

6. Aufbruch und Abgesang – Nierendorf Gallery, New York, und Galerie Nierendorf, Berlin, 1936–1945

„Das Leben schwindet oder weitet sich aus im Verhältnis zu dem eigenen Mut.“

Anaïs Nin

6.1. Ankunft in New York

Am 18. Mai 1936 erreichte die „Europa“ mit Karl Nierendorf, Elfriede Fischinger und deren kleinem Sohn den Hafen von New York. Eine geruhsame einwöchige Schiffsreise lag hinter ihnen, die Nierendorf wegen seiner Beinbeschwerden, die wieder aufgetreten waren, überwiegend im Liegestuhl auf dem Sonnendeck verbrachte hatte.¹

Während Frau Fischinger mit ihrem Sohn gleich weiter nach Kalifornien reiste, wo ihrem Mann durch die Paramount mittlerweile eine geräumige Wohnung zur Verfügung zur Verfügung stand, blieb Nierendorf zunächst in New York². Einen Tag nach seiner Ankunft beschrieb er in einem Brief an Kandinsky seine ersten begeisterten Eindrücke von der Stadt. „Gestern Abend spät kam ich in New York an, wanderte bis 2.00 Uhr nachts durch diese faszinierenden Lichtwunder zwischen erleuchteten Türmen, wie in einem Traum von Kathedralen und Feuersäulen. – Heute bei J. B., ist das erste, Ihnen zu schreiben.“ Nierendorf ging auch auf die politische Situation in Deutschland ein und wie sie sich auf den mit Kandinsky befreundeten „Blauen Bruder“³ Lyonel Feininger ausgewirkt hatte: „Feininger musste durch Anwalt als amerikanischer Staatsbürger dagegen protestieren, dass er Jude sei. Trotzdem wird weiter im Völkischen Beobachter seine ‘Rassenzugehörigkeit’ verdächtigt. Es ist widerwärtig. Feininger ist auch zur Zeit in New York. Er wird nach Mills College⁴ reisen, wo er Kurse und eine Ausstellung hat.“ Auch für Kandinsky sei die Lage in Deutschland „offen [...] gesagt: hoffnungslos. Es wird geflissentlich verbreitet, Sie seien bolschewistischer Jude und niemand kann dagegen etwas tun. [...] ‘Abstrakte’ Kunst ist in Deutschland = Kunstbolschewismus und es ist selbstverständlich, dass Hanfstängl nichts im K.-P. [Kronprinzen-Palais] zeigen kann. Von Klee, Feininger etc. sind nur nicht abstrakte Dinge unter ‘Ausländer’ gehängt. Von Klee nur der ‘Goldene Fisch’. Trotzdem wurde Hanfstängl in der S.A.-Zeitung⁵ ‘Das Schwarze Korps’ (Riesenaufgabe!) furchtbar angegriffen. Vorläufig bleiben aber die Sachen hängen.“

Nierendorf versicherte, daß er auch aus diesem Grunde zwanzig Ölbilder von Kandinsky mit dem Hausratsgepäck der Fischingers nach Los Angeles gesandt habe. Dorthin werde er in etwa zwei Wochen auf Einladung der Fischingers fliegen und dann versuchen, die Werke des Künstlers an Sammler und Kunstliebhaber zu verkaufen. Über die Ereignisse in der Galerie Nierendorf berichtete er: „Meine Marc-Ausstellung hat Riesenzulauf; auch Feininger und die anderen ‘Bolschewisten’ konnte ich mit Erfolg zeigen, wenn auch nicht mit offizieller Presse – aber nicht gegenständliche, rein abstrakte Kunst hat nur Fischinger mit seinen Farbfilmen vorgeführt.

Auch er fand – trotz großer Anteilnahme künstlerischer Kreise – keinerlei Förderung und hätte in Deutschland zugrunde gehen können. Im letzten Moment holte ihn die Paramount zu günstigen Bedingungen.“⁶

Auch wenn die politischen Ereignisse nicht der unmittelbare Grund für Nierendorf waren, in die Vereinigten Staaten zu reisen, war ihm offensichtlich schon zu diesem Zeitpunkt klar, daß eine Weiterarbeit für die Moderne wie bisher in Deutschland nicht mehr möglich und seine Idee von der legalisierten, aber unabhängigen Galerie, die ihren eigenen Weg innerhalb des nationalsozialistischen Regimes geht, auf Dauer schwer durchzuführen war.



Abb. 26–28 Karl Nierendorf in Amerika in den 30er u. 40er Jahren (Helene Dehne, Wittlich/Eifel)

Den definitiven Entschluß, in den USA zu bleiben, hatte er allerdings noch nicht getroffen. Dieser wuchs erst in einem mehrere Monate dauernden Prozeß in ihm heran, auch wenn das selbst von Freunden im Nachhinein anders gesehen wurde.⁷ Noch war geplant, daß Nierendorf Mitte Juli wieder nach Berlin zurückkehren würde.

Der erste mitreißende Eindruck von Amerika, den er in New York bekommen hatte, bestätigte sich während seines Aufenthaltes: „Jetzt bin ich eine Woche hier und jeden Tag aufs neue begeistert von Amerika. Es ist alles sehr angenehm hier: die Stadt, die Menschen, das Essen, das Leben billig! Das Klima ist allerdings nicht gut: zu heiß und feucht, so daß ich etwas erkältet war.“ Nierendorf wohnte bei einem alten Kölner Freund, Georg Martin, in einem Vorort, 1 ½ bis 2 Stunden von Manhattan entfernt. „Auch J.B. wohnt so weit, aber sehr schön und gemütlich in einem kleinen Haus am Meer. Er hat gar kein Geld, aber seine Frau hat, wie jeder hier einen großen Wagen. So kleine Wagen wie in Deutschland sieht man hier überhaupt nicht, alles ist groß und gewaltig.“

Aber Nierendorf war nicht nur von der Architektur, der Lebensart und von dem preiswerten Essen mit frischem Obst und Salaten begeistert. Auch die Zahl der Galerien war für ihn faszinierend. „Es gibt hier so viele Galerien, daß man wochenlang Bilder ansehen könnte.“ Das Absatzpotential für moderne deutsche Kunst hielt er jedoch für sehr beschränkt. „Hier ist im Grunde nur mit alter Kunst oder mit Franzosen Geld zu verdienen.“ Daß er damit recht behalten würde und diese Tatsache bis zu seinem Lebensende seine kunsthändlerischen Aktivitäten beeinflussen sollte, ahnte er damals noch nicht. Seine ersten Einblicke fand er durch die finanzielle Lage J. B. Neumanns bestätigt. „J. B. ist sehr herzlich und nett. Aber es geht ihm nicht besonders, und es ist fraglich, ob er mir abkaufen wird.“⁸ Andererseits war es gerade Neumann, der durch seine Überzeugungsarbeit in New York seit 1923 den Boden für die Vermittlung von deutscher Kunst und damit auch für Nierendorf vorbereitet hatte. So hatte er Alfred Barr, den Direktor des „Museum of Modern Art“ in New York, für moderne deutsche Kunst interessieren können, und „through their friendship the heavily French orientation of the museum was diversified and several important exhibitions of German art were mounted“.⁹ Daß Nierendorfs erste Schritte in New York ihn sogleich zu „J. B.“ führte und ihm ein warmer, offener Empfang des ehemaligen Partners zuteil wurde, zeigt, daß die vielen Auseinandersetzungen der Vergangenheit und die geschäftliche Trennung im Jahre 1933 an der gegenseitigen Sympathie und Freundschaft der beiden Kunstpromoter nichts hatte ändern können: „Lieber Josef, gestern war ich mit J. B. zusammen, der sich mir gegenüber vom ersten Tage ab sehr freundschaftlich gestellt und mir ehrlich und gut geholfen hat mit Adressen und Empfehlungen etc., etc.“¹⁰

In den folgenden Jahren entstand abermals eine geschäftliche Zusammenarbeit, auch wenn diese nicht mehr durch einen Vertrag geregelt wurde. Diese verlief weitaus harmonischer als die vorherige, wobei sich Neumann später besonders großzügig zeigen sollte in der Überlassung einiger „künstlerischer Felder“ an Nierendorf.¹¹ Diese Haltung wurde durch die Orientierung Neumanns auf die pädagogische Vermittlung von Kunst zusätzlich unterstützt, was den Wert seiner kollegialen Gabe nicht schmälert. Nierendorf wußte sie zu schätzen und nahm sie mit großer Freude und Dankbarkeit entgegen.¹²

Nierendorf versuchte sogleich so viele Kunsthändler und Museumsdirektoren wie möglich zu treffen, hatte damit jedoch wenig Glück, da die New Yorker, die es sich leisten konnten, der sommerlichen Hitze in der Stadt, wie jedes Jahr, ausgewichen waren. „Leider ist die Hitze so groß, daß viele schon fort: Barr, Weyhe, Raymond [...] Wer irgend kann, flieht nach Europa. Auch G. Martin fährt nach Italien. Ich habe die wichtigen Leute alle nicht mehr angetroffen. Schade!“¹³ Lediglich der gerade selbst angekommene Lyonel Feininger, mit dem die Nierendorfs, vor allem Josef und Meta Karsch, gut befreundet waren, hielt sich in der Stadt auf. Mit dessen Sohn Theodor Lux hatte Nierendorf sich in Berlin angefreundet und ihm in der Galerie seine erste Ausstellung gegeben. Er hoffte, Lux nun auch in Amerika erfolgreich vertreten zu können: „Grüße besonders Lux sehr herzlich. Ich glaube, daß ich von ihm verkaufen kann.“¹⁴

Nach dieser ersten Orientierung in New York, bei der sich Nierendorf nach eigener Aussage „schon den Hals verrenkt“ hatte “vom vielen Schauen an den riesigen Türmen hinauf”,¹⁵ drängte es ihn, zu Fischinger nach Kalifornien zu kommen. Der hatte ihm “gewisse Aussichten in geschäftlicher Beziehung gemacht“, da dort noch Saison war, und außerdem brannte er darauf, Fischinger wiederzusehen.¹⁶

Am 3. Juni 1936 reiste Nierendorf mit dem Zug – und nicht, wie zunächst geplant, mit dem Flugzeug – nach Los Angeles. Fünf Tage dauerte die Fahrt, auf der er seinem Bruder in einem ca. zehnsseitigen Brief seine Eindrücke schilderte.¹⁷

Karl Nierendorf freute sich unterwegs zu neuen Eindrücken, Menschen und geschäftlichen Möglichkeiten zu sein. Obwohl er „viel Großartiges gesehen“ hatte, „diese Massen!“, und seiner Meinung nach Berlin, Paris und London gegen New York „einpacken“ könnten, hielt er es doch für ausgeschlossen, dort zu leben. Dies mag neben dem für seine Gesundheit als ungünstig empfundenen Klima vor allem daran gelegen haben, daß er „von allen Seiten“ hörte, daß es „im Westen besser für ihn“ sei. Seine Bemerkungen über New York zeigen andererseits, daß Nierendorf bereits gedanklich – vielleicht eher unbewußt – die Möglichkeit einer Übersiedlung in Erwägung zog. Das hinderte ihn jedoch nicht daran, in der darauffolgenden Zeit immer neue Rückfahrtermine zu planen und in Deutschland anzukündigen, die er allerdings jedesmal wieder verschob. Schon am 4. Juni 1936, auf seiner Fahrt nach Los Angeles, schrieb er an Josef, „wenn ich geschäftliche Möglichkeiten sehe, also wenn ich meine, daß es notwendig wäre für eine größere Sache, so bleibe ich noch acht Tage länger“.¹⁸ Aus den vorgesehenen zwei bis drei Wochen in Kalifornien wurden schließlich fünf Monate. Der danach geplante einmonatige Aufenthalt in New York im November 1936 wurde gleich nach der Ankunft dort um zwei Wochen verlängert, mit der Bemerkung, der Reisettermin „ist aber noch nicht bestimmt. Wenn sich wirklich eine richtige, gute Sache für mich hier bietet, so bleibe ich länger.“¹⁹

6.2. Karl Nierendorf in Los Angeles Juni–Oktober 1936

Neben dem erhofften „richtig guten“ Geschäftsabschluß war es vor allem die Begeisterung Nierendorfs für das Land, das er neu entdeckte, die ihn wiederholt neu planen ließ. Es strahlte soviel Wohlstand und Freiheit aus und versprach dem Fremden aus Deutschland Möglichkeiten für die Vermittlung und den Verkauf von Kunst in ganz neuem Rahmen. Besonders Los Angeles, wo er in der zweiten Juni-Woche anlangte, beeindruckte ihn in hohem Maße:

„Los Angeles ist die MODERNSTE Stadt der Welt. In 50 Jahren hat sie sich über Hollywood, Beverly Hills, Santa Monica zu einer Weltstadt mit fast 3 Millionen Einwohnern entwickelt. Gepflegte, vierfach breite Autostraßen aus Beton führen zum Stillen Ozean hinab und hoch in die Bergkuppen hinauf. Alles lebt in Gärten, jeder (sogar die Dienstboten und Arbeiter), fährt Auto. Es ist eine neue, junge Welt, die in voller Entwicklung begriffen ist. Vom Osten New York, Chicago etc . . . so verschieden wie ein anderer Erdteil. Und erst von Europa!!! Die Menschen hier verstehen nicht im geringsten die politische Situation und die Verhältnisse drüben. Von Deutschland haben sie kaum eine Ahnung und haben gänzlich falsche Vorstellungen von allem. Trotz vieler Missverständnisse wird aber Deutschland als Land der Kunst und Kultur allgemein geschätzt. Es wird viel gute deutsche Musik aufgeführt und wenn man, wie ich, etwas kulturell wertvolles aufbauen will, so ist man als Deutscher überall respektiert und willkommen.

Ich versuche, hier eine neue, moderne Galerie zu gründen mit einem Saal für 500 Personen, Ausstellungsräumen, Bühne für Musik, Vorträge, Theater, Filme. Anschliessend eine Buchhandlung, ein eigener Laden für farb. Reproduktionen, die hier gut verkauft werden (Moderne) kurz: ein sogenanntes Art-Institute. Ateliers für Künstler, die hier arbeiten sollen, werden angeschlossen, sodass ein Mittelding zwischen Bauhaus und modernem Museum entsteht. Das Bauen ist hier so billig, da alles aus Holz . . . kostet fast nichts . . . mit verschiebbaren Wänden, Glastüren gemacht [...], dass ich für den ganzen Bau einschliesslich Boden und beste moderne Ausstattung nur 25000

Dollar – also ca. 60000 M – nötig habe und die Sache mit insgesamt 40000/50000 \$ Kapital tadellos aufziehen kann.

Die Hälfte des Geldes ist bereits gesichert und täglich nimmt der Plan festere Formen an. Von allen Seiten finde ich Unterstützung und Förderung. Im Grunde ist es ja mein alter Plan eines ‚Kunsthauses‘, den ich immer in Deutschland realisieren wollte. (Gesellschaft der Künste in Köln, Katakombe etc. in Berlin). Eine eigene moderne Zeitschrift wird herausgegeben und ich hoffe sehr, dass ich für die deutsche Kunst viel werde tun können. Das Land ist ja unvoreingenommen für moderne Malerei, Geld ist in reichstem Maße vorhanden und alle Vorbedingungen sind gegeben. Ich sah hier in Hollywood hervorragende Bilder von Nolde, Marc, Kandinsky, Klee, Pechstein, Feininger zwischen den namhaftesten Franzosen. Auch Otto Mueller, Dix, Corinth, Belling, Albiker, Kolbe, Lehbruck, Sintenis gibt es hier. Es ist aber alles am Anfang und sehr ausbaufähig, wie alles hier erst im Werden ist.

Ich hoffe, dass von Deutschland aus meine Pläne gefördert werden, zumal ja im allgemeinen Interesse schon der Export = Einführung von Devisen gegen Kunstwerke, von vielen Gesichtspunkten zu begrüßen ist.

Das Institut wird mit den Museen und anderen Instituten in S. Francisco und den anderen grossen Städten des Westens, aber auch mit den Museen in Detroit, Chicago, New York, Boston etc. in enger Weise zusammenwirken. Die Direktoren kenne ich und alle freuen sich über meine Aktivität für die Kunst unserer Zeit. Ich bin überzeugt, dass sich hier Verständnis für die starken Persönlichkeiten unseres Heimatlandes gewinnen lässt und dass ein Absatzgebiet neu erschlossen wird, das allen zugute kommen wird.“²⁰

Nierendorfs Begeisterungsfähigkeit, sein Talent, Visionen zu entwerfen, neue Ideen zur Kunstförderung zu kreieren und Pläne zu schmieden, wurde durch dieses „junge Land“, in dem sich alles erst im Werden befand, aufs äußerste angeregt. Auch wenn er schließlich seine Pläne für Los Angeles nicht verwirklichte,²¹ wird hier doch deutlich, was Nierendorf in Amerika halten sollte: Eine neue Welt wollte für die Kunst erobert werden – eine Herausforderung, die den Entdecker und „Missionar“ in Nierendorf zutiefst reizte. Alte Träume schienen plötzlich greifbar. Da ist es verwunderlich, daß er sich nicht eher eingestand und bewußt entschied, länger als ein paar Wochen in den USA zu bleiben. Das terminliche Hin und Her war vor allem für seinen Bruder Josef frustrierend, der nach der Rückkehr von Karl Urlaub machen wollte und diesen immer wieder verschieben mußte. „Du schreibst, ich solle mir RM 500,- für eine Reise zurücklegen, leider weiss ich nicht, wann ich die Reise machen soll. Denn wenn Du [...] vom 15.9. bis 15.10. in E-tappen durch die Museumsstädte Amerikas reist, am 20. in Europa landen würdest, und am 4.11. in Köln sein willst, so möchte ich wissen, wann wohl Zeit für mich übrig bleibt Urlaub zu machen. Schliesslich habe ich keine Lust, während der schlechtesten Regenzeit herumzufahren. Ich hatte eigentlich erwartet, daß Du spätestens Anfang Oktober hier sein würdest [...]. Deine Reise-Dispositionen verlaufen ja immer so, dass Du länger bleibst, als es ursprünglich vorgesehen ist und es ist bedauerlich, dass Deine Dispositionen in dieser Beziehung nie von Klarheit sind, die wirklich angebracht wäre [...]“²²

Josef Nierendorf konnte die permanente Begeisterung und die überraschenden Kursänderungen seines Bruders nur schwer nachvollziehen. Als Karl Nierendorf Mitte Juli ankündigte, er wolle, bevor er aus Los Angeles abfahre, spätestens bis zum 15. August 1936 eine Ausstellung in Hollywood gemacht haben und brauche auf schnellstem Wege zusätzlich Bilder von Schmidt-Rottluff, Nolde und anderen, reagierte Josef Nierendorf ablehnend:

„Du schreibst mir, ich solle Dir jetzt eine Ausstellung ‚Deutsche Kunst‘ zusammenstellen und mich beeilen, dass sie zum Versand kommt und dass Du sie noch vor Deiner Abreise in Los Angeles zeigen kannst. Du schreibst selbst der Transport nach drüben dauert 4–5 Wochen. Deinen Brief erhielt ich am 19. cr. Falls ich heute absenden würde [...] erreichen sie Dich also nicht mehr nach Deinen Reiseplänen, die Du mir im selben Brief schreibst. Weiterhin schreibst Du, ich solle nur die besten Arbeiten nehmen und es ist Dir doch ganz klar und bekannt, dass alle Künstler verreist sind. Ich kann Dir also keine 10 Nolde- und auch keine 10 Schmidt-Rottluff-Aquarelle schi-

cken, da ich gar keine Möglichkeit habe die Künstler zu besuchen und bei ihnen eine Auswahl zu treffen. Weiterhin schreibst Du, dass Aquarelle keinesfalls höher sein dürfen, als RM 250,- netto, sodass der Verkaufspreis RM 375,- ist. Weder Schmidt–Rottluff, noch Heckel, noch Nolde geben Dir zu diesem Verkaufspreis irgendeine wichtige Arbeit. --- Dein Brief hat mich insofern betrübt, als ich aus ihm ersehe, dass Du drüben kaum irgendwelche geschäftlichen Möglichkeiten hast, denn zu den Preisen können wir ohne weiteres ja auch hier die besten und schönsten Arbeiten verkaufen. Z.B. sind die Preise von Nolde, von den neuen Arbeiten, die ich von ihm erhielt, 300.-, 400,- und 600,- Auch die guten Rohlfs-Aquarelle haben die entsprechenden Preise.”

Zusätzlich erinnerte Josef Nierendorf seinen Bruder an die behördlichen Bestimmungen, die sie zu beachten hätten. „Außerdem kommt noch dazu, dass alle Ausstellungen im Auslande einer Genehmigung der Reichskulturkammer, bzw. dem Propaganda-Ministerium unterliegen. Du weißt, dass die Bestimmungen sehr genau eingehalten werden müssen. Ich kann Dir alles zur Ansicht schicken, aber nichts für eine Ausstellung. Wenn Du die Arbeiten, die ich Dir schicken würde, drüben ausstellst und hier liegt keine Genehmigung vor, so hat sowohl der Künstler, wie auch unsere Firma grosse Unannehmlichkeiten. Trotz unserer guten Beziehungen zum Propaganda-Ministerium wird es mir nicht gelingen, die Erlaubnis für eine Ausstellung wie Du sie planst zu erhalten. [...] Es tut mir sehr leid, dass ich Deinen Dispositionen nicht ohne weiteres folgen kann, aber eine andere Möglichkeit sehe ich nicht. [...] Ich hoffe sehr und wünsche es Dir von Herzen, dass Du auf Grund der Fotos noch einiges verkaufst, damit die Unkosten für Deine Reise wenigstens hereinkommen [...].”²³

Die geplante Ausstellung tauchte dann nicht mehr explizit in dem Briefwechsel zwischen den Gebrüder Nierendorf auf, auch wenn Karl Nierendorf am 23. Juli 1936 schrieb: „Habe alles gerahmt und gehängt, von G. Scheyer noch eine Anzahl guter Klees etc. bekommen, sodass ich Leute einladen kann. Es ist sehr apart und wirkt wirklich gut. Ich korrespondiere mit vielen Museen etc. und versuche, eine Ausstellung Deutscher Kunst in Graphik, Aquarellen, Zeichnungen überall zu zeigen. In Hollywood habe ich dafür gute Räume verfügbar.”²⁴ Ob es sich um dasselbe oder verschiedene Ausstellungsprojekte handelte und es vielleicht doch noch zu einer Realisierung kam, ist nicht klar. In jedem Fall gingen weiterhin Bildersendungen von Berlin nach Los Angeles ab, und Nierendorf begann mit den beiden wichtigsten Vermittlern der Moderne in Los Angeles zu kooperieren. So gab er zwei Kandinskys an Putz²⁵ zu einer Ausstellung und schloß mit Galka Scheyer einen Vertrag über eine Zusammenarbeit ab. Sie war schon Ende 1923 nach Amerika gegangen, um dort die von ihr verehrten Künstler Alexej Jawlensky, Wassilij Kandinsky, Lyonel Feininger und Paul Klee – „Die Blaue Vier”, wie die eigens aus diesem Anlaß gegründete Verbindung der Künstler hieß – bekannt zu machen.²⁶ Dafür gab Galka Scheyer ihre eigene Malerei auf. Den „Missionsauftrag”, den sie sich als „Ministerin”, „Prophetin” „Botschafterin”, „Kindermädchen” und „little Friend”²⁷ des Künstlerquartetts gestellt hatte, versuchte sie vornehmlich durch Vorträge an Universitäten und Museen und diverse von ihr organisierte Ausstellungen, aber auch durch Verkäufe ihrer Werke zu erfüllen. Um gleichzeitig ihren Lebensunterhalt verdienen zu können, war sie prozentual an den Verkäufen beteiligt. Noch in Deutschland hatte sie einige Ausstellungen veranstaltet und erste Verkaufserfolge erzielt, zunächst vor allem für Jawlensky, dem sie besonders verbunden war. Trotz ihrer Vermittlungstätigkeit kann man sie jedoch kaum als Kunsthändlerin im professionellen Sinne, sondern eher als hauptberufliche „marchande d’amateur” bezeichnen. Sie gründete weder eine Galerie noch leitete sie gemietete, öffentlich zugängliche Ausstellungs- und Verkaufsräume.²⁸ Auch gab sie keine eigenen Kataloge oder andere Publikationen über die von ihr vertretenen Künstler heraus. Ihr ging es nicht um die Entdeckung von modernen talentierten Künstlern und die Förderung von voraussichtlich historisch maßgeblichen Kunstströmungen im allgemeinen, sondern ausschließlich um die Bekanntmachung und Durchsetzung ihrer vier geliebten, auserwählten Maler.²⁹ Daß sie „kein Verkäufer” war und, wie sie feststellte, „nur Menschen, denen es eine innere Notwendigkeit ist, mit diesen oder jenen Bildern leben zu müssen”,³⁰ bei ihr kauften, sahen wohl auch „ihre” Künstler, die ihrer ersten „Botschafterin“ in Kalifornien einen Alleinvertretungsanspruch verwehrten. Weder wegen

Putzls Aktivitäten noch wegen J. B. Neumanns Engagement konnte sie wirksam bei den „Blauen Vier“ Protest einlegen. Neumann, der später einen Alleinvertretungsvertrag für „die Ostküste“ der USA hatte, ließ für seine ehemalige Mitarbeiterin³¹ Scheyer auf seinen Galerieanzeigen freundschaftlich in Klammern drucken: „ausser für Californien“.³² Auch als später Karl Nierendorf in New York das Werk von Kandinsky, Klee und Feininger propagierte, die ersten beiden mit einem Generalvertretungsvertrag, lehnten die Künstler Scheyers Gesuch, ihr den ausschließlichen Vorrang einzuräumen, ab.

Um einen Einfluß auf die Konkurrenten zu bekommen und an deren möglichen finanziellen Gewinnen beteiligt zu werden, versuchte Galka Scheyer mit ihnen zusammenzuarbeiten, wobei Meinungsverschiedenheiten und gegenseitiger Konkurrenzneid die Zweckbündnisse immer wieder für kurze oder längere Zeit unterbrachen. Der besondere Grund dafür, daß Kunstvermittler wie Karl Nierendorf, Galka Scheyer, J.B. Neumann, Katherine Dreier und Curt Valentin, um die wichtigsten zu nennen, trotz menschlicher oder geschäftlicher Differenzen zeitweise miteinander arbeiteten – sei es durch Bildertausch für Ausstellungen oder zu Kommissionszwecken, sei es durch die Beschickung von Ausstellungen, die ein Kollege organisiert hatte –, war ihre gemeinsame Leidenschaft für die deutsche Moderne.

Für Nierendorf, der es von Berlin her gewohnt war, mit den führenden Kunsthandlungen der deutschen Avantgarde wie Flechtheim, Probst, Gutbier, Gurlitt, Commeter, Thannhauser, Arnold und Tannenbaum in geschäftlichem Kontakt und zeitweiligen Austausch zu stehen, war es naheliegend, sich sogleich vertraglich mit den Hauptvermittlern „seiner“ Künstler in Amerika abzustimmen und zu verbünden. Zudem wollte er sich hohe Einstieg in den dortigen Kunsthandelsmarkt auf diese Weise erleichtern. Für Scheyer, die von einem „ihrer“ Sammler, Arensberg, erfuhr, daß Nierendorf mit 21 Ölgemälden von Kandinsky angelangt sei, und bald wußte, daß er „im Sinn hat, hier ein großes Kunstinstitut zu gründen“,³³ mag der Kontakt ebenso notwendig wie vielversprechend ausgesehen haben. Am 11. August 1936 schrieb sie an Kandinsky: „Ich lege Ihnen den übersetzten Kontrakt mit Nierendorf bei, aus dem Sie ersehen werden wie wir uns vorgenommen haben zusammen zu arbeiten.“³⁴ Gleichzeitig war sie skeptisch, ob auf Nierendorf Verlaß wäre und ob sie angesichts eines zusätzlichen Konkurrenten in Kalifornien noch genug verdienen würde.³⁵

So stellte sie am 30. Oktober 1936 nach Abreise von Nierendorf fast triumphierend fest: „Er hat nichts verkaufen können hier und ist jetzt nach New York gefahren. Er hat hier lernen müssen, dass man hier wieder klein und von vorne anfangen muss.“³⁶

Tatsächlich scheint es Nierendorf in Los Angeles nicht gelungen zu sein, Bilder zu verkaufen. Lediglich Oskar Fischinger, bei dem er die ersten zwei Monate wohnte, hatte ein Bild von Feininger, „Sternenschiff“ von 1935, reserviert und begonnen, auf Raten abzuzahlen.³⁷ Hinzu kamen als Erfolgsmeldungen der Verkauf von zwei „Kirchner-Büchern“ für je 15 \$ an das Museum of Modern Art in San Francisco und die Ankündigung eines „Dr. Stein“, mehrere tausend Mark nach Berlin zum Aufbau einer modernen Kunstsammlung durch die Nierendorfs zu überweisen.

“Dr. Stein wird Dir Überweisungen machen. [...] Es können 50 bis 80000 Mark werden!! Er wird sich mit diesem Geld beteiligen, und wir kaufen dafür Kunstwerke. Das Geld darf für gar nichts verwandt werden als zum Ankauf von guter, wirklich wertvoller Kunst. All diese Käufe schließe ich selbst ab. Er hat geerbt und will eine Sammlung anlegen. Diese ganze Sache mache ich, wenn ich zurück bin.“³⁸

Fünf Tage später ließ er die Idee, dies allein machen zu wollen, bereits fallen. „Da ich noch länger bleibe, was für die Sache aber nicht ungünstig ist, da Du ja alles erledigen kannst, schlage ich vor, zunächst den Kandinsky von Hoffmann zu empfehlen. Stein kann ruhig 1200 M Einkaufspreis dafür zahlen. Ich sah hier in Privatsammlungen sehr schöne Kandinsky, die viel höher bezahlt waren. Dann möchte ich Lux in Vorschlag bringen, der im Werden ist und aus vielen Gründen grade für S. in Betracht kommt. Ferner Nolde, Heckel (unser frühes Bild 1000,- / Am Strand), Klee, Dix (frühe Aquarelle 180,- bis 200,-), unsere Picasso-Rad. (zus. 1000,- M) Ensor, Lehm-

bruckbronze von Privat, De La Serna, Schmidt-Rottluff 'Frühes Selbstbild' 1200,- M, Otto Mueller, etc.“³⁹

Demnach ist anzunehmen, daß es wenigstens zwei Gründe gab, warum Nierendorf wieder aus diesem „riesigen Ascona Amerikas“ abreiste, obwohl es ihm dort so gut gefallen hatte und er sich vor allem auch gesundheitlich am für ihn besten Ort fühlte:⁴⁰ Geschäftlich hatten sich seine Hoffnungen offensichtlich nicht bestätigt,⁴¹ und er glaubte, in New York und auf seiner „Museumsreise“ dorthin doch noch erfolgreich zu sein. Auch politische Erwägungen könnten bei seinen Reiseplänen zu diesem Zeitpunkt eine Rolle gespielt haben. Dabei war es weniger die Situation in Europa, die ihn irritierte, auch wenn er sie kurz in einem Brief an Josef erwähnte: „In der friedlichen Atmosphäre hier, wo man Uniformen überhaupt nicht sieht, erscheint Europa wirklich wie ein Kriegslager, wo sich die Nationen in Bereitschaft einander gegenüberstehen und immer eine Entladung möglich ist . . . siehe Spanien.“⁴²

Vielmehr beschäftigte ihn die zunehmende antideutsche Stimmung vieler Amerikaner und Emigranten in Los Angeles. Am 8. Oktober 1936 schrieb er an seinen Bruder: „Ich bin immer noch mächtig in der Arbeit mit meinem Projekt. Ob es wohl so zustande kommt, wie ich es denke? Vieles sieht sehr gut aus, aber dann gibts wieder Schwierigkeiten und es ist nicht einfach, die Leute zusammenzubekommen. Besonders für eine deutsche Sache. Die Juden geben natürlich nichts, weil sie alles, was deutsch ist, als 'nazhaft' erklären und die anderen sind gerade in letzter Zeit sehr nationalistisch geworden und wollen nur unterstützen, wenn es sich um amerikanische Künstler handelt [...].“⁴³

Die Politik hatte ihn wieder eingeholt. Und wie schon in Deutschland, hielt er es für das Beste, sich von ihr fernzuhalten und auf einem neutralen Weg zu wandeln: „Die Leute haben meist keine Ahnung von Deutschland, meinen z.B. man müsse entweder Fascist oder Kommunist sein und wollen es nicht glauben, dass man in Berlin eine Galerie haben, frei Kunst ausstellen kann, ohne der N.S.D.A.P. anzugehören. Manche sagen, ich sei ein 'verkappter' Nazi. Es ist mir oft schwer, klarzumachen, dass sie Deutschland nur aus ihren jüdischen Zeitungen kennen und wie alles dort ist. Vor allem glauben sie nicht, dass man künstlerisch durchaus modern eingestellt sein kann und doch frei, gute Ausstellungen in Berlin veranstalten darf. Es gibt hier unter Intellektuellen eine ganze Clique Kommunisten oder (wie früher bei uns) Salonrussen. Ich halte mich von allen fern, die nach der faschistischen Seite (Mussolinischwärmer) oder nach links eingestellt sind. Nur, wenn ich mich aus allem raushalte, was europäisch-politisch ist, kann ich hier arbeiten. Im anderen Falle werde ich von beiden Seiten geschädigt.“⁴⁴

In seinem Wunsch, die eigene Unabhängigkeit vom nationalsozialistischen Regime gegenüber kritischen oder zweifelnden amerikanischen Stimmen zu unterstreichen, und sicher auch aufgrund der monatelang andauernden großen Entfernung vom politischen Alltag in Berlin, scheint Karl Nierendorf die Restriktionen, denen die Galerie in Berlin und seine modernen Künstler bereits ausgesetzt gewesen waren, kurzerhand vergessen zu haben. Da er auf der anderen Seite „hier auch sehr glücklich mit Menschen gewesen“ war und „einen wirklich netten Kreis hatte“,⁴⁵ war dies nur eine Facette seines gesellschaftlichen Lebens in Los Angeles. Viele seiner alten Freunde und Bekannten, wie Otto Klemperer und Alois Schardt, der mittlerweile aus Berlin emigriert war, oder der Regisseur Fritz Lang, hatten in dem fremden Land schnell ein Gefühl des „Nachhausekommens“ entstehen lassen.

Dazu trug auch eine Unmenge von neuen Kontakten zu Künstlern, Musikern, Film- und Museumsleuten bei, die Karl während seines Aufenthaltes in Kalifornien knüpfte. Zahlreiche Bilder-, Graphik-, Plastik- und Büchersendungen aus Deutschland,⁴⁶ die ihm Josef in kurzen Abständen auf Anforderung geschickt hatte, bildeten den Grundstock für seine nächsten Tätigkeiten in New York. Trotz der nicht zustande gekommenen Verkäufe betrachtete Karl Nierendorf seine Zeit in Kalifornien daher durchaus positiv, als er am 23. Oktober 1936 mit dem Zug in Richtung San Francisco, Chicago und New York abfuhr. Im Hinterkopf bewahrte er den Gedanken, später einmal nach Kalifornien zurückzukehren.⁴⁷

6.3. Das Verhältnis der Gebrüder Nierendorf 1937

Auf der Reise nach New York gelang Karl Nierendorf in Chicago mit von Photos der Verkauf eines Gemäldes von Hofer, „Drei Mädchen am Fenster“, an den Direktor des Art Institute of Chicago, Harshe, für 1.000 Dollar. Dies war auch deswegen ein wichtiger Erfolg, weil für die Erlaubnis, Bilder von der Galerie Nierendorf in die USA exportieren zu können, Devisen an die Reichsbank abzuliefern waren, und zwar mindestens in Höhe von 300 Dollar. Diesen Betrag hatte Karl Nierendorf von der Devisenstelle vor der Reise als Darlehen erhalten. Alle von Josef Nierendorf an seinen Bruder nach Amerika abgesandten Werke mußten zunächst dieser Behörde vorgelegt werden, die auch kontrollierte, wie lange das betreffende Stück zum Zwecke des Verkaufs im Ausland verbleiben durfte. Wurde es innerhalb des vorgesehenen Zeitraums nicht veräußert, mußte es wieder nach Deutschland zurückgeschickt werden. Nach dem Verkauf des Hofer konnte Karl Nierendorf das Darlehen leicht zurückzahlen, was ihm starken Auftrieb gab.

Seine Freude über den Verkauf und sein neuer Optimismus hinsichtlich des Kunsthandels in New York wurden jedoch nachhaltig getrübt durch eine Auseinandersetzung mit seinem Bruder Josef, die sich schon im Juli 1936 angekündigt hatte, ihren ersten Höhepunkt Ende Oktober fand und bis April 1937 andauerte. Ähnlich wie bei den Konflikten zwischen Karl Nierendorf und J. B. Neumann erschwerte der lange Postweg die gegenseitige Kommunikation stark.

Mit dem Schiff brauchten Briefe ca. zehn Tage, auf dem Luftweg mit dem Zeppelin an die fünf Tage. Überschneidungen der Sendungen waren an der Tagesordnung, und Verluste von Briefen kamen häufiger vor. Karl Nierendorf konnte mit diesen Verzögerungen und den sehr unterschiedlichen Realitäten in den beiden weit entfernten Ländern USA und Deutschland nur schwer umgehen. Er vermutete vorschnell bewußte Nichtachtung durch Josef oder machte sich Sorgen, daß auf der anderen Seite „etwas“ passiert sei. Auch Josef Nierendorf neigte dazu, negative Ursachen zu vermuten, wenn Schreiben seines Bruders auf sich warten ließen.

Der eigentliche Konflikt entstand, als Josef die von Karl bereits vor seiner Abreise erbetene Dispositions- und Kontokorrentaufstellung nicht schickte. Als Karl Nierendorf nach fünfmonatigem Kalifornien-Aufenthalt in New York angekommen war, hatte er außer einer unvollständigen Monatsaufstellung immer noch nicht die gewünschten Unterlagen erhalten.⁴⁸ Seine Vorwürfe und Bitten waren von Monat zu Monat wütender und erbitterter geworden. Er versuchte durch die Angaben, die Josef Nierendorf in seinen Briefen über Verkäufe und Eingänge in Berlin gemacht hatte, die Umsätze zu rekonstruieren und sandte dem Bruder, der die Galerie nun als Geschäftsführer leitete, seine Aufstellung zur Bestätigung. Als darauf keine Reaktion erfolgte, interpretierte er dies als Ausflucht und nahm an, daß Josef ihm etwas verheimlichen wolle. Als es später aus Anlaß seines Verbleibens in den Vereinigten Staaten um die Neuordnung der geschäftlichen Verhältnisse ging, unterstellte er sogar, daß sein jüngerer Bruder ihn aus der Galerie hinausdrängen und um sein Lebenswerk bringen wolle. Sehr ähnlich wie sein früherer Partner J. B. Neumann, warf er Josef vor, ihn im Stich zu lassen und regelrecht krank zu machen. Schließlich machte er selbst für seine Entscheidung, in New York auf Dauer zu bleiben, die er nach langem Hin und Her endgültig am 20. November 1936 traf, das Verhalten des Bruders verantwortlich: „Lieber Josef [...]. Ich hatte eine schlechte Nacht und heute wieder starke Beschwerden, wie am vorigen Sonntag. [...] Ich bin überzeugt, dass es die Herznerven sind, die den Kreislauf erschweren und alles andere sind lediglich Folgen. Das entnervende Warten wochenlang auf Post, das Ignorieren meiner ständigen Bitten um Disposition etc., Dein Brief mit seinen unfassbaren Wendungen . . . alles das hat meinen Entschluss nun gefestigt: ich bleibe vorläufig hier und lasse noch heute mein Visum um 6 Monate verlängern.“⁴⁹



Abb. 29 Leopoldine Constantin, Frau Bruno Adriani (Berliner Schauspielerin), Karl Nierendorf und Bruno Adriani (ehem. Ministerialrat für Kunst im Preußischen Kultusministerium in Berlin), Kalifornien in den 40er Jahren

Seine mehrfachen vorherigen Erwähnungen, er würde gerne länger bleiben, weil es so aussichtsreich für die geschäftliche Zukunft sein könnte und er so viele Vermittlungsmöglichkeiten für Deutsche Kunst in Amerika sehe, spielten für Karl Nierendorf auf einmal eine Nebenrolle. Dabei hatte ihn Josef Nierendorf schon seit vielen Wochen immer wieder gebeten, doch endlich eine definitive Entscheidung für Deutschland oder Amerika zu treffen und ihm diese mitzuteilen, damit er Klarheit hätte, wie es weiter gehen würde.

Wie seinerzeit Karl Nierendorf gegenüber Neuman war Josef Nierendorf nun vor allem mit Rechtfertigungen beschäftigt und dem Versuch, Anerkennung für seine zusätzliche Arbeit und die andauernden Mühen, die er durch die ständigen Reiseverlängerungen seines Bruders hatte, zu bekommen. Er versuchte dies unbewußt dadurch zu erreichen, daß er wiederholt klagte, wie überarbeitet und gesundheitlich geschwächt er sei, daß er keinen Urlaub hatte nehmen können und nicht genug Geld zur Verfügung, obwohl die Einnahmen seit der Franz Marc- Ausstellung das ganze Jahr 1936 regelmäßig und gut geflossen waren – zum erstenmal in der Galeriegeschichte. Karl Nierendorf spürte die verdeckten Vorwürfe und wiegelte sie mit der Empfehlung ab, Josef solle halt kürzer treten und nicht auch noch zusätzlich seiner Frau Meta in deren Laden für Bücher und Kunsthandwerk helfen. Als er in diesem Sinne ebenfalls an Meta Nierendorf geschrieben hatte, war für Josef das Maß der Einmischung voll. Er verlangte eine Entschuldigung Karls bei seiner Frau und bezichtigte ihn, „nicht ganz zurechnungsfähig“⁵⁰ gewesen zu sein, als er sein Schreiben verfaßte.

Ein kurzes Duell böser Briefe folgte, die brüderlichen Kontrahenten sahen sich jeweils ungerecht behandelt, zu Recht verletzt und tief gekränkt. Josef fühlte sich und seine Bedürfnisse nicht in Karls Zeitplänen berücksichtigt, hörte aus Gesprächen mit Freunden heraus, daß der Bruder von Anfang an geplant hatte, länger zu bleiben, ohne ihn einzuweihen und erklärte bissig: „Mir wäre es auch angenehmer, wenn ich bei Meta nicht mitarbeiten müsste oder durch die Arbeit [bei]meiner Frau einen Betrag zum Leben aufbringen müsste, denn das Geschäft ist sicher nicht zum Vergnügen da. Ich sitze nicht mal Sonntags am Strand und kann mir auch sonst kaum etwas leisten, um mir eine Freude zu machen.“⁵¹

Karl erwiderte wütend: „Du weisst, daß mich dieses Tappen im Dunkeln rasend macht. Ich träume nachts von der Galerie, werde regelrecht nervös und unleidlich . . . ich leide unter dieser Missachtung meiner beständigen Bitten!! Das alles ist Dir piepe, Du schickst keinen Bericht. DAZU hast Du eben keine Zeit, während Du für Metas Laden eben Zeit hast. Das allein ist mein Gedankengang. Niemand kann zwei Herren dienen. Die Galerie wird darunter leiden. Und was kannst Du schliesslich und endlich Meta helfen? Sie ist mit Recht der Chef am Kaiserkorso. So müssen Deine Dienste untergeordneter Art sein: abends Kunden mit bedienen, Buchführung etc. Ist es eine Beleidigung, wenn ich anrege, dass bei besserem Umsatz jemand anders das machen kann!?!“⁵²

Das geschwisterliche Drama von 1924 erhielt eine Neuaufführung. Wieder ging es um mangelnde Anerkennung der geleisteten Arbeit und Unterstützung. Josefs Leistung, zwei Galerien an verschiedenen Orten mit guten Verkaufserfolgen geführt und dazu noch die Sendungen nach Amerika besorgt zu haben, ohne ein einziges mal gefragt worden zu sein, ob er dies so lange tun wolle und könne, entging Karl völlig.⁵³ Karl Nierendorfs Verdienst, in einem unbekanntem, fremdsprachigen und riesigen Land Dutzende neuer Kontakte geknüpft und einen ersten Verkaufserfolg mit einem amerikanischen Museum errungen zu haben, wurde von Josef Nierendorf mit Schweigen quittiert. Dies änderte sich auch nicht, als Karl Nierendorf kurz darauf eine Feininger-Ausstellung für das Museum in Detroit organisieren konnte.⁵⁴

Andere Aspekte der Auseinandersetzung entzündeten sich an sprachlichen Ungenauigkeiten und daraus entstandenen Mißverständnissen sowie an unterschiedlichen Auffassungen über das Ausstellungsprogramm und die weitere Geschäftsform der beiden Galerien in Berlin. Josef hielt die Ausstellungsvorschläge von Karl, wie z. B. August Macke nach Franz Marc zu zeigen, für unpassend und entschied nach Abhängung der Gedächtnisausstellung und deren Verschickung

nach Köln⁵⁵ selbst darüber, wen er in der Galerie zeigte, auch wenn Karl weiter versuchte, seinen Einfluß geltend zu machen.

Wieder ging es um Abgrenzung, Selbstverantwortung, fehlendes Vertrauen und um ein neues Verteilen der Rollen und Befugnisse: „Als Inhaber der Anteile habe ich ein Recht, Kontoaufstellungen zu verlangen. Dein Verhalten, einfach als Geschäftsführer (als Bruder will ich gar nicht sagen), ist so, dass JEDER ANWALT und jeder, der es gut mit mir meint, meine Gutmütigkeit und Geduld anerkennt. Wer die Korrespondenz mit all den BITTEN und FLEHEN, statt Forderung, nach Aufstellung durchliest, muss mich ja für einen lächerlichen Schwächling halten, mit dem der jüngere Bruder einfach machen kann, was er will. [...] Die Galerie ist MEIN Lebenswerk, MEIN Eigentum, nicht nur rechtlich, sondern auch moralisch. Wenn ich Dir den Apparat und alles, was darin steckt, sowie ein Drittel der Werte der Galerie [...] überlasse, wozu ich mich prinzipiell bereit erklärt habe, so solltest Du zufrieden sein. [...] Alles hast Du wunderbar eingerichtet, und eine eingeführte, bekannte Firma. Hier muß ich [...] tausend Dinge unternehmen, um bekannt zu werden. Die Galerie als solche und 1/3 oder meinetwegen 4/10 ihrer Werte stellen einen Besitz dar, mit dem Du wirklich zufrieden sein kannst.“⁵⁶

Josef hatte in einem Schreiben 40% der Anteile gefordert und zuvor sogar eine hundertprozentige Überschreibung vorgeschlagen. „Falls (.) Du bis zum Frühjahr bleibst, [...] müsste ich Dich jedoch bitten vor einem Deutschen Konsul die Anteile der G. m. b. H auf mich zu übertragen.“⁵⁷ Seine Beweggründe waren mit der Sorge verknüpft, er könnte durch den Weggang seines Bruders mit staatlichen Behörden Ärger bekommen oder gar die Galerie durch Enteignung verlieren. Am 2. November 1936 fragte er bei Karl an: „Wie ist es nun mit Deiner Rückkehr? Glaubst Du, dass drüben alles so glatt gewesen ist, dass Dir keine Schwierigkeiten entstehen?“⁵⁸ Wenn Du irgendwelche Bedenken hast, so müssen wir uns vorher in einem Grenzort, falls es Dir möglich ist, treffen, um alles bis ins Einzelne durchzusprechen. Auf keinen Fall darfst Du ohne Erlaubnis und ohne legale Regelung Deiner Angelegenheiten mit mir, drüben bleiben, denn Dein Besitz würde als Reichsfluchtsteuer vorerst restlos beschlagnahmt und es könnten für mich und auch für Köln⁵⁹ die grössten Schwierigkeiten entstehen. Wenn Du wirklich ernsthaft Bedenken hast, zurückzukommen, ist es gut zu bleiben und allen Besitz von Dir auf mich oder die Eltern zu übertragen. Diese Regelung kann nur von drüben aus geschehen und bei einem deutschen Konsul.“⁶⁰

Ob Josef Nierendorfs Furcht in dieser Form begründet war, ist nicht klar. Sicher ist, daß sie sich auf das Verhältnis zu seinem Bruder zusätzlich negativ auswirkte: „Mein vorgestriger Brief ist in tiefer Depression geschrieben. Ich hoffe, dass Du dies verstehst, alles genau überdenkst und einsiehst, wie unrecht Du mich behandelst. Wie wäre ich glücklich gewesen, wenn ich mit 19 Jahren jemand gehabt hätte, der mich aus dem stupiden Bankbetrieb in eine Kunsthandlung überführt hätte, und mir diese Welt früher (10 volle Jahre früher) eröffnet hätte! Wie habe ich mich damals bemüht, in eine Buchhandlung zu kommen, Bewerbungsbriefe geschrieben, auf meine Sprach- und Literaturkenntnisse verwiesen . . . alles vergebens. All das weisst Du natürlich nicht und ist Dir erspart geblieben. Du kannst doch nicht leugnen, dass ich Dir einen interessanten Lebensweg geebnet habe, den Du ohne mich nicht gegangen wärst. Ich werde nie vergessen, dass Du durch schwere Zeiten mit hindurchgegangen bist, aber das gibt Dir noch nicht das Recht mich so unfair zu behandeln, wo ich fort bin und vor schweren Zeiten stehe, wieder einmal. Ich weiss nicht, wie alles gehen wird . . . hoffentlich sehr gut. Auf alle Fälle kann ich nicht alles drüben aufgeben, Dir 100% meine Arbeitsresultate des ganzen Lebens übertragen, wenn ich nicht absolut klar sehe. [...] Ich soll exportieren, aber Du weigerst Dich, mir Ware zu senden, solange nicht alles ‘klar’ ist zwischen uns. Zur Klärung ist aber doch die Aufstellung vor allem anderen nötig. Oder soll sie nur darin bestehen, dass ich Dir alles übermache? Das kannst Du doch nicht wollen [...].“⁶¹ Daraufhin verteidigte sich Josef: „Dein Vertrauen zu meiner Anständigkeit ist sehr mässig. Meine Bemühungen gehen nicht darum, meinen Anteil zu sichern. Es steht meiner Ansicht nach mehr auf dem Spiel [...]. Ich verlange von Dir, wenn Du drüben bleibst, dass Du bei einem Konsulatsbeamten die Erklärung abgibst, dass auf meinen Namen 40% der Anteile, wie zuletzt besprochen, eingetragen werden. Was mit dem Rest ist, kannst Du machen wie Du willst [...].“

Josef rechtfertigte seine Forderung damit, daß er verheiratet sei und dadurch eine Verpflichtung zur Absicherung habe. „Wenn das nicht so wäre, würde ich wahrscheinlich in meinem Vertrauen zu Dir so sein, dass es nicht gerichtsnotorisch festgelegt zu werden braucht, dass ich mit 40% an der G. m. b. H. beteiligt bin. Dein Vertrauen zu mir scheint nicht so gross zu sein, mir die 100% zu übertragen, denn ich schrieb Dir mehrmals, dass sich dadurch in unseren Angelegenheiten nichts ändert. Ich wäre Dir dankbar, wenn ich nun endgültig eine klare Entscheidung von Dir bekäme. Es geht Dir scheinbar, wie es vielen anderen Menschen, die drüben sind, geht, dass sie für die Situation hier, wenn sie einige Zeit weg sind, kein Verständnis mehr haben [...]“⁶²

Für Josef kam noch der verunsichernde Faktor hinzu, daß die Galerie in den bisherigen Räumen nicht weiterbestehen konnte. Das „Lokal“ Kösterufer 71 wurde zum 1. April 1937 weitervermietet und kurze Zeit später kam auch noch überraschend die Kündigung für das Lützowufer. Er war gezwungen, neue Räume zu suchen und in schwierigen politischen Zeiten, die sich immer stärker negativ auf das Veranstellen von Ausstellungen und den Kunsthandel auswirkten, an verändertem Standort diesmal ohne den „Macher“ Karl, neu anzufangen.

Aus dessen Sicht sah die Lage völlig anders aus. Nach seiner Meinung würde eine rechtliche Übertragung aller Anteile der Galerie auf Josef ihn „vollständig ausschalten“. Er beteuerte, daß ihm dies nichts ausmachen würde und „sofort alles klar wäre“, wenn in Berlin „genau nach meinen Wünschen gehandelt wird“. Da dies aber in den letzten Monaten nicht erfolgt sei, da seine Anweisungen bezüglich der Verfügung über Geld, das er für Freunde und Kunden geschickt hatte, mißachtet worden seien, da Josef ihm nie Geld aus Überschüssen der Galerie angeboten habe, obwohl er darauf auch ein Anrecht hätte, und da er vergebens auf die geschäftlichen Aufstellungen gewartet habe, könne und wolle er diesen Schritt nicht so ohne weiteres unternehmen.

Der Streit betraf auch Karl Nierendorfs Pläne und Aktivitäten zur Gründung einer neuen Galerie in New York: „Ob die New Yorker Galerie selbständig geführt wird oder nicht, hängt von der Art und Weise ab, wie die Klärung meiner Ansprüche in Berlin erfolgt. Mein Leben lang habe ich für die Galerie in B. geschuftet, gesorgt und sie ins Leben gerufen und geleitet. Und jetzt – seit ich fort bin – wird alles so behandelt, als ob ich persönlich überhaupt keine Rechte hätte, von Geldansprüchen ganz abgesehen. [...] Und kaum fange ich hier an etwas aufzubauen, so wird schon besorgt angefragt, ob das etwa auf eigene Rechnung gehen soll, und damit gedroht, dass Du dann zunächst an das Interesse ‘unsrer’ Firma denken musst. Bitte versetze Dich doch nur in meine Lage, wenn Du kannst. Dann wirst Du vielleicht empfinden, welche Bitterkeit dieser Ton in mir hervorrufen muss, zumal ich vor meinem Gewissen sagen darf, dass ich immer für Dich und meine Familie mein Bestes getan habe . . . Wo ist irgend eine besondere geistige oder kaufmännische Leistung, die Du der Galerie (meiner Gründung und Initiative) eingebracht hast und die Dich zu dem Verhalten berechtigt, das mich so kränkt?“⁶³

Keiner von beiden konnte sich jedoch in die Lage des anderen hineinversetzen. Die Übersiedlung Karl Nierendorfs nach Amerika hatte durch die räumliche Trennung ein Thema reaktiviert, das eigentlich schon in der gemeinsamen Berliner Zeit hätte geklärt werden müssen, nämlich die Besitz- und Arbeitsverhältnisse der Brüder unter Berücksichtigung der eingebrachten Leistungen und unterschiedlichen Stellungen. Das Fehlen von Rahmenbedingungen, die trotz unterschiedlicher Verantwortlichkeiten Karls und Josefs innerhalb des Galeriegeschäfts beiden das Gefühl hätten geben können, daß ihre jeweilige Arbeit angemessen bewertet und anerkannt wird, löste nun eine tiefe Krise in der Beziehung der ungleichen Partner aus.

Als positiver Faktor bei der Lösung dieses schweren Konfliktes erwies sich die bei beiden grundsätzlich vorhandene Intention, das Wohl des anderen und der Galerie nicht anzutasten. Zudem war es paradoxerweise für die Regelung der Probleme und die Befriedigung der verschiedenen Bedürfnisse der Gebrüder von Vorteil, daß der Galeriebetrieb in Berlin durch die veränderten räumlichen und politischen Umstände nicht mehr wie zuvor durchgeführt werden konnte. Der Verlust der von Karl ausgewählten und gemieteten Räume mag es ihm erleichtert haben, auf die Galerie, „sein Kind“, rechtlich zu verzichten. So, wie er sie gekannt, gestaltet und geleitet hatte, gab es sie nicht mehr. Ihr Inventar hatte er zu Teilen bereits erhalten, und daß er weitere Kunst-

werke aus ihrem Bestand übernehmen würde, stand außer Frage. Für Josef bedeutete dies vor allem, nicht mehr zwischen zwei Galeriestandorten hin und her wechseln zu müssen. Durch die politischen Einschränkungen waren weniger Ausstellungen möglich, was zugleich weniger für ihn bedeutete, auch wenn er 1937 immerhin noch elf Schauen präsentierte.⁶⁴

Zum Jahreswechsel lenkte Karl ein und erklärte seinem Bruder: „Im neuen Jahr wollen wir unsere geschäftlichen Angelegenheiten von Anfang an richtig, klar und sachlich behandeln. Unter Freunden und Brüdern ist dies doppelt nötig. [...] Dieses lächerliche ‘Gegeneinander regieren’, das uns zum Gespött der Leute machte, hat meine Herz- und Nervenkraft lange genug belastet. Schon Werner Scholz, früher [...] Lux, Mataré, Grille . . . kurz: jeder der uns näher kam, machte sich lustig über die ‘feindlichen’ Brüder Nierendorf, sogar die Handwerker [...] redeten darüber bei anderen. Ich fühle hier, wie ich viel ruhiger und glücklicher bin, wo mir nicht ständig jemand widerspricht und konterkariert. Vielleicht (ich hoffe es) bist Du auch erleichtert, da Du von mir befreit bist. Ich sage das als einfache sachliche Feststellung. Es war gewiss oft deprimierend für Dich, dass ich als der ‘grosse’ Bruder behandelt wurde. Ich bin halt 10 Jahre älter . . . nun bist Du ja allein und wirst hoffentlich das Geschäft bei den kleinen Spesen am Lützowufer gut aufbauen.“⁶⁵

Am 16. Februar 1937 gab Karl schließlich sein Einverständnis, die Anteile an der Galerie zu 100% an Josef zu übertragen.⁶⁶ Noch bis in den April hinein wirkte die Kommunikation zwar noch etwas angespannt, aber ab Juni 1937 wurde trotz fortgesetzter Beanstandungen Karls, fehlende oder unvollständige Aufstellungen betreffend, der Ton wieder freundlicher und versöhnlicher. Sehr bedeutsam für die versöhnliche Wiederannäherung der Nierendorfs hatte ein Treffen in Paris Anfang August 1937. So schrieb Josef am 26. August: „Ich bin glücklich über die schönen Tage, die wir gemeinsam in Paris erleben durften. Auch Meta ist sehr froh, daß sie Dir menschlich so nahe gekommen ist. Wir wünschen Dir viel Erfolg, gute Gesundheit und Du kannst versichert sein, daß ich alles tue, um Deine Arbeit drüben in jeder Form zu unterstützen.“⁶⁷

Das war es, was Karl hören wollte und als Rückversicherung vom Bruder brauchte. Die enge Zusammenarbeit der beiden Brüder lief unverändert weiter. Solange Josef neue Räume suchte, wurde auch in Sachen der Überschreibung nichts weiter unternommen. Aus Kostengründen wurde entschieden, die G.m.b.H aufzulösen, wozu Karl seinen Bruder jedoch erst am 26. Januar 1938 schriftlich bevollmächtigte. Am 14. April 1938 berichtete Josef seinem Bruder, daß die Auflösung der Gesellschaft laufe. Ende November 1938 war sie noch nicht vollzogen und das Thema scheint sich durch die Schließung der Galerie 1939 aufgrund der stark eingeschränkten Ausstellungs-⁶⁸ und Verkaufsmöglichkeiten⁶⁹ von selbst erledigt zu haben.

An der Rollenverteilung zwischen den Brüdern hatte sich auch nach der Versöhnung nichts grundlegend geändert.⁷⁰ Dies lag vor allem daran, daß die Berliner Galerie in ihren Ausstellungsaktivitäten immer mehr eingeschränkt wurde und damit Josef zunehmend von den Verkäufen und Einkünften Karls in Amerika abhängig war.

6.4. Die Gründung der Nierendorf Gallery in New York 1937 – Erste Ausstellungen, das Verhältnis zu Curt Valentin und die Bekanntschaft mit Hilla von Rebay

Es ist beachtlich, wie schnell Karl Nierendorf sich den neuen Gegebenheiten anpaßte. In kürzester Zeit lernte er Englisch und Autofahren und begann in der amerikanischen Metropole New York sich und der deutschen Kunst eine neue Existenz zu schaffen. Bereits sechs Wochen nachdem er seinen Entschluß gefaßt hatte, in New York zu bleiben, besaß er eine eigene Galerie in besonders günstiger Lage direkt vor dem Museum of Modern Art, die er unter dem Namen Nierendorf Gallery⁷¹ am 1. Januar 1937 eröffnete.⁷²

„Liebe Freunde – ich habe eine gepflegte, helle, geliebte Galerie in allerbesten Lage, sehr nette Menschen und bin in guter Fahrt.“⁷³ „In drei bis vier Tagen bin ich fertig und eröffne mit einer gemischten Ausstellung. Ab 5 Uhr finden Kurse und Vorträge statt über Kunst etc. Dafür

wird die Hälfte der Miete gezahlt, was eine grosse Erleichterung für mich ist. Auch sonst ist im Arrangement alles günstig.“⁷⁴

Josef wies er an, an alle wichtigen Künstler der Galerie Nierendorf in Deutschland die folgende Mitteilung zu senden: „Am 1. Januar 1937 eröffnet unsere Galerie neue Räume in New York, 20 West 53rd Street in hervorragender Lage, unmittelbar gegenüber dem Museum of Modern Art (Alfred Barr). Herr Karl N. (oder: Mein Bruder) wird dort für die Deutsche Kunst der Gegenwart in gleicher Weise tätig sein, wie er es seit 1919 in Deutschland getan hat. Sein bisheriger Aufenthalt von 7 Monaten gibt ihm die Zuversicht, dass sich die neue Galerie gut entwickeln wird, und er hofft auf die Mitwirkung der Künstler, insbesondere derjenigen, deren Werke er bisher in Deutschland ausgestellt hat.“⁷⁵

Mit dem Galeriestandort war Karl höchst zufrieden: „Eben war ich 2 Stunden in der van Gogh-Ausstellung, die im Museum gegenüber stattfindet. Der Eindruck ist gewaltig. Wieder kommen täglich 1000 bis 3000 Besucher. Die Strasse ist schmal (Einbahn), sodass jeder meine zwei Schaufenster und Firmenschild ‘Nierendorf-Gallery’ sehen muss. Die Lage ist erstklassig; jeder sagt, dass ich richtig zugegriffen habe. Es ist eine vornehme Privatstrasse, alles Wohnungen, Geschäfte nicht gestattet. Ich habe den einzigen Laden, also sehr auffallend.“⁷⁶

Mitte Januar präsentierte er seine erste Ausstellung.⁷⁷ Den größeren Teil der Arbeiten hatte sich Nierendorf dafür von Weyhe leihen müssen. So berichtete er seinem Bruder: „Der vordere Raum hat [...] Marc, Klee, Kandinsky, Mataré, Pissaro etc. Lehmbruck, zwei grosse herrliche Skulpturen, die Kl. Sinnende und Graphik, Barlach, ‘Lesende Mönche’, Marcks ‘Still allein’ in Marmor, Kolbe und verschiedene Maillol etc. sind von Weyhe. [...] Im anschliessenden Raum sind hervorragende Japan-, China-, Persien-, Mexico-, Siam-, Südsee-, Benin-Sachen mit Klee etc. zusammen. Es ist wunderbar.“⁷⁸ Wenig später schrieb er: „Ausserdem Arbeiten von Nolde, Munch und anderen Künstlern⁷⁹. Von J. B. N. und anderen Kunsthändlern kann ich mehr Material deutscher Maler bekommen. Ich will aber doch exportieren und nicht verkaufen, was hier im Lande ist; das ist doch nicht der Sinn. Also sende mir BALDIGST alles an gutem Material, was Du irgend entbehren kannst.“⁸⁰

Die Freude über die neue Galerie wurde jedoch durch das Auftauchen eines neuen und starken Konkurrenten getrübt – Curt Valentin. Der ehemalige Mitarbeiter von Flechthelm war in Berlin zur Galerie Buchholz gewechselt und auf eine gemeinsame Vereinbarung hin als dessen Vertreter in die Staaten gekommen, um eine Dependence in New York zu gründen. Valentin war Jude und hatte somit zum rechten Zeitpunkt Deutschland verlassen.

Die Ankunft Valentins war für Karl Nierendorf keine Überraschung. Schon früh hatte er von verschiedenen Seiten von Buchholz’ und Valentins Plänen gehört. Er wußte, daß Valentin durch die Galerie Buchholz einen finanzstarken Partner im Rücken hatte und seiner jungen Galerie ein harter Konkurrent sein würde. Er hatte Josef sofort darauf aufmerksam gemacht, daß er sich bemühen solle, bei den Künstlern der Galerie Nierendorf verbindliche Zusagen über eine Zusammenarbeit zu bekommen, damit Valentin ihm diese für Amerika nicht abwerben könne. Noch vor Eröffnung der Galerie hatte er dann seinem Bruder geschrieben: „So schnell das wichtigste: vor allem Sorge, dass die Künstler wie FEININGER, Rottluff, Mataré, Macke⁸¹, und alle, die Du für wertvoll hältst, (Fuhr und andere auswärts) MIR die Vertretung für U. S. A. geben. Gestern abend verbrachte ich mit Lux und er sagte mir, dass womöglich Feininger mit Valentin eine Vereinbarung getroffen hat. Ich war natürlich entsetzt, aber Lux beruhigte mich sofort als ich ihm sagte, dass ich Dir ausdrücklich mehrmals geschrieben hätte, Du sollst den Künstlern sagen, dass ich auf die Vertretung grössten Wert lege. Hofer ist ja klar. Er schrieb mir, dass er mir die Vorrechte vor Valentin gibt. Man hört hier, dass Valentin nach hier kommt und deutsche Kunst vertreten will. Vielleicht hat er sogar schon irgend einen Kontakt mit jemand



Abb. 30 Vermutlich Eröffnungsausstellung „Contemporary Art“, Karl Nierendorf im Hintergrund sitzend, Nierendorf Gallery, New York, 20 West 53rd Street, Januar 1937



Abb. 31 Vermutlich Eröffnungsausstellung „Contemporary Art“,
Skulptur von Barlach, „Lesende Mönche“, auf dem Tisch vorne links
stehend, Karl Nierendorf im Hintergrund lesend, Nierendorf Gallery,
New York, 20 West 53rd Street, Januar 1937

anders und Räume verfügbar. Am besten wäre es, wenn wir zusammen arbeiten würden. Hoffentlich kommt er nicht in die Quere.“⁸²

Als Valentin Anfang Januar 1937 mit einer großen und guten Kollektion ausgewählter Kunstwerke, vor allem Aquarelle und Graphiken von Nolde, in New York eintraf und bald bei einem Kollegen eine Ausstellung machte, war Nierendorf darüber erbost, daß er die von ihm angeforderten Aquarelle, vor allem von Nolde, immer noch nicht von seinem Bruder erhalten hatte: „Ich beginne hier neu, in 2 Räumen, wovon der eine abends in ein Schlafzimmer verwandelt wird, indem ich auf dem Sofa Bettzeug ausbreite. Lüftung hat der Raum nicht, er ist also als Schlafräum noch ungünstiger als der kleine, lichtlose Raum in Berlin. Er hat überhaupt kein Fenster. Meine Anfänge sind denkbar primitiv hier. Ich bat per Telegramm vor fast zwei Monaten und mehrfach in Briefen um ausgewählte Aquarellkollektion. Es wird mir einfach nichts gesandt. Inzwischen kommt Valentin und bringt diese von mir gewünschte Kollektion, einschliesslich Nolde und aller von uns vertretenen Künstler hierhin. Ich habe schon anfangs November geschrieben, dass V. Dir zuvorkommen wird. Hätte ich mich nicht auf Dich verlassen, so hätte ich selbst von hier aus an alle einen gleichlautenden Brief geschrieben. Du hast nicht nur diese Sache mir versäumt, sondern Dich geweigert (Lux gegenüber) Sachen mitzugeben, ‘bevor unser Verhältnis geklärt’ sei. Eher bekäme ich nichts . . . Und wenn ich Dich tausendmal bitte, unser Verhältnis zu klären, d. h. eine Aufstellung über Werte und Schulden, also Bestände zu senden, so werde ich getröstet und hingehalten. [...] Würde ich statt mit der Galerie, die meinen Namen trägt, mit irgend einem anderen Kollegen arbeiten, so wäre alles besser für mich.“⁸³

Allein die Vorstellung, daß Valentin seinen Erfolg ernstlich gefährden könnte, wenn sich dieser mit einer neuen Galerie etablierte und „seine“ Künstler, die er so viele Jahre trotz eigener materieller Entbehrungen ideell und finanziell unterstützt hatte, zu dem Konkurrenten wechselten, löste bei Nierendorf große Unsicherheit und tiefes Mißtrauen aus. Als sich herausstellte, daß Feininger mit Valentin tatsächlich eine schriftliche Sonderabsprache für die Ostküste hatte, letzterer mit Arbeiten von Nolde und anderen Expressionisten in New York angelangt war und Schmidt-Rottluff, Nolde und Heckel zwei Wochen nach der Absendung noch nicht auf Nierendorfs Neujahrsgrüße und den Hinweis auf seine neue Galerie geantwortet hatten, war er sicher, schwächlich im Stich gelassen worden zu sein: „Welch schwere Jahre habe ich in Berlin gehabt . . . welch ein Elend mit Schulden überall! Und nun gehen alle mit fliegenden Fahnen zu Buchholz/Valentin, über. Ich wünsche von ganzem Herzen, dass die Galerie Ndf. in Berlin NICHTS mehr mit diesen Klotzköpfen zu tun hat künftig.“⁸⁴ „Ich danke Hofer herzlich für seine loyale, anständige Haltung mir gegenüber durch die Übersendung der schriftlichen Bestätigung als alleinigen Vertreter. Von Feininger erhielt ich einen völlig verzerrt gesehene Brief, der mir schwer unrecht tut. Wenn diese Künstler jetzt so schnell V.[alentin] die Vertretung geben, der immer Angestellter war, NIE Haut und Knochen riskiert hat, wie wir, die selbständige Ausstellungen, mit eigenem Risiko, mit eigener Initiative, Geldverlusten, Nerven aufwand veranstalteten, so sollen sie es tun. V. hat immer sein grosses Gehalt bezogen, NIE Feininger gezeigt, NIE gekämpft . . . Wenn für diese Art von Kunsthändler wie wir es immer waren so wenig Verständnis ist, dann allerdings ‚Schluß mit denen, die nicht zu uns halten‘. Herr V. wird sehen, was er in Amerika für diese Herren erreicht, wo alles viel glatter, gepflegter, liebenswürdiger ist und daher die Franzosen bevorzugt sind. Ich habe eine Feiningerausstellung in Detroit abgeschlossen [...]. Doch F.[eininger] bekommt einen Brief von mir.“⁸⁵

Curt Valentin, der Karl Nierendorf nach seiner Ankunft in New York in dessen Galerie besuchte, versicherte ihm jedoch, daß er, abgesehen von Feininger, mit allen anderen Künstlern, wie Marcks, Sintenis, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Barlach nur mündliche Vereinbarungen ohne einen Ausschließlichkeitsanspruch habe. Feininger seinerseits gab an, daß er angenommen hatte, Karl würde nach Kalifornien zurückkehren, wie er es zunächst auch wollte, und ihn und seinen Sohn Theodor Lux dort vertreten. Karl Nierendorf beruhigte sich wieder etwas: „Da Valentin mir sagt, dass er keine festen Verträge hat, nehme ich als gewiss an, dass die Künstler, mit denen wir bisher gearbeitet haben und die wir jahrelang ausstellten, Dir ebenso Werke geben, wenigstens

Aquarelle. Bilder wären natürlich wichtiger. [...] Im Vertrauen darauf habe ich dieses sehr gepflegte, helle, sympathische Lokal eingerichtet. Es ist ähnlich dem Lützowufer, geht auch eine Treppe herauf (breite Steintreppe); wie alle Häuser dieser Strasse (auch das Museum gegenüber) diese 'Hochparterres' haben.⁸⁶

Dennoch blieb ein Rest an Groll den Künstlern gegenüber, die ihm nicht wie Hofer von sich aus die Alleinvertretung übergeben hatten. Auch das Verhältnis zu Valentin blieb ambivalent. Zunächst sah es so aus, daß sich beide Kunsthändler näher kommen könnten. Valentin besuchte Nierendorf öfter in der Galerie, und beide tauschten sich über Devisenbestimmungen, bessere Abschlußmodalitäten bei Fides in Zürich⁸⁷ und verschiedene Ausstellungsvorhaben aus. Nierendorf hielt sich über Valentin und Zeitungsrezensionen, die dieser von Buchholz zugesandt bekam, über die Ausstellungen in Deutschland auf dem laufenden. Das Konkurrenzgefühl überwog jedoch die möglichen Gemeinsamkeiten. Valentin konstatierte, als er in Nierendorfs Galerie kam, „Sie sind mir ja soweit voraus“,⁸⁸ und machte Nierendorf Vorhaltungen, als dieser aus der Detroit-Ausstellung, die er für Feininger schon vor Valentins Ankunft hatte organisieren können, eine Folgeausstellung der Arbeiten des Künstlers vom 18. April bis 9. Mai 1937 in seiner Galerie präsentierte.⁸⁹

Nierendorf dagegen neidete Valentin, daß dieser mit Buchholz nach Flechthelm schon zum zweiten Mal einen höchst solventen Arbeitgeber hatte, der ihn großzügig mit Geld unterstützte. So sah sich Nierendorf mit seinen begrenzten Mitteln schon wenige Monate später, im Herbst 1937, von Valentin übertrumpft. „Valentin verkauft Sintenis, Marcks etc. Kleinbronzen sind hier gut zu verkaufen. Er hat aus seiner Lehmbruckausstellung auch schon ein Stück verkauft und ist mir wirklich jetzt voraus, es geht ihm gut und er hat 10 Mal soviel Material wie ich. Die Generalvertretung von Kollwitz ist sehr wertvoll. Ferner hat er von Beckmann eine sehr schöne Collection neuer Bilder, vorher eine Ausstellung Kirchnerbilder, mindestens 50 Plastiken von Kolbe, Barlach, Marcks, ein Dutzend Sintenis, 30–40 Klees, S.-Rottluff etc. etc. Alle Museumsleute von auswärts gehen zu seiner schönen Lehmbruckausstellung und kommen nicht her, was mich sehr geärgert hat. Dazu hat er eine sehr gemütliche [Wohnung] und sagte, dass ich [ihm] 'so leid tue', weil ich in dem winzigen Hotelzimmer sitze. Er könnte so nicht leben . . . sein Umzug hat ihn nichts gekostet. Diese Nichtarier sind eben doch anscheinend tüchtiger als wir. Gegen ihn habe ich hier nichts als Bruch. Er kann wirklich einen Überblick geben über die Kunst. Dass er Kollwitz hat, ist sehr ärgerlich, denn sie wird hier sehr geschätzt.“⁹⁰

Neben dem, unter Kunsthändlern öfter mal akut werdenden Konkurrenzneid, taucht hier ein Aspekt auf, mit dem sich Karl Nierendorf von seinem Kollegen Valentin zusätzlich distanzierte. Die Unterscheidung zwischen Juden und Ariern zumindest im Sprachgebrauch war durch die Rassendiskriminierung in Deutschland im Bewußtsein der Menschen – vor allem derer, die mit Deutschland in irgendeiner Verbindung standen – stark verbreitet. Sie machte sich auch in den Gedankenmustern Karl Nierendorfs bemerkbar. In den USA kam hinzu, daß angesichts derjenigen, die sich gezwungenermaßen von ihrer Heimat Deutschland hatten trennen müssen und die erfahren hatten, als Juden stigmatisiert, verunglimpft, ausgegrenzt und vertrieben zu werden,⁹¹ nun unter umgekehrten Vorzeichen die Trennung zwischen Juden und Ariern fortgesetzt wurde – so daß häufig aus den „bösen Juden“ und den „guten Ariern“ in Deutschland nun die „guten Juden“ und „bösen Arier“ in Amerika wurden. Dies fiel auch auf Karl Nierendorf zurück. Als „nichtjüdischer Einwanderer“ wurde er, wie schon in Los Angeles, nun öfter bezichtigt, er sei ein „verkappter Nazi“: „Die Bemerkungen, dass ich ein 'Hitlerspion' sei, werden von Westheim verbreitet, anscheinend hat seine Freundin es nur von ihm. Mir ist es gleich, was die Menschen politisch von mir denken. Wenn man sich für das Gute, das in Deutschland schließlich geleistet wird,⁹² einsetzt, so ist man verdächtigt. Dabei kümmere ich mich um Politik in keiner Weise, habe gar keine Zeit dazu.“⁹³



Abb. 32 Karl Nierendorf und Isabel Römer, seine damalige Mitarbeiterin, vor der Nierendorf Gallery, New York 1937 (mit freundlicher Genehmigung, Theodor Lux Feininger, Cambridge/Boston)

In diesem Fall schien sich nicht einmal der Journalist und ehemalige Herausgeber des „Kunstblattes“, Paul Westheim, vorstellen zu können, daß ein „arischer“ Deutscher, den er noch aus Weimarer Zeiten gut kannte, aus privaten Gründen und ohne Parteimitglied oder vom Staate beauftragt zu sein, deutsche Kunst in Amerika um ihrer selbst willen vertrat. Westheim war jedoch, wie sich später herausstellte, nicht der Urheber der Diffamierung Nierendorfs gewesen.⁹⁴

Nierendorfs ambivalente Position, sich als unpolitisch zu bezeichnen und sich gleichzeitig mit großer Überzeugung und offizieller Erlaubnis der nationalsozialistischen Regierung für deutsche Kunst in Amerika einzusetzen, ohne sich dabei deutlich gegen die Politik des „Dritten Reiches“ auszusprechen, dürfte seine Integrität zweifelhaft gemacht haben. Zusätzliche Verwirrung mag auch sein Name gestiftet haben, der viele Menschen zunächst annehmen ließ, daß er Jude und emigriert sei. Daß dies nicht zutraf und er dazu noch positiv von Deutschland sprach, ließ ihn zumindest fragwürdig erscheinen. Wie viele Menschen, die im Ausland leben, fühlte sich Nierendorf in der Ferne dem Heimatland offenbar besonders verbunden. So erlebte er sich in Amerika mehr als Deutscher als zu der Zeit, als er dort lebte. Zusammen mit seinem Entschluß, der Politik aus dem Weg zu gehen und sie zu ignorieren, da „er keine Zeit dazu habe“, könnte dies eine Ursache dafür gewesen sein, daß er von Deutschland ein idealisiertes Bild zeichnete und gegen jede Art von ideologischem Angriff bewußt eine indifferente Haltung einnahm. Selbst die Tatsache, daß er nur wenige Wochen zuvor von deutscher Seite verleumdet worden war und von den jüngsten Ereignissen um die Ausstellung „Entartete Kunst“ aus erster Hand erfahren hatte, änderte an seiner grundsätzlich positiven Einstellung zu Deutschland nur wenig, auch wenn er beschloß, nicht mehr in die alte Heimat zu reisen. In einem Brief an Oskar Fischinger vom 2. Oktober 1937, den er auf der Rückreise von seinem Europaaufenthalt im Sommer verfaßte, beschrieb er empört seine Eindrücke: „Lieber Fischinger – von Mitte Juli bis 30 Sept., also 2 ½ Monate war ich in Europa. Als ich ankam, war gerade die grosse Kampfansage Hitlers an die moderne Kunst (gegen Kubismus, Futurismus etc. etc.) erfolgt in München. Alle Werke von Marc, Kandinsky, Feininger, Klee, Nolde – von allen modernen Malern – die noch in Museen waren, wurden entfernt und eine Riesenausstellung ‘Entartete Kunst’ eröffnet. Alles, was ich verehere und liebe, wurde mit Hohn und Schmutz überschüttet; hochangesehene Museumsleiter abgesetzt und durch junge Burschen ersetzt. Ein Kitschmaler letzten Ranges wurde Präsident der Kulturkammer, ein übler Schmierer schrieb ein Buch ‘Säuberung des Kunsttempels’ (ein wahrhaft schauerliches Bild von seiner Hand als Titelblatt), in dem ich stark angegriffen wurde, mit Lügen, ich hätte zum kommunistischen ‘Aktions’-Kreis gehört, womit ich NIE das allergeringste zu tun hatte. Ich sei 1926 nach Berlin ‘zugewandert’, das soll wohl heissen: ‘aus dem Osten’ --- etc. etc., die ich leicht richtigstellen könnte . . . aber es war mir zuwider, mich in solchen Schmutz einzulassen. So kam es, dass ich nicht nach Deutschland fuhr, sondern von Rotterdam aus mein Quotavisum beschaffte. Meinen Vater, Brüder, Schwester liess ich nach dort kommen, mit je 10,- Mk. in der Tasche.“⁹⁵

Innerlich trennte er das Deutschland, das er als Wiege der von ihm geliebten Kunst und Kultur liebte, von dem politisch veränderten, ideologisierten Deutschland, das ihn als Kulturbolschewisten ausgrenzte. Dennoch mag ihm die Augen geöffnet haben, daß er dort als Kunsthändler der Moderne keine berufliche Heimat mehr hatte, weswegen er wohl auch später, in den vierziger Jahren, sich selbst als „refugee“ und Deutschland als „Nazi-Land“ bezeichnete.⁹⁶ Nierendorf war im wahrsten Sinne heimatlos geworden, nicht mehr zugehörig zu Deutschland, wo er zum „jüdischen Kommunisten“ gestempelt wurde, und noch nicht zugehörig zu Amerika, wo er vielfach als „arischer Nazi“ gesehen wurde.

So waren Valentin und Nierendorf zwar durch dieselben deutschen Künstler, für die sie sich einsetzten, ideell verbunden, aber nicht mehr durch die gemeinsame nationale Herkunft. In den kommenden Jahren sollte ihre persönliche und geschäftliche Verbindung von zahlreichen Schwankungen gekennzeichnet sein, die gegenseitige Leihgaben bei Ausstellungsprojekten genauso einschloß wie offene Gegnerschaft, wenn es um die Eroberung und Sicherung einzelner Künstler und ihrer Werke ging.

Angesichts dieses starken Konkurrenten und der politischen Situation war Nierendorf sehr froh, daß er auch positive Reaktionen auf seine Aktivitäten erhielt, wie zum Beispiel Anfang Juni 1937: „Wir sind im Aufbau der Schäfer-S.[immern] – Ausstellung,⁹⁷ die morgen eröffnet wird. Sie bringt mir gute moralische Unterstützung, wie ich überhaupt den Unterbau, den ‘Background‘ (die Einführung) der Galerie wirklich sehr erfolgreich betrieben habe. Jeder sagt mir, noch NIE hätte man erlebt, dass jemand so schnell hier überall hereingekommen sei, mit Presse etc. etc.. Da es mir persönlich gut geht, kann ich nicht klagen.“⁹⁸ Außerdem hatte Karl Nierendorf für Feininger erreicht, daß die Ausstellung von dessen Arbeiten, nach Detroit und New York, nun auch noch zum Mills College in Oakland, Kalifornien, weiterwanderte, wo Feininger wiederholt Lehraufträge innehatte.

Nierendorf und Feininger waren sich wieder etwas nähergekommen. Nachdem Lyonel und Julia Feininger sich von Josef und Meta Nierendorf in Berlin verabschiedet hatten, waren sie am 12. Juni ebenfalls mit der „Europa“ in See gestochen und am 15. Juni 1937 am Pier in New York gelandet. Sie sahen sich ab und zu, und Karl zeigte ab 21. Oktober 1937 nach dem Vater auch den Sohn, Theodor Lux, dessen Ausstellung gut besprochen wurde.⁹⁹

Im Herbst des Jahres 1937 konnte Karl Nierendorf eine beachtliche Bilanz ziehen. Er hatte Kontakt mit und erhielt Unterstützung von den für ihn wichtigsten Kunsthändlern wie Weyhe und J. B. Neumann und von Museumsdirektoren wie Barr vom Museum of Modern Art, Valentin vom Museum in Detroit¹⁰⁰ sowie von der ersten Vermittlerin deutscher Kunst in New York, Katherine S. Dreier. Dazu kam die Bekanntschaft mit wichtigen Persönlichkeiten der Kunstszene wie der deutschen Baronin Hilla von Rebay, die Solomon Guggenheim bei dem von ihr angeregten Aufbau einer modernen Kunstsammlung beriet und ihn schließlich davon überzeugte, ein Museum für abstrakte Kunst zu schaffen, aus dem später das Guggenheim-Museum erwuchs. Sie hatte, ähnlich wie Galka Scheyer,¹⁰¹ aufgrund der Begegnung mit einem von ihr bewunderten und geliebten Künstler, nämlich Rudolf Bauer, ihre eigene Karriere als Malerin aufgegeben¹⁰² und war Anfang Januar 1927 nach Amerika gegangen, um dort für Bauers Kunst und die seines verehrten Vorbildes Kandinsky einzutreten.

Karl Nierendorf hatte durch Rudolf Bauer – der seit 1929 ein ständiger Kunde der Nierendorfs in Berlin gewesen war und von ihnen vor allem 1936 viele Werke von Kandinsky und Klee für den Weiterverkauf nach Amerika erworben hatte¹⁰³ – von der Kunstleidenschaft und dem Kaufpotential des Gespanns Rebay-Guggenheim erfahren. Schon am 14. Oktober 1936 in Los Angeles hatte er festgestellt: „Vielleicht der allerwichtigste Mann für uns ist hier Guggenheim“. Daher schlug er Josef Nierendorf vor: „Ob wir nicht mit Bauer zusammen diesen Fall bearbeiten können? Die 20 Kandinskys, die Feiningers, Klees etc. vielleicht auch WERNER und andere Abstrakte kommen für ihn [Guggenheim] in Frage. Bauer könnte doch daran verdienen und ich würde natürlich Bauers Bilder nicht vernachlässigen; es wäre auch für ihn wichtig, wenn jemand sich dort für ihn einsetzt. Rufe ihn mal an und sprich über das alles mit ihm. Er soll mir eine Empfehlung geben, dann kann ich hingehen und die Sammlung sehen. Das weitere wird sich finden.“¹⁰⁴

Und es fand sich. Am 26. Januar 1937 berichtete Hilla von Rebay in einem Schreiben an Rudolf Bauer, daß sie Nierendorf, den sie „nice“ finde, die Kollektion gezeigt habe, die später in das von ihr und Solomon Guggenheim gegründete Guggenheim Museum einfließen sollte. Damit war schon früh eine Bekanntschaft angebahnt, die sich bis zum Tode Nierendorfs zu einer der wichtigsten geschäftlichen und ideellen Verbindungen entwickeln sollte. „Out of a shared passion for the art of Kandinsky a symbiotic relationship developed between Nierendorf and the Guggenheim’s art adviser [Hilly von Rebay], Nierendorf being the best source of Kandinsky paintings and Rebay and Guggenheim the artist’s most zealous collectors [...]“¹⁰⁵

Des weiteren hatte Nierendorf trotz der finanzstarken Konkurrenz durch Valentin den Kontakt zu seinen Künstlern aufrechterhalten und die Übernahme von deren Werken sichern können.¹⁰⁶ Trotz der seit September 1937 einsetzenden und bis Ende 1938 anhaltenden allgemeinen Finanzkrise¹⁰⁷ war es ihm gelungen, von Mitte Januar bis Dezember 1937 dem New Yorker

Publikum sieben Ausstellungen zu präsentieren.¹⁰⁸ Darunter war eine des Fotografen Ed Weston, eine von Lyonel Feininger sowie eine Retrospektive von Kandinsky. Letztere dürfte für Karl Nierendorf einen ersten Höhepunkt dargestellt haben, da er mit ihr in New York einen Künstler präsentierte, den er bereits in Deutschland als einen der ersten in seiner Galerie ausgestellt und vertreten hatte.

6.5. Karl Nierendorf, Wassily Kandinsky und Hilla von Rebay

Die „Kandinsky-Retrospektive“ war am 10. März 1937 als zweite Schau der neuen Galerie eröffnet worden. Kandinsky berichtete Galka Scheyer in einem Schreiben vom 7. Mai 1937 über den Erfolg: „Meine Ausstellung, die Nierendorf in N.Y. und anderen Städten veranstaltet, verlief in New York mit grossem Erfolg – grosser Besuch, grosses Interesse (speziell bei Künstlern und Jugend), sogar Verkäufe und einstimmig ausgezeichnete Presse. In ‘Art News’ wurde ich sogar zum ‘Genius of non-objectiv art’ erhoben! Weiter geht es ja nicht mehr.“¹⁰⁹

Von 1937 bis 1947 stellte Nierendorf den russischen Künstler, mit dessen Werk er schon so lange verbunden war, dreiundzwanzigmal aus, fünfmal davon in Einzelausstellungen, von denen eine, Dezember 1942 bis Januar 1943, eine weitere Retrospektive auf sein Werk war.

Zu dem Künstlerquintett, das Nierendorf am meisten ausstellen und fördern sollte, gehörten noch Paul Klee, Lyonel Feininger, Karl Hofer und Wilhelm Lehmbruck. Bereits ein Jahr nach seinem Besuch bei Hilla von Rebay berichtete Nierendorf seinem Bruder: „Immer mehr zeigt es sich, dass die Konzentrierung auf Kandinsky, Klee, Braque, Arp, Feininger, Lehmbruck für die Zukunft am besten für mich ist.“¹¹⁰ Seine Bekanntschaft mit von Rebay dürfte für diese Einschätzung mit verantwortlich gewesen sein. Es gab jedoch auch noch andere Gründe, warum sich der Schwerpunkt innerhalb des Galerieprogrammes von der „Neuen Sachlichkeit“, von Dix und von der „Brücke“ weg verlagerte und sich auf die obengenannten, ebenfalls schon in Deutschland vertretenen Meister konzentrieren sollte, die durch Josef Scharl und einige junge amerikanische Künstler ergänzt wurden.

Die „Neue Sachlichkeit“ stellte sich schnell als für viele Amerikaner unverständlich und ästhetisch nicht reizvoll genug heraus. Zudem war sie „zu deutsch“ im thematischen und stilistischen, aber auch politischen Sinne. Die sie vertretenden Künstler wie Schrimpf, Lenk und Schlichter, deren Arbeiten den ideologischen Vorgaben der nationalsozialistischen Kunstpolitik entsprachen oder die, wie Lenk, sogar in der N. S. D. A. P waren, standen der Kunstpolitik des Dritten Reiches einfach zu nahe, um sie in Amerika präsentieren zu können. Lediglich die frühen Arbeiten von Dix aus der Weimarer Zeit hatten eine Chance, abgenommen zu werden: „Ich kann hier eine Dixmappe verkaufen, möchte gerne einige komplett hier haben. Auch Zirkus, Tod und Auferstehung und von zahmeren Lithos je ein Exemplar.“¹¹¹ Aber gerade im Fall Dix hatte Nierendorf Bedenken, ihn intensiv zu propagieren. Er sah Arbeiten wie „Der Krieg“ als zu stark an frühere politische Interpretation gebunden und aus diesem Grunde verfehlt, so daß er befürchtete, er könnte mit den staatlichen Behörden auf deutscher Seite in Konflikt geraten und dadurch seine Export- und Handlungsgenehmigung für die USA verlieren. Hinzu kam, daß der Kontakt zu Dix nachließ, der sich nach Hemmenhofen zurückgezogen hatte und dessen neue Arbeiten aus ähnlichen stilistischen und thematischen Gründen wie bei Lenk in den USA nicht abzusetzen waren. So vertiefte sich in der Folgezeit die Beziehung zu Kandinsky, die wohl die herzlichste war, die Nierendorf zu einem „seiner“ Künstler unterhielt. Daran hatte vor allem Kandinskys Sympathie für Nierendorf und dessen unermüdlichen Einsatz für die moderne Kunst im allgemeinen, und für Kandinsky im speziellen, einen großen Anteil. „Nierendorf war längere Zeit hier, machte auch Reisen nach Holland, der Schweiz, England. Er ist ein rührender Mensch – selten gütig und ‘menschlich’, was ja heute zu Wundern gehört, energisch, optimistisch. War über die Pariser Kunstatmosphäre empört, über den Konservatismus, fast volles Fehlen von jedem Idealismus und die Intrigen.“¹¹²

Als Nierendorf Kandinskys Vertretung für die Ostküste übernehmen wollte, war dieser sofort dazu bereit. Galka Scheyer gegenüber, die auf ihre früheren Vereinbarungen mit Kandinsky pochte, erklärte der Künstler, daß er es für sehr wichtig halte, wenn jemand ständig in New York seine Vertretung übernimmt, der dort für ihn sorgt und ständig an ihn erinnert, da er von Verkäufen lebe und gelernt habe, daß man dazu beim Publikum präsent sein müsse. „Nierendorf hat viele positive Qualitäten, die bei Kunsthändlern nicht zu häufig sind, und erinnert mich oft an Sie – Sie beide haben eine innere, begeisterte Liebe zur Kunst. Und der Geldbeutel ersetzt bei Ihnen nicht die Seele, was ich sehr hoch schätze, und weshalb ich Sie beide menschlich liebe. M[einer] M[einung] nach sollten Sie sich gegenseitig helfen, und jedenfalls nicht stören.“¹¹³ Kandinsky erinnerte zusätzlich daran, daß auch J. B. Neumann nichts gegen die Vertretung von Nierendorf einwende, der „mit Liebe und Energie für mich arbeitet“.¹¹⁴ Am Ende gab Galka Scheyer nach und beließ es bei der Vereinbarung, daß sie Kandinskys Vertretung im Westen und Nierendorf die im Osten habe.¹¹⁵ Konflikte zwischen den konkurrierenden Parteien sollte es aber immer wieder geben, wie es andererseits wiederholt zur Zusammenarbeit bei Ausstellungen¹¹⁶ oder in Form von „Bildertausch“¹¹⁷ kam.

Auseinandersetzungen um mehr Beachtung und um das Thema Neid gab es für Kandinsky und Nierendorf auch im Kontakt mit Hilla von Rebay. Sie warf dem Künstler 1937/38 vor, er propagiere in Paris überhaupt nicht die Guggenheim-Stiftung und setze sich nicht genug für den Kollegen Rudolf Bauer ein, dessen Werk und Interessen die Baronin über die aller anderen Künstler stellte. Weder Kandinsky noch Nierendorf schätzten die Arbeiten von Bauer sonderlich, wobei sie es in Kauf nahmen, daß von Rebay ihn so hoch handelte. Schließlich war sie die Leiterin der Guggenheim-Stiftung und hatte damit einen entscheidenden Einfluß auf die Ankaufentscheidungen. Kandinsky reagierte mit Schweigen auf die Vorwürfe. Als Rebay dann Nierendorf bei einem Treffen in ihrem Haus unterstellte, er habe während seines Pariser Aufenthaltes gegen sie und Bauer Stimmung gemacht, verteidigte sich Nierendorf später in einem Schreiben, in dem er gleichzeitig Kandinsky in Schutz nahm.¹¹⁸ Um der Förderung der geliebten Kunst willen kam es schließlich wieder zur Versöhnung. So berichtete Nierendorf Hilla von Rebay von seiner „One man“-Ausstellung, die er im Februar/März 1939 dem großen Abstrakten gab. „Meine Kandinsky-Ausstellung war ein schöner Erfolg für meine Galerie und wurde den ganzen Monat Februar durchgehalten und zwei Mal verlängert.“¹¹⁹ Sie wird vorläufig noch bis zum 11. März ausgedehnt. Der Besuch, besonders von Künstlern und Studenten, war ausserordentlich stark und auch die Verkäufe waren befriedigend, besonders im Hinblick auf die allgemeine Stille im Kunstmarkt.“ An die Adresse Hilla von Rebays fügte er hinzu: „Es hat mich gefreut festzustellen, wie viele Besucher der Ausstellung die Guggenheim-Collection kennen und einen Eindruck von der Wirkung bekommen, die von dieser Sammlung ausgeht.“ Daß sich beide Seiten wieder um eine friedliche Zusammenarbeit bemühten, zeigte sein folgender Kommentar: „Für die Überlassung der Kataloge danke ich Ihnen verbindlichst. Ich habe auch aus Baltimore 50 Kataloge kommen lassen, die ich unter junge Menschen verbreite und vielfach herumgesandt habe. Die gegenstandslose Kunst setzt sich gegen alle Widerstände kräftig durch [...]“

Nun wurde auch wieder gemeinsam über künstlerische Fragen diskutiert, wie etwa darüber, ob der Name „Non-Objectiv Art“, den Hilla von Rebay für die abstrakte Kunst à la Kandinsky und Bauer verwandte, oder besser Kandinskys Bezeichnung „Concrete Art“ geeignet sei, wobei Nierendorf dazu verbindlich bemerkte: „Es ist zwar wichtig, aber nicht entscheidend, welcher Name sich durchsetzt. Schließlich wird das die Geschichte einmal entscheiden. Notwendig ist jetzt nur, dass alle, die gegen Unverständnis und Vorurteil kämpfen und als Pioniere der (immer noch) umstrittenen Kunst eines neuen Zeitalters mit Temperament und unbeirrt wirken, einander zu verstehen suchen und persönliche Verschiedenheiten der Anschauung überbrücken.“¹²⁰

KARL NIERENDORF • 20 WEST 53RD STREET • NEW YORK • TEL. PLAZA 3-6873

NEW ADDRESS:

21 EAST 57TH STREET

17. Nov. 1937.

Sehr geehrte Baroness,

auf Ihre Anschuldigungen hin habe ich sofort an Seligmann geschrieben und erhielt von ihm jetzt durch eingeschriebenen Brief die Antwort, dass kein wahres Wort an den Vorwürfen sei. Es sei ihm voellig unversaendlich, aus welchen Gruenden Sie derartiges gegen mich vorbringen koennten.

Da ich am 24. JULI erst nach Paris kam, haette ich (selbst wenn ich es gewollt und den Einfluss gehabt haette) garnicht gegen die Aufnahme Bauers ins Jeu du Paume "intriguieren" koennen. Beweis: Passagierliste der Bremen, Cabin Class, Abfahrt New York 17. JULI 1937.

Ich war meist in der Schweiz, nur kurze Zeit in Paris, dann in Holland und zuletzt in London. Ueber Bauer habe ich in Paris mit Teriade und in London mit Herbert Read gesprochen. Ich bin nicht in Paris "in Ateliers herumgelaufen", habe im Atelier nur Brancusi, Kandinsky und Arp besucht. Viele Kuenstler draengten auf Besuch, schrieben mir, luden mich ein etc. Aber ich war zur Erholung in Europa und nicht, um mich geschaeftlich zu betaetigen. Auch die Begegnung mit Seligmann war mehr privat als geschaeftlich.

Dass Sie und Bager Kandinsky zu Unrecht beschuldigen und bekaempfen, kann ich nur wiederholohn. Es wird seinem Werk nichts anhaben und solche Beschimpfungen fallen nur auf den zurueck, der sich soweit herablaesst, Gossenausdruecke zu gebrauchen. Kandinsky hat seit langen Jahren, besonders durch sein Buch "Das Geistige in der Kunst" sovieler Veruehrer in USA, dass Sie mit Ihrer Feindschaft ganz vereinzelt dastehen und nur sich selbst und Bauer schaden.

Meine naechste Ausstellung ist: New Paintings by Kandinsky

Ich erwarte, dass Sie Ihre ungerechten Vorwuerfe gegen Kandinsky und mich vor Ihrem eigenen Gewissen einsehen und entsprechend handeln werden.

Ergebenst

Karl Nierendorf

Das taten Hilla von Rebay und Nierendorf dann auch immer wieder und die Braunschweigerin erwarb im Laufe der Jahre von dem Kunsthändler eine stattliche Anzahl von Kandinsky-Werken für die Stiftung, die 1959 den Grundstock des Guggenheim Museums bildete. Nierendorf trug durch seinen stetigen Einsatz für Kandinsky mittels Ausstellungen und Verkäufen von 1937 bis 1945 und seine intensive Akquisitionsarbeit für die Guggenheim-Stiftung, die er im Auftrage von Hilla von Rebay ab 1946 auch auf Europa ausdehnte, in großem Maße zur Verbreitung und Durchsetzung von Kandinskys Werk in den USA sowie dessen qualitativvoller Repräsentation in der Kollektion des „Museum of Non-Objective Painting“¹²¹, des späteren Guggenheim Museums¹²², bei.

6.6. Karl Nierendorf und Lyonel Feininger

Das Verhältnis Nierendorfs zu Lyonel Feininger war in Amerika trotz alter Freundschaft nicht mehr so herzlich wie früher. 1936, als Feiningers noch in Deutschland, Nierendorf schon in New York war, begann die Entfremdung zwischen Künstler und Kunsthändler. Am 10. Dezember 1936 schrieb Julia Feininger, die Frau des Malers an Galka Scheyer: „Wie steht es mit N[ierendorf] selber? [...] Uns kommt er reichlich konfus vor, seit er drüben ist, das Land bekommt ihm offensichtlich nicht.“¹²³

Hinzu kam, daß Lyonel Feininger, nachdem er nach Amerika übergesiedelt war, zu der Auffassung kam, er bräuchte einen amerikanischen Kunsthändler, der besser mit den geschäftlichen Gepflogenheiten des Landes vertraut sei und gute Kontakte habe, da er nun – anders als in Deutschland, wo er über ein festes Einkommen verfügte – von Bilderverkäufen abhängig sei. Nierendorf komme also nicht in Frage, weil er Deutscher und zudem „gescheitert in jeder Hinsicht“¹²⁴ sei. Da Feininger Galka Scheyer nicht als Kunsthändlerin ansah,¹²⁵ plante er, Couvoisier, einem Kunsthändler aus San Francisco, seine Vertretung für den Westen zu geben. Möglicherweise war Feininger von den finanziellen Ergebnissen der von Nierendorf für ihn gegebenen Ausstellungen enttäuscht, so daß die Tatsache, daß dieser seine Galerie erst wenige Monate vorher eröffnet hatte und in kurzer Zeit für ihn drei Ausstellungen organisierte,¹²⁶ nicht mehr ins Gewicht fiel.

Dennoch war Feininger in Kollektivausstellungen der Nierendorf Gallery im Dezember 1937 sowie Januar und Juni 1938 vertreten. Sein Sohn Theodor Lux, der mit Karl Nierendorf noch enger befreundet war, erhielt eine Einzelausstellung in New York ab 21. Oktober 1937. Lyonel Feininger selbst ließ von Nierendorf eine weitere Ausstellung in Gemeinschaft mit Cornelius Sullivan in dessen Gallery, 460 Park Ave., veranstalten. Im April 1938 schloß Feininger sogar einen neuen Vertrag mit Karl Nierendorf ab, der jedoch nicht lange hielt und am 10. Juli 1939 auf Wunsch des Künstlers annulliert wurde. „Since July 10th, I have gotten K. N. to agree to the annulment of the contract we made in April, 1938. A continuation of relations with the Gallery under the conditions we agreed upon at that date, became quite impossible. I am very much relieved that it is now done with. I am absolutely my own master, now, and not bound by any conditions whatever to K. N.“¹²⁷ Nach Angaben von Theodor Lux hatte eine Auseinandersetzung um eine Schuld und finanzielle Versäumnisse im Jahr 1939 zum vertraglichen Bruch zwischen seinem Vater und Nierendorf geführt, über den Feininger am 12. November 1939 befand: „I find K. N. exceedingly inclined to be evasive and dilatory in his dealings. [...] I'm now connected with no art dealer nor am I anxious to ever bind myself again to such an one.“¹²⁸ Theodor Lux stellte von da an nicht mehr bei Nierendorf aus und brach seine Freundschaft mit Karl Nierendorf enttäuscht ab. Sein Vater dagegen war nach 1939 bis zum März 1946 weiterhin in zahlreichen Kollektivausstellungen der Nierendorf Gallery vertreten und hatte im November 1943 sogar noch einmal eine Einzelausstellung. Für Karl Nierendorf muß die Entscheidung Feiningers zunächst eine herbe Enttäuschung gewesen sein, nachdem er ihn so viele Jahre in Deutschland intensiv betreut hatte.¹²⁹ Er mag sich damit jedoch relativ schnell abgefunden haben, da er in der Zwischenzeit einen Alleinvertretungsvertrag mit einem weiteren Künstler der „Blauen Vier“ hatte abschließen kön-

nen, der ihm schon seit seiner frühen Kölner Zeit besonders ans Herz gewachsen war: Paul Klee. Er sollte schließlich der wichtigste Künstler der Nierendorf Gallery in New York werden.

6.7. Karl Nierendorf und Paul Klee

Ein Schreiben Nierendorfs vom 8. August 1947 an den Sammler Clifford Odets zeigt, daß er Paul Klee seit 1919 kannte und bereits 1917 zum erstenmal Bilder von ihm gesehen hatte: „Since 1917 – when I saw the first collection of Klees watercolors – I was deeply touched by his art. It was 30 years ago when I met Dr. Koch, who introduced me to Klees work. In his chateau we celebrated a few weeks ago our 30 year old friendship in memoriam of old times and surrounded by the finest Klees from all epochs, 25 of them before 1920. Although not a dealer, but a famous doctor med. and an writer of poetry this outstanding man made the first Klee exhibitions in the Rhineland. He introduced me to Klee in 1919 by a letter as his closest friend in such a way, that I was overwhelmed by Klees words, when I met him for the first time --- 28 years ago.“¹³⁰ Wie Nierendorf feststellte, war es auch Klee, der ihn überzeugt hatte, Kunsthändler zu werden. „Three years later it was Klee who suggested and convinced me to become an art dealer.“¹³¹ He signed a contract which he had made out for me in every detail, appointing me the exclusive agent for his works – except for the rights of H. Goltz, to whom he was bound by an agreement, which was still valid¹³². But before I was officially Klees ‘dealer‘ I had made exhibitions of his works in Art Institutes¹³³ and I had bought with the little means I had as a young man many of his pictures. The occupation of the Rhineland cut off Cologne, where I had opened my small gallery. Klee had accepted to be a professor at the Bauhaus and everything changed. I published the famous ‘Bauhaus-Buch‘, which (as Gropius the director put it) ‘saved the Bauhaus‘.“¹³⁴

So war Karl Nierendorfs Engagement für Klee in New York quasi die Wiederaufnahme einer alten „Liebesbeziehung“. In Deutschland hatte er einer Anzeige zufolge seit 1923 Klee ständig ausgestellt und ihn in diesem Jahr auch in der bereits erwähnten Ausstellung „Meister des staatlichen Bauhauses“ präsentiert. Er bezog ihn noch in zwei weitere Kollektivausstellungen 1925 und 1928 ein, wobei die geringe Anzahl sicher darin begründet lag, daß Flechthelm von 1925 bis 1933 Klees Haupt-Kunsthändler war.¹³⁵ Kaum hatte Nierendorf die New Yorker Galerie gegründet, nahm er sich des Künstlers wieder an, der am 24. Oktober 1933 einen Generalvertretungsvertrag mit Henry-Daniel Kahnweiler, dem Inhaber der Galerie Simon in Paris, abgeschlossen hatte. Werke Klees zeigte Nierendorf bereits in seiner ersten Ausstellung in New York, „Contemporary Art“ vom 4. Januar bis 15. März 1937, mit der er seine neue Galerie in der 20 West 53rd Street einweihte. Im Dezember 1937¹³⁶, nach der Theodor Lux-Ausstellung, mit der Nierendorf die neu bezogenen Galerieräumen in der 21 East 57th Street¹³⁷ eröffnet hatte, liess er sich für die erste Einzelausstellung Klees von Kahnweiler 19 Arbeiten senden, die am 19.11.1937 aus Paris an ihn abgingen¹³⁸. „When I got the first collection for my very small gallery in New York I sent him [Klee] a cable ‘herewith buy the whole exhibition. Happy Christmas‘¹³⁹. This was 1937, when I felt that I was beginning to be settled in USA and because I had heard that Klee was very sick and suffering. I know and I nearly was ashamed of the way Klee and his wife were thankful for this ‘help‘. He mentioned this cable often, years later, as the only light in a dark epoch, when he thought that (Germany being poisend) there was no place in the world and no echo, no audience for his work. [...] I could only buy the Klee collection because I had sold a Byzantine Ivory piece to an American museum.“¹⁴⁰

Am 2. Januar 1938 hängt Karl Nierendorf mit dieser Kollektion seine erste Klee-Ausstellung, „die wirklich wundervoll und kostbar aussieht“¹⁴¹ und zu einem schönen Erfolg wurde.¹⁴² Zusammen mit seinem Freund Mies van der Rohe hatte sich Nierendorf den „Plan ausgedacht“¹⁴³, die Vertretung von Klee für die USA zu übernehmen. „Wir haben an Klee geschrieben¹⁴⁴ und hoffen, dass es gelingt. Wenn Du irgendwelche Bücher, Graphik oder Originale von Klee bekommen kannst, so bitte bedenke, dass ich hier dafür das allergrößte Interesse habe.

Bestelle bitte auch die Parklitho¹⁴⁵ oder besser noch, frage bei Goltz an, wie hoch der Restbestand ist und wieviel er dafür haben will.“¹⁴⁶

Wie schon im Falle Kandinskys holte er sich als erstes das Einverständnis J. B. Neumanns. „J. B. hat mir die Kleevertretung ohne weiteres übertragen und sich fabelhaft benommen, wie immer.“¹⁴⁷ Für J. B. Neumann, der sich seinerseits bereits 1934 – allerdings erfolglos – um die Vertretung Klees in den USA bemüht hatte,¹⁴⁸ war dies sogar ein naheliegender Schritt: „Not long before the artist's death, Karl Nierendorf, who had been my partner in Berlin, came to New York. Since he had a very close personal friendship with Klee and Mrs. Klee, I felt it proper that he should be given the representation of Klee in America, and an arrangement was made to that effect.“¹⁴⁹

Am 28. Februar 1938 schloss Kahnweiler mit Nierendorf einen Vertrag über die Alleinvertretung von Klees Werk in Amerika ab, der folgende Bedingungen beinhaltet: „Kahnweiler überläßt Nierendorf ein Drittel von Klees verkäuflicher Jahresproduktion in Kommission. Nierendorf verpflichtet sich, jährlich Werke in Wert von \$ 2.000,- (ca. sFr. 8.600,-) über Kahnweiler fest zu übernehmen, behält sich auf diese aber ein Umtauschrecht vor; von den ca. sFr. 8.600,- gehen ca. 2/3 an den Künstler und ca. 1/3 als Provision an den Generalvertreter.“¹⁵⁰

Nierendorf kommentierte später sein Engagement stolz auch als Hilfsaktion, die es Klee ermöglicht haben soll finanziell unbesorgt zu leben: „Not only bought I the exhibition, but I have send him later to his widow monthly enough money to live – generously – there were no financial troubles in his life.“¹⁵¹ Auch wenn diese Einschätzung weit übertrieben scheint, dürften Nierendorfs Festkäufe an Werken für den Künstler tatsächlich eine regelmässige und daher hilfreiche Einnahmequelle dargestellt haben.

Für Karl Nierendorf muß dieser Vertrag ein Triumph gewesen sein¹⁵² und höchstwahrscheinlich mit der Hoffnung verbunden, damit nun seinen größten Konkurrenten in den USA, Curt Valentin, überrunden zu können, der ebenfalls 1938, im April, eine Klee-Ausstellung veranstaltete. Der Vertrag bot jedoch auch Nachteile, die Nierendorf zu Beginn nicht bewußt gewesen sein dürften, und Valentin sollte ein halbes Jahr später ein paar Trümpfe in der Hand bekommen, die Nierendorf zu diesem Zeitpunkt nicht voraussehen konnte.

Karl Nierendorf hatte zwar wegen seiner Vereinbarung mit Kahnweiler bezüglich Klee eine Monopolstellung inne, er war dadurch aber an festgesetzte Nettopreise gebunden. Valentin dagegen konnte, durch keinen Vertrag eingeschränkt, seine Preise flexibel gestalten und Nierendorfs Verkaufsangebote unterbieten. Dank besserer Kontakte zu emigrierten, meist jüdischen Sammlern aus Deutschland und dank der Verbindung zu seinem Patron, Karl Buchholz in Berlin, konnte er auch ohne direkte Einkaufsmöglichkeit beim Künstler immer wieder Werke Klees für seine Galerie erwerben. Buchholz war, zusammen mit den Kunsthändlern Ferdinand Möller, Berlin, Hildebrand Gurlitt, Hamburg und Bernhard A. Böhmer, Güstrow, von der „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst aus deutschem Museumsbesitz“ beauftragt worden, vom Herbst 1938 bis Juni 1941 beschlagnahmte Werke moderner Kunst aus deutschen Museen möglichst gegen Devisen ins Ausland zu verkaufen.¹⁵³ – Nierendorf hatte im Sommer 1938 von der geplanten „Verwertung“ der beschlagnahmten Werke „entarteter Kunst“ erfahren¹⁵⁴, sich aber, trotz anfänglichem Interesse, nicht aktiv um eine Beteiligung daran bemüht¹⁵⁵. – Buchholz lieferte zahlreiche von den Nationalsozialisten günstig bezogene Klee-Bilder an seinen Partner Valentin nach New York, der sie zu Preisen unter denjenigen von Nierendorf weiter veräußerte.

Im November 1939 teilte Valentin Klee mit, daß er seit Anfang 1937 etwa 30 Werke – größtenteils aus ehemals deutschem Museums- oder Privatbesitz – von ihm verkauft habe. Von diesen Verkäufen profitierte der Künstler finanziell jedoch nicht.¹⁵⁶

Wie stark die Konkurrenz von Valentin war, zeigte auch die von Mai bis Oktober 1939 vom Museum of Modern Art gezeigte Ausstellung „Art in Our Time“. Welche das Institut zu seinem zehnjährigen Bestehen und zur Eröffnung seines Neubaus während der New Yorker

NIERENDORF
GALLERIES NEW YORK CITY
PAINTINGS • SCULPTURE 27 EAST 57TH STREET

TELEPHONE PLAZA 3-6873 • CABLE ADDRESS: NIERENDORF NEW YORK

4. Jan. 1938.

Zu meinem Vorschlag der Übertragung einer Generalvertretung möchte ich folgendes bemerken:

"Generalvertretung" ist ein in der ganzen Welt feststehender Begriff fuer diejenige Stelle, die im kaufmaennischen Sinne eine Zentrale bildet und von da aus einen ganzen Bezirk einheitlich behandelt, weitere Vertretungen einrichtet und beliefert und fuer alle gemeinsam eine geeignete Propaganda betreibt.

Allen soll dadurch gleichermassen gedient werden. Es wird dadurch verhindert, dass Gegensatze sich entwickeln und dass einer (was manchmal vorkommen kann, natuerlich ohne Absicht) gegen den andern arbeitet. Durch die Konzentration an einem Platz ist vieles erleichtert, vieles sogar erst moeglich, was undurchfuehrbar waere, wenn jeder einzelne fuer sich handeln wuerde. Besonders wertvoll ist z.B. eine einheitliche Preispolitik.

Grade, wenn die Produktionsstelle (oekonomisch gesprochen) weit entfernt liegt, aber verschiedene Gebiete in einem fremden Lande erschlossen werden sollen, ist es sehr zu empfehlen, eine zentrale Verteilungsbasis zu schaffen.

Wenn unter den Vertretern einer ist, der sich berit findet, unter Aufwand von Kapital und unter Hergabe grosserer Mittel mit der Aussicht auf einen bedeutend hoeheren Umsatz zu arbeiten, so sollte er schon wegen dieser erhohten Leistungen die fuehrende Stelle bekommen. Wenn er Verpflichtungen uebernimmt, die andere nicht tragen, so hat er ein Anrecht auf Bevorzugung. Diese besteht darin, dass er zunaechst die erste Auswahl hat, zumal er ja aus jeder Sendung moeglichst nach Kraefte selbst fest kauft, sodann sollte er von allen Verkaeufen seines Gebietes einen Satz von 10% erhalten, der einem Fonds bildet fuer Photos, Clichees, Publikationen und dadurch dazu beitraegt, die Kosten fuer die Propaganda aufzubringen. Die Centralstelle hat die Aufgabe, sich in jeder Weise um eine konsequente, wuerdige Propagierung der Werke zu bemuehen, seinen Namen und seine Werke bekannt zu machen durch Veranstaltung von Ausstellungen und Reisen sowie durch Sonderpublikationen.

Verhandlungen angefangen werden
 P. S. Klees bereits und seinen Redaktions
 Mueusem
 Verantwortlichkeit im
 Hinsicht

Dok. 16 Karl Nierendorf an Paul Klee, Vorschlag der Generalvertretung, S. 1, 1938 (NL Klee, PKS, KM, Bern.)

Grade in Amerika ist es noetig, dass man fuer einen Kuenstler systematisch und mit ganzer Person eintritt und dass die Oeffentlichkeit mit seiner Arbeit durch staendige Veroeffentlichungen und Ausstellungen vertraut wird.

Sowohl 1936 wie 1937 waren in New York GLEICHZEITIG, sogar sehr nahe beieinander, zwei Picasso-Ausstellungen und auch Rouault wurde im gleichen Monat an zwei Stellen gezeigt...wie jetzt eben wieder Marie Laurencin. Man ist noch sehr auf Franzosen wie Utrillo, Derain, Vlaminck (besonders natuerlich auf Impressionisten) eingestellt und es bedarf zaehrer Erziehungsarbeit, um das Verstaendnis fuer solche Kunst auf eine breitere Basis zu bringen, die nicht geschmaecklerisch oder pariserisch ist. Matisse wird immer noch besonders geschaezt und "peinture", "Ecole de Paris" beherrschen das Feld. Ausser Picasso und vielleicht Juan Gris ist noch kein Maler der neuen Zeit wirklich hier durchgedrungen und selbst um diese ist noch ein Kampf.

Dazu kommt die seit dem Sommer hereingebrochene Wirtschaftskrise mit den Boersenkatastrophen, die ploetzlich alles lahmlegten. Gewiss ist -wie man sagt- viel Panik in dem abrupten Abbrechen aller Initiative, aber niemand weiss, wann eine Besserung kommt, die ja von Europa und dem fernen Osten stark abhaengig ist.

Auch diese Unsicherheit ist ein Grund zur Festigung und Vereinfachung der geschaeftlichen Formen und vor allem ist die Schwierigkeit der allgemeinen Lage nur bei verstaerkter, konsequenter Aktivitaet zu ueberwinden.

Ich bin bereit, sowohl materielle Opfer zu bringen wie alle meine Erfahrung und alle Kraefte in den Dienst der Sache zu stellen. Wie ich schon einmal das Land bis zur Westkueste durchreist habe, so moechte ich wieder die Museen und Sammler in U.S.A. aufsuchen und oefter von hier aus Reisen unternehmen. Alle diese Muehen und die Investierung durch den festen Ankauf einer ganzen Sammlung sind natuerlich nur moeglich im Hinblick und im Vertrauen auf eine engere, intensive Zusammenarbeit einerseits mit dem Kuenstler, andererseits mit seinen anderen Vertretern hier im Lande. Dass niemand Schaden und alle Nutzen von einer erhoehten Aktivitaet und den Sonderaufwendungen haben, ist selbstverstaendlich.

Dieser Brief ist am 10. Januar in Europa. Da ich unbedingt wegen der Disponierung der Summe zu festen Entschluessen kommen muss, bitte ich um Cabelnachricht.

Mit den besten Empfehlungen und Gruessen
Ihr sehr ergebener *Karl Nierendorf*

Weltausstellung veranstaltete. Die Schau war größtenteils aus Leihgaben von Künstlern, Kunsthandlungen und privaten wie öffentlichen Sammlungen zusammengestellt. Das Museum of Modern Art erwarb daraus fünf Werke aus ehemals deutschem Museumsbesitz, welche die Buchholz Gallery als Leihgaben zur Verfügung gestellt hatte, darunter auch Klees Gemälde „Um den Fisch“ (1926), das Valentin von Buchholz erhalten hatte. Es war im Sommer 1937 in der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden beschlagnahmt und in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt worden; Buchholz übernahm es Anfang 1939 von der „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“ für 216 Dollar.

Im Verlauf des Jahres 1939 erwarb das Museum durch Valentin noch drei weitere Bilder von Klee, darunter die „Zwitschermaschine“ (1922), die aus dem ehemaligen Besitz der Nationalgalerie Berlin stammte.¹⁵⁷

Ein von den Veranstaltern der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München sicher unbeabsichtigter Nebeneffekt der Femeschau war das sprunghaft ansteigende Interesse für moderne Kunst im In- und Ausland. So schrieb Kandinsky im Oktober 1937 an Galka Scheyer: „Sie haben doch wohl von der Münchener Ausstellung ‘Die entartete Kunst’ gelesen? Das arme liebe München! Nun ist der Erfolg ein unerwarteter: der Besuch ist riesig – über eine Million Einwohner. Es soll dort von Kunsthändlern wimmeln, obwohl sie dort nicht gerade besonders liebenswürdig aufgenommen werden, wie ich hörte. Ein ehemaliger Schüler von mir erzählte mir, nie wäre bis jetzt das Interesse für neue Kunst in Deutschland so ernst und lebendig gewesen, wie es heute der Fall ist – in D. nämlich! Ja, das ist ja die sog. andere Seite.“¹⁵⁸

Von München, wo die Ausstellung vom 19. Juli bis 30. November 1937 gezeigt wurde, ging sie nach Berlin, wo sie vom 26. Februar bis 6. Mai 1938 zu sehen war.¹⁵⁹ Auf die erste Welle der Beschagnahmungen von Werken „entarteter Kunst“ aus deutschen Museen, die im Juli 1937 abgeschlossen war, folgte von August bis November 1937 die zweite und umfassendere. Beide nach Aktionen wurden, wie es typisch für die Nationalsozialisten war, nachträglich legalisiert, in diesem Fall durch das „Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ vom 31. Mai 1938. Von Klee wurden 102 Werke aus den öffentlichen deutschen Sammlungen entfernt. Paradoxer Weise wurde wegen der Verfolgung und Verfemung „entarteter Kunst“ auch die amerikanische Öffentlichkeit stärker auf die moderne deutsche Kunst aufmerksam.¹⁶⁰

Ohne die Alleinvertretung Klees in den USA, um die sich Valentin seinerseits schon 1933 nach Schließung der Galerie Flechtheim in Berlin vergeblich bemüht hatte¹⁶¹, hätte Nierendorf einen noch schwereren Stand gegen den Kollegen gehabt. Sie garantierte ihm und Galka Scheyer als einzige in Amerika den Zugang zu den neuesten Arbeiten des Künstlers und verschaffte ihm das Privileg, seinem Publikum mit dem Spätwerk Klees wirkliche Neuheiten bieten zu können. Dies tat Nierendorf mit steigender Häufigkeit. Nach der ersten Einzelschau Anfang Januar 1938 präsentierte er von Ende März bis Juli 1938 drei Kollektivausstellungen mit Klee-Arbeiten. Im Oktober veranstaltete er sogar trotz aller Konkurrenz zu Valentin mit diesem zusammen eine Einzelausstellung. Dann folgte vom 24. Oktober bis 26. November 1938 eine weitere Klee-Einzelschau, wieder in neuen Räumen in der 18 East 57th Street, zu deren Katalog Perry Rathbone die Einleitung schrieb. Die neue Galerie wurde zunächst „Nierendorf Galleries“ benannt. Möglicherweise war der Hinweis Josef Nierendorfs, es wäre doch besser, mit diesem Namen auf beide Galerien, d. h. die Brücke New York – Berlin, hinzuweisen, dafür ausschlaggebend. Die Ausstellungen zuvor waren unter „Nierendorf Gallery“ gelaufen, und überraschender Weise ging es nach einer zweiten Klee-Ausstellung „Exhibition Paul Klee, November 1938“, die zum Teil parallel zur ersten gelaufen zu sein scheint, ab Dezember 1938 wieder unter dem ursprünglichen Namen weiter, wobei nicht bekannt ist, warum Karl Nierendorf seine Entscheidung rückgängig machte.

Von Dezember 1938 bis Mai 1939 stellte Nierendorf Klee in fünf Kollektivausstellungen vor, eine davon präsentierte Katherine Dreier mit seiner Unterstützung. Das Jahr 1940 begann er im Januar sogleich wieder mit Klee, diesmal in einer Einzelausstellung anlässlich des 60. Geburtstags des Malers. Die Sendung des vertraglich vereinbarten Klee-Kontingentes, das er im De-

zember 1939 erhalten hatte und aus dem er die Januarausstellung zusammenstellte, erfreute Karl Nierendorf sehr. Ein Schreiben an Lily Klee macht deutlich, wie sehr der Kunsthändler selbst die Werke genoß: „Liebe Frau Klee, die Sendung ist gut angekommen und es war wieder eine grosse Freude, die Kisten auszupacken. [...] Ich kann mich nicht satt sehen an den neuen Klees, habe am Sonntag ganz allein den Tag mit ihnen verbracht, nicht einen einzigen Menschen gesehen oder gesprochen. Es war ein grosses Erlebnis. [...] Den größten Teil der Bilder habe ich farbig (!) für Lantern slides aufnehmen lassen. Insgesamt habe ich bisher davon 75 Stück. Gestern, Weihnachten, war bei J. B. Neumann die erste Vorführung. WUNDERVOLL!“¹⁶²

Auch über die Ausstellung selbst konnte Nierendorf Positives berichten: „Die Klee-Ausstellung ist diesmal unerhört schön und begeistert mich jeden Tag aufs Neue. [...] Ihre Feier zum 60ten Geburtstag hier verlief ausserordentlich glücklich und war eines der erfreulichsten Ereignisse meines Lebens in den U. S. A. Schnabel und Frau waren hier, Rudolph Forster, William Dieterle, J. B. Neumann und viele, deren Namen Sie nicht kennen. Ich habe eine Anzahl Photos von der Feier gemacht, die ich Ihnen mit dem nächsten italienischen Schiff zusende, ebenso wie die Einladungen, Presseauschnitte, etc.“¹⁶³

In der Ausstellung zum 60. Geburtstag Klees zeigte Nierendorf 44 verkäufliche Tafelbilder und mehrfarbige Blätter von 1916 bis 1939, wobei das Schwergewicht auf dem Spätwerk lag.¹⁶⁴ In dem Vorwort, das Nierendorf in dem kleinen Katalog zur Ausstellung abdruckte, ehrte er den Künstler als einen allgemein anerkannten Meister und hob hervor, daß die vorgestellte Kollektion ihre Ausstellungspremiere in der Nierendorf Gallery erhielt: „With this exhibition, we pay our respects to Klee, who is today an acknowledged master, whose influence and inspiration are felt and appreciated throughout the world of Art today. The entire collection has just been sent from the studio of the artist, most of the pictures being shown for the first time. The group includes numerous works of 1939.“¹⁶⁵ Um einen umfassenden Überblick über das Werk des Künstlers geben zu können, hatte Nierendorf eine Dia-Vorführung vorbereitet. „A review of Klee’s work from 1909 to 1939 will be shown in color slide projection. The recent advancement in this photo technique has made it possible to view the entire range of the artist’s work in authentic color reproduction.“¹⁶⁶

Als er im Februar 1940 Arbeiten Fernand Légers von Kahnweiler für eine Ausstellung bekam, blieben ca. 30 Bilder von Klee parallel dazu hängen.¹⁶⁷ Nierendorf hatte ab 1. Oktober 1939 im Stockwerk über seiner Galerie einen Raum dazu mieten können: „Es ist schön, daß man dann die Klee Freunde eine Treppe höher in ein gesondertes und für sich existierendes Reich führen kann.“¹⁶⁸

Trotz ideeller und erster finanzieller Erfolge hatte Nierendorf für seine Galerie zu kämpfen. Da half auch nicht die Tatsache, daß nach dem Ausbruch des Krieges, Anfang September 1939, mit Paris und London die beiden stärksten Konkurrenzmärkte weggefallen und die USA neben der Schweiz als einzige Länder dem freien modernen Kunsthandel verblieben waren. Die starke Wettbewerbskraft Valentins und das Ankaufverhalten amerikanischer Museen schilderte Nierendorf in einem Schreiben an Lily Klee, einen Monat nachdem er den Klee-Raum eingerichtet hatte: „Wieder bin ich schwer beeinträchtigt durch Valentin, der ohne Vertrag und Investierung eine ganze Anzahl guter Werke von Klee aus Deutschland, von Museen und Privaten sich so günstig beschafft hat, dass es sehr schwer ist, mit seinen Preisen zu konkurrieren. Er will auch wieder eine Ausstellung veranstalten. Leider sehen die Museen nicht ein, dass es eigentlich eine moralische Pflicht ist, die Werke des Künstlers zu kaufen, die von ihm selbst kommen und dadurch seine Arbeit fördern, statt dieses teilweise gestohlene, jedenfalls unfair und skrupellos auf den Markt geworfene Material der Museen. Viele Leihgaben aus Privatbesitz und gestiftete Bilder werden rücksichtslos von deutschen Museen verschleudert. Man sollte diese Verkäufe boykottieren, statt sie zu fördern und Dollars nach Nazi-Land zu senden. Wenn Privatsammler auf dem Standpunkt stehen, dass sie dort kaufen, wo es am billigsten ist, so mögen sie das mit sich abmachen. Aber das Museum of Modern Art hat in grossem Stil Ankäufe getätigt, die von manchen Sammlern als ‘Stolen Values’ abgelehnt wurden. Valentin ist der Vermittler und hat viel Geld

verdient, viel nach Deutschland gesandt . . . Mir wirft man vor, dass ich unklug handle und nicht genug Geschäftsmann sei. Meine Lage ist sehr schwierig, aber hätte ich etwas in Luzern¹⁶⁹ kaufen sollen, statt bei Klee?

Ich bin der Meinung, dass ein Institut wie das Museum of Modern Art überhaupt nur seine Existenzberechtigung hat, wenn es von Künstlern direkt kauft. Ohne die wenigen schöpferischen Persönlichkeiten, die heute wie zu allen Zeiten sehr selten sind, und ohne ihr Schaffen wäre die ganze Idee des Museums undurchführbar. Man gibt Hunderttausende, sogar Millionen aus für Bau, Direktion, Stab, Personal, Kataloge . . . für 'Betrieb', aber von den Künstlern kauft man nicht, sondern man ramscht bei Auktionen. Es ist traurig, dass Valentin sich dazu hergibt und jetzt sogar eine Ausstellung von diesen Werken machen will.

Geradezu katastrophal ist diese ganze Sache für meine Galerie, die sich doch hauptsächlich der deutschen Kunst der Gegenwart widmen wollte. Wenn V. Bilder von Kirchner etc. zu \$ 80.- (Ölgemälde!) kaufen kann, aus Museen, so kann er natürlich sehr viel verdienen und ich muss zusehen, wie ich zurechtkomme. Vor allem: ich habe ja durch den Krieg jetzt gar keine neue Collection zu zeigen¹⁷⁰. Eine Jawlensky-Ausstellung, die ich sehr gut vorbereite, wird gewiss interessant sein. Aber ein hier völlig unbekannter Künstler kann mir geschäftlich natürlich keinen Erfolg bringen. So bin ich wieder mal 'Pionier', mit 50 Jahren, während andere die finanziellen Erfolge haben. Ich hoffe, daß ich auf die Dauer mit meinem Standpunkt doch bei allen ernsteren Kunstfreunden durchdringen werde und Mies sagte mir kürzlich, dass diese 'Tageserfolge und im Trüben fischen' zuletzt sich doch nicht lohnen. Er würde auch nicht anders handeln als ich, aber inzwischen hat sich Valentin hier beträchtliche Mittel erworben, mit denen er weiter aufbauen kann und wenn ich nicht einige zuverlässige Freunde hätte, so wäre er mir schon weit voraus. Im Dezember veranstalte ich in Chicago eine Klee-Ausstellung, werde darüber berichten.¹⁷¹

Unter Berücksichtigung seiner persönlichen Lage ist Nierendorfs Ansicht gut nachzuvollziehen. Erschwerend kam für ihn hinzu, daß die Galerie Nierendorf in Berlin seit Februar 1939 offiziell nicht mehr existierte und er damit rechnen mußte – seit September 1939 auch kriegsbedingt – bis auf weiteres keine Sendungen von Kunstwerken mehr zu bekommen. Josef hatte sich mit dem restlichen Galeriebestand in einen kleinen Lagerraum und Keller zurückziehen müssen, die sich neben bzw. unter dem Laden seiner Frau befanden.

6.8. Josef Nierendorf und die Galerie Nierendorf Berlin 1937–1945

Die Erinnerungen von Meta Nierendorf geben einen Einblick in die letzten Jahre der Galerie Nierendorf Berlin: „Ich weiß noch, daß 1937 im Oberlichtsaal eine letzte sehr große Hofer-Ausstellung stattfand. Etwas später mußte der Oberlichtsaal aufgegeben werden. So blieb nur noch das Lützowufer 19a für das Ausstellungsprogramm. In diesem Frühjahr wanderten Feiningers, mit denen wir sehr befreundet waren, nach Amerika aus. Ich sehe uns noch am Bahnhof stehen, wie wir dem Zug nachwinken. Da die Galerie eigentlich nur 'entartete Künstler' vertrat, wurde es immer schwieriger, überhaupt Ausstellungen zu veranstalten. Es erschienen vor Eröffnung jeder Ausstellung Hängekommissionen von der Reichskulturkammer, die dann die Bilder und auch die Plastiken von Lehmbruck, Karsch, Mataré etc. bekittelten. Eine Zeitlang ging es noch ohne allzu großen Ärger ab. Als die Galerieräume auch am Lützowufer aufgekündigt wurden, zog Josef in ganz kleine, enge Kellerräume am Kösterufer Nr. 65, irgendwo im Hinterhaus, das man über einen kleinen Hof erreichte. Dies war die letzte klägliche Station einer bedeutenden Galerie. Größere Ausstellungen waren dort unmöglich, die Schwierigkeiten wurden immer größer. Es kamen natürlich noch viele der treuen alten Besucher und Sammler, wie z.B. Dr. Sprengel, der damals anfang seine Sammlung aufzubauen.

Im Herbst 1938 mußte ich mein Geschäft räumen, da das Haus für geplante Erweiterungen des Flughafens beschlagnahmt wurde. Mit viel Glück bekam ich schräg gegenüber das Eckgeschäft in der Manfred-von-Richthofen-Straße mit fünf großen Schaufenstern, in dem wir bis

zum Umzug in die Hardenbergstraße blieben. Schon Ende Januar 1939 eröffnete ich dort [...]. Im gleichen Haus, durch den Hauseingang getrennt, stand ein kleiner früherer Schneiderladen leer. Da es 1939 für Josef absolut nicht mehr möglich war, ohne größtes Risiko öffentlich für moderne Kunst einzutreten, mieteten wir diesen kleinen Laden, und alles was an Bildern und Plastiken da war, wurde dort in primitivsten Gestellen und in Kisten gestapelt. Zum Glück gehörte zu meinem Geschäft ein sehr großer Keller. Dort konnten die Graphik und die Mappen gut verpackt in Regalen untergebracht werden. Sehr schnell fanden wir auch in der gleichen Straße eine schöne Wohnung.

Wir hatten uns kaum richtig eingelebt, als der zweite Weltkrieg begann. Josef, der als Junge eine schwere Schädeloperation erhalten hatte, bekam seinen Stellungsbefehl und hatte das Glück, als Soldat in ein Pferdelazarett in Berlin zu kommen, in dem er später die Apotheke unter sich hatte. So war er doch öfter bei uns in Tempelhof. Das neue große Geschäft ging besser, als ich es je erwartet hatte. Nur machte die Beschaffung der Waren immer größere Schwierigkeiten. Einige der alten Nierendorf-Kunden kamen auch, und so konnte Josef oder auch ich hin und wieder mal einen Mataré oder ein Bild von Hofer oder Xaver Fuhr in dem kleinen Abstellraum verkaufen.¹⁷²

Noch im Dezember 1938 hatte Josef Nierendorf die Hoffnung gehabt, sich für einen jungen Künstler einsetzen zu können, der in seine Galerie kam und ihm seine Arbeiten zeigte. Es handelte sich um Heinz Trökes. Die Tagebuchaufzeichnungen dieses heute bekannten Künstlers verdeutlichen die damalige Situation des modernen Kunsthandels und den hervorragenden Ruf, den die Galerie Nierendorf als Entdecker und Förderer junger Künstler hatte. Sie machen auch den Blick für Qualität und den „Riecher“ für künstlerische Talente deutlich, den Josef Nierendorf offensichtlich ebenso besaß wie sein Bruder Karl, auch wenn er davon wohl seltener Gebrauch machte. „Dann mache ich den erwartungsvollen und im Stillen auch bange Gang zur Galerie Nierendorf. Nierendorf schaut sich ohne ein Wort zu sagen oder zu fragen meine Arbeiten an und bricht dann plötzlich los: ‘Verdammte Schweinerei, dass ich sie nicht ausstellen kann!’ Und dann beginnt er zu fragen, wo ich her bin, Eltern, Ahnen, Landschaft, Ausbildung, was ich sah, was ich treibe, schaut sich immer wieder meine Arbeiten an, und dann fragt mich Nierendorf, der Nierendorf, der alle modernen Künstler seit 30 Jahren zuerst ausstellte, der Nierendorf, der für die modernen Künstler ein Begriff wurde, dann fragt mich Nierendorf, ob ich ihm die sämtlichen Bilder, die ich mitbrachte überlassen wollte!!!!!! So glücklich wie in dem Augenblick bin ich wohl noch nie gewesen. Endlich eine Anerkennung zu finden. Versprechen tat er mir gar nichts, was er hier oder auswärts macht, hängt nicht allein von ihm allein ab (pol.). Er war von meiner Arbeit und Entwicklung so überzeugt, dass er mir sagte: ‚Endlich finde ich wieder einen jungen Künstler, für den ich mein Bestes tun möchte.‘ Ich musste ihm eine Liste mit Preisen meiner Bilder aufstellen¹⁷³. [...] Ob, wann, was und wo er was verkaufen kann oder ausstellen kann, hängt wie gesagt nicht von ihm allein ab. – Er sagte mir aber so schönes über meine Arbeit, dass er mir eine unglaubliche Freude damit machte und recht, recht viel Mut!¹⁷⁴

Auch in die Situation der Künstler gibt Trökes Niederschrift einen Einblick. Er besuchte den „Maler Kuhn, einen Surrealisten“ der „von den Schwierigkeiten sprach, die viele moderne Maler in Berlin hätten. Es geht unter Umständen bis zum Malverbot und bis zur Beschlagnahme der Bilder!“¹⁷⁵

In der Sekundärliteratur wird zumeist angegeben, die Ausstellung bei Nierendorf habe stattgefunden und sei von der Gestapo geschlossen worden. Ein Beleg hat sich laut Markus Krause¹⁷⁶, der den Nachlaß von Trökes bearbeitet, dafür jedoch noch nicht gefunden. In Trökes Tagebuch ist die Ausstellung nicht vermerkt. Da er das Treffen mit Josef Nierendorf in dessen Galerie als ein so außergewöhnliches und für ihn wichtiges Ereignis beschrieben hatte, ist es naheliegend anzunehmen, daß er eine Ausstellung, hätte sie stattgefunden, vermerkt hätte¹⁷⁷.

Der beste der wenigen verbliebenen Kunden in dieser schwierigen Zeit war der von Meta Nierendorf erwähnte Dr. Bernhard Sprengel. Der Schokoladenfabrikant hatte 1934 bereits in der Galerie Nierendorf eine Plastik und zwei Kohlezeichnungen von Kolbe erworben und im Juli 1938 eine

Lehmbruckplastik.¹⁷⁸ In einem Schreiben vom 9. August 1939¹⁷⁹ nahm er den Kontakt zu Josef Nierendorf abermals auf, da er mit seiner Frau ein neues Haus bezogen hatte und dies mit einer eigenen Bilder- und Skulpturensammlung dekorativ gestalten wollte. Sieben Wochen später wurde der erste Kauf erfolgreich abgeschlossen. Der Fabrikant erwarb für 4500 M die „Kleine Sinnende“ von Wilhelm Lehmbruck,¹⁸⁰ die in einer anderen Fassung auch bei Karl Nierendorfs Ausstellungsauftritt in der Nierendorf Gallery, New York, zu sehen gewesen war. Bis 1940 erwarb Sprengel zahlreiche Werke deutscher moderner Künstler, die ihm Josef Nierendorf ab 1939 in dem kleinen Lagerraum zeigte oder in Form von Ansichtssendungen zuschickte. Unter den gesammelten Künstlern befanden sich neben Lehmbruck, Feininger, von dem er zwei Aquarelle erwarb¹⁸¹, Karl Hofer, dessen gezeichneter Kopf des „Lesenden“ und dessen Ölgemälde „Blumen in weisser Farbe“ für insgesamt 1050 M in Sprengels Besitz übergingen,¹⁸² sowie Arbeiten von Schmidt-Rottluff und dem wenig bekannten Josef Scharl.¹⁸³ Auch Werke von Heckel, Rohlf, Mataré, Peter Fischer, Fuhr, Marcks und Nolde wurde dem Fabrikanten aus Hannover zur Ansicht geschickt, und manche gingen in dessen Eigentum über.¹⁸⁴ Sprengel drückte seinen Dank für die Vermittlungs- und Beratungstätigkeit von Josef Nierendorf auch schon mal zu festlichem Anlaß mit einer Sendung aus dem eigenen Schokoladensortiment aus. So schrieb er am 22. Dezember 1938: „Sie haben uns mit Ihren guten Ratschlägen und durch die Vermittlung mancher seltener Blätter, ich denke dabei insonderheit an Lehmbruck, in dem ablaufenden Jahre soviel Freude gemacht, dass es meiner Frau und mir ein Bedürfnis ist, Ihnen zum Jahresschluß dafür unseren Dank zu sagen. Sie werden mir erlauben, dass ich Ihnen und Ihrer verehrten Gemahlin durch eine kleine Kostprobe unserer Erzeugnisse das Weihnachtsfest zu versüssen versuche. Meine Frau und ich bitten Sie, sich diese Sachen recht gut schmecken zu lassen.“¹⁸⁵

„Zu den Nolde's möchte ich Ihnen gleichzeitig im Namen meiner Frau sagen, dass wir Ihnen ganz besonders dankbar dafür sind, dass Sie uns diese reichhaltige Auswahl überlassen haben. [...] Inzwischen lohnt es sich ja nun wirklich, einmal einen Spezial-Katalog unserer Nolde's aufzumachen. Das wird nach dem Urlaub geschehen. Wir werden Ihnen dann diese Zusammenstellung einmal schicken, und Sie werden damit Nolde gegenüber einen wahrscheinlich nicht alltäglichen Erfolg in der Richtung verbuchen können, dass es Ihrer liebevollen Arbeit an uns gelungen ist, in uns wirkliche und warmherzige Freunde für den Künstler 'Nolde' und für sein Werk zu gewinnen. Wir haben an diesen Blättern inzwischen so oft und so einzigartige, wirklich tiefe Freude erlebt, dass wir Ihnen persönlich für diese Vermittlung von ganzem Herzen dankbar sein müssen. Im übrigen ist es ja so, dass ich das, was ich Ihnen eben über Nolde gesagt habe, zum mindesten auch über Lehmbruck sagen müsste.“¹⁸⁶

Josef Nierendorf war sehr froh über diese Bestätigung seines Engagements, die er nun endlich erhielt¹⁸⁷ und die ihn zum Durchhalten anspornte. „Für Ihren Brief vom 3. danke ich Ihnen besonders, denn der herzliche Ton, der aus ihm spricht findet bei mir einen bereitwilligen Boden und feuert mich an, unbeirrt weiter zu arbeiten und im Herbst wieder neue Räume auch für Ausstellungen zu mieten.“¹⁸⁸ Ich glaube doch, dass es noch einige junge Menschen geben wird, für die es lohnt, seine Arbeitskraft einzusetzen und dadurch auch nicht das aufgibt, was fast zwanzig Jahre unser Ziel ist, dem unbekanntem Künstler den Weg zum Kunstfreund zu ebnet und dadurch an seiner Entfaltung und Entwicklung zu helfen. Auch für den Kunstfreund und Sammler wird es wichtig bleiben, dass er durch Ausstellungen vergleichen kann, was ist und was wurde geschaffen.“¹⁸⁹

Als der Zweite Weltkrieg ausbrach und Sprengel am 8. September 1939, kurz nach der Kriegserklärung, äußerte, daß seine „Kauflust im Augenblick [...], wie Sie sich denken können, gleich null ist“, wobei er dennoch ein Selbstbildnis von Rohlf für 600 M erwarb, entgegnete Josef Nierendorf, daß gerade in dieser ernsten Zeit der „innere Mensch“ Entspannung und Muße brauche, um den Alltag und seine Pflichten erfüllen zu können. „Wer die Erlebnisfähigkeit für Kunst in sich entwickelt hat, ist zu jeder Zeit begünstigt und ich hoffe und wünsche Ihnen, dass Sie nie aus Ihrem Kreis herausgerissen werden [...]. Sie haben nicht nur das Recht, in Ihrer

,den 20.3.1939

Sehr geehrter Herr Nierendorf !

Ich nehme Bezug auf unsere telefonische Unterhaltung heute morgen.
Heute gehen an Sie zurück:

- 3 Aquarelle von Mataré.
- 3 Zeichnungen von Peter Fischer. Eine behalten wir zurück um sie noch einmal mit Ihnen zu besprechen.

Ferner Aquarelle von Nolde:

- "Heuhaufen".
- "Abendlandschaft".
- "Grosser roter Mohn".

Ferner von Rohlf:

"Tulpen".

Von Xaver Fuhr:

"Wolken".

Von Hofer:

- "Nachtwache".
- "Sitzende Frau".

Ferner in einer besonderen Mappe die uns zur Ansicht übersandten Zeichnungen von Marcks. Aus der Mappe habe ich, wie ich Ihnen schon mitteilte, zwei herausgenommen.

Ausserdem lege ich die Fotos von Marcks bei. Wäre es möglich, dass wir von diesen Fotos einige bekommen? Wenn ja, würden uns interessieren die beiden Fotos der

"Bethula". *beide*)

Ferner:

- "Haarflechtendes Mädchen".
- "Sitzende mit ausgebreiteten Armen".

Zwei Fotos von dem

"Mädchen mit Apfel"

und

"Stehendes Mädchen".

Eine grosse Freude würden Sie uns mit einem Foto der "Nachtwache" machen können und der "Pastorale" von Hofer.

-2-

Den Gegenwert der herausgesuchten Arbeiten, und zwar:

2 x Marcks je RM 75.—	RM 150.—
Rolde "Sonnenuntergang".....	RM 150.—
" " "Elbbrücke".....	RM 150.—
" " "Sonnenblumen".....	RM 400.—
	<u>RM 850.—</u>

i.Sa.: RM 850.—

überweise ich Ihnen morgen auf Ihr Postscheckkonto.

Nun bitte ich Sie, Ihre Aufstellung zu vergleichen. Wir haben noch hier behalten die Blätter von Rohlfs, und zwar "Grosses Tulpen-Stilleben", "Kalla" und "Kirche in Soest". Ferner 1 Blatt von Peter Fischer und Heckel Radierung "Palmen", sowie "Ostsee-Landschaft". Prüfen Sie bitte, ob diese Angaben lückenlos sind oder ob noch etwas fehlt. Ich weiss auch nicht den Preis von Heckel's "Ostsee-Landschaft". von Rohlfs "Tulpen-Stilleben" und "Kirche von Soest".

Mit herzlichen Grüssen bin ich

Ihr Ihnen sehr ergebener

Josef Nierendorf
privat

Herrn J. Nierendorf,
-Galerie Nierendorf-
Berlin W 35, Grossadmiral von Köster-Ufer 65.

Freizeit diese Dinge zu genießen, sondern man hat auch die Verpflichtung sich jetzt darum zu bemühen und allen bildenden und schaffenden Menschen zur Seite zu stehen in einem Kampf der gerade für diese Menschen heute besonders schwer ist. Denn leider gibt es ja so wenig Menschen, die dem Schaffen der heutigen Zeit ernstes und aufnahmebereites Erleben entgegenbringen.“¹⁹⁰

Auffällig an Josef Nierendorfs Kommentar ist, daß er den privaten Kontext der modernen Kunst betont und die Restriktionen der nationalsozialistischen Kunstpolitik sowie den in den Alltag eingebrochenen Krieg nur andeutungsweise erwähnt. Angst vor der Zensur oder Bespitzelung könnte ein Grund dafür gewesen sein, ein anderer seine unpolitische Haltung, die geprägt war vom Rückzug ins Private und in die Welt der Kunst. Dies spiegelt auch ein Brief vom 15. November 1939 wider, den Josef Nierendorf aus dem Pferdelazarett, in das er kommandiert war, an Sprengel schrieb: „Jetzt ist doch die Sehnsucht nach all den Schönheiten der Kunst und der Kultur sehr heftig. Ich war mir früher immer bewusst, dass ich ein besonderes Glück im Leben hatte, dass ich diesen herrlichen Beruf hatte. Hatte, schreibe ich. Nein ich hatte ihn nicht, ich habe ihn noch und werde ihn bald wieder ausüben. Wenn wir erstmal wieder in Berlin sind, wird es für mich ein Genuss sein in all dem Schönen zu schwelgen, das die Kunst uns bietet. Wie schwer haben es erst die Künstler, die voll Schaffensdrang sind und sich auch mit ähnlichen Dingen abgeben müssen wie ich. Ich denke, dass es für sie alle noch schwerer ist.“¹⁹¹

Vergessen waren alle Mühen und Strapazen seines Lebens als Kunsthändler angesichts der Tatsache, seinen Beruf nicht ausüben und vor allem nicht mehr von Kunst umgeben und mit ihr sein zu können. So verschieden Karl und Josef Nierendorf waren, war dies der gemeinsame Nenner, der sie über die vielen Jahre und alle Auseinandersetzungen hinweg verband. Die Liebe zur und die Freude an der Kunst waren der Antrieb, der alle Hindernisse und Beschwerlichkeiten in den Hintergrund rückte.

Kurz nachdem die Einheit Josef Nierendorfs nach Berlin verlegt worden war, nahm er seinen Kontakt zu Nolde und Frau Lehmbruck wieder auf,¹⁹² um Sprengel neue Arbeiten senden zu können. Trotz heftiger Beschwerden durch Nierensteine und der notwendigen verstärkten Mithilfe im Geschäft seiner Frau, die ebenfalls gesundheitlich angegriffen war, hielt er seine geschäftliche Verbindung zu Sprengel nachweislich bis zum 4. August 1941 und wahrscheinlich sogar noch länger aufrecht. Sprengel erwarb an diesem Datum zwei Holzschnitte von Franz Marc, obwohl er nach der ersten Bombardierung auf Hannover Mitte Februar 1941 bereits begonnen hatte, „unsere Werte zu verpacken und zu verschicken“.¹⁹³

Im Jahr 1943 beantragte Meta Nierendorf, nachdem der Sohn Florian Karsch zum Kriegsdienst eingezogen worden und sie selbst völlig überanstrengt war, einen Arbeitsurlaub für ihren Mann, der wegen seiner Nierensteine immer wieder im Lazarett hatte liegen müssen. „Durch ein nie aufgeklärtes Wunder wurde er daraufhin vom Militär entlassen und in meinem Laden ‘dienstverpflichtet‘. So etwas gab es sonst nur für kriegswichtige Betriebe! Das Kriegsende überstanden wir einigermaßen leidlich. Eine nicht als Einschreibebrief zugestellte Einberufung zum Volkssturm ignorierte er. So konnten wir die schweren Zeiten und die vielen Bombenangriffe zusammen durchstehen. Erst im Frühjahr 1947 kam Florian endlich aus dem Lazarett zu uns nach Berlin zurück.“¹⁹⁴

Die Graphik war in die Eifel ausgelagert worden, wo sie den Krieg heil überstand. Die meisten der kostbaren Gemälde wurden in Kisten auf das vermeintlich sichere Land zu Freunden nach Muscherin in Pommern verfrachtet.¹⁹⁵ „Als die Russen dann immer weiter vorrückten, versuchten wir im Herbst 1944 alles wieder zurückzuholen. Aber es gab keinerlei Möglichkeit dazu, weder per Lastauto noch Bahntransport. Gerade diese abgelegene Ecke wurde zur Hauptkampflinie. Alles was dort lagerte, wurde von der SS angezündet und vernichtet, nachdem sie das Haus räumen mußte. Wir erfuhren dies authentisch von der Frau unseres Freundes, der dort umgekommen war. Sie kam mit ihrer kleinen Tochter zu Fuß nach Berlin.“¹⁹⁶ Das Ende der Galerie Nierendorf in Berlin schien nun endgültig besiegelt.

6.9. Karl Nierendorf und die Nierendorf Gallery 1939–1945

Karl Nierendorf hatte von all diesen Ereignissen keine Ahnung. Wegen des Krieges¹⁹⁷ war der Briefkontakt zwischen Deutschland und Amerika ab Ende 1941 vollständig abgebrochen.

Auch seine jährliche Sommerreise nach Europa, auf der er seinen Vater und seine Schwester in der Schweiz treffen wollte, mußte er im Herbst 1939, nachdem er sie zuvor aus geschäftlichen Gründen einige Male verschoben hatte, wegen des Kriegsausbruchs endgültig absagen.

In einem seiner letzten Briefe an seine Familie in Deutschland, das er auf einer geschäftlichen Reise in Kalifornien am 11. September 1940 verfaßte, drückte Karl Nierendorf seine Hoffnung auf ein glückliches Wiedersehen aus: „Ich hörte Hitlers Rede hier, vom Sportpalast übertragen. Er sagt ja, dass Deutschland auf 5 Jahre vorbereitet sei. Sollten wir uns wirklich so lange nicht wiedersehen? Alle Deutschen, die Angehörige drüben haben und gerne wieder einmal ins Heimatland reisen möchten, sind sehr traurig über die Lage in Europa. Man hofft, dass es doch nicht ganz so lange dauern wird, aber wer weiss die Zukunft? Vater schreibt, dass Ihr alles aus Vaterlandsliebe erträgt, aber doch wollen wir wünschen, dass für alle bald eine bessere Zeit kommt. [...] Ich wünsche nur, dass wir uns nochmals alle gesund in Köln wiedersehen und glaube ganz fest daran. Trotzdem alle von einem langen Krieg sprechen, gebe ich die Hoffnung nicht auf, dass nach einiger Zeit der Frieden wieder in die Welt kommt und dass wir im nächsten Sommer schon nach Europa reisen können. Diese furchtbaren Luftkämpfe kann ja kein Mensch auf lange Zeit aushalten. Nach heutigen Zeitungen ist London schwer betroffen. Möge Gott Euch nur schützen. Habt nur guten Mut und seid vorsichtig . . . Wäre der Winter erst überstanden, so sähe man doch klarer. Vater besonders muss sich vor jeder Erkältung hüten, wenn er hinunter geht. Ich möchte ihn genauso wohl antreffen, wenn ich komme, wie damals als ich ihn zuletzt gesehen habe. Das wird ein frohes Wiedersehen und wir werden eine besonders gute Flasche Rheinwein und manches Glas Kölsch zusammen trinken.“¹⁹⁸ Es sollte sechs Jahre dauern bis Karl Nierendorf seine Familie wiedersah.

Waren es von Ende 1937 bis Ende 1938 vor allem wirtschaftliche Gründe gewesen, die viele Sammler ihr Geld festhalten und sparen ließen, war es nun der Krieg, der „sich sehr bemerkbar im Handel“¹⁹⁹ machte. Mit demselben Optimismus, der sein Schreiben auszeichnet, verfolgte Nierendorf seine Galeriegeschäfte weiter und präsentierte von September 1940 bis einschließlich 1945 rund 39 Ausstellungen,²⁰⁰ also knapp acht pro Jahr. Der Schwerpunkt blieb Klee, den er jedes Jahr wenigstens in einer Kollektivschau, meistens sogar mehrfach zeigte. Vom 30. November 1941 bis August 1942 stellte er die neuen Arbeiten des Künstlers sogar sechsmal hintereinander in ununterbrochener Folge aus. 1940 gab er das Buch „Drawings by Klee“ mit einem Text von W. Grohmann und 72 Abbildungen heraus. Im November 1941²⁰¹ erschien im Verlag Oxford University Press das bereits für 1940 angekündigte Buch „Paul Klee“ mit „two color prints und 66 plates“, einer Einleitung von James Johnson Sweeney und einer Biographie, die Nierendorf selbst verfaßt hatte. Nierendorf war sehr stolz, daß er den alteingesessenen und hochangesehenen Verlag zur Publikation der ersten Monographie über Klee in Amerika hatte gewinnen können. Weitere verlegerische Aktivitäten folgten. 1943 erschien Bruno Adrianis „Problems of Sculptor“, 1944 Paul Klees „Pedagogical Sketchbook“ und 1945 die Monographien über Pegot Waring und Josef Scharl.

Im Januar / Februar 1941 stellte Nierendorf eine Klee-Ausstellung für die „Art Student’s League“ zusammen,²⁰² zu der ein Katalog mit einem Vorwort des Dichters Clark Mills erschien. Seinen Erfolg in der Vermittlung von Klees Werk brachte Nierendorf in folgendem Satz auf den Punkt: „More than one collector of old masters I have made Klee-conscious and convinced of the spiritual values of contemporary art“.²⁰³

Das Spirituelle, das Nierendorf immer wieder in Kunstwerken gesucht hatte, war in Klees Werken besonders deutlich spür- und erfahrbar. Aus diesem Grunde fühlte er sich auch so stark mit dessen Arbeiten verbunden und zu ihrer Verbreitung missionarisch angetrieben.

Den finanziellen Ertrag, den er dem Künstler im Laufe der Zeit einbrachte, schätzte er so ein: „Besides of this monthly amount, which I have paid for 10 years and during the war (by special licence) I paid 75.000,- Swiss Francs to him and there is still a Dollar Account of about 12.000,- \$.“²⁰⁴ Klee hatte nach Aussage Nierendorfs festgestellt, „that my success and my Propaganda in USA has ‘done miracles’ in Switzerland, where people were much impressed by the fact, that ‘an important’ Modern Gallery in New York ‘bought the whole exhibition’, later that ‘a Gallery in USA showed for a whole season in 7 exhibitions exclusively the work of Klee’, that ‘Klees work is shown in most of USA Museums and Art Institutes’, that ‘Klee, the Swiss artists work is considered in USA as important as is Picassos’ etc., etc. All this reflected strongly on the Swiss market of Klee and helped the artist ‘at his lifetime’.“²⁰⁵

Im November 1942 zeigte Nierendorf in der Schau „Unity in Diversity“ die ganze Bandbreite seines Galerieprogrammes in Amerika,²⁰⁶ und im März 1944 konnte er dann gar seine fünfzigste Ausstellung, „Gestation-Formation“, in New York feiern, bei der er die meisten der von ihm propagierten Künstler präsentierte.²⁰⁷ In der Zwischenzeit war er, im Januar 1943, nochmals umgezogen. Schräg gegenüber von seinen vorherigen Räumen in der 18 East 57th Street hatte er im Obergeschoß Räume mit Oberlicht gefunden, die über einen Fahrstuhl zu erreichen waren.

Ein Jahr später, am 21. Januar 1944, eröffnete er²⁰⁸ unter dem Namen „International Art“ eine neue Galerie. Sie war angemietet in Los Angeles unter der Adresse 8650 Sunset Boulevard.²⁰⁹ Karl Nierendorf ließ sie von Estella Katzenellenbogen²¹⁰ bis mindestens Ende Juni 1944 führen, ehe sie, spätestens Mitte 1946, in deren Besitz übergang²¹¹.

Die Erinnerungen des Freundes Henri Schaefer-Simmern geben einen abschließenden Eindruck von den Widerständen, mit denen Nierendorf bei der Vermittlung von moderner deutscher Kunst in den U. S. A. konfrontiert war: „Nierendorfs Regsamkeit machten seinen Namen bald in ganz Amerika bekannt. Museumsdirektoren und Sammler kamen von überall her. Ich sehe Karl Nierendorf noch in stundenlanger Unterhaltung mit Dr. Grace McCann Morley, der damaligen Direktorin des San Francisco Museums of Art, wie sie in einer Paul Klee-Ausstellung diskutierten. Dr. Moley suchte ein Dutzend Werke aus, die damals noch jedes für einige hundert Dollars zu haben waren, in der Hoffnung, viele davon ihrem Museum einverleiben zu können. Sie sollte sich bitter täuschen! Ihre Trustees waren für solche Kunst nicht vorbereitet. Nur ein Bild zu erwerben wurde ihr erlaubt. Über diesen Fall hörte ich kürzlich eine Unterhaltung zwischen drei führenden Gönnern dieses Museums, auf ihren Gesichtern stand heute noch [1970] eine große Verlegenheit.“²¹²

Als Anfang Mai 1945 der Zweite Weltkrieg beendet war,²¹³ hatte es Nierendorf trotz aller Widrigkeiten geschafft: die Galerie in New York war fest etabliert, er hatte Klee, Kandinsky, Feininger, Hofer, Scharl, Lehmbruck u. a. in Amerika zur Anerkennung verholfen, ihre Werke wurden von amerikanischen Museen ausgestellt und von neuen Sammlern²¹⁴ erworben. Seine erste, vermutlich im Oktober 1945 gezeigte Ausstellung nach Kriegsende, „Forbidden Art in the Third Reich“,²¹⁵ diente wieder der Bewußtmachung. Doch diesmal ging es darum, was das gerade ausgelöschte „Dritte Reich“ der Kunst im Namen der „Reinhaltung“ der deutschen Kultur angetan hatte und was es Kunstliebhabern in aller Welt trotzdem nicht hatte rauben können: die Verbundenheit mit der deutschen modernen Kunst.

PAUL KLEE'S work is being exhibited here at the suggestion of the proposed student council, a newly formed organization composed of students throughout the school. The council, and this exhibit as its first venture, are an attempt to encourage the interest shown by the students in art trends and concerns of the League beyond their immediate classroom problems. That such interest exists has been amply demonstrated by the eagerness with which students responded in helping to make this show possible. We hope that these delightful and unusual master paintings will reward your visit here.

ACKNOWLEDGEMENTS

THIS exhibit, planned to honor the memory of Paul Klee, contains pictures exclusively from the collection of the artist himself, who selected them to be shown in the United States. Mr. Karl Nieren-dorf has been kind enough to loan them for exhibition at the Art Students' League. The text for this catalogue was contributed by the poet Clark Mills. A lecture will be given in the League gallery January 7 by Mr. J. B. Neuman, the first to introduce Klee's painting to this country, and Stefan Hirsch, a new member of the League Staff. Books on Klee are shown by courtesy of the Weyhe Gallery.

Dok. 18 Danksagung, „Paul Klee-Ausstellung“, Art Students League 1941 (NL Klee, PKS, KM, Bern)

UNITY IN DIVERSITY

An Exhibition and a Contest.

1. Wilhelm Lubtrück	The Thinker, Stone	31. Alexander Calder	Mobile
2. Kurt Schmidt-Rottfuß	Stillife, Oil	32. Wassily Kandinsky	Contact of Sounds, Oil
3. André Derain	Cognac, Oil	33. Aneddie Ozenfant	Stillife, Oil
4. Karl Höfer	At the Table, Oil	34. Aneddie Ozenfant	Sutran, Oil
5. Xaver Fahn	Harbor, Oil	35. Alexander Jawlensky	Early Winter, Oil
6. Wilhelm Lubtrück	Best Turco, Bronze	36. Joseph Albers	Open, Oil
7. Otto Mueller	The Bathers, Oil	37. Alberto Magnelli	Abstraction, Oil
8. Franz Marc	Horses in Stable, Oil	38. Ralph M. Rosenborg	Night, Oil
9. Lyonel Feininger	Zwickau, Oil	39. Jean Xaerou	Composition, Oil
10. Josef Scherl	Sunset, Oil	40. Carl Robert Holtz	Composition, Oil
11. Emil Dufy	Evening, Oil	41. Werner Drewes	Five Curves, Oil
12. Heinrich Campendonk	Fairy Tale, Oil	42. Kurt Saligmann	Le Rendez-vous Nocturne, en Glass
13. Marc Chagall	Drunkas Pierrat, Oil	43. Pablo Picasso	Ma Jolie, Oil
14. Ariadne Liebes	South American Town, Oil	44. Fernand Léger	Funies, Gessoite
15. Max Beckmann	Stillife, Oil	45. Alena Wiener	Rhythms, Oil
16. Ernst Barlach	Passant Wames, Wood	46. Robert Jay Wolff	Study, Tempera
17. Lajos Mächler	Procession of Little Briags, Oil	47. George Grosz	Sixth Avenue, Water Color
18. Anasym [Social Worker]	Cow in the Wood, Oil	48. Hans Moller	Bird, Tempera
19. Max Ernst	White Moon, Oil	49. Paul Klee	At the End of the Forest, Oil
20. Karl Höfer	Landscape, Oil	50. Louise Nevelson	Mother and Child, Cast Stone
21. Alexander Archipenko	Terra, Marble	51. Georg Kalbe	Dancer, Bronze
22. Georges Braque	Stillife, Oil	52. Peggy Waring	Prehistoric Fish, Marble
23. Joseph Albers	Number One Reversed, Oil	53. Hans Arp	Wood Composition
24. Paul Klee	Classical Coat, Oil	54. Louis Dugas	Miner, Clay
25. Aristide Maillol	Standing Nude, Bronze	55. James Earle	Self-Portrait, Pastel
26. Pieter Mondrian	The Trees, Oil	56. Edward Weston	Photograph
27. E. Matoré	Cow, Bronze	57. Edward Weston	Photograph
28. Paul Klee	Archangel, Oil	58. Ernst Fuhrmann	Photograph
29. Peggy Waring	Bird, Marble	59. Eric Mendelsohn	Photograph [Halla Hospital]
30. Lyonel Feininger	Church, Oil	60. Nevelson	Knocking Woman, Painted Clay

NIERENDORF GALLERY 53 EAST 57 STREET NEW YORK

Dok. 19 Ausstellungsverzeichnis, „Unity in Diversity“, Nierendorf Gallery, 53 East 57th Street, 1942, New York (AGN u. NL Klee, PKS, KM, Bern)

New York (City)

NIERENDORF GALLERY

50TH EXHIBITION
IN NEW YORK CITY

E=
N 48
W 55
1944

"GESTATION-FORMATION"

46595 March 1944

3/14/44 (12)

1. COMPOSITION, 1942, Watercolor by Ralph Rosenberg
2. IMPROVISATION, 1938, Watercolor by Kandinsky
3. ETUDE, 1935, Oil by Joseph Albers
4. EMERGING RED, 1929, Oil by Kandinsky
- ✓ 5. WILL IT BE A GIRL? 1939, Oil by Paul Klee
6. MUSIC, 1944, Gouache by De Diego
7. BAIGNEUSES, 1929, Oil by Pablo Picasso
8. THROUGH SPACE & TIME, 1943, Watercolor by De Diego
9. RAIN, 1913, Oil by Kandinsky
10. WHITE CENTER, 1921, Oil by Kandinsky
11. AUTUMN, 1912, Oil by Kandinsky
12. WHITHER? Oil by Paul Klee
13. PINE TREE, 1932, Oil by Paul Klee
14. TREE, 1910, Oil by Mondrian
15. EXOTIC GARDEN, 1926, Oil by Paul Klee
16. GIRL WITH YELLOW HAT, 1937, Gouache by Paul Klee
17. LANDSCAPE WITH GATE, 1943, Gouache by Josef Scharl
18. STILL LIFE, 1923, Oil by Juan Gris
19. BOTTLES & GUITAR, 1921, Oil by Amadée Ozenfant
20. SPRING, 1932, Oil by Charles Demuth
21. SOUTHERN, 1935, Oil by Joseph Albers
22. GRAVITATION, 1930, Oil by Kurt Seligmann
23. PAYSAGE, 1931, Oil by Fernand Léger
24. STABLES, 1913, Oil by Franz Marc
25. ZIRCHOW, Oil by Lyonel Feininger
26. HEAD, 1930, Oil by Alexey Jawlensky
27. COMPOSITION, 1935, Oil by Werner Drewes
28. STABILISED, 1937, Oil by Kandinsky
29. PROSPECT FOR A MURAL, 1943, by George L. K. Morris
30. MATURING GROWTH, 1921, Watercolor by Paul Klee
31. ARCHEOLOGIC, 1936, Oil by Joseph Albers
- ✓ 32. NEW HARMONY, 1936, Oil by Paul Klee
33. NUMBER ONE REVERSED, 1936, Oil by Joseph Albers
- ✓ 34. HORIZON, ZENITH & ATMOSPHERE, 1925, Watercolor by Klee
35. MONO-PRINT, 1943, by Harry Bertoia
36. COMPOSITION, 1943, Oil by Carl Holly
37. COMPOSITION, 1944, Oil by Ralph Rosenberg
38. SYNOPSIS, 1944, Oil by Conrad Albrizio

53 EAST 57TH STREET

Dok. 20 Verzeichnis der 50. Ausstellung der Nierendorf Gallery, „Gestation – Formation“, New York, 53 East 57th Street, 1944 (AGN u. NL Klee, PKS, KM, Bern.)

FORBIDDEN ART IN THE THIRD REICH

PAINTINGS BY GERMAN ARTISTS WHOSE WORK WAS
BANNED FROM MUSEUMS AND FORBIDDEN TO EXHIBIT.

NIERENDORF
GALLERY NYC



IN 1935 CARL HOFER PAINTED "CASSANDRA"
A WARNING OF COMING DOOM AND DEFEAT

Dok 21 Ausstellungskatalog „Forbidden Art in the Third Reich“, Nierendorf Gallery, New York,
53 East 57th Street, S. 1, 1945



FRANZ MARC:

THE RED COW

Attacking modern art, Hitler used to shout: "There are no blue horses". In medieval pictures, in folk art throughout the world, in Persian ceramics, in textiles, in stained glass windows, in heraldic symbols, artists always used fantastic colour combinations and stylized form elements. In the New Order, all individualistic experiments were suspected. Anyone who deviated from the Party's Culture Program was persecuted. The artists' lives were made miserable, their studios watched constantly. Some of the most important ones were forbidden to paint. Arrests were daily occurrences. What Hitler designated as Art was of the lowest calibre imaginable and served as propaganda for the State. A special edition of the "The Magazine of Art" Oct. 1945 is devoted to ART OF THE THIRD REICH. Many reproductions show art as propagated by Hitler and also examples of forbidden art.



SCHMITT-ROTTLUFF: HEAD

FORBIDDEN ART IN THE THIRD REICH, was collected and first shown by the Nierendorf Gallery in New York, formerly of Berlin. The work of the exhibiting artists had been banned from museums. The Nazis had forbidden it to be shown at the Berlin Gallery, which was fortunate enough to be transferred to the U. S. A., while most of the artists were forced to stay behind. The following report tells about their fate.

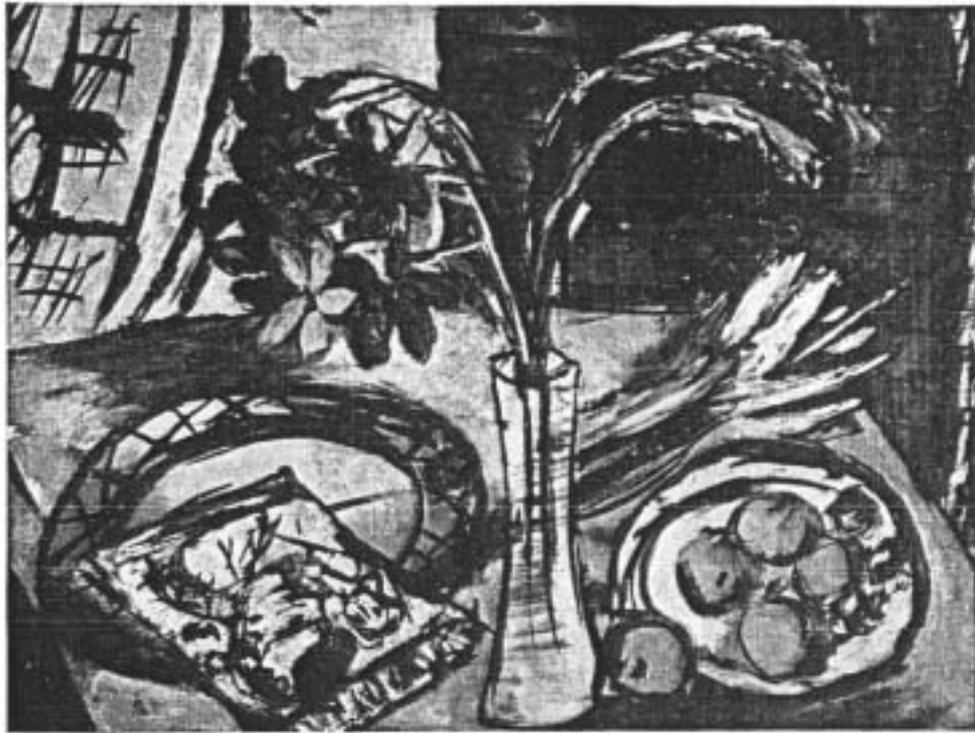
"African art influenced this Modern, as it did Picasso, but this art expression angered Hitler, who wanted no man represented in Art except on the pure German or Gothic strain."
Maude Kemper Riley in "Limited Edition".



KARL SCHMITT-ROTTLUFF:

HOUSE WITH TREES

Dok. 21 Ausstellungskatalog „Forbidden Art in the Third Reich“, S. 3, Nierendorf Gallery, New York, 53 East 57th Street, 1945



MAX BECKMANN

FLOWER STILL LIFE

NOTES ABOUT LEADING ARTISTS,
THEIR FATES REPORTED RECENTLY:

JOSEF ALBERS was a teacher at the BAUHAUS, which was "forbidden" as an anti-nazi hotbed. Albers fled to the U.S.A. twelve years ago. He is now Art Director at Black Mountain College, North Carolina.

HERBERT BAYER was a teacher at the BAUHAUS. He now lives in New York City.

ERNST BARLACH was especially hated and persecuted. He was not only forbidden to exhibit, but was also prohibited to work. His studio was watched by the Gestapo. He tried to work by night, but was denounced. He died.

Dok. 21 Ausstellungskatalog „Forbidden Art in the Third Reich“, S. 4, Nierendorf Gallery, New York, 53 East 57th Street, 1945

MAX BECKMANN lives in self-exile in Holland.

OTTO DIX ousted from the Academy in Dresden. Lives now in a remote village at Lake Constanz.

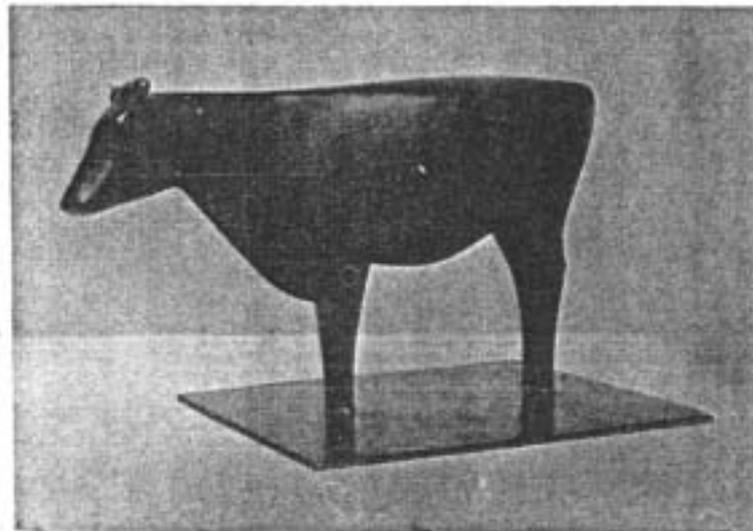
LYONEL FEININGER. Foremost American artist, living in Germany at that time. He was a teacher at the BAUHAUS and as such was persecuted by the Nazis. His picture in the exhibition was banned from the museum in Halle.

XAVER FUHR was confined to a concentration camp. Originally from Mannheim, he now lives in a small village in Bavaria.

GEORGE GROSZ. His books and graphics were burned by the Nazis. He now lives in the United States.

ERICH HECKEL Even his poetic, lyrical works were confiscated by the Nazis. He was forced to hid in a village near the coast.

EWALD
MATARE
was — like
Darlach — not
permitted to
work. A friend
commissioned
him to do a
fountain, but
the Nazis
found it out
and destroyed
it. Nothing
was heard of
Matare's fate.

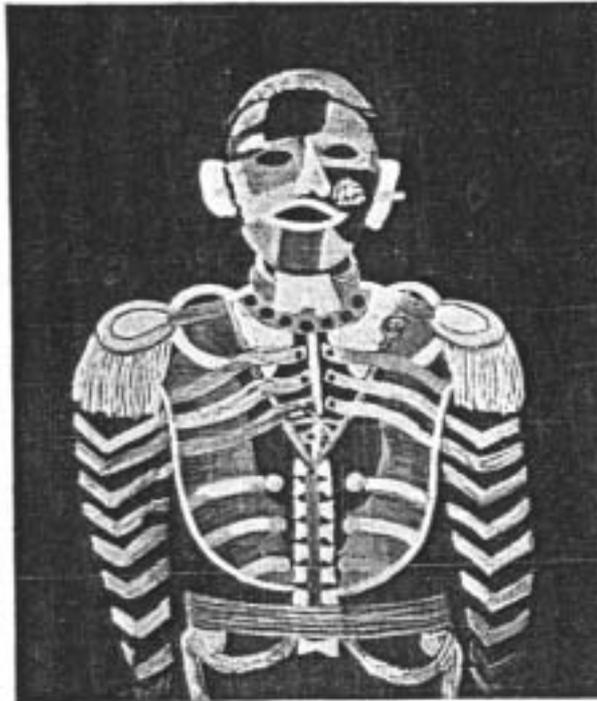


EWALD MATARE

THE COW, BRONZE

Dok. 21 Ausstellungskatalog „Forbidden Art in the Third Reich“, S. 5, Nierendorf Gallery, New York, 53 East 57th Street, 1945

JOSEF SCHARL Painted anti-militaristic, subjects, satires on social conditions or pictures of Nazi victims. His studio was watched by the Gestapo. In 1938, he managed to escape to the U.S.A. He now lives in New York.



JOSEF SCHARL

THE UNIFORM

CARL HOFER has written against and publicly attacked the Nazis. He was the first to be ousted and dismissed from his high position at the Academy in Berlin. He went to Switzerland, but had to return to the Reich. He was prohibited to paint. His studio was bombed twice; nearly all his work is destroyed. He is now director of the Academy in Berlin.

VASSILY KANDINSKY left Germany immediately upon the Nazis' rise to power. He lived and worked in Paris until his death in December, 1944.

E. L. KIRCHNER lived in Switzerland where he committed suicide a few years ago.

OSKAR KOKOSCHKA lives in self-imposed exile in England.

Painted anti-fascist posters to help the Loyalists fight in Spain.

ARIADNA LIEBAU fled to Madeira, where she was arrested by

Portugese fascists and deported to Germany. She managed to

escape in a small freighter all the way from the Baltic coast to

Buenos Aires. Lives in New York.

FRANZ MARC. His work was ousted from German museums.

JOHANNES MOLZAHN escaped to the USA, taught in Seattle,

lives in New York now.

EMMY ROEDER left for Italy. There she was confined to a camp

by the fascists. She now lives in Rome.



OTTO DIX, "THE ATTACK"

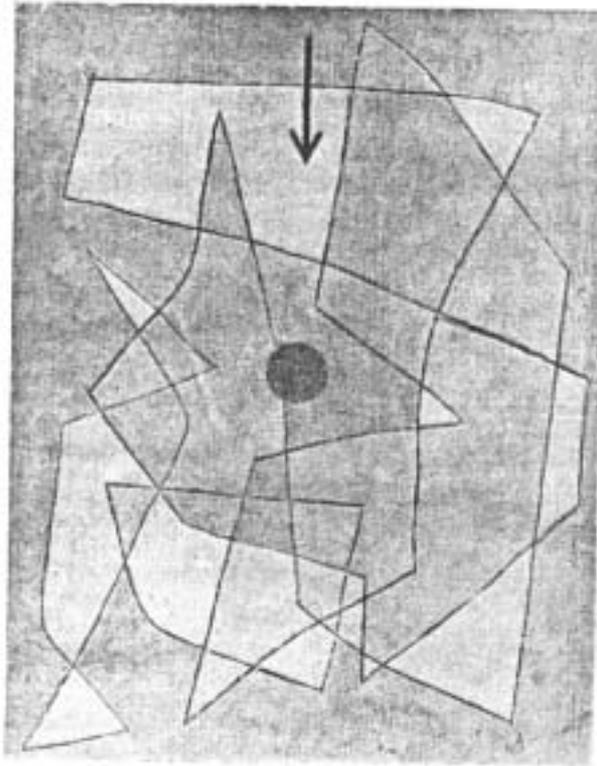
From the anti-war portfoglio

"THE WAR" published by Karl Nierendorf, Berlin.

ETCHING

Dok. 21 Ausstellungskatalog „Forbidden Art in the Third Reich“, S. 7, Nierendorf Gallery, New York, 53 East 57th Street, 1945

PAUL KLEE was ousted from the Academy in Duesseldorf. His books were burned and confiscated. His studio and house were repeatedly searched. The Nazis called his drawings "a menace to the State." He went to Switzerland where he died in 1940.



PAUL KLEE

TRAGEDY

OSKAR SCHLEMMER was a teacher at the BAUHAUS and as such was ousted by the Nazis. He tried to build a new life in a small village. Struggling against too many odds, he died in misery. SCHMITT-ROTTLUFF is now living in a small fishing village at the Baltic coast. Word has just been received that he is alive and safe. WERNER SCHOLZ formerly living in Berlin. During the time of the Nazi regime, he hid in the mountains in Southern Germany. CHRISTIAN ROHLFS was made an honorary citizen of Hagen in Westphalia. The Nazis closed the Rohlf's Museum. The artist went to Switzerland where he later died.



Abb. 33–34 Karl Nierendorf um 1945 und Ausstellung „Forbidden Art in the Third Reich“, Nierendorf Gallery, New York, 53 East 57th Street, 1945.

¹ Interview mit Elfriede Fischinger, 20.11.1997.

² **Abb. 26– 28.**

³ Eine Bezeichnung mit der sich die Mitglieder der Künstlergemeinschaft „Blaue Vier“, Kandinsky, Jawlensky, Feininger und Klee, manchmal anzureden pflegten. Vgl. Feininger an Jawlensky, Berlin 13.1.1935, AGN.

⁴ In Oakland, Kalifornien.

⁵ Nierendorf irrt hier, es war eine SS-Zeitung.

⁶ KN an Kandinsky, New York 19.5.1936, auf Geschäftspapier von J. B. Neumann, 509 Madison Avenue, New York City, AGN.

⁷ „Als er dann im Jahre 1936 nicht zuletzt auch auf meinen Rat hin nach USA auswanderte, weil hier im Lande alles das für ihn verloren war, was ihm das Leben lohnenswert machte [der uneingeschränkte Einsatz für die Kunst], war es eigentlich aus und vorbei. Erst jetzt lebte ich in der Hoffnung ihn alljährlich wenigstens einmal wiederzusehen [...]. Johannes Bredt an Agnes Nierendorf, Lippstadt 20.11.1947, AGN, m. frdl. Genehmigung, Heldte Acher, Nachlaß Bredt, Ginsheim.

⁸ KN an JN, New York 26.5.1936,

⁹ Beale, Penny: J. B. Neumann and the Introduction of Modern German Art to New York, 1923–1933, in: Archives of American Art Journal, Vol. 29, No. 1 & 2, 1989, S. 12.

¹⁰ KN an JN, New York 18.2.1936, AGN.

¹¹ Wie zum Beispiel im Falle der Vertretung Paul Klees.

¹² Daß das Verhältnis von J. B. Neumann und Nierendorf in Amerika gespannt und von gegenseitiger Mißachtung geprägt war, wie Penny Beale in ihrer Dissertation nachzuweisen versucht, kann die Verfasserin nicht bestätigen.

¹³ KN an JN, New York 4.6.1936, AGN. Durch den langjährigen Kontakt zu Neumann wußte Nierendorf bereits, wer die maßgeblichen Personen in der New Yorker Kunstszene waren.

¹⁴ KN an JN, New York 26.5.1936, AGN.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ KN an JN, New York 1.6. u. 2.6.1936, ebenda.

¹⁷ „Seit dem 3.6. bin ich im rasenden Pacific-Zug. Sehr bequem. Die riesengroßen (hier ist alles riesig) Wagen fahren viel ruhiger als bei uns, so daß ich Dir gut schreiben kann.“ KN an JN, New York 4.6.1936, AGN.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ KN an JN, New York 10.11.1936, ebenda.

²⁰ KN an JN, Los Angeles Juni 1936, ebenda.

²¹ Die Ursache ist nicht mehr zu rekonstruieren. Anzunehmen ist, daß Nierendorf die benötigten Geldmittel und erhoffte Unterstützung nicht in dem Maße erhielt, wie es zuerst schien, um das Projekt verwirklichen zu können.

²² JN an KN, Berlin 20.8.1936, AGN.

²³ Ebenda.

²⁴ KN an JN, Los Angeles 23.7.1936, ebenda.

²⁵ Howard J. Putzl (1889–1945), Kunsthändler in San Francisco, Los Angeles, New York und Paris. Eröffnete 1936 eine Galerie in Los Angeles, 6729 Hollywood Boulevard.

²⁶ Vgl. Barnett: Bern, Düsseldorf 1998, S. 15 ff.

²⁷ Houston, Christina: Minister, Kindermädchen, Little Friend. Galka Scheyer und Die Blaue Vier, in: Barnett, Vivian: Die blaue Vier. Feininger, Kandinsky, Paul Klee, Ausst.-Kat., Bern, Düsseldorf 1998, S. 29 ff.

²⁸ Die Werke, die sie von den Künstlern in Kommission hatte, zeigte sie vornehmlich in ihrem Wohnhaus am „Blue Heights Drive“ in den Hügeln von Hollywood oder gab sie als Leihgaben zu Museumsausstellungen.

²⁹ Zu einem der wenigen modernen Künstler, für die sie sich noch interessierte, Hans Arp, konnte sie keinen Kontakt herstellen, da er auf ihre Briefe nicht antwortete.

³⁰ Scheyer an Kandinsky, Hollywood 11.–12.3.1936, NSM, BFGS, Pasadena.

³¹ Galka Scheyer hatte kurzzeitig während ihres Aufenthaltes in New York in der Galerie von J. B. Neumann mitgearbeitet.

³² Scheyer an Kandinsky, Hollywood 11.–12.3.1936, NSM, BFGS, Pasadena.

³³ Ebenda, Hollywood 13.7.1936. Sie nennt in ihrem Schreiben die Zahl 21, während Nierendorf selbst, vielleicht abrundend, von 20 gesprochen hatte.

-
- ³⁴ Scheyer an Kandinsky,, Hollywood 11.8.1936, NSM, BFGS, Pasadena.
- ³⁵ „Nierendorf hat zwei von Ihren Bildern Putzl gegeben, zur Ausstellung. [...] Er ist gerade von San Francisco zurück gekommen. Ich habe ihn noch nicht gesprochen, frage mich aber, wie er sich das vorstellt, was er, ich und Putzl dabei verdienen soll.“ Ebenda.
- ³⁶ Ebenda.
- ³⁷ Die Kündigung durch die Paramount und die darauffolgenden wirtschaftlichen Probleme zwangen Fischinger jedoch, später die Rückzahlung zu unterbrechen. Da er das Bild einem Bekannten geliehen hatte, bei dem er verschuldet war, und dieser das Bild daraufhin zur Tilgung der Schulden behielt, war das ein ärgerlicher Verlust für Feininger, der aus diesem „Verkauf“ keinen Pfennig erhielt. Vgl. Dillmann, S. 34 u. Feininger an Scheyer, New York 7.10.1938, S. 2, NSM, BFGS, Pasadena.
- ³⁸ KN an JN, Los Angeles 25.6.1936, AGN. Dr. Stein hat einige Arbeiten von der Galerie Nierendorf in Berlin erworben, wie viele und mit welchem Betrag ist allerdings nicht mehr nachzuvollziehen.
- ³⁹ KN an JN, Los Angeles 30.6.1936, ebenda.
- ⁴⁰ „Am liebsten möchte ich länger hier [in Kalifornien] bleiben. Die kalte Witterung [in New York] wird mir zusetzen. Hier fühle ich mich gesundheitlich am wohlsten, habe wirklich keinerlei Beschwerden, ohne Verbände. Heute, Sonntag, habe ich 2 Stunden Tennis gespielt. Keine Anschwellung der Beine!!“ KN an JN, Los Angeles 11.9.1936, ebenda.
- ⁴¹ „Die Abreise steht fest, es sei denn, dass besondere Umstände oder etwas ganz wichtiges dazwischentritt, was aber kaum anzunehmen ist.“ KN an JN, Los Angeles 11.9.1936, ebenda.
- ⁴² KN an JN, Los Angeles 11.9.1936, AGN.
- ⁴³ Ebenda, 8.10.1936.
- ⁴⁴ Ebenda, 11.9.1936.
- ⁴⁵ Ebenda, 8.10.1936.
- ⁴⁶ U. a. von Dix, Barlach, Archipenko, Ensor, Klee, Nolde, Brücke-Künstlern, Lyonel und Theodor Lux Feininger und Karl Hofer. KN an JN, Briefwechsel von August bis Ende September 1936, AGN.
- ⁴⁷ **Abb. 29.**
- ⁴⁸ Dabei muß berücksichtigt werden, daß Karl Nierendorf selbst nicht gerade ein Vorbild an Ordentlichkeit und Pünktlichkeit war. Künstler und Mitarbeiter hatten mehrfach ein gewisses Chaos in der Galerie und eine daraus resultierende geschäftliche Unzuverlässigkeit konstatiert. Damit stand er anscheinend nicht allein. Auch J. B. Neumann, Galka Scheyer und selbst der wohl geschäftstüchtigste und ordentlichste unter Ihnen, Curt Valentin, sollen davon nicht völlig frei gewesen sein. Nach Interviews mit Hildegard Bachert, Galerie St. Etienne, New York, einer ehemaligen Angestellten von Karl Nierendorf, 12.11.1997 und mit Lily Harmon, New York, Malerin und gute Freundin von J. B. Neuman, 12.11.1997.
- ⁴⁹ KN an JN, New York 20.11.1936, AGN.
- ⁵⁰ JN an KN, Berlin 29.10.1936, ebenda.
- ⁵¹ Ebenda.
- ⁵² KN an JN, New York 10.11.1936, ebenda.
- ⁵³ „Die Kontokorrentaufstellung folgt sobald als möglich. Bitte berücksichtige, daß ich sehr viel Arbeit habe und diese Sachen nebenbei machen muss und zwar am Abend. Vielleicht kannst Du Dir auch vorstellen, dass ich, nachdem ich jetzt fast 10 Monate allein bin, wirklich mit der Kraft sehr verausgabt bin und vorsichtig arbeiten muß, um nicht vollkommen zusammenzubrechen. Nie kommt ein Wort der Anerkennung dafür, dass ich diese Arbeit allein leiste, die Dir früher für 10 Tage schon zuviel war.“ JN an KN, Berlin 29.10.1936, ebenda.
- ⁵⁴ KN an JN, New York 24.11.1936, ebenda. „Die Feiningerausstellung ist fest übernommen vom Museum Detroit.“ Ebenda.
- ⁵⁵ Es ist nicht bekannt, an welche Galerie oder Institution. Möglicherweise handelte es sich seit langer Zeit mal wieder um eine Zusammenarbeit mit dem Kölner Kunstverein.
- ⁵⁶ KN an JN, New York 6.2.1937, AGN.
- ⁵⁷ JN an KN, Berlin 25.9.1936, ebenda.
- ⁵⁸ Hier spielte Josef wohl auf den Betrag von 300 Dollar an, den Karl vor der Reise von der Reichsbank erhalten und zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch einen Verkauf zurückerstattet hatte.
- ⁵⁹ Damit sind die Eltern und Geschwister Lorenz und Agnes gemeint.
- ⁶⁰ JN an KN, Berlin 2.11.1936, AGN.
- ⁶¹ KN an JN, New York 26.1.1937, S. 1, ebenda.
- ⁶² Ebenda, Berlin 9.12.1936.

⁶³ Ebenda, New York 24.1.1937.

⁶⁴ Vgl. **Ausst.-Liste**. 1936 hatte die Galerie Nierendorf 23 Ausstellungen veranstaltet, 1935 20 Schauen, 1934 20 und 1933 11.

⁶⁵ KN an JN, New York 23.12.1936, AGN.

⁶⁶ Ebenda, 16.2.1937.

⁶⁷ JN an KN, Berlin 26.8.1937, ebenda.

⁶⁸ „Bei von der Heyde war heute vor acht Tagen eine Kommission bestehend aus den Herren Meder, und Leberecht gewesen, und er mußte Bilder von Kirchner, Scholz, Fuhr, Jaenisch etc. abhängen und wegstellen. Es wurde bemerkt, daß derartige Bilder nicht so gehängt werden dürfen, daß jedermann dazu Zutritt hat. Bei Möller war auch die Kommission, wie mir von der Heyde sagte. Bei ihm brauchte aber nichts abgehängt werden, weil er Thoma, Böhler etc. gehängt hatte.“⁶⁸ JN an KN, Berlin 11.9.1937, AGN.

⁶⁹ „Geschäftlich kann ich Dir leider nichts besonderes Erfreuliches mitteilen. Es zeigt sich immer mehr, dass der Kunstmarkt hier direkt kaputt geht auf allen Gebieten, weil ausländische Kunsthändler die Möglichkeit haben zum Teil mit Sperrmarkt zu zahlen, so werden die Auktionen ein Zerrbild der wirklichen Situation. Selbst Verkäufe im Kunsthandel sind so abnorm in den Preisen, dass man gar keine richtige Grundlage mehr hat, nur ein Beispiel: Römer hat ein Aquarell ca. 30 x 50 gross von Dufy. Der von ihm angesetzte Preis war 1.800,- netto, und als ich ihm sagte, dass solche Arbeiten in Paris von mindestens derselben Qualität 900,- bestenfalls 1000,- kosten würden, meinte er, das sein Preis eben dadurch berechtigt sei, weil ja die meisten Verkäufe für Anlagen in Sperrmarkt seien. Mit Leyendecker und mit Hinrichsen [zwei Kollegen] habe ich mich darüber unterhalten, und auch sie klagten beide über diese unreelle Grundlage. Meine Bemühungen irgendwelche Abschlüsse zustande zu bringen sind fehlgeschlagen.“ JN an KN, Berlin 24.3.1938, ebenda.

⁷⁰ „Nun zu dem anderen Teil Deines überaus liebenswürdigen Briefes, ohne Datum. Von dieser Sorte kann ich mir bald eine Sammlung anlegen, die ein interessantes Bild Deines jeweiligen Befindens gibt. Sie kommen so viel, dass sie schon fast ohne Wirkung sind. Ich würde es an Deiner Stelle mal von der anderen Seite aus versuchen. Vielleicht hast Du bei mir ohne Gebrüll mehr Erfolg. Mit Schimpfen kann man keine Sache gut machen, wohl aber mit Rat und Hilfe.“ JN an KN, Berlin 24.11.1938, ebenda.

⁷¹ Nur 1938, z.B. zur Ausstellung „Exhibition Paul Klee November 1938“ in der 18 East 57th Street, New York, hatte Nierendorf einige Male den Namen „Nierendorf Galleries“ benutzt. Wahrscheinlich um die Verbindung zu seiner Galerie in Berlin zu unterstreichen, worauf auch Josef Nierendorf einmal gedrängt hatte.

⁷² Adresse: 20 West 53rd Street, New York City.

⁷³ KN, undatiert, auf Galerieanzeige: „Karl Nierendorf, Contemporary Art, 20 West 53rd Street, New York, Plaza 3-6873, Collection of Paintings, Sculpture, Prints, Opposite the Museum of Modern Art, Open from 11 to 5 p.m., Except Sundays.“ AGN.

⁷⁴ KN an JN, New York 4.1.1937, S. 1, ebenda.

⁷⁵ Ebenda, New York 30.12.1936, S. 1.

⁷⁶ Ebenda, New York 31.1.1937.

⁷⁷ **Abb. 30 u. 31.**

⁷⁸ KN an JN, New York 15.1.1937, S. 1, AGN.

⁷⁹ Z.B. von Sintenis, ebenda.

⁸⁰ KN an JN, New York 31.1.1937, S. 1, ebenda.

⁸¹ Damit war Wolfgang Macke gemeint, der den Nachlaß seines Bruders August Macke verwaltete.

⁸² KN an JN, New York 30.12.1936, S. 1, AGN.

⁸³ Ebenda, New York 24.1.1937, S. 1.

⁸⁴ Ebenda, New York 15.1.1938.

⁸⁵ Ebenda, New York 11.1.1937.

⁸⁶ Ebenda, New York 31.1.1937, S. 1. **Abb. 32.**

⁸⁷ Ebenda, New York 20.10.1937, S. 1.

⁸⁸ Ebenda, New York 20.1.1938.

⁸⁹ Ebenda, New York 13.4. u. 23.4.1938.

⁹⁰ Ebenda, New York 16.4.1937.

⁹¹ Bis zur Reichspogromnacht waren die Ziele der NS-Judenpolitik die gesellschaftliche Ausgrenzung, der Entzug der wirtschaftlichen Basis und die Vertreibung. Die zweite Phase der NS-Judenpolitik setzte dann Anfang 1939 ein, als ein Ausreiseverbot für die jüdische Bevölkerung verhängt und die spätere Vernich-

tung der Juden beschlossen wurde. Vgl. Adam, Ulf Dietrich: Judenpolitik im Dritten Reich, Düsseldorf 1972.

⁹² Hier ist nicht eindeutig, ob Nierendorf damit Leistungen der deutschen Künstler, die er vertrat, meinte oder politische Leistungen des NS-Staates. Wahrscheinlicher scheint ersteres, da er dies im Zusammenhang mit seinem Einsatz in Amerika äußert, der sich ausschließlich um die Kunst drehte.

⁹³ KN an JN, New York 24.11.1937, AGN.

⁹⁴ Dafür spricht auch, daß Paul Westheim 1961 in Berlin als „alter Freund der Galerie Nierendorf“ für eine dort von Florian Karsch veranstaltete Picasso-Ausstellung und den zu diesem Anlaß herausgegebenen Katalog ein Vorwort verfasste. Vgl. F. Karsch, Jahresbrief Ende Dez. 1963, AGN.

⁹⁵ KN an Fischinger, an Bord des Schiffes Isle de France 2.10.1937, AGN.

⁹⁶ Diese manchmal recht idealisierende Selbstbenennung als Emigrant oder Flüchtling dürfte der Versuch gewesen sein, sich vom kriegsführenden und in Konzentrationslagern mordenden Deutschland zu distanzieren, um nicht als „böser, mitschuldiger Deutscher“ eingeordnet zu werden. Vgl. KN an Clifford Odets, Davos, 8.8.1947, AGN., Lily Harmon, New York, frdl.Hinw. Frey, Bern.

⁹⁷ „H.W. Schaefer-Simmern – Creative Art Education“.

⁹⁸ KN an JN, New York 1.6.1937, AGN.

⁹⁹ „Lux wird hier sehr gut von der Presse aufgenommen, wie es scheint.“ „Die Luxbilder wirken gut, Kritik war ordentlich, aber verkauft bisher nur ein Aquarell.“ KN an JN, New York 20.10 u. 30.10.1937, AGN.

¹⁰⁰ Der offensichtlich am Zustandekommen der Galerie beteiligt war. „In drei bis vier Tagen ist die Herrichtung der Räume fertig. Das alles möglich war, verdanke ich der Hilfe von Dr. Valentiner, Detroit.“ Ebenda.

¹⁰¹ Im Falle Scheyers war es Alexej Jawlensky gewesen.

¹⁰² Hilla von Rebay hatte als eine der talentiertesten jungen Nachwuchskünstlerinnen in den frühen zwanziger Jahren gegolten, bei Herwarth Walden im „Sturm“ ausgestellt und war eng befreundet mit Hans (Jean) Arp, der ihr Talent und ihre Arbeiten hoch schätzte. Lukach, Joan. M.: Hilla Rebay, In Search of The Spirit in Art, New York 1983, S. 239.

¹⁰³ Briefwechsel JN und KN, Juni–Oktober 1936, AGN.

¹⁰⁴ KN an JN, Los Angeles, 14.10.1936, ebenda.

¹⁰⁵ Lukach, S. 8–40.

¹⁰⁶ Nach Briefen an Feininger, Nolde u. a. bekam er weiter Werke von ihnen, und schon im Frühsommer 1937 waren Schiffsendungen mit Bildern von Nolde und Otto Mueller sowie von Fuhr an ihn unterwegs.

¹⁰⁷ „Seit September 1937 begann der Absturz der Börsenpapiere, im Oktober herrschte eine wahre Panik, zumal sich niemand die so unerwartete Katastrophe erklären konnte. Die Galerien verschoben die Eröffnungsausstellungen, alles wartete ab.“ KN an JN, Bericht über die Situation Anfang Februar 1938, AGN.

¹⁰⁸ Vgl. **Ausst.-Liste**.

¹⁰⁹ Kandinsky an Scheyer, Paris 7.5.1937, NSM, BFGS, Pasadena.

¹¹⁰ KN an JN, New York 28.1.1938, S. 1, AGN.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Kandinsky an Scheyer, Paris 19.-21.10.1937, NSM, BFGS, Pasadena. Kandinsky bezieht sich auf die bereits erwähnte Europareise Nierendorfs vom Sommer 1937, wo dieser Kandinsky von Fischingers abstrakten Filmen und dessen großer Begabung berichtet hatte.

¹¹³ Kandinsky an Scheyer, Paris 30.11.1937, NSM, BFGS, Pasadena.

¹¹⁴ Ebenda, Paris 2.2.1938.

¹¹⁵ In Paris wurde Kandinsky von Jeanne Bucher-Myrbor vertreten. Kandinsky an Scheyer, Paris 29.6.1937, S. 2, NSM, BFGS, Pasadena.

¹¹⁶ Vgl. Scheyer an Kandinsky, Hollywood 30.12.1938, 11.6.1939 u. 6.9.1939, ebenda.

¹¹⁷ Der dann seinerseits wieder zu z. T. aufgeregten Diskussionen um Provisionen, Liefertermine und Bilderauswahl führte. Vgl. Scheyer an Kandinsky, Hollywood 30.12.1938 und Kandinsky an Scheyer, Paris 13.1.1939 u. 23.–25.6.1939, ebenda.

¹¹⁸ KN an Rebay, New York 17.11.1937, The Solomon R. Guggenheim, Museum Archives, New York (SRGM, MA, New York). **Dok. 15.**

¹¹⁹ Noch im März erhielt Nierendorf „einige sehr schöne frühe Aquarelle von Dr. Karl With, Museumsdirektor aus Köln“. Es ist nicht klar, ob über Josef oder direkt von With. Es wäre interessant zu wissen, ob die Arbeiten aus Privatbesitz oder dem Depot des Museums stammten.

¹²⁰ KN an Rebay, New York 7.3.1939, SRGM, MA, New York.

¹²¹ Driftnet Joni 1939, 24 East 54 Street, New York. Vgl. Lukach, S. 211 u. 244.

¹²² Driftnet 1959, 1071 Fifth Avenue, New York.

¹²³ Julia Feininger an Scheyer, Berlin 10.12.1936, NSM, BFGS, Pasadena.

¹²⁴ „Nierendorf has failed in every respect, besides his being German and I want an American Dealer now, who is well versed in American methods and is well acquainted with important collectors.” Lionel Fennier an Scheyer, 2.9.1937, San Francisco, ebenda.

¹²⁵ „You have never claimed to be an art-dealer (nor have we ever thought you were one) [...]”.Ebenda.

¹²⁶ Im Detroit Institute of Art, in der Nierendorf Gallery, in einer Einzelausstellung vom 18.4.–9.5.1937 und in einer Kollektivausstellung im Juli 1937 im Mills College, Oakland, Kalifornien.

¹²⁷ Lyonel Feininger an Scheyer, Falls Village 3.8.1939, NSM, BFGS, Pasadena.

¹²⁸ Lyonel Feininger an Scheyer, New York 12.11.1939, NSM, BFGS, Pasadena. Ab 1940 hat Lyonel Feininger vor allem in der Buchholz Gallery bei Valentin ausgestellt.

¹²⁹ Lyonel Feininger hatte seine erste Kollektivausstellung in der Galerie Nierendorf bereits in Köln im August 1923 zusammen mit „Meister des Staatlichen Bauhauses“ und die letzte noch 1937, nicht lange vor seiner Abfahrt. Zwischen 1925 und 1931 präsentierten die Gebrüder Nierendorf Lyonel Feininger insgesamt neunmal, u. a. in zwei Einzelausstellungen. Der jüngste Sohn Theodor Lux Feininger (der seinen Nachnamen als junger Künstler zumeist wegließ) hatte seine erste Ausstellung ebenfalls in der Galerie Nierendorf in Berlin gehabt, und zwar 1934.

¹³⁰ KN an Clifford Odets, Davos 8.8.1947, S. 1-4, Lily Harmon, frdl. Hinw. S. Frey, Bern.

¹³¹ Karl Nierendorf scheint sich selbst erst ab 1922 als richtigen Kunsthändler betrachtet und die Zeit von 1920 bis 1922 als Orientierungs- und Versuchsphase angesehen zu haben. In seinem Tagebuch gab er u. a. an: „Geschäftsführer des ‘Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, erste Ausstellungen veranstaltet in den Räumen des Kölner Kunstvereins, weitere kl. Ausstellungen im Lichthof einer Buchhandlung, dann primitive, aber äußerst gut geeignete Räume im Gürzenichhaus angemietet. Es entstand eine Art kleine Galerie, die später nach Ddf. übersiedelte.“ AGN. Quellen von Zeitgenossen und seiner Schwester belegen, daß die Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst schon ab 1920 bestand. Vgl. GND 1920–1970, Agnes Nierendorf, S. 30, Alex Vömel, S. 8, Willi Hahn, S. 10, Henry Schaefer-Simmern, S. 26.

¹³² Paul Klee hatte am 1.10.1919 das Alleinverkaufsrecht seiner Werker an Hans Goltz übertragen, wobei er sich vorbehielt, der Kunsthandlung von Alfred Flechtheim in Düsseldorf eine Kollektion zu überlassen. Goltz mußte sich außerdem verpflichten, Herwardt Waldens Galerie “Der Sturm” in Berlin einen Klee-Bestand zur Verfügung zu stellen, und sich dafür einzusetzen, daß sowohl Flechtheim als auch Walden für Klee händlerisch tätig sein konnten. Der Vertrag wurde auf 3 Jahre abgeschlossen und ohne Kündigung verlängerte er sich um weitere zwei Jahre. (Vgl. Vertrag in: Kain, Thomas, Meister, Mona, Verspohl, Franz-Joachim: Eine integrale Biographie Paul Klees, in: Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag. Jena, in: Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Jena 1999, S. 114.) Am 1.10.1925 löste Klee dann seinen Vertrag mit Goltz auf (Vgl. Frey/Kersten 1987, S. 73f.). Von der Galerie Nierendorf ist im ursprünglichen Vertrag mit Goltz nicht die Rede. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß Klees Vertrag mit Goltz 1922 oder später eine im gegenseitigen Einverständnis zwischen Klee und Goltz vorgenommene Ergänzung zugunsten von Karl Nierendorf erfuhr, die nicht überliefert ist, dazumal Nierendorf laut Inserat im Querschnitt vom März 1923 (Der Querschnitt, Jhg. III, Heft 3, März 1923, S. 98) Klee-Werke in seiner Galerie “Nierendorf Köln – Neue Kunst” ständig ausstellte. Daß Nierendorf mit Klee 1922 einen “exklusiven” Generalvertretungsvertrag abgeschlossen habe, ist angesichts weiterbestehenden Vertrages mit Goltz und den zusätzlichen Geschäftsbeziehungen mit Flechtheim und Walden jedoch sehr fragwürdig und scheint übertrieben.

¹³³ Nierendorf dürfte hier z.B. auf die Sonderausstellung “Gruppe D, Bulletin D” anspielen, die er im November mit der Gesellschaft der Künste (GDK) im Kölner Kunstverein veranstaltete und auf der auch Werke von Paul Klee gezeigt wurden. Andere Belege für Ausstellungen mit Klee zu diesem Zeitpunkt sind der Verfasserin nicht bekannt – was nicht heißt, daß keine weiteren stattgefunden haben könnten, da der Bestand an Quellenmaterial bezüglich Nierendorfs Aktivitäten im Rheinland von 1919 bis 1922 äußerst lückenhaft ist.

¹³⁴ KN an C. Odets, Davos 8.8.1947, S. 1, Lily Harmon, frdl. Hinw. S. Frey, Bern.

¹³⁵ Warum Klee ab 1925 Flechtheim den Vorzug gab, obwohl er drei Jahre zuvor anscheinend auf eigenen Vorschlag hin einen Vertrag mit Nierendorf abgeschlossen hatte, ist unbekannt. Ein möglicher Grund wäre, daß Nierendorfs Hauptmerk zu diesem Zeitpunkt auf Dix lag. Zudem hatte sich Flechtheim parallel zu Goltz schon seit 1919 für Klee eingesetzt und war der renommiertere und finanziell stärkere Kunsthändler, was für Klee eine ausschlaggebende Rolle gespielt haben könnte.

¹³⁶ Auch Nierendorfs spätere Mitarbeiterin Hilde Prytek nannte dieses Jahr in einem Schreiben an C. Odets vom 17. Juli 1947, Lily Harmon, New York, frdl.Hinw. S. Frey, Bern: „The fact remains that K.N. did much for Klees work all along since 1937, without anyones support.”

¹³⁷ Es handelte sich um kleinere Räume, die er Anfang Oktober 1937 bezogen hatte, nachdem das andere Haus verkauft und abgerissen worden war.

¹³⁸ Vgl. die Zusammenstellung der 1937 bis 1939 von der Galerie Simon bzw. der Galerie Louise Leiris, Paris, an die Nierendorf Gallery, New York, in 10 Sendungen gelieferten Klee-Werke. Archiv Bürgi, Bern, m. frdl.Hinw. S. Frey, Bern.

¹³⁹ Das Telegramm hat sich im Nachlass Paul Klee nicht erhalten, m. frdl. Hinw. S. Frey, Bern. Nierendorf übernahm die Werke aus der Sendung vom 19.11.1937 geschlossen als Festverkauf. Vgl. ebenda.

¹⁴⁰ KN an C. Odets, Davos 8.8.1947, S. 1 f., Lily Harmon, New York, m. frdl.Hinw. S. Frey, Bern.

¹⁴¹ KN an JN, New York 2.1.1938, AGN.

¹⁴² KN an Grohmann, undatiert, AGN, Archiv Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart.

¹⁴³ KN an JN, New York 2.1.1938, AGN.

¹⁴⁴ **Dok. 16.**

¹⁴⁵ Faksimile-Lithographie nach dem Aquarell „Park“, 1914, 145; sie erschien anlässlich der Ausstellung „Paul Klee. 60. Ausstellung“, Galerie Neue Kunst – Hans Goltz, München, Mai-Juni 1920, vgl. Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. A. 112.

¹⁴⁶ KN an JN, New York 2.1.1938, AGN.

¹⁴⁷ KN an JN, New York 28.1.1938, AGN.

¹⁴⁸ Neumann an Klee, 27.2.1934, NL Klee, PKS, KM, Bern: „Ich möchte Ihr Vertreter in Amerika sein (ohne mit Frau Scheyer in Konflikt zu geraten, da sie ja in Californien ist und ich ihr dort keine Konkurrenz sein würde) [...]“. Klee stand Neumanns Vorschlag positiv gegenüber, verweist ihn aber für die weiteren Schritte an den Generalvertreter Daniel-Henry Kahnweiler (vgl. Klee an Neumann, 16.3.1934, Kopie: NL Klee, PKS, KM, Bern). Wie weit Neumann mit Kahnweiler verhandelt hat, ist unbekannt; die diesbezügliche Korrespondenz zwischen Klee und Neumann bricht im Juli 1934 ab, vgl. Neumanns letzter Brief an Klee, 6.7.1934, NL Klee, PKS, KM, Bern, m. frdl.Hinw. S. Frey, Bern.

¹⁴⁹ J. B. Neumann: Confessions of an Art Dealer, Kapitel Sorrow and Champagne, S. 1, MOMA, MA, New York.

¹⁵⁰ Vgl. Abschrift von Nierendorf, Archiv Bürgi, m. frdl.Hinw. S. Frey, Bern oder Frey, Stefan: Chronologische Biographie 1933–1941 (Chronol. Biogr.), in: Helfenstein, Josef u. Frey, Stefan: Paul Klee, Das Schaffen im Todesjahr, Ausst.-Kat., Bern 1990, S. 115. Der Vertrag hatte bis 1941 unveränderte Gültigkeit und wurde dann von Nierendorf in Absprache mit Lily Klee und Rolf Bürgi (Lily Klee's Berater, der auch den Schriftverkehr für sie erledigte), insofern erweitert, als Nierendorf sich ab 1.4.1941 zu einem jährlichen Festkauf von Werken im Wert von \$ 3000, statt \$ 2000 verpflichtete. Mit frdl.Hinw. S. Frey, Bern.

¹⁵¹ KN an C. Odets, Davos 8.8.1947, S. 1, Lily Harmon, frdl. Hinw. S. Frey, Bern.

¹⁵² Der sich mit der Zeit herumsprach: „Nierendorf hat einen Vertrag mit Klee, der ihm ein festes Einkommen im Jahr garantiert und er ist Klees amerikanischer Repräsentant geworden“. Scheyer an Kandinsky, Hollywood 30.12.38, NSM, BFGS, Pasadena.

¹⁵³ Helfenstein/Frey, Chronol. Biogr., S. 114. Ohne auf die umfangreich geführte moralische Debatte zur Bewertung der Motivation dieser vier Kunsthändler hier eingehen zu wollen, kann wohl angenommen werden, dass ihre Tätigkeit ein wichtiger Faktor war, bei der Überführung einer Großzahl moderner „verfemter“ Kunstwerke in private und öffentliche Sammlungen des sicheren Auslands. Hätten die Kunstwerke aufgrund der für sie erhaltenen Devisen nicht einen wenigstens pekuniären Wert für das NS-Regime dargestellt, wäre es ihnen mit großer Wahrscheinlichkeit wie denjenigen Arbeiten ergangen, die wegen vermeintlicher Unverkäuflichkeit in einer Sonderaktion vernichtet wurden.

¹⁵⁴ Ende August 1938 hatte er bei einem Aufenthalt in Paris vom Berliner Auktionator Graupe gehört, daß „[...] die ganzen Werke der deutschen Künstler, und zwar sind das zusammen 5000 Bilder sowie 20.000 Grafiken, Plastiken, also 25.000 Nummern, geschlossen verkauft werden sollen.“ Es handelte sich um die von den Nazionalsozialisten 1937 aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmten Werke „entarteter Kunst“. Graupe hatte Nierendorf „eine Liste der Bilder, die verkauft werden sollen, vom 'Turm der Blauen Pferde' bis zu Picasso, v. Gogh, Matisse, Munch [...]“ gezeigt, die ihm „angeboten worden seien. Das sei natürlich ein großer Schlag, aber viel Geld dazu nötig“. KN an JN, 30.8.1938, AGN.

¹⁵⁵ Wäre Karl Nierendorf in Berlin gewesen, hätte er sich vielleicht ernsthaft für den Verkauf von Werken „entarteter Kunst“ beworben. Denn nachdem er von Graupe in Paris von den Verkaufsplänen des NS-

Regimes erfahren hatte, bat er Josef: „Ich habe Dich nur unterrichtet, damit Du zu der betreffenden maßgebenden Behörde hingehst und Dir alle Einzelheiten genau angeben läßt. Stelle bitte genau fest, wie sich alles verhält, auch mit Bildern von Klee, den Plastiken von Barlach etc. [...] Diese Angelegenheit ist von einer ganz ungeheuren Wichtigkeit für uns, und wir wollen doch alles tun, damit wir aus diesem Geschäft nicht ganz ausgeschlossen bleiben.“ KN an JN 30.8.1938, AGN. Nach dem Stand der Unterlagen kam es jedoch nicht dazu, was wohl vor allem daran lag, daß Josef Nierendorf es abgelehnte, „sich an dem Verkauf der in den Museen beschlagnahmten ‘entarteten‘ Kunstwerke zu beteiligen.“ F. Karsch an Prof. Peter W. Günther, Berlin 10.1.1992, AGN.

¹⁵⁶ Helferstein/Frey, Chronol. Biogr., S. 120.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 114 u. 115.

¹⁵⁸ Kandinsky an Scheyer, Paris 19–21.10.1937, NSM, BFGS, Pasadena.

¹⁵⁹ Dann ging die Wanderausstellung weiter nach Leipzig (13.5.–6.6.1938), Düsseldorf (18.6.–7.8.1938), Salzburg (4.9.–2.10.1938), Hamburg (11.11.–30.12.1938), Stettin (11.1.–5.2.1939), Weimar (23.3.–24.4.1939), Wien (6.5.–18.6.1939), Frankfurt/a. M. (30.6.–30.7.1939), Chemnitz (11.–26.8.1939), Waldenburg (18.1.–22.1941) und Halle (5.–20.4.1941). Vgl. Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995, in: Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Hrsg.): Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen Neue Folge. Band 21, S. 222-299.

¹⁶⁰ Vgl. Helferstein/Frey, Chronol. Biogr., S. 114.

¹⁶¹ Vgl. Frey, Stefan, Hüneke, Andreas: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie, in: Paul Klee 1933, Ausst.-Kat. München, Bern, Frankfurt a. M., Hamburg 2003/04, S. 296.

¹⁶² KN an Lily Klee, New York 27.12.1939, Nachlaß der Familie Klee, Bern, deponiert in der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (NL Klee, PKS, KM, Bern).

¹⁶³ KN an Lily Klee, New York 2.2.1940, ebenda.

¹⁶⁴ Vgl. Helferstein/Frey, Chronol. Biogr., S. 122.

¹⁶⁵ KN im Katalog zur Ausstellung, SRGM, MA, New York.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Vgl. **Ausst.-Liste**.

¹⁶⁸ KN an Lily Klee, New York 19.11.1939, NL Klee, PKS, KM, Bern.

¹⁶⁹ Nierendorf war bei der berühmten Auktion „Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen“, die in der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 abgehalten wurde, zwar anwesend, ersteigerte dort – im Gegensatz zu Valentin – jedoch nichts. Er erwarb erst im Nachverkauf bei der Galerie Fischer zwei Gemälde von Feininger. Vgl. Barron, Stephanie: Die Auktion in der Galerie Fischer, in: „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausst.-Kat. Berlin, 1992, S. 154f.

¹⁷⁰ Die Sendung zur Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag Klees war die letzte, die Nierendorf aus der Schweiz erhielt. Vgl. Helferstein/Frey, Chronol. Biogr., S. 122.

¹⁷¹ KN an Lily Klee, New York 12.11.1939, NL Klee, PKS, KM, Bern.

¹⁷² Meta Nierendorf, GND 1920–1970, S. 35 f.

¹⁷³ Es handelte sich um 34 Arbeiten, darunter auch Leinwand, Zeichnungen, Aquarelle und Tempera, die sich preislich zwischen 75 und 350 RM bewegten. Vgl. Trökes Tagebucheintragung vom 13.12.1938, Dr. Markus Krause, Nachlaß Heinz Trökes, Berlin (Dr. Krause, NL Trökes, Berlin).

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Trökes Tagebucheintragung vom 13.12.1938, Dr. Krause, NL Trökes, Berlin. Ein bekannter Fall von Malverbot soll Nolde gewesen sein, der 1941 aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen wurde und dem in diesem Zusammenhang „mit sofortiger Wirkung“ das Malen untersagt worden sein soll. Chiappini, Rudy (Hrsg.): Ernst Nolde, Ausst.-Kat., Lugano 1994, S. 294. Diese Angabe wird jedoch nicht durch eine Quelle belegt, wie dies bei den meisten Angaben über Malverbot der Fall ist. Trökes Aussage scheint die mögliche Existenz von Malverböten zu bestätigen, gibt jedoch kein konkretes Beispiel an. Florian Karsch, der heutige Inhaber der Galerie Nierendorf ist der Auffassung, es hätte zwar Ausstellungsverbote, jedoch keine Malverbote gegeben, auch nicht für verfemte Künstler. Dies würde auch der Tatsache entsprechen, daß der private Erwerb und das private Sammeln moderner, sog. „entarteter Kunst“ nicht verboten war. Nach den Forschungen d. Verf. ergibt sich das Bild, daß die Nationalsozialisten den privaten Raum des „normalen“ Bürgers (im Sinne des NS-Regimes hieß das vor allem, des nicht-kommunistischen und nicht-jüdischen Bürgers) und von Künstlern, die sich in die Privatsphäre zurückgezogen hatten, wie Otto Dix in Hemmenhofen, noch unangetastet ließen. Daß sich dies nach einem gewonnenen Krieg höchstwahrscheinlich geändert hätte, steht auf einem anderen Blatt. Ebenso, daß es trotz der grundsätzlichen Verschonung des künst-

lerischen Schaffens im privaten Kontext auch Ausnahmen gegeben haben könnte – möglicherweise vor allem, wenn die betreffende Person, wie Nolde selbst, Mitglied der NSDAP war und deren Kunst gleichzeitig als „entartet“ galt.

¹⁷⁶ Dr. Markus Krause ist Kunsthistoriker und Journalist in Berlin und Verfasser von „Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945– 1950“, Berlin 1995, und des Werkverzeichnisses von Hans Hartung.

¹⁷⁷ Dagegen meint Florian Karsch, es hätten sich im Archiv der heutigen Galerie Nierendorf eine Einladungskarte oder eine Ausstellungsliste befunden, die die Schlußfolgerung erlaubt, die Ausstellung von Tröckes hätte doch stattgefunden. Der Beleg ist jedoch nicht auffindbar.

¹⁷⁸ JN an KN., Berlin 6.7.1938, AGN.

¹⁷⁹ Bernhard Sprengel an Josef Nierendorf, ebenda.

¹⁸⁰ Rechnung vom 27.9.1937, ebenda. Am 24.2.1939 kam noch die Plastik „Stürmender“ von Lehmbruck für 4.000 RM dazu, die in vier Raten von März bis Juni gezahlt wurde. Rechnung vom 24.2.1939, ebenda.

¹⁸¹ Es waren „Barke“ und „Sommertag“, die er für 675 RM erwarb. Bernhard Sprengel an JN, Hannover 22.11.1937, AGN.

¹⁸² Rechnung vom 13.6.1938, ebenda.

¹⁸³ Es war eine unbenannte „farb. Zeichnung“ von Scharl und die Aquarelle „Baum im Winter“ und „Beschneite Tanne“ von Karl Schmidt-Rottluff, AGN.

¹⁸⁴ Vgl. Bernhard Sprengel an JN, 20.3.1939, ebenda. **Dok. 17.**

¹⁸⁵ Bernhard Sprengel an JN, Hannover 22.12.1938, AGN. Die Sendung beinhaltete fast ein Kilo Schokolade, 250 g. Weinbrandbohnen und ein 500 g. schweres Marzipanbrot.

¹⁸⁶ Bernhard Sprengel an JN, Hannover 3.7.1938, AGN.

¹⁸⁷ Wenn auch nicht von Karl, so doch von einem wichtigen Kunden, den er allein betreute.

¹⁸⁸ Was jedoch nicht mehr geschah.

¹⁸⁹ JN an Bernhard Sprengel, Tempelhof 4.7.1939, AGN.

¹⁹⁰ Ebenda, Tempelhof 27.9.1939.

¹⁹¹ Ebenda, Tempelhof 15.11.1939.

¹⁹² Auch Frau Lehmbruck kam dies zugute. Sie stand mit ihren drei Söhnen nach dem Selbstmord ihres Mannes allein da und hatte immer wieder, vor allem auch in dieser Zeit, wo es nur noch wenige Kunstkäufer gab, mit Geldsorgen zu kämpfen. Der Einsatz von Josef Nierendorf bedeutete eine wertvolle Unterstützung.

¹⁹³ Bernhard Sprengel an JN, Hannover 14.2.1941, AGN.

¹⁹⁴ Meta Nierendorf, GND 1920–1970, S. 37.

¹⁹⁵ Vgl. **Verlustliste Muscherin.**

¹⁹⁶ Meta Nierendorf, GND 1920–1970, S. 37.

¹⁹⁷ Am 11.12.1941 hatten Deutschland und Italien den USA gemeinsam den Krieg erklärt, nachdem die USA am 8.12. 1941, als Reaktion auf den japanischen Überfall auf Pearl Harbor am 7.12.1941, Japan den Krieg erklärt hatten.

¹⁹⁸ KN an JN, Hollywood 11.9.1940, AGN.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Vgl. **Ausst.-Liste.**

²⁰¹ Vgl. KN an Lilly Klee, 12.11.1939, NL Klee, PKS, KM, Bern u. **Verl.-Verz.**

²⁰² Vgl. Danksagung, **Anhang, Dok. 18.**

²⁰³ KN an Odets, Davos 8.8.1947, S. 4, Lily Harmon, frdl.Hinw. S. Frey, Bern.

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Ebenda, S. 3.

²⁰⁶ **Dok. 19.**

²⁰⁷ **Dok. 20.**

²⁰⁸ „Ich habe Stendal gesagt, als er hier war, dass er die Collection [von Julio de Diego] haben könne [...]. Aber ich nehme an, dass er ohne weiteres zurücktreten wird, wenn er hört, dass ich eine neue Galerie eröffne.“ KN an „Liebe gnädige Frau“ [Estella Katzenellenbogen], New York 23.12.1943, Archies of American Art (AAA), Washington, AGN.

²⁰⁹ „Versuchen Sie doch, falls Jahresvertrag mit Option auf ein weiteres Jahr, den Januar für Installationen frei zu bekommen. Ich bin bereit, für ein volles Jahr die Miete zu garantieren und werde Ihnen für 3 Monate im Voraus gleich senden.“ Ebenda.

²¹⁰ Ab April 1944 verwandte sie gelegentlich den Namen „Kellen“ vgl. KN an Estella Kellen, New York 4. u. 5.4.1944, AAA, Washington, AGN. Eine Abkürzung des Namens hatte Karl Nierendorf bereits im Februar angeregt (KN an Estella Katzenellenbogen, New York 7.2.1944, ebenda). Sie hatte schon in den zwanziger Jahren in Deutschland Kunst gesammelt und u. a. bei Paul Cassirer Bilder erworben. Viele verlor sie an das NS-Regime, einige konnte sie jedoch nach Amerika retten. Sie dienten zum Teil auch als Grundstock für die Galerie. Ihr Mann Ludwig Katzenellenbogen hatte in zweiter Ehe Tilla Durieux geheiratet. Estella Mysels (Tochter von Estella Kellen) an Verf., Los Angeles 13.3.1998, Walter-Ris, Boston.

²¹¹ Vgl. KN an Estella Katzenellenbogen, New York Ende 1943–5.4.1944 und Estella Kellen an KN, Los Angeles 18.4.1944–10.6.1944 sowie Estella Kellen an KN, „Daily Happenings in Hollywood Gallery“, 9.3.–21.6.1944, AAA, Washington, AGN. Da die Unterlagen lückenhaft sind, ist nicht mehr zu rekonstruieren, wann die Galerie in den Besitz von Estella Kellen überging. In einem Brief an seinen Freund Johannes Bredt erwähnt Karl Nierendorf, daß er eine „Filiale in Hollywood“ habe. Ob sie zum Zeitpunkt seines Briefes noch ihm gehörte, wird nicht deutlich, da dieser durchgehend in der Vergangenheit abgefaßt ist, selbst in bezug auf die New Yorker Galerie, die sich eindeutig zu diesem Zeitpunkt in Nierendorfs Besitz befand. KN an Johannes Bredt, New York 27.4.1946, AGN.

²¹² Henry Schaefer-Simmern, Berkeley-California Juli 1970, GND 1920-1970, S. 27. Mit Schaefer-Simmern hatte Nierendorf 1937 die schon 1921 in Köln ins Auge gefaßte Ausstellung von Malereien von Kindern, Jugendlichen und erwerbslosen erwachsenen Laien veranstaltet. Sie wurde anschließend von Dr. Charles Kuhn, dem Direktor des Germanic Museums an der Harvard University angefordert und ging danach nach Cleveland an die pädagogische Abteilung des Museums of Art. Zuletzt empfahl die Schulverwaltung von New York allen Kunstlehrern an öffentlichen Schulen, die Ausstellung zu besuchen. Ebenfalls die Unterzeichnung der deutschen Kapitulation in Reims und Berlin-Karlshorst zwischen dem 7.5. u. 9.5.1945.

²¹⁴ Darunter z.B. der Autofabrikant Chrysler, der bei Nierendorf Bilder von Hofer erwarb. KN an JN, New York 15.4.1937, AGN.

²¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. und Galerieansicht, **Dok. 22 u. Abb. 33–34.**