Heute wollen wir nur von einer vorzüglichen Idee des neugebackenen Geschäftsführers sprechen, die schon in der in diesem Dezember stattfindenden Weihnachtsausstellung im Künstlerhaus, Bellevuestraße, erprobt werden soll.¹⁷⁰ Es handelte sich um eine Verkaufsausstellung in Form einer stillen „Auktion“, die die Vergünstigungen einer Auktion bringen sollte ohne ihre Nachteile. Der Besucher konnte in Ruhe ein Werk aussuchen und dann ein stilles Gebot abgeben, das dem Künstler umgehend mitgeteilt wurde. Nahm er es nicht an, konnten der Bieter und auch andere Besucher ein neues Gebot abgeben. Der Käufer mit dem letzten und höchsten Angebot erhielt eine Stunde später den Zuschlag. Die Auktionsausstellung „Weihnachtsmesse“, die vom 5. bis 20. Dezember 1928 lief, stellte somit den innovativen Versuch dar, Kunstliebhabern das Kaufen von Arbeiten zeitgenössischer einheimischer Künstler, die in der Bewertung immer noch weit hinter der modernen französischen Kunst lagen, schmackhaft zu machen und zu erleichtern.

Wie schon bei seinem ersten Projekt versuchte Nierendorf auch nachfolgend immer wieder, frischen Wind in den altehrwürdigen Künstlerverein hereinzubekommen.

Die Gründung einer Galerie für Kunst und Technik im Rahmen des VBK wurde jedoch aufgegeben. Stattdessen veranstaltete Nierendorf 1929 eine Ausstellung unter demselben Titel „Kunst und Technik“, an der unter anderen Felix Nussbaum teilnahm.

Um Ausstellungen zu finanzieren, die er für wichtig hielt, gründete er Mitte 1929 im Keller des Vereins das Kabarett „Die Katakombe“. Dafür engagierte er Werner Fink, dessen Spottverse er zuvor in dem Buch „Neue Herzlichkeit“ veröffentlicht hatte, als Conférencier. Dazu kamen Kate Kühl, Rudolf Platte, Theo Lingen, Hans Deppe, Heidi und Trudi Schoop, Ernst Busch, Valeska Gert, Günter Neumann, Ursula Herking und andere.¹⁷¹ Bereits die Premiere am 16. Oktober 1929 war ein Riesenerfolg. „Über Nacht waren wir zum Dernier cri Berlins geworden.“¹⁷²

Als Nierendorf später seine Stellung beim VBK kündigte, wurde zunächst auch das Kabarett geschlossen. Nierendorf bemühte sich bereits im September 1930 um eine in Aussicht gestellte Weiterführung der „Katakombe“, die als „meine Idee und unter erheblichen Opfern an Arbeit und Nervenkraft aufgebaut wurde. Ich glaube sagen zu dürfen, dass der Erfolg im vorigen Jahr meiner Initiative entsprang [...]. Sollte das von mir ins Leben gerufene Kabarett weiter bestehen, so vertraue ich darauf, dass der V. B. K. mir

ein moralisches Anrecht an der Mitwirkung zugesteht.“¹⁷³ Diesem Anliegen lag eine Bitte der Mitglieder des Kabarets an Nierendorf zugrunde, die ihn baten, die Wiedereröffnung der „Katakomben“ mit ihnen gemeinsam zu übernehmen. Das Kabarett bestand dann weiter bis zu seiner Auflösung durch die Nationalsozialisten.¹⁷⁴

Der Kündigung Nierendorfs war eine Auseinandersetzung um die Frühjahrsausstellung im VBK vorausgegangen. Nach dem Rücktritt dreier Vorstandsmitglieder hatte ein neu zusammengesetzter Vorstand nach altem Muster eine Kommissionsjury für die Bildauswahl der Ausstellung eingesetzt. Nierendorf, der bisher allein die Kunstauswahl für die Ausstellungen des VBK getroffen hatte, wurde davon ausgeschlossen. So übergangen, lehnte er es angesichts des für seine Begriffe schwachen Niveaus der Präsentation ab, die Frühjahrsausstellung mitzutragen. Sein Kündigungsgesuch folgte. Die Presse reagierte ausführlich, wobei sie vor allem die Verdienste des Kunsthändlers herausstellte und die Handlungsweise des Vereins kritisierte. An zwei Beispielen ist nachzuvollziehen, welche Stellung und welches Ansehen Nierendorf genoß. In der „Vossischen Zeitung“ wurde er ein „tüchtiger, um das Berliner Kunstleben vielfach verdienstvoller Kunsthändler“ genannt, unter dem „die Ausstellungen [des VBK] einen vielbemerkten Aufschwung genommen hatten“.¹⁷⁵

Das Unterhaltungsblatt der „Vossischen Zeitung“ vom Mittwoch, dem 2. April 1930, ging noch näher auf die Trennung und Nierendorfs Leistungen ein. „Es wurde in der ‚Vossischen Zeitung‘ schon mitgeteilt, daß der Kunsthändler Karl Nierendorf, vor anderthalb Jahren zur Reform der Künstlerhaus-Ausstellungen berufen, am 1. Juli wieder Abschied nimmt, weil er keine Möglichkeit gedeihlicher Zusammenarbeit mehr sieht. Das ist mehr als schade. Nierendorf hat in der kurzen Zeit erhebliches Leben in die Bude gebracht. Seine letzte Herbstausstellung, die Veranstaltungen unter besonderer Parole, wie ‚Kunst und Technik‘, das ‚Gesicht von Berlin‘, die ‚Porträts von heute‘, waren anregend und rückten ohne phönizische Hast zu besserem Niveau auf. Er richtete Vorträge ein, die Erfolg brachten. Er hatte die hübsche Idee der ‚Katakomben‘, die eine lustige Sache mit anständiger künstlerischer Gesinnung wurde. Kurz, er zog die Leute wieder in das Haus Bellevuestr. 3, was keine kleine Leistung war.“

Nun hat man ihm wieder hineingeredet. Hat ihm eine Kommission auf die Nase gesetzt, die gegen seine gesunden Reformen bockt. Ärgert ihn überdies, indem gegen die Katakomben, seine Lieblingsschöpfung, dauernd gemeckert wird.“¹⁷⁶

Die Strukturen des Vereins waren zu starr und die Auffassungen eines Großteils seiner Mitglieder zu verstaubt, als daß Nierendorf den Spielraum und die Unterstützung erhalten hätte, die er für seine Ausstellungsprojekte brauchte. Resigniert legte er am 30. Juni 1930 seinen Posten nieder.¹⁷⁷ Er selbst wertete

dies als persönliches Scheitern, aus der heutigen Perspektive sieht es eher so aus, als habe der richtige Mann am falschen Platz oder zur falschen Zeit gewirkt.

Im November 1930 zogen Karl und Josef Nierendorf mit der Galerie Neumann-Nierendorf in neue Räume in der Königin-Augusta-Straße 22 an der Ecke zur Matthäikirche. Sie blieben dort bis Anfang 1932. Eröffnet wurde mit einer Werner-Scholz-Ausstellung. Politisch kündigte sich eine neue Zeit an, die bald einen Schatten auf das Galerieunternehmen von Neumann und Nierendorf werfen sollte.

VEREIN BERLINER KÜNSTLER

BERLIN W10, TIERGARTENSTRASSE 22
FERNSPRECHER: Bz LUTZOW 2748
DRAHTADRESSE: KÜNSTLERHAUS BERLIN

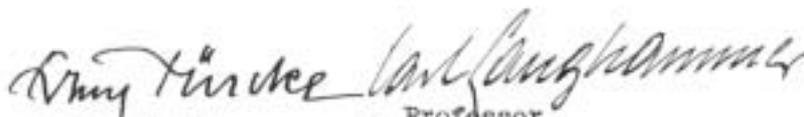
BANKKONTO: DRESDNER BANK
DEPOSITENKASSE, POTSDAMER STRASSE 20
POSTSCHECKKONTO: BERLIN 12204

BERLIN, den 11. November 1932.

Zeugnis.

Herr Karl N i e r e n d o r f war in der Zeit vom 20. November 1928 bis zum 30. Juni 1930 im Verein Berliner Künstler tätig. Seine Tätigkeit bestand laut Anstellungsvertrag (Dienstvertrag vom 23. November 1928 in der Geschäftsführung der vom Verein veranstalteten Ausstellungen. Herr Nierendorf führte die Bezeichnung als geschäftsführender Direktor der Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler. Er hat seine Tätigkeit zur Zufriedenheit des Vereins Berliner Künstler ausgeübt und stets die Interessen des Vereins wahrgenommen. Herr Nierendorf veranstaltete im Verein Berliner Künstler eine Folge von interessanten Ausstellungen und, um auch weitere Kreise heranzuziehen, musikalische Abende, Vortragsabende u.s.w., die besten Erfolg hatten; auch das Kabarett "Katskombe" ist durch die Initiative und die rührige Tätigkeit des Herrn Nierendorf entstanden. Herr Nierendorf gab seine Stellung im Verein Berliner Künstler auf eigenen Wunsch auf, um sich ganz seiner eigenen Galerie widmen zu können.

Verein Berliner Künstler
Der Vorstand:


1. Schriftführer. Professor,
1. Vorsitzender.

Dok. 12 Zeugnis vom Verein Berliner Künstler an Karl Nierendorf, 1932

-
- ¹ In: Cameron, Julia: Der Weg des Künstlers, Ein spiritueller Pfad zur Aktivierung unserer Kreativität, New York 1992, München 1996, S. 50.
- ² Dreiseitiges, undatiertes Schreiben von Karl Nierendorf, S. 1, AGN.
- ³ 1919 hatte J. B. Neumann eine Felixmüller-Ausstellung mit anschließender Tournee durch westdeutsche Städte veranstaltet und 1921 aus dem Atelier des Künstlers in Klotzsche „einen Möbelwagen voll Bilder und dazu einen Stapel Graphik gekauft [...]“, wobei der Künstler durch die Inflation um den Gewinn kam. Wahrscheinlich stammten die von Karl Nierendorf erwähnten Arbeiten noch aus dieser Ankaufsaktion Neumanns. GND 1920–1970, S. 19.
- ⁴ Dreiseitiges, undatiertes Schreiben von KN, S. 1 u. 2., AGN.
- ⁵ Ebenda.
- ⁶ Kandinsky war im Juni 1922 ans Bauhaus in Weimar berufen worden und übernahm dort die Leitung der Werkstatt für Wandmalerei.
- ⁷ KN in: „Die neue Kunst in Deutschland, H. 1, Ausst.-Kat. zur Eröffnung der neuen Galerie Nierendorf in Düsseldorf, Düsseldorf 1925, letzte Seite, AGN.
- ⁸ Das Kunstblatt, Jhg. VII, 1923, Heft 9, S. 285.
- ⁹ Ebenda.
- ¹⁰ KN an Otto Dix, Postkarte 23.7.1923, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.
- ¹¹ Vgl. **Ausst.-Liste**.
- ¹² Angabe Florian Karsch, 16.6.1999.
- ¹³ Emmy Ester Scheyer, genannt Galka (die Dohle, Spitzname von Alexej Jawlensky erfunden), geboren am 15. April 1889 (drei Tage vor Karl Nierendorf) in Braunschweig, hatte selbst Malerei in Deutschland, London, Paris studiert, 1916 Jawlensky kennengelernt und sich 1919 dazu entschlossen, ihr eigenes künstlerisches Schaffen aufzugeben und sich stattdessen der Verbreitung von Jawlenskys Werk zu widmen. 1919 lernte sie durch Jawlensky Klee und Feininger kennen, 1922 Kandinsky. Ihr Wirken war mit dem Werk dieser vier Künstler untrennbar verbunden.
- ¹⁴ Nierendorf war im Mai 1936 nach Amerika gefahren und zu diesem Zeitpunkt bei Oskar Fischinger und dessen Familie zu Besuch.
- ¹⁵ Kandinsky an Scheyer, Paris 6.8.1936, S. 1, Archiv des Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Archives, Pasadena/Los Angeles, (NSM, BFGS, Pasadena). Vgl. auch, Kandinsky an J. B. Neumann, 9.6.1936, The Museum of Modern Art, Museum Archives, New York (MoMA, MA, New York).
- ¹⁶ Ihr gehörten Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und Paul Klee an. „Die Blaue Vier“ wurde am 31.3.1924 als freie Vereinigung gegründet, um die Verbreitung der künstlerischen Ideen der vier Künstler in Amerika und ihre Eroberung des dortigen Kunstmarktes durch Galka Scheyer zu erleichtern.
- ¹⁷ Kandinsky an Scheyer, Weimar 17.1.1924, S. 1, NSM, BFGS, Pasadena.
- ¹⁸ Hans Cürlis, GND 1920–1970, S. 18.
- ¹⁹ Ebenda.
- ²⁰ Dies geht aus einem Brief von Dix an Secker, vom 14.10.1924, hervor. Siehe Wolfgang Schröck-Schmidt, in: Herzogenrath, Wulf; Schmidt, Johann-Karl: Otto Dix, Zum Hundertsten Geburtstag, Stuttgart, Berlin 1991 (Schröck-Schmidt), S. 161.
- ²¹ Dietrich, Chronik 1923, Kölner Stadt-Anzeiger, 27.11. u. 2.12.1923.

²² Deutsche Allgemeine Zeitung, Abendausgabe, 2.7.1924, Nr. 307, „Die Ausstellung in der Akademie“, Julius Meier-Graefe. Der Hintergrund für Meier-Graefes Artikel war ein schwelender Streit um eine Kunstkommission zwischen Max Liebermann und Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie Berlin, auf dessen Seite der Kunstkritiker stand. Vgl. Schröck-Schmidt, S. 163.

²³ KN an Otto Dix, undatiert, ca. Dez. 1923, S. 2, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

²⁴ Vgl. Fischer, S. 51.

²⁵ Max Liebermann, Mannheimer Tageblatt, 10.10.1924. Siehe auch: DGN 1920–1970, S. 13 u. 14.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Vgl. Schröck-Schmidt, S. 162.

²⁸ Nach Schröck-Schmidt konnte die von Dix vermutete und in der Sekundärliteratur mehrfach angeführte Beteiligung Konrad Adenauers an der Intrige des sogenannten „Kölner Klüngels“ nicht eindeutig nachgewiesen werden. Lediglich ein Schreiben weist daraufhin, daß er die „zurückhaltende Meinung“ des Direktors des Schloß-Museums in Berlin zum Schützengraben“ begrüßt habe. Ebenda.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Nach Schröck-Schmidt habe dazu auch „Bildnis der Eltern I“ (1921) gehört. Dieses Bild war jedoch 1921 von Johanna Ey erworben und bald danach an das Wallraf-Richartz Museum verkauft worden. Vgl. Hollmann; Keunig, S. 17.

³¹ Das Bild wurde auch im dazugehörigen Ausstellungskatalog abgebildet: „Internationale Kunstausstellung August/September 1925 Kunsthaus Zürich, Zürich 1925, S. 8, Nr. 120. Vgl. Schröck-Schmidt, S. 162.

³² So bei Löffler, Fritz: Otto Dix. Leben und Werk, Wiesbaden 1989, S. 66; Conzelmann, Otto: Der andere Dix, sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, S. 141; Harth; D. Schubert, D.: Pazifismus zwischen den Weltkriegen 1918–1933, Heidelberg 1985, S. 186.

³³ Angaben, Schröck-Schmidt, S. 163.

³⁴ Vgl. **Ausst.-Liste**.

³⁵ Nolde und Dix, Der Cicerone, Jhg. XVI, H. 6, März 1924, S. 292. Ringelnatz und Dix, Einladungskarte, AGN. Otto Dix, Aquarelle und Zeichnungen, Willi Hahn, GND 1920–1970, S. 11. Otto Dix, 50 Radierungen DER KRIEG und eine Übersichtsschau, die den Weg von Marc bis Kandinsky und Dix aufzeigen sollte. Vgl. **Ausst.-Liste**.

³⁶ Vereinbarung zwischen Karl Nierendorf und Otto Dix über die Herausgabe der Mappe „Der Krieg“, Berlin 23.6.1926, vgl. **Dok. 8**.

³⁷ Willi Hahn, GND 1920 – 1970, S. 11.

³⁸ Auch Karl Nierendorf leidete unter der Inflation. Hinzu kam ein Mangel an Kapital und größeren Geldgebern. Von Beginn seiner Kunsthandelskarriere an, machte er Schulden, um die Galerie und die Geschäfte in Gang halten zu können, die ihn seine gesamte Laufbahn lang belasteten.

³⁹ Josef Nierendorf kehrte danach wieder nach Köln zurück, wo er die dortige Galerie Nierendorf – Neue Kunst bis zu deren Schließung Anfang 1925 weiterleitete. Anschließend führte er von Mai bis Dezember 1925 die nach Düsseldorf verlegte Gale-

rie Nierendorf. Dann wurde auch diese aufgegeben und Josef ging erneut nach Berlin, um seinem Bruder bei der Galerieleitung zu helfen.

⁴⁰ KN an Dix, undatiert, zweiseitiges Schreiben, S. 1, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Vgl. Andrea Hollmann, Ralph Keunig: Berühmt und berüchtigt. Otto Dix 1891–1969, in: Dix. Zum 100.Geburtstag 1891–1991, Ausst.-Kat., Stuttgart 1991, S. 20.

⁴³ KN an Dix, undatiert, zweiseitiges Schreiben, S. 1, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁴⁴ Auflage, 70 Expl.

⁴⁵ Schmidt; Nierendorf, S. 12.

⁴⁶ „Du mußt nicht glauben, daß Deine Kunst für das reiche Käuferpublikum geeignet ist & dass es ein Kinderspiel ist, Dich zu vertreten. Käufer sind immer die ganz seltenen, wirklich verständigen Sammler.“ KN and Dix, undatiert, S.II. auf Mitteilungs-Rechnungs- u. Quittungsblatt des Graph. Kabinetts Israel Ber Neumann, Berlin W 50, Kurfürstendamm, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁴⁷ KN and Dix, undatiert, S. IV, ebenda.

⁴⁸ Das Schöpferische wird hier als innerer, beseelter Erschaffungstrieb verstanden, der sich in der Vielzahl unserer kulturellen Erscheinungsformen ausdrückt – hier vor allem in Kunstwerken, Musik, Büchern, Philosophie oder jeder Form von Sprache.

⁴⁹ KNT, H. 3, 1926–1932, S. 41 f., AGN u. ABG.

⁵⁰ KNT, H. 4, 1927, S. 5 f., ebenda.

⁵¹ Vgl. GND 1920–1970, die Einschätzungen von: Edwin Redslob, S. 7, Alex Vömel, S. 8, Willi Hahn, S. 11, Conrad Felixmüller, S.20, Hans Pels-Leusden, S. 21 f., Heinz Berggruen, S. 23, und Henry Schaefer-Simmern, S.26.

⁵² Nierendorf hat das Malen anscheinend nicht ausprobiert, aber manchmal gezeichnet. „Ich habe in diesen Tagen viel an sie [Tamoly bzw. Maria Lindner, spätere Koch] gedacht, aus dem Gedächtnis mit Bleistift ihr Bild gezeichnet, und sogar sehr ähnlich und schön.“ KNT, H. 10, 1921 u. 1931, 16.3.1921, S. 13.

⁵³ Daß er sich dafür selbst wenig Raum und Zuversicht geben konnte, zeigt folgendes Beispiel: „Gestern Abend habe ich versucht zu schreiben über ‘Christus als Gebilde aus Wunschtraum und Sehnsucht der Menschheit’ und über die große geistige Bedeutung dieser Erscheinung. [...] Und abends sitze ich, quäle mir Gedanken ab über Christus oder bespiegele mich selbst oder höre Ersatzmusik im Radio. Mein Leben ist wahrhaft allzu dürftig und grau! Tausend Ideen wälze ich, um aus der bedrückenden Ärmlichkeit herauszukommen – Kein Ausweg.“ KNT, H. 3, 1926–1932, S. 42 f., Eintragung vom 25.3. u. 27.3.1932 (Ostern).

⁵⁴ Ebenda, S. 54.

⁵⁵ KNT, H. 3, 1926–1932, 25.3. u. 27.3. (Ostern) 1932 S. 42 f.

⁵⁶ KN an Dix, undatiert zweiseitiges Schreiben, S. 1, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg.

⁵⁷ Der erste Märchenabend hatte am 9.12.1924 stattgefunden und wurde von der Vossischen Zeitung besprochen. Einladungspostkarte, AGN.

⁵⁸ Eine Vorliebe, die im übrigen bis heute erhalten geblieben ist.

⁵⁹ Dreiseitiges, undatiertes Schreiben von Karl Nierendorf, S. 1, AGN.

-
- ⁶⁰ KN an JBN, Februar 1925, S. 1, ebenda.
- ⁶¹ KN an JBN, undatiert, ca. Jan. 1926, S. 2, ebenda.
- ⁶² Ebenda.
- ⁶³ Er, der es gewohnt war, der Älteste von vier Geschwistern zu sein, war auf einmal in der Position, die sonst sein Bruder Josef ihm gegenüber innehatte. Wie später zu sehen sein wird, spielte auch in dem Verhältnis zwischen Josef und Karl ein ähnliches Beziehungsmuster die bestimmende Rolle.
- ⁶⁴ „I observe that over and over, in my fifty years as an art dealer, my activities have always turned on the same point: trying to find myself.” J. B. Neumann: Confessions of an Art Dealer, MOMA, MA, New York.
- ⁶⁵ KN an JBN, undatiert, ca. Jan. 1926, S. 3, AGN.
- ⁶⁶ Düsseldorfer Lokal-Zeitung, 20.6.1925, S. 5 u. 6, Autor H.W.R.
- ⁶⁷ Deckblatt, **Dok. 9**. Das dort abgedruckte Ausstellungsprogramm ist nicht ganz so umgesetzt worden wie geplant. Vgl. Aufzählung auf folgender Seite dieser Untersuchung oder **Ausst.-Liste**.
- ⁶⁸ Schmidt; Nierendorf, S. 6.
- ⁶⁹ Ebenda, S. 4.
- ⁷⁰ Düsseldorfer Lokal-Zeitung, 20.6.1925, S. 5 u. 6., Autor H.W.R.
- ⁷¹ Düsseldorfer Lokal-Zeitung, 19.9.1925, S. 6.
- ⁷² Vgl. **Ausst.-Liste**.
- ⁷³ Die beiden letzten Ausstellungen konnte Werner J. Schweiger, Wien, nachweisen. Werner J. Schweiger an Florian Karsch, undatiert, AGN.
- ⁷⁴ Willi Hahn, GND 1920–1970, S. 11.
- ⁷⁵ Edwin Redslob, ebenda, S. 7.
- ⁷⁶ JN an KN, Düsseldorf 8.11.1925, AGN.
- ⁷⁷ Die Mitarbeiterin in der Düsseldorfer Galerie Nierendorf.
- ⁷⁸ JN an KN, Düsseldorf 8.11.1925, AGN.
- ⁷⁹ Ebenda.
- ⁸⁰ KN and JN, Berlin 10.11.1925, AGN.
- ⁸¹ Ebenda.
- ⁸² JN an KN, Düsseldorf 28.11.1925, AGN.
- ⁸³ JN an KN, Düsseldorf 18.11.1925, ebenda.
- ⁸⁴ JN an KN, Düsseldorf 25.11.1925, ebenda.
- ⁸⁵ Ebenda.
- ⁸⁶ Entscheidungen, wie die nach Berlin zu gehen und die Kölner Galerie Josef zu übergeben, eine Düsseldorfer Repräsentanz zu gründen und von Josef leiten zu lassen, die Leitung des Vereins Berliner Künstler zu übernehmen und Josef die Geschäftsführung der Galerie zu übertragen oder wie der Entschluß, in Amerika zu bleiben und die Verantwortung für die Berliner Galerie in Josefs Hände zu geben.
- ⁸⁷ JN an KN, 1.12.1925, GND 1920–1970, S. 5.
- ⁸⁸ KN an JBN, Januar 1925, S. 2., AGN.
- ⁸⁹ „My uneasiness about Beckmann’s attitude toward Nierendorf, which I had brushed aside in the warm glow of optimism, soon proved to be [...] too wellfounded. Nierendorf was a close friend of Dix and Kandinsky, and made a big fuss over them. That was an unpardonable sign to Beckmann, whose first law for his art representa-

tive was Jehova's commandment: 'Ye shall have no other gods beside me.' JBN, Confessions of an art dealer, S. 22 u. 23, MOMA, MA, New York.

⁹⁰ Neumann vertrat aber Beckmann weiterhin in Amerika, wo er den Künstler das erste Mal 1926 ausstellte. Erst als die Bedrängung für Beckmann durch die Nationalsozialisten größer wurde, entschied sich Neumann 1933 den gemeinsamen Kontakt abzubrechen. „While Beckmann was under pressure in Nazi Germany because of his ties with me, I was under pressure from anti-nazis in America because of my connections with him.“ Ebenda, S. 40. Da Flechtheim im selben Jahr nach London emigriert war, übernahm dann die Buchholz-Gallery in Berlin Beckmanns Vertretung.

⁹¹ Das Verhältnis von Beckmann zu Nierendorf war dennoch besser, als in der Sekundärliteratur oft behauptet. Beckmann hatte 1925 und 1926 jeweils eine Einzelausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf. Als Karl Nierendorf 1934 fast das gesamte Jahr im Krankenhaus verbringen mußte, besuchte ihn Beckmann mehrmals. Beide schätzten gemeinsame Gespräche über philosophische Aspekte des Lebens, und das Verhältnis war herzlich. Vgl. KNT, H. Nr. 5, 1934, S. 6 ff, AGN u. ABG.

⁹² „Im Gericht wegen Offenbarungseid. Ich versprach Teilzahlungen und muß nun abwarten, was Commeter dazu sagt. Bisher war die Firma von brutaler Rigorosität! Ich sehe, daß ich wieder mit dem Geld nicht auskomme, und stehe vor neuen Schwierigkeiten. Meine Nerven sind sehr herunter und ich bin ohne Widerstandskraft.“ KNT, H. Nr. 3, 1926–1932, 20.4.1932, S. 50, AGN u. ABG.

⁹³ KNT, H. Nr. 3, 1926–1932, Eintragung 13.9.1931, S. 18, ebenda.

⁹⁴ Schon früh hatte Karl Nierendorf begonnen, trotz der wenigen finanziellen Mittel, über die er verfügte, Kunst zu sammeln. „[...] before I was an official Klees 'dealer' I had made exhibitions of his works in art institutes and I had bought with the little means I had as a young man many of his pictures.“ KN an Clifford Odets, Davos 8.8.1947, Lily Harmon, New York.

⁹⁵ „Hast Du wenigstens Miete etc. zur Verfügung? Unser einziger Trost ist, daß selbst alte, angesehenste Firmen wie wir ohne Bargeld sind, trotz grosser Reichtümer in Ware. – Ach, es ist ein schweres Leben.“ KN an JN, undatiert, ca. Nov./Dez. 1925, AGN.

⁹⁶ KN an JBN, Januar 1925, S. 2. AGN.

⁹⁷ **Abb. 11 u. 12.**

⁹⁸ **Abb. 13 u. 14.**

⁹⁹ Es handelte sich um massive Kirschbaummöbel, die schwarz gebeizt und zum Teil mit grüner Roßhaarbespannung bespannt waren. Ein Stuhl, ein Hocker und eine Skulpturenbank befinden sich heute in der Sammlung des Bauhaus-Archiv-Museums Berlin. Ein Eßtisch befindet sich in den Kunstsammlungen zu Weimar. Auf freundlichen Hinweis von der Ulrich Fiedler Galerie, Köln. Vgl. **Abb. 15–16.**

¹⁰⁰ Vierseitige Einladungskarte, AGN., **Dok. 10.**

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Wolfradt in: Das Kunstblatt, Nov. 1925, H. 11, S. 349.

¹⁰³ Die knapp zehn Jahre später in die gefürchtete Zentrale der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) umgewandelt wurde und dort bis 1945 blieb.

-
- ¹⁰⁴ Hartlaub an Roh, 18.3.1924, Unterlagen zur Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Kunsthalle Mannheim 1925, Kunsthalle Mannheim, Archiv, Mannheim (KMA, Mannheim).
- ¹⁰⁵ Hartlaub an Roh, 27.3.1925, ebenda.
- ¹⁰⁶ Ebenda.
- ¹⁰⁷ Hartlaub an Roh, 3.6.1925, ebenda.
- ¹⁰⁸ KN an Hartlaub, Pfingsten 1925, ebenda.
- ¹⁰⁹ Vgl. **Ausst.-Liste**.
- ¹¹⁰ KN an Hartlaub, Düsseldorf Capellstr. 6 1.6.1925, KMA, Mannheim.
- ¹¹¹ Ebenda.
- ¹¹² Hartlaub an KN, 4.6.1925, ebenda.
- ¹¹³ Das erste Elternbildnis hatte Frau Ey im gleichen Jahr bereits an das Wallraf-Richartz Museum verkauft.
- ¹¹⁴ Dix an Hartlaub, undatiert., KMA, Mannheim.
- ¹¹⁵ KN an Hartlaub, Berlin 14.4.1925, ebenda.
- ¹¹⁶ KN an Hartlaub, 20.5.1925, ebenda.
- ¹¹⁷ Ebenda.
- ¹¹⁸ KN an Hartlaub, Pfingsten 1925, ebenda.
- ¹¹⁹ Ebenda.
- ¹²⁰ KN an Hartlaub, 19.5.1925, ebenda.
- ¹²¹ Hartlaub an KN, 15.6.1925, ebenda.
- ¹²² KN an Hartlaub, 23.6.1925, ebenda.
- ¹²³ Nach dem Umzug nach Berlin und der Aufgabe der Kölner Galerie 1924, eröffnete Karl Nierendorf 1925, diesmal in Düsseldorf, eine neue Niederlassung, die von seinem Bruder Josef geleitet wurde.
- ¹²⁴ „Wir bedauern sehr, dass es nicht möglich ist, die Arbeiten von Dix mit der Ausstellung ‚Die neue Sachlichkeit‘ wandern zu lassen. Wenn Dix fehlt, fehlt eine Hauptstütze.“ Hartlaub an KN, 15.8.1925, KMA, Mannheim.
- ¹²⁵ Ebenda.
- ¹²⁶ Hartlaub an den Kunstverein Jena, 22.1.1926, ebenda.
- ¹²⁷ Ebenda.
- ¹²⁸ Der Kunstverein Jena an die Kunsthalle Mannheim, 3.7.1926, ebenda.
- ¹²⁹ Vgl. P.F. Schmidt, Hannoverscher Kurier, 19.8.1925, ebenda.
- ¹³⁰ Von Grosz erwarb Hartlaub das ausgestellte Porträt des Dichters Max Herrmann-Neiße und zwei Aquarelle (Krankenschwester und Sitzende Frau), letztere für 400,- Mk. Hartlaub an Grosz, 10.9.1925, ebenda.
- ¹³¹ Als Beispiele seien hier neben dem Mannheimer Tage- und Volksblatt folgende Zeitungen genannt: Volksstimme Chemnitz (8.6.1925), Magdeburger Generalanzeiger (10.6.25), Stuttgarter Tageblatt (10.6.1925), Neueste Nachrichten Leipzig, Münchner Zeitung, Düsseldorfer Nachrichten (8.6.1925), Köln Volkszeitung (8.6.25), Frankfurter Zeitung (20.7.1925), Berliner Börsenzeitung (9.6.1925 u. 9.8.1925, Paul Westheim), Vorwärts Berlin (7.6.1925), Vossische Zeitung, Berlin (10.6.1925), Germania (8.6.1925) und viele mehr. Zeitungsliste mit Erscheinungsdaten aus KMA, Mannheim.

¹³² Ausgabe vom 26.9.1925, „Die Kunsthalle und ihre Ausstellungen. Ein Nachwort zur ‘Neuen Sachlichkeit’ von Dr. G.F. Hartlaub“, KMA, Mannheim.

¹³³ Mannheimer Tageblatt, 21.6.1925, „Städt.Kunsthalle Mannheim. Ausstellung ‘Neue Sachlichkeit’“, Verfasser: -m., „ebenda.

¹³⁴ P.F. Schmidt, Hannoverscher Kurier, 19.8.1925, ebenda.

¹³⁵ Mit dazu beigetragen hatte in den frühen Zwanziger Jahren auch die Verkaufs- und Ausstellungstätigkeit der „Mutter Ey“, deren Aktivitäten jedoch auf ihre Galerie und vorwiegend Düsseldorf und Köln begrenzt blieben. Der Durchbruch und große Erfolg des Künstlers geht klar auf das Konto des vielseitigen Engagements von Karl Nierendorf.

¹³⁶ KN an JN, 20.11.1925, AGN.

¹³⁷ KN an Otto Dix, undatiert, GNM, ABK, NL Dix, Nürnberg. Vgl. **Dok. 11.**

¹³⁸ **Abb. 17–18 u. Abb. 19.**

¹³⁹ Galerie Neuman-Nierendorf (Hrsg.): Otto Dix, Katalog der Gesamtausstellung 1926, Berlin 1926, AGN.

¹⁴⁰ Ein Jahr zuvor hatte Willi Wolfradt in Zusammenarbeit mit dem Leipziger „Verlag von Klinkhardt & Biermann,“ Band 41 in der Reihe Junge Kunst, „Otto Dix“ herausgegeben. Der von Nierendorf lancierte Katalog war damit die dritte Publikation über Dix überhaupt und blieb sechsunddreißig Jahre das einzige Graphikverzeichnis des Künstlers. Erst 1961 gaben die Nachfolger der Nierendorfs, Josefs Frau Meta Nierendorf und ihr Sohn Florian Karsch, wieder einen Katalog heraus, „Otto Dix – Das graphische Gesamtwerk 1913–1960“, dem dann 1970 das von Florian Karsch verfaßte Werkverzeichnis der gesamten Graphik folgte. Vgl. **Verl.-Verz.**

¹⁴¹ Herausgeber Gustav Diehl.

¹⁴² KN an JBN., 24.3.1926, AGN.

¹⁴³ JBN an KN, 3.3.1926 aus New York, ebenda. Dies war für J. B. Neumann insofern sehr ungünstig, als er fürchtete, seine noch nicht von ihm geschiedene Frau würde dies als neue Gelegenheit für Geldforderungen nutzen.

¹⁴⁴ KNT, H. 4, 1927, S. 7 u. 8., 11.12.1927, AGN. u. ABG.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ KNT, H. 4, 1927, S. 2, 11.12.1927, ebenda.

¹⁴⁷ Die Kürzel stehen für Paul Ferdinand Schmidt und Paul Westheim. KNT, H. 3, 1926–1932, S. 4, ebenda.

¹⁴⁸ KNT, H. 4, 1927, S.1 u. 2, 29.9.1927, ebenda.

¹⁴⁹ Zusätzlich fanden 1927 folgende Ausstellungen statt: Franz Radziwill, Karl Schmidt-Rottluff, Bildgestaltung in der jungen Kunst, Christoph Voll, Jörg Klemm, Heinz Battke, Adolf Dietrich.

¹⁵⁰ Letzte Station war der Kunstverein Jena.

¹⁵¹ Und nicht in der Galerie Möller, wie Eberhard Roters meinte. Vgl. Roters, S. 101. Sie fand vermutlich im Juni 1927 statt. Vgl. **Ausst.-Liste.**

¹⁵² Fischer, S. 70.

¹⁵³ 1931 in der Ausstellung „Die Welt von Unten“ und 1935 mit Franz Lenk unter dem Titel „Zwei Deutsche Maler“, zu einem Zeitpunkt, als Dix bereits Ausstellungsverbot hatte.

¹⁵⁴ KN an JBN, Berlin 29.9.1927, AGN.

¹⁵⁵ KN an JBN, Berlin 5.9.1928, ebenda.

¹⁵⁶ Auch andere Galerien brachten zu dieser Zeit „exotische“ Kunst. „Den Skulpturen der Südseeinsulaner kann aber zur Zeit kein Berliner Kunstmensch mehr entrinnen. Sowohl im Sturm-Salon wie namentlich bei Flechtheim sind diese in ihrer Art gewiß sehr bemerkenswerten künstlerischen Fratzengebilde jetzt in großer Aufmachung zu sehen [...]“ Franz Servaes, Der Tag, Berlin 13.5.1926.

¹⁵⁷ „Exotische Kunst ist bei Nierendorf mit exotischen Pflanzen gepaart. [...] merkwürdig verwandt scheint die phantastische Welt der Kakteen der fremdartigen Formenwelt der Neger Afrikas und Neu-Guineas.“ Beilage des Berliner Börsenkuriers Nr. 137, Do., 15.4.1926. „Es sei übrigens nachgetragen, daß bei Nierendorf bis zuletzt eine größere Sammlung afrikanischer und südseeinsulanischer Holzplastiken ausgestellt war, bei welcher Gelegenheit der Berliner Professor Blossfeldt eine hochinteressante Kollektion vergrößerter photographischer Pflanzenaufnahmen zeigte, deren architektonische Kunstformen etwas Frappierendes hatten [...]“ Franz Servaes, Der Tag, Berlin 13.5.1926.

¹⁵⁸ Ein freundlicher Hinweis von Hans Verhufen, Hamburg, privater Blossfeldtforscher.

¹⁵⁹ Zum Beispiel in „Art News“, Volume 98, Nr. 3, March 1999, S. 145.

¹⁶⁰ Karl Nierendorf in seiner Einleitung zu „Urformen der Kunst“. Einen Auszug stellte freundlicherweise Hans Joachim Verhufen, Hamburg zur Verfügung.

¹⁶¹ Aus der Blossfeldt-Chronik von Verhufen, Hamburg.

¹⁶² Julius Meier-Graefe, „Urformen der Kunst“, Berliner Tageblatt, ohne Datum, AGN.

¹⁶³ Ernst Wasmuth Verlag an KN, 31.1.1929, ebenda.

¹⁶⁴ Nach Verhufen waren es 6000 Exemplare.

¹⁶⁵ KN an Prof. Blossfeldt, 23.2.1929, AGN.

¹⁶⁶ KN an JN, New York 27.4.1937, ebenda.

¹⁶⁷ „Protokoll über die Besprechung am 9. Februar 1929 zur Gründung der Galerie für Kunst und Technik in Berlin“, ebenda.

¹⁶⁸ Verein Berliner Künstler, Ausst.-Kat., Berlin 1991, S. 82.

¹⁶⁹ KN an JBN., Berlin 3.11.1928, AGN.

¹⁷⁰ Walter Bondy, „Die Kunstauktion“, in: Weltkunst, Jahrg. II / 1928, Heft 49, S. 11.

¹⁷¹ Ebenda u. KN an Prof. Lanhammer, Berlin 23.9.1930, AGN.

¹⁷² Börsch-Supan, Michael; Fischer, Lothar: Verein Berliner Künstler, Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart, Berlin 1991, S. 82.

¹⁷³ KN an Verein Berliner Künstler, Sept. 1930, AGN.

¹⁷⁴ Die „Katakombe“ wurde seit Februar 1935 von der Gestapo überwacht und am 10. Mai 1935 polizeilich geschlossen. Werner Finck, seit 1931 Leiter der „Katakombe“, wurde am gleichen Tag von der Gestapo verhaftet, wegen Vergehens gegen das „Heimtückegesetz“ angeklagt und danach in den Konzentrationslagern Columbiahaus und Esterwegen inhaftiert. Nach seiner Freisprechung und Freilassung am 26. Oktober 1935, wurde er 1942 nochmals für neun Monate, diesmal im Gefängnis der SS in der Prinz-Albrecht-Str., inhaftiert. Vgl. Rürup, Reinhard (Hrsg.): Topographie des Terrors, Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem Prinz-Albrecht-Gelände, Eine Dokumentation, Berlin 1987, S. 92 f..

¹⁷⁵ Vossische Zeitung, o. D., AGN.

¹⁷⁶ Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung, Mittwoch, 2. April 1930, M.O.

¹⁷⁷ Zeugnis vom Verein Berliner Künstler an Karl Nierendorf, 1932, **Dok. 12.**