

NR. 5, OKTOBER/NOVEMBER 2023, 90. JAHRGANG

aufbau

SEIT
1934

Das jüdische Magazin



Botschafter der Moderne

Nazi-Flüchtlinge machen
New York zur Kunst-Metropole



4 196777 407008

Europa.....€ 7.00
USA.....\$ 8.00

Israel.....NIS 18.00
Schweiz.....CHF 7.00

www.aufbau.eu



THE JERUSALEM FOUNDATION
مؤسسة صندوق القدس
הקרן לירושלים

DIE JERUSALEM FOUNDATION

Seit über 50 Jahren setzen wir uns für das Miteinander und die Bedürfnisse aller Einwohner Jerusalems ein. Für die positive gesellschaftliche Weiterentwicklung. Dies machen wir ganz im Sinne unseres Gründers Teddy Kollek.



Spenden und Legate sind willkommen
PC: 80-32959-7

IBAN: CH75 0900 0000 8003 2959-7

www.Jerusalemfoundation.org | anfrage@jfjlm.org

We deeply mourn the loss of our beloved mother,
mother-in-law, grandmother and great-grandmother

Marianne Emmerich, née Capauner

December 6, 1927 – August 14, 2023
(Breslau, La Paz, Quito, Cologne, Trier)

In deep sorrow:

Peter A Emmerich, son*
Irene & Jack Weil, daughter
Erika & Raymond Lenzini, daughter
Grandchildren: Stéphane, Sandi, Vera, Eyal, Itai and families

*1701 S Flagler Dr. #908, West Palm Beach, FL 33401, U.S.A.,
peterem65@yahoo.com

damit es besser wird



Schweizerische
Multiple Sklerose
Gesellschaft

www.multiplesklerose.ch

IBAN CH04 0900 0000 8000 8274 9

olf
Biermann

Ein Lyriker und Liedermacher
in Deutschland

DEUTSCHES
HISTORISCHES
MUSEUM

Pei-Bau
Hinter dem Gießhaus 3
10117 Berlin

www.dhm.de

7.7.23
— 14.1.24

Botschafter der Moderne

Von Andreas Mink

Gibt es auf dem Planeten eine Kunst-Hauptstadt, dann kommt dafür eigentlich nur New York infrage. Jüngst hat der Kunsthistoriker Charles Dellheim mit der Studie «Belonging and Betrayal: How Jews Made the Art World Modern» eine Erklärung präsentiert. Aber Beteiligte wussten längst, dass jüdische Nazi-Flüchtlinge wesentlich zur Transformation New Yorks in eine Kunst-Metropole beigetragen haben. Davon erzählt diese Ausgabe, die auf Anregung und unter Leitung unserer langjährigen Kollegin Monica Strauss entstanden ist. In England als Tochter jüdischer Flüchtlinge aus Polen und Österreich geboren, ist Strauss selbst Kunsthistorikerin, dazu aber auch als Nichte der Galeristin Helen Serger mit der Szene vertraut. Sie verwaltet zudem das Archiv Sergers, die sich Ende der 1930er Jahre in die USA retten konnte.

Den Auftakt macht ein Grundsatzbeitrag von dem an der Boston University lehrenden Dellheim über die Schlüsselrolle von «Refugee Art Dealers» als Botschafter der europäischen Moderne in New York. Dellheim diskutiert die Leistungen von Paul Rosenberg aus Paris. Jane Kallir stellt dagegen ihren Grossvater Otto Kallir vor, der aus Wien Künstler wie Schiele, Klimt, Kokoschka, aber auch Richard Gerstl in die Neue Welt gebracht hat. Dessen Selbstporträt von 1907 zielt den Titel. Kallir war auch in dem Sinn ein Pionier, dass er mit der «naiven» Malerin Grandma Moses ein amerikanisches Talent entdeckt hat. Dieser Spürsinn verhalf in der nächsten Generation Leo Castelli und Ileana Sonnabend dazu, Jasper Johns oder Robert Rauschenberg als amerikanische Vorreiter der «Pop Art» zu fördern. Darüber und die wichtige Rolle des Jewish Museum in Manhattan bei der Durchsetzung dieser Künstler schreibt der Philosoph und Kritiker Ekin Erkan.

Der Beitrag zu Helen Serger stammt indes von Nickolas Roblee-Strauss, einem Enkel von Monica Strauss, der damit auch ein Stück Familiengeschichte schreibt. Strauss selbst porträtiert Merrill Berman, als Sammler seit den 1970er Jahren ein Pionier bei der Erschliessung von Grafik etwa aus der frühen Sowjetunion. Stella Nina Michaelis bietet persönliche Einblicke aus ihren Jahrzehnten als New Yorker Vertreterin des Hamburger Auktionshauses Hauswedell & Nolte. Dazu zählen Freundschaften mit Nazi-Flüchtlingen, die Kunstwerke nach Amerika hatten retten können. Besonders beeindruckt hat Michaelis die Philanthropie dieser Persönlichkeiten, die zahlreiche Museen mit wichtigen Arbeiten bedacht haben. Ein solcher Gönner und Kenner ist zweifellos Ronald Lauder, der im Gespann mit dem Wiener Serge Sabarsky die «Neue Galerie» in Manhattan gegründet hat. Beteiligt daran war unsere Autorin Elizabeth Szancer, die Kuratorin der Ronald S. Lauder Collection.

Stifter waren auch Kurt und Lore Stavenhagen, die der am Bard College lehrende Kunsthistoriker Tom Wolf vorstellt. Das mit Diego Rivera und Frida Kahlo befreundete Paar floh nach Mexiko und trug dort eine spektakuläre Sammlung indigener Kunstwerke zusammen, die als Stiftungen in dortige Museen gingen. Mit Essays von Peter Stephan Jungk und Gabriel Heim bleiben wir ausserhalb der USA. Jungk hat jüngst auf Grundlage von Interviews das spannende Buch «Die Rückseite der Bilder» über Wolfgang Georg Fischer in London publiziert und schreibt hier über den Kunsthändler. Heim nimmt dagegen die Rolle der Schweiz als «Drehscheibe» für den Handel mit Kunst unter die Lupe, die Nazi-Behörden vor allem Juden geraubt haben.

Inhalt

WIDERSTAND

Moralische Schönheit
an der 57. Strasse
Charles Dellheim 6

ÖSTERREICHISCHE

MODERNISTEN
Aus Europa gerettet
Jande Kallir 11

PIONIERIN

«Ich suche, ich sehe, ich lerne»
Nickolas Roblee-Strauss 14

ERINNERUNGEN

Die Rückseite der Bilder
Peter Stephan Jungk 17

DEUTSCHLAND

«Frauenkopf mit roter Wange»
Stella Nina Michaelis 21

INNOVATION

Kenner, Kurator, Pädagoge –
und Verleger
Monica Strauss 24

SCHWEIZ

Keine Frage des nationalen
Gewissens
Gabriel Heim 28

GALERISTEN

Flagge oder Gemälde?
Ekin Erkan 31

MÄZENATENTUM

Liebe auf den ersten Blick
Elizabeth Szancer 34

EMIGRATION

Porträt mit liegender
Chacmul-Figur
Tom Wolf 36

Titelbild:
Richard Gerstl:
Selbstporträt, lachend (1907/08).

120 JAHRE JÜDISCHE MEDIEN ONLINE

**tachles, revue juive und aufbau,
Israelitisches Wochenblatt und Jüdische Rundschau,
jetzt online zugänglich**

In Kooperation mit der JM Jüdische Medien AG hat das Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich jüdische Zeitschriften digitalisiert und online zugänglich gemacht. Auf der Plattform «AfZ Online Collections» finden Sie neben dem jüdischen Wochenmagazin tachles und revue juive die historischen Verlagsprodukte aufbau, Jüdische Rundschau und Israelitisches Wochenblatt sowie weitere jüdische Publikationen aus der Schweiz. Alle Ausgaben sind im Volltext durchsuchbar.

<https://collections.afz.ethz.ch/>



JM Jüdische Medien AG

Archiv für Zeitgeschichte
ETH zürich

Begegnung des Wahnsinns

In Museen begegnen sich Täter und Opfer auf Augenhöhe – und doch nicht.

Von Yves Kugelmann

Berlins Neue Nationalgalerie ist wieder eröffnet. Zum dritten Mal. Ein Ereignis in jeder Hinsicht. An zwei Wänden sind die Stifter aufgelistet. Von Richard Israel im Jahre 1898, Paul Cassierer 1916 bis Hans Josephsohn oder Royden Rabinowitch 2008 finden sich viele jüdische Donatoren neben jenen von Täterfamilien wie Flick, Oetker und so fort. In der Liebe zur Kunst vereint? Zwischen Stifter-Tafeln befindet sich der Eingang zu Gerhard Richters «100 Werke für Berlin», in deren Zentrum die vierteilige Installation «Birkenau» aus dem Jahre 2004 steht. Die Dekonstruktion von Originalfotografien zu Auschwitz ist der richtige Gegenentwurf zu Adorno mit dem Selbstbewusstsein Ja zu «Kunst nach Auschwitz». Grosse Kunst. Kunst als Ant-

Sie haben oft für sie gelebt, durch sie Moderne und Wandel herbeiführen wollen. Den wenigen Überlebenden blieb sie im Herzen, wurde ihnen weggenommen und ging ihnen nicht mehr aus dem Sinn. Diese Kunst der Befreiung und Freiheit sollte ihr Beruf werden in einem rauen Markt überflutet von Werken unklarer Herkunft. Die Nazis und ihre Erben machten die Kunst zum kafkaesken Zeug. Sie entwesentlichten sie nach der Entmenschlichung. Enteignung, Raub, Leugnung.

Die Raubkunst sollte zum Menetekel werden, und deren einstigen Besitzer zum Stigma. Ja, da profitierten auch ein paar jüdische Kunsthändler, neben allen vielen anderen. Die Hochburg dieses perversen Handels sollte die Schweiz werden. Antipode



Gerhard Richters Zyklus «Birkenau» in der Neuen Nationalgalerie.

wort. Kunst als Abkehr. Wie sie es immer war. Die Abkehr von Göttern, die Abkehr vom Kult, die Abkehr von Macht – die Zuwendung zum Menschen. Diese Kunst war eine, die immer den Aufbruch vor Augen hatte. Sie war eine Metapher. Sie wurde zur subversiven Intonation der Gegenbewegungen und die Fahnen der Sammler.

Die Revolution beginnt mit der Abstraktion und der Dialektik des Widerstands. Die Nazis entarteten das Menschlich-allzu-Menschliche, setzten Antimoderne, Traditionalismus, Völkisches entgegen, in der das Heideggerianische aufblühen und Teil davon werden konnte. Das Grenzenlose musste ebenso weg wie jene, die Grenzen überwinden, ohne sie jemals gekannt zu haben. Die Kunst wurde zum Lebenselixier, zum Widerstand, zum Beginn der Revolution gegen innere und äussere Begrenzungen. Bis die Identitären kamen und mit ihnen die Vernichtung von Mensch und Kunst.

Der Trompeter im neuen Musikdokumentarfilm «Semer – I'm dancing, but my heart is crying» bringt auf den Punkt, was bis heute für Debatten sorgt: «Eine Melodie kann man mitnehmen, Kunst nicht.» Die hingeschlachteten Kunstsammler, die Mäzene, die Kunsthändler nahmen die Kunst im Herzen ins Grab.

zum Selbstverständnis von Kunst. In der Nachkriegsschweiz wurde die Kunst zur Sache. Der Markt zum seelenlosen Absoluten. All dies kumuliert letztlich im Nazi-Waffenhändler Georg Bührle, der die Kunst der Juden mit Blutgeld zusammengekauft hat und noch während des Holocaust einer der bedeutendsten Kunstsammlungen begründet. Die Stadt Zürich stellt ihm einen sarkophagen Tempel hin und zelebriert die Negierung von Kausalitäten als Programm der Stadtregierung. Zürich ist die Antithese zu den jüdischen Sammlungen in New York, Paris, London, Berlin geworden. Die jüdischen Sammlererben müssen anstehen, eine Provenienz-Debatte regelrecht herauspressen. Im Jahre 2023 steht Zürich für Protektionismus der Täter und bunkert gegen die Opfer. Und wird über Jahre die Diskussion um Raubkunst, Fluchtbedingten Entzug, moralische Fragwürdigkeit nicht mehr los. All diese Geschichten sind den Kunstwerken eingeschrieben und werden mit ihnen in die nächste Generation übergehen.

Yves Kugelmann ist Chefredaktor und Herausgeber der JM Jüdische Medien AG.

Patriotismus, Widerstand und Moderne:
Der Pariser Galerist Paul Rosenberg bringt europäische Kunst
nach New York. Von *Charles Dellheim*

Moralische Schönheit an der 57. Strasse



Mitten auf dem Briefkopf von Paul Rosenberg (1881–1959) war die neue Adresse seiner Kunstgalerie in Amerika zu lesen: 16 E. 57th Street. Links davon stand in kleinerer Schrift: «Ehemals Paris, 21 Rue La Boétie» und rechts «Ehemals London, 31 Bruton Street». Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, konnte Rosenberg als der bedeutendste Händler für moderne Kunst in Paris gelten. Es war ihm gelungen, sowohl Pablo Picasso als auch Henri Matisse in seine Galerie zu holen, die konkurrierenden Stars der französischen Avantgarde. Und er hatte es zudem geschafft, ursprünglich radikale ästhetische Ausdrucksformen gesellschaftsfähig zu machen. Doch sein Umzug von Paris nach New York war nicht das Ergebnis einer kommerziellen Strategie, geschweige denn eines Sinneswandels. Rosenberg war ein stolzer Patriot und verliess sein Heimatland erst kurz vor der «seltsamen Niederlage» Frankreichs, als deutsche Truppen Mitte Juni 1940 im Stechschritt in Paris einmarschierten. Einflussreiche und grosszügige Freunde und Kollegen in den USA – in erster Linie der Investor und Kunsthistoriker Paul Sachs und Alfred Barr – verhalfen ihm zu den wertvollen Visa, die Rosenberg und seiner Familie die Flucht in die Neue Welt ermöglichten. Im September 1940 war Rosenberg in New York angekommen und machte sich an die Gründung einer neuen Galerie an der E. 57th Street.

Rosenbergs Odyssee muss im breiten Kontext der Geschichte gesehen werden, die in «Belonging and Betrayal: How Jews Made the Art World Modern» erzählt wird. Das Buch stellt den Aufstieg und Fall der Juden dar, die sich den Vorstreitern für alte Meister, neue Meister und dann die Moderne angeschlossen hatten. Rosenberg gehörte zu einer Gruppe jüdischer Händler, Sammler, Kritiker und nicht zuletzt Künstler, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eine zentrale Rolle in der Kunstwelt spielten. Was ihren raschen, wenn auch hart erkämpften Aufstieg besonders bedeutsam machte, ist die Tatsache, dass Juden traditionell am Rande der europäischen Hochkultur gestanden hatten. Die bildende Kunst bildete deren symbolischen Kern, die Provinz von Königen, Adligen und Klerikern. Der Eintritt von Juden in eine zuvor von Nichtjuden kontrollierte Domäne wurde durch vier grosse Veränderungen möglich: die allmähliche Öffnung der Hochkultur und ihre Verlagerung vom Hof in urbane Metropolen; die politische und rechtliche Emanzipation der Juden im revolutionären Frankreich als Anstoss für ihre kulturelle Integration; die wirtschaftliche Krise der Grundbesitzer auf dem Land, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einem massiven Ausverkauf von bildender und dekorativer Kunst im Besitz dieser Familien führte; und die Unfähigkeit oder der Unwille etablierter, künstlerischer Institutionen –

«Nahezu alle Gründer von Kunstgalerien im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren Autodidakten mit geringer oder ohne formelle Kunstausbildung.»

Akademien und Salons –, sich der Malerei des modernen Lebens zu öffnen, die Edouard Manet und die Impressionisten schufen.

Einige Juden brachten Qualitäten mit, die sie diese Möglichkeiten erkennen und realisieren liessen. Dazu zählen eine traditionelle Kultur des Wirtschaftens und kulturelle Ambitionen. Wie andere, für Juden attraktive Branchen bot der Kunsthandel Wettbewerbsvorteile für Familienunternehmen und ethnische Netzwerke, sowie wachsende Chancen für einen internationalen Handel und relativ niedrige Hürden für den Einstieg. Und letztlich war eine geografische Mobilität nützlich, die Juden nicht fremd war. Nahezu alle Gründer von Kunstgalerien im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren Autodidakten mit geringer oder ohne formelle Kunstausbildung. Diese Persönlichkeiten waren in der Regel bereits erfahrene Mittelsmänner, die Fähigkeiten und Kontakte aus landläufigen Gewerben im Kunsthandel einbringen konnten. Darüber hinaus wurden sie zu Geschmacksrichtern und für ihr ästhetisches Wissen sowie ihren Geschäftssinn bekannt.

Ablehnung und Feindseligkeiten

Die neue Bedeutung von Juden in der Kunstwelt (aber auch in anderen Kulturbereichen) provozierte oder, genauer gesagt, wurde zum Vorwand für eine wütende, antisemitische Gegenreaktion. Erfolg brachte Sichtbarkeit und Sichtbarkeit verschärfte Verwundbarkeit. Konnte von Juden geschaffene Kunst jemals wahrhaft «französisch» sein, oder würde sie vielmehr als «fremd» und daher verdächtig eingestuft werden? Die Anwesenheit so vieler jüdischer Künstler aus Russland und Osteuropa an der École de Paris – darunter Marc Chagall, Chaïm Soutine und Jules Pascin – schürte fremdenfeindliche Ressentiments und Wut.

In Deutschland wurde Widerstand gegen die Rolle von Juden als Schöpfer, Verteidiger und Interpreten moderner Kunst um die Wende zum 20. Jahrhundert immer lauter.

Ursprüngliches Ziel dieser Feindseligkeit war die avantgardistische Berliner Secession. Mit Max Liebermann und Paul Cassirer waren ihr führender Maler und Verfechter jüdischer Herkunft. Zu den angeblichen, ästhetischen Verstössen der Secession gehörten die Ablehnung der deutschen akademischen Kunst und die Übernahme des französischen Impressionismus und Postimpressionismus. Die Identifikation von Juden mit moderner Kunst – und die Verurteilung beider auf einen Schlag – sollte zu einem festen Bestandteil der nationalsozialistischen Rassenideologie werden. Die Ausstellung «Entartete Kunst» vom Juli 1937 in München wurde zu dem wohl krasssten Schauspiel einer «rassischen Säuberung» der Kunstwelt. Die von den Nazis mit grossem Eifer propagierte Schau basierte auf einer «Logik», die sowohl bösartig war, als auch einen Zirkelschluss vollzog: Moderne Kunst war degeneriert, weil sie jüdisch (und bolschewistisch) war – und jüdisch, weil sie degeneriert war. Die Ausstellung verteufelte moderne Kunst und stellte Juden als tödliche Bedrohung für das deutsche Volk an den Pranger.

Die Propagandaschau war ein Vorspiel der deutschen Plünderungen nach Kriegsbeginn. Der einmarschierenden Wehrmacht folgte überall in Europa die umfassende Enteignung jüdischer Kunstsammlungen durch Nazi-Behörden. Obwohl Kunst und Artefakte schon lange Zeit Kriegstrophäen und Beute siegreicher Eroberer gewesen waren, unterschied sich der Kunstraub der Nazis grundlegend von den Plünderungen Lord Elgins am Parthenon oder dem Raubzug Napoleons im Madrider Prado. Die Nazis gingen mit einer tödlichen Mischung aus Hass und Gier, bürokratischer Organisation, beispiellosem Ausmass und Umfang, aber vor allem mit leidenschaftlichem Antisemitismus vor. Die Enteignung basierte auf der Prämisse, dass Juden kein Recht auf Kunstbesitz hatten und auch gar nicht zur Wertschätzung dieser ästhetischen Güter fähig waren. Was nun begann, war eine kulturelle Gräueltat, ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit der Juden und ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit generell.

Trotz der Vorsichtsmassnahmen, die Rosenberg getreu der für ihn so charakteristischen Umsicht, Sorgfalt und Klugheit zum Schutz seiner Sammlung getroffen hatte, konnte er den Zugriff der Nazis und ihrer Kollaborateure auf sein Lebenswerk nicht verhindern. Sicher, aber keineswegs gut etabliert in New York, setzte er dennoch das ästhetische Programm fort, das sein Markenzeichen in Paris gewesen war. Rosenberg stellte sowohl französische Gemälde des 19. als auch des 20. Jahrhunderts aus, wies mit seinem Sachverstand auf deren historische Kontinuität hin und bot Sammlern eine grosse Auswahl. Der Fall Frankreichs, die Nazi-Besatzung, die Flucht der Exilanten und die Not derer, die in Frankreich zurückgeblieben waren, gaben seinen Aktivitäten einen zusätzlichen, mora- →

lisch-politischen Zweck und Bedeutung. Er konnte und wollte ebenso wenig vergessen, dass die Deutschen ihn wegen seiner Opposition gegen die Nazis auf ihre schwarze Liste gesetzt hatten, als er die Gründe für seine erzwungene Flucht aus Frankreich vergessen konnte. Rosenbergs New Yorker Galerie wurde zu einer ästhetischen Ergänzung der «Free French» unter der unnachgiebigen Führung von General Charles de Gaulle. Sein Sohn Alexandre Rosenberg hatte sich der Befreiungsarmee angeschlossen, statt mit der übrigen Familie nach Amerika zu fliehen. Paul Rosenberg zeigte dagegen auf dem kulturellen Schlachtfeld Flagege. Er stellte hinreissende Kunstwerke aus, die für eine Vision des französischen Lebens in direktem Widerspruch zum Nazi-Totalitarismus und der Vichy-Kollaboration standen.

Cézanne gegen Unterdrückung

Der 19. November 1942 war ein überraschend warmer Tag in New York. Eine Woche vor Thanksgiving und dem ersten Schnee auf Bürgersteigen schlug Rosenberg aus seinem Exil an der 57. Strasse mit der einzigen ihm noch verbliebenen Waffe gegen die Nazis zurück: Kunst. Er eröffnete bei Paul Rosenberg & Company eine «Leihausstellung der Gemälde von Cézanne», die einen Monat später am 19. Dezember endete. Die Ausstellung ermöglichte ihm die Markierung der ästhetischen und politischen Position, die er unbedingt verteidigen wollte. Die Ausstellung würdigte nicht nur das Werk Paul Cézannes, das als Quelle der modernen französischen Malerei gelten durfte, sondern ermöglichte Rosenberg auch die Präsentation eines «Kriegs-Cézanne», des er in den Dienst des Kampfes gegen die Unterdrückung durch die Nazis stellte. Rosenberg widmete die Ausstellung – und spendete deren Erlös – einem patriotischen Zweck: dem «Fighting French Relief Committee and France Forever». Die «distinguierten Schirmherren» der Ausstellung waren die Präsidentengattin Eleanor Roosevelt, Aussenminister Cordell Hull, der Gouverneur von New York Herbert H. Lehman, der New Yorker Bürgermeister Fiorello La Guardia und General Charles de Gaulle. Unter den ausgestellten Gemälden waren «Die Kartenspieler» (1890–1892), «Grosse Äpfel» (1890–1894), «Madame Cézanne im Gewächshaus» (1890) und «Mont Sainte-Victoire» (1894–1900).

Es war sowohl passend als auch anrührend, dass einige der Leihgaben von einem anderen Nazi-Flüchtling stammten, Jakob Goldschmidt. Als Bankier in Berlin hatte dieser seine jüdische Identität offen und kompromisslos gezeigt. Goldschmidt hatte damit gegen die in der deutschen Hochfinanz geltenden Verhaltensregeln verstossen, wonach Juden ihre Herkunft öffentlich unter dem Deckel zu halten hatten. Als Philanthrop unterstützte Goldschmidt kulturelle Zwecke von der «Encyclopedia Judaica» bis zum Ankauf

von Vincent van Goghs «Garten von Daubigny» für die Nationalgalerie Berlin. Sein ganzes Handeln und all das, wofür er stand, machten die Nazis rasend. Noch bevor Hitler 1933 Reichskanzler wurde, dämonisierten die Nazis Goldschmidt und brandmarkten ihn zu einem Symbol für die angebliche Macht, Heimtücke und Korruption jüdischer Bankiers und die Bedrohung, die sie für gute Deutsche darstellten.

Zum Ziel der Nazis geworden, emigrierte Goldschmidt nach der Machtergreifung rasch zunächst in die Schweiz und dann nach England, bevor er in die USA kam. In seinen beiden Berliner Häusern musste er eine bedeutende Kunstsammlung an Wandteppichen, Skulpturen und Gemälden zurücklassen. Kurz nach seiner Abreise beschlagnahmten die neuen Machthaber die Sammlung und versteigerten sie, angeblich zugunsten der Hitlerjugend (ein Zweck, den Goldschmidt ganz sicher nicht unterstützte). Trotzdem konnte Goldschmidt eine Reihe bedeutender Gemälde mit auf die Flucht nehmen. Dazu gehörten die Cézannes, die er Rosenberg für seine New Yorker Ausstellung leihen sollte. Das Entkommen der Gemälde und ihres Besitzers war ein Sieg, der ihnen zusätzliche Bedeutung verlieh.

Die Cézanne-Ausstellung Rosenbergs fand ausserordentlich grosse Beachtung. Der Kunstkritiker Alfred Frankfurter schrieb die Einleitung zum Katalog und widmete der Ausstellung eine Sonderausgabe seines einflussreichen Magazins «Art News». Er stellte sogar eine weitgespannte Verbindung zwischen Präsident Abraham Lincoln und Paul Cézanne her, indem er den amerikanischen Befreier versklavter Afrikaner im Gespräch mit dem französischen Maler über den blutigen Zoll des Kampfes um die Freiheit imaginierte. Die «New York Times» widmete der Cézanne-Ausstellung zwei separate Beiträge. Eine Schlagzeile gab den Ton an: «Cézanne dient dem wiederauflebenden Frankreich.»

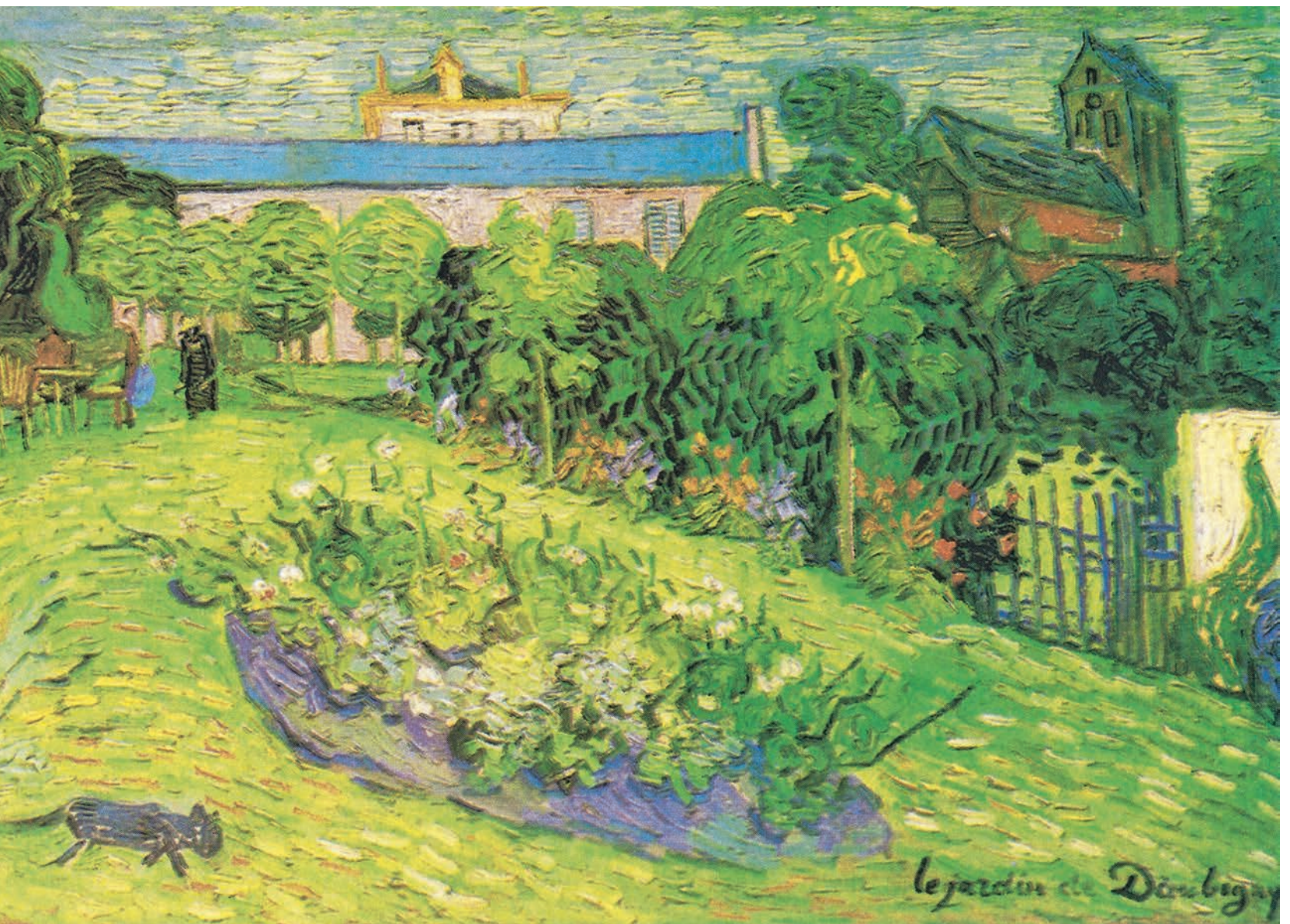
Katalog und Kritik betonten gleichermaßen die von Rosenberg angestrebte Stossrichtung der Cézanne-Ausstellung: Hier wurden Politik und Ästhetik in Kriegszeiten zusammengespant. Die Leidenschaft für die Malerei Cézannes und seine Repräsentation des französischen Volkes, von dortigen Orten und

«Der einmarschierenden Wehrmacht folgte überall in Europa die umfassende Enteignung jüdischer Kunstsammlungen durch Nazi-Behörden.»



Alltagsgegenständen brachte Sympathien für das Land und seine Kultur hervor, was wiederum zu einer Entschlossenheit führte, die Grösse Frankreichs wiederherzustellen und die Nazi-Besatzer zu besiegen. Cézanne zu feiern, während Frankreich in den Ketten der Nazis lag, war ein ästhetisches Projekt, aber auch Mittel zu einem politischen Zweck: Befreiung. Obendrein eröffnete die Schau an einem perfekten Zeitpunkt.

Denn die trotzige, antifaschistische Haltung der so nüchtern betitelten «Loan Exhibit of Paintings by Cézanne» war kein isoliertes Ereignis. Genau eine Woche nach deren Beginn feierte «Casablanca» in New York City Premiere – ein Aufruf des Hollywood-Kinos zum Handeln und ein Zeugnis der französisch-amerikanischen Allianz. In diesem Zusammenhang ist eine berühmte, mitreissende Szene besonders aufschlussreich. Während die Nazis in Rick's Café vor dem niedergeschlagenen, aber immer noch duldsamen Rick ihre Ode auf das Vaterland schmettern, zeigt Victor Laszlo sein Kaliber und geht hinüber zum Orchester: «Spielt die «Marseillaise», spielt



sie!» Die Musiker stimmen die Melodie an, nachdem Rick seine bisherige Neutralität aufgibt und zustimmend nickt. Dann gibt Lazlo ganz allein dastehend eine leidenschaftliche Version dieser französischen Hymne auf Freiheit und Glorie. Nun springt das patriotische Feuer über auf die Gäste. Sie stehen für ihr Land ein und singen die «Marseillaise» mit neuer Inbrunst, gipfelnd in der Parole «Vive la France».

Darüber hinaus spielten Flüchtlinge sowohl in der Ausstellung als auch im Film eine Schlüsselrolle (viele Darsteller waren selbst Nazi-Flüchtlinge, die nun Rollen mit ebenso persönlicher wie politischer Bedeutung spielten). Ähnlich beim Katalog der Cézanne-Ausstellung, zu dem neben Rosenberg und Goldschmidt auch Lionello Venturi beitrug. Eine perfekte Wahl: Lionello Venturi war ein herausragender italienischer Kunsthistoriker, der dem Beispiel seines in diesem Fach ebenso bedeutenden Vaters gefolgt war. Der jüngere Venturi hatte sich auf die Kunst der italienischen Renaissance spezialisiert, war aber auch stark an der Malerei des 19. und frühen

20. Jahrhunderts interessiert. So riet er Sammlern zum Erwerb von Modiglianis und organisierte eine grosse Retrospektive des Künstlers. Im Jahr 1931 wurde Venturi der alte Lehrstuhl seines Vaters an der Universität Rom angeboten, doch er verweigerte dem Mussolini-Regime den dafür erforderlichen Treueid in mutiger Weise. Stattdessen verliess Venturi seine Professur in Turin und ging nach Paris, wo er Kunsthändler und Museumskuratoren beriet und das erste Werkverzeichnis von Paul Cézanne verfasste. Es war dann keine Überraschung, dass Venturi Frankreich im Sommer 1940 verliess, anstatt sich den Nazis und Vichy zu unterwerfen. Er ging nach New York, wo er der antifaschistischen «Mazzini Society» beitrug.

Die Bedeutung der Cézanne-Ausstellung war auch Wallace Stevens nicht entgangen. Der bedeutende Dichter verdiente seinen Lebensunterhalt als Manager einer Versicherung und war damals 63 Jahre alt, also etwas älter als Rosenberg. Ein Freund schenkte ihm den Katalog und als regelmässiger Besucher von New Yorker Galerien durfte Stevens die

Das Bild «Garten von Daubigny» von Vincent van Gogh aus dem Jahre 1980.

Gemälde auch persönlich studiert haben. Stevens lebte zudem in Hartford, Connecticut, und war schon deshalb bestens mit moderner Kunst vertraut. Denn dort hatte Arthur Everett «Chick» Austin als Direktor des Atheneum dieses älteste Kunstmuseum der USA trotz erheblicher Widerstände in das «einzige wirklich moderne Museum» der Welt verwandelt, um Rosenberg zu zitieren. Stevens hatte zudem von den Schwierigkeiten Goldschmidts und dessen gefährlicher Flucht aus Deutschland und den schönen Cézannes gehört, die der Bankier vor der Raubgier der Nazis retten können. Der Dichter war von Lionello Venturis Essay, insbesondere aber der «moralischen Schönheit» gefesselt, die Venturi in Cézanne entdeckte.

Moralische Schönheit?

Doch wie konnte Schönheit in Kriegszeiten moralisch sein? Dienten diese Meister- →



Der Kunsthändler Paul Rosenberg in seiner Pariser Galerie, vor 1914.

werke nicht doch nur einer privaten Welt des Vergnügens und der Erleuchtung, während die höchsten Ideale der Zivilisation und die Würde der Menschheit brutal attackiert wurden? Es reichte nicht mehr aus, «der Schöpfer des Liedes zu sein...», wie Stevens später in seinem berühmten Gedicht «The Idea of Order at Key West» schrieb. Ende 1942, als Amerika dem Krieg nicht mehr tatenlos zusehen musste und dessen Ausgang immer noch offen war, mussten Kunst und Politik im Einklang miteinander singen. In der Cézanne-Ausstellung erkannte Stevens den «Willen zur Freiheit» und «ein Symbol der kämpfenden Franzosen». Die Gemälde nahmen damit eine zusätzliche Bedeutung an: «Diese Franzosen, die weit von ihrer Heimat entfernt unter General de Gaulle für die Wiederherstellung der alten Tradition der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in ihrem Heimatland kämpfen ... fechten für die gleichen Prinzipien, denen ihr grosser Landsmann Cézanne sein Leben als Künstler gewidmet hat.»

Cézanne war nicht der einzige Vorstreiter aus der Kunstwelt, der für die Erlösung des von den Nazis besetzten Europas rekrutiert wurde. Ende 1942 griff die New Yorker Galerie der Kunsthändler-Dynastie Wildenstein tiefer zurück in die Geschichte und rief Jean-Baptiste Camille Corot zu der Fahne der Be-

freiung. Stevens, der mit Mitarbeitern der Galerie persönlich bekannt war, pilgerte für die «The Serene World of Corot» einmal mehr an die E. 64th Street. Die Schau sollte dem Kriegsfonds der Heilsarmee helfen. Zu sehen war etwa «L'Étang de Ville d'Avray» (1865-1870), das exemplarisch den Trost repräsentiert, den Kunst in Kriegszeiten spenden kann. In seiner Einleitung zum Katalog beschrieb der offenbar sehr gefragte Alfred Frankfurter den Maler als «eine ausgesprochen friedliche und leuchtende Präsenz in einem sehr unruhigen Jahrhundert». Van Gogh war 1943 mit einer Ausstellung bei Wildenstein an der Reihe, die 14 aus den Niederlanden ausgeliehene Gemälde umfasste. Die Schau war der amerikanischen und niederländischen Kriegshilfe gewidmet und unterstrich die amerikanische Verantwortung zur Befreiung auch der Niederlande.

Wachsendes Interesse

Seit Ende der 1990er-Jahre wächst das Interesse am Schicksal der von den Nazis geraubten Kunst und an den laufenden Auseinandersetzungen um den Besitz umstrittener Werke. Paul Rosenberg hatte grösseren Erfolg bei der Wiedererlangung zumindest von Teilen seiner geplünderten Sammlung als die meisten seiner Landsleute. Anstatt nach der Befreiung

nach Paris zurückzukehren, entschied er sich für den Verbleib in New York. Er befand sich damit in guter Gesellschaft: Viele emigrierte Händler, Sammler, Kritiker und Künstler wollten nach dem Krieg nicht mehr zurück in ihre europäische Heimat. Als Gruppe brachten diese Hitler-Flüchtlinge intellektuelle Tiefe, hoch entwickelte Umgangsformen und Denkweisen, aber auch persönliches Flair auf den Kunstmarkt der Neuen Welt. Darüber hinaus spielten sie mit dem Sieg über die Achsenmächte beginnenden «amerikanischen Jahrhunderts» eine wesentliche Rolle bei der Verwandlung New Yorks zu einer globalen Kulturhauptstadt.

Das vorliegende Essay beruht auf der grundlegenden Studie des Autors: «Belonging and Betrayal: How Jews Made the Art World Modern», Brandeis University Press, 2021.

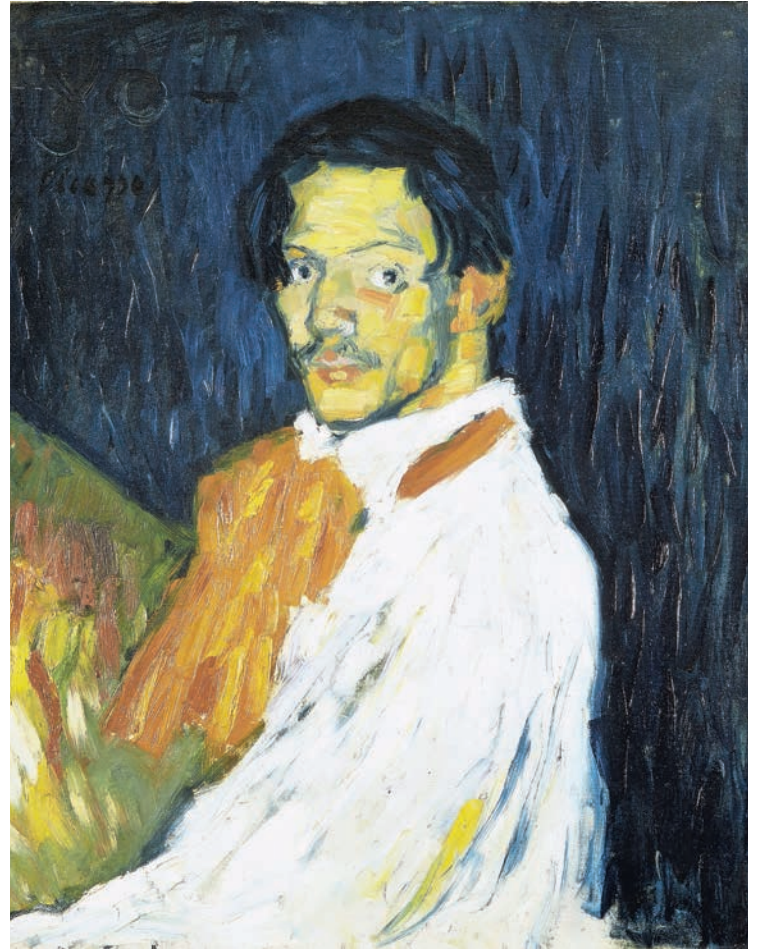
Charles Dellheim ist Professor für Geschichte an der Boston University und hat sich nach Themen der britischen Historie zunehmend der jüdischen Rolle in der modernen Kultur zugewandt.

Ein Blick auf das künstlerische Vermächtnis, das Leben, Schaffen und die Beharrlichkeit von Otto Kallir. Von *Jane Kallir*

Aus Europa gerettet



Egon Schiele, «Kleiner Baum im Spätherbst» (1911), heute im Leopold Museum, Wien.



Pablo Picasso, Selbstporträt («Yo, Picasso», ca. 1901), Privatsammlung.

Mein Grossvater Otto Kallir (1894–1978) war ein geborener Sammler. Als er in Wien aufwuchs, folgte er dieser Leidenschaft schon in jungen Jahren. Als Bub sammelte er Briefmarken, Münzen und Autografen. Er war von der damals noch in den Anfängen steckenden Fliegerei begeistert und träumte davon, Luftfahrtingenieur zu werden. Aber als er sich für einen Offiziersdienst in der kaiserlichen Armee während des Ersten Weltkrieges an der Technischen Hochschule in Wien einschrieb, fand er diese Laufbahn durch Antisemitismus blockiert. Als Reaktion auf diese Ressentiments sollte er 1933 seinen Geburtsnamen Nirenstein in das von anderen Familienzweigen

gebrauchte, hebräische Kallir ändern. Die österreichische Obrigkeit hatte seinen Vorfahren im 18. Jahrhundert den Namen Nirenstein aufgezwungen, um sie als Juden lächerlich zu machen und abzustempeln.

Da ihm eine Zukunft in der Luftfahrt verwehrt blieb, spannte Kallir seine langjährigen Interessen an Kunst und dem Verlagswesen zusammen und wurde Herausgeber von Kunstbüchern in limitierten Auflagen. 1923 baute er seinen «Verlag neuer Graphik» in ein Forum für Kunst um, die Neue Galerie. Wie der Name vermuten lässt, stellte die Galerie die jüngste Generation von Künstlern aus, Österreicher wie Gustav Klimt, Oskar Kokoschka,

Alfred Kubin, Ludwig Heinrich Jungnickel und Oskar Laske. Kallir führte zudem das Werk ausländischer Vertreter der Moderne in Wien ein, darunter Edvard Munch, Max Beckmann, Lovis Corinth, Paul Signac, Auguste Renoir und Vincent van Gogh. Ein besonderer Favorit war Egon Schiele. 1930 publizierte mein Grossvater den ersten «Catalogue raisonné» seiner Gemälde. Das Werkverzeichnis sollte grundlegende Bedeutung für die Dokumentation der Provenienz von Arbeiten Schieles in der Zwischenkriegszeit erlangen, die später im Holocaust verloren gingen.

Aus heutiger Sicht bleiben der «Catalogue raisonné» und die Entdeckung des damals →

unbekannten Malers Richard Gerstl die wichtigsten Leistungen Kallirs in seinen Wiener Jahren. 1931 zeigte Gerstls Bruder Alois meinem Grossvater einige Bilder des Künstlers, die seit dessen Selbstmord 1908 in einem Lager verstaubt waren. Der Galerist erkannte die Bedeutung der Arbeiten umgehend und präsentierte noch im gleichen Jahr dessen erste Solo-Ausstellung in der Neuen Galerie: «Richard Gerstl – ein Malerschicksal». Heute gilt Gerstl als einer der wichtigsten Vertreter des Österreichischen Expressionismus.

Auswanderung in die USA

Wie Deutschland erlebte Österreich zu Beginn der 1930er-Jahre einen Rechtsruck. 1932 ernannte der damalige Bundespräsident den faschistischen Politiker Engelbert Dollfuß zum Bundeskanzler. Mit der politischen Wende zog auch in der Kunstwelt ein konservativerer Geschmack ein und Arbeiten von Expressionisten wie Schiele büsstens dramatisch an Wert ein. In Kombination mit den Folgen der Weltwirtschaftskrise führte dies zu einer Existenzkrise der «Neuen Galerie». Um sich über Wasser zu halten, vermietete mein Grossvater Teile der Räumlichkeiten an eine Schauspielschule und verlegte sich auf die Fotografie lokaler Theater- und Opernstars als Nebeneinnahme.

Da er den Aufstieg der Nazis in Deutschland genau beobachtet hatte, hegte Kallir keinerlei Illusionen über das ihm und seiner Familie drohende Schicksal bei einem allfälligen Zugriff Adolf Hitlers auf Österreich. Kurz nach dem «Anschluss» im März 1938 übertrug er die Neue Galerie seiner nichtjüdischen Sekretärin Vita Künstler und bereitete die Auswanderung vor. Bis Juni konnten meine Grosseltern, mein Vater und meine Tante in die Schweiz übersiedeln. Aufgrund von bürokratischen Hürden zog Kallir bald nach Frankreich um und schon im Herbst 1938 gelang ihm in Paris die Gründung einer neuen Institution, der Galerie St. Etienne (nach dem französischen Namen des Wiener Wahrzeichens Stephansdom). Doch auch hier machten bürokratische Schikanen der Familie das Leben schwer und so reisten die Vier gemeinsam im August 1939 nach New York City.

Es vergingen nur einige Wochen, bis Kallir die Galerie St. Etienne am 13. November 1939 in Manhattan eröffnen konnte. Da Hitler die von ihm geschätzte Kunst als «entartet» eingestuft hatte, erlaubten die Nazis Kallir den Export eines bedeutenden Inventars. Doch in der Neuen Welt hatten Sammler nie von Klimt oder Schiele gehört und sie zeigten wenig Interesse am Angebot Kallirs. Die «New York Herald Tribune» als damals führendes Blatt für eine gebildete Leserschaft bezeichnete die erste Ausstellung der Galerie als «kuriose Schau». So konnte mein Grossvater 1940 nur niedergeschlagen feststellen: «Sämtliche Versuche, österreichische Kunst einzuführen, sind gescheitert. (...) Nur französische Zeichnungen finden Abnehmer.»



Otto Kallir im Jahr 1949.

Doch statt den Kurs zu wechseln, verdoppelte Kallir seine Anstrengungen für die österreichischen Modernisten. Schon 1940 und damit weniger als ein Jahr nach seiner Ankunft in den USA zeigte er die in seinen Augen wichtigsten Werke im Inventar der Galerie aus Europa unter dem mehr als angemessenen Titel «Saved from Europe». In einer Pressemitteilung dazu schrieb Kallir: «Diese Werke sind der Zerstörung durch Luftangriffe, Feuer oder Wasser, oder bestenfalls der «Ehre» entronnen, in irgendeine Nazi-Sammlung zu wandern.» Der Titel der Ausstellung sollte zum Leitmotiv für die Arbeit der Galerie St. Etienne in den folgenden Jahrzehnten werden.

Schwerer Start

«Saved from Europe» enthielt eine Handvoll Werke bekannter Modernisten wie das spektakuläre Selbstporträt «Yo, Picasso», das die Familie des österreichischen Dichters Hugo von Hofmannsthal nach Amerika hatte bringen können. Im Zentrum der Ausstellung standen einmal mehr deutsche und österreichische

«Aus heutiger Sicht bleiben der «Catalogue raisonné» und die Entdeckung des Malers Richard Gerstl die wichtigsten Leistungen Kallirs in seinen Wiener Jahren.»

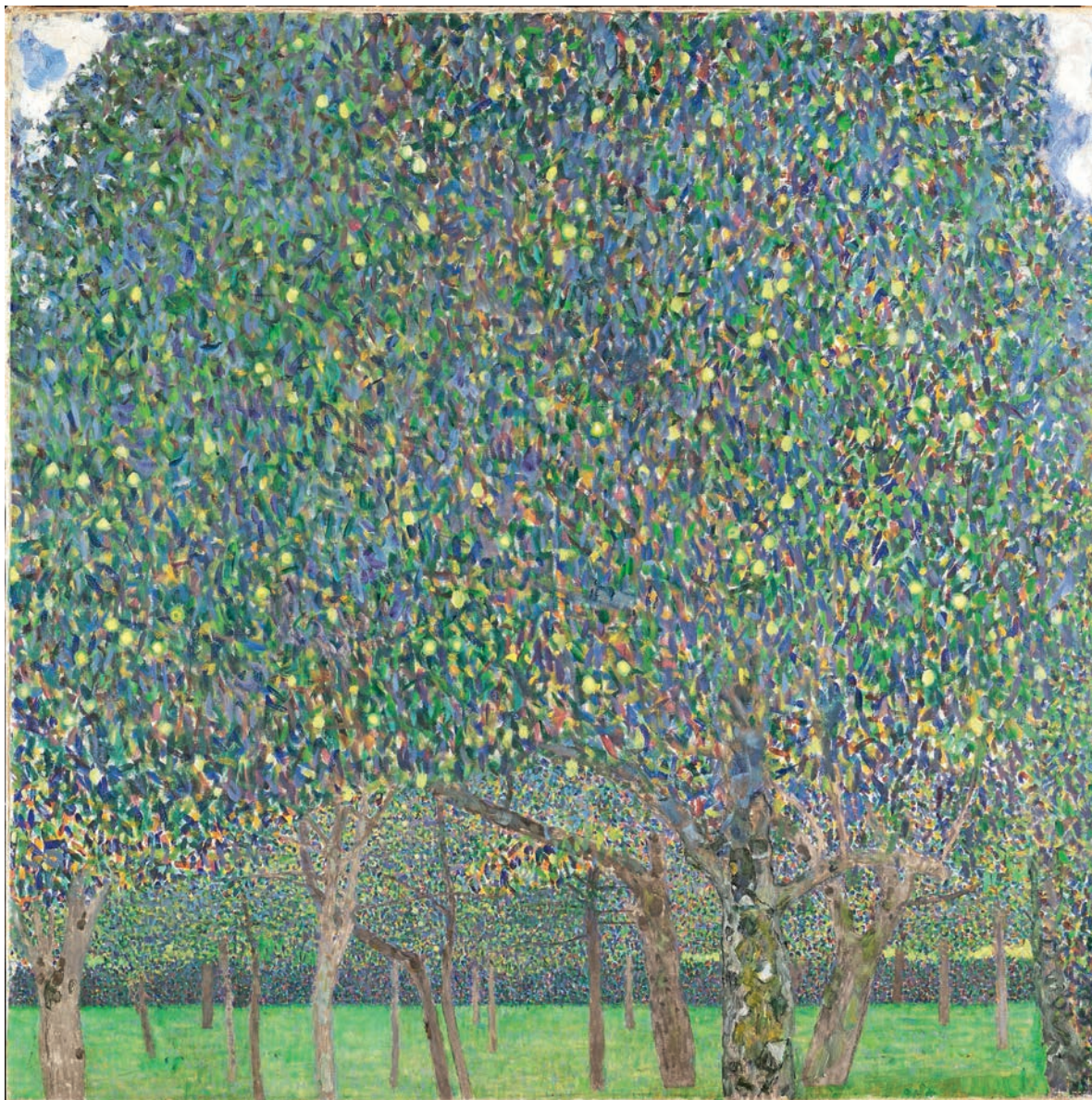
Pioniere wie Paula Modersohn-Becker, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Gustav Klimt und Egon Schiele. Doch die «Herald Tribune» blieb skeptisch: «Etliche dieser Leinwände aus der Hand angesehener Europäer sind es definitiv wert, aus Europa gerettet zu werden. Doch wir sind keineswegs überzeugt, dass die Gemälde von Schiele und Klimt hier die erwartete Aufnahme finden können. Es ist schwierig, heutzutage Begeisterung für Künstler zu wecken, die hier so wenig bekannt sind und geschätzt werden – und obendrein die zeitgenössische Szene in Europa schon vor vielen Jahren verlassen haben.»

Von daher konnte es kaum überraschen, dass die erste Solo-Ausstellung Schieles an der Galerie St. Etienne im November 1941 fast ein kompletter Reinfall wurde. Keine seiner Aquarelle oder Zeichnungen fand zu Stückpreisen von 60 und 20 Dollar Abnehmer. Kallir konnte allein das Gemälde «Kleiner Baum im Spätherbst» aus dem Jahr 1911 verkaufen. Der Erwerber war ebenfalls Nazi-Flüchtling und konnte sich den Kaufpreis von 250 Dollar (heute rund 2800 Dollar) nur über anderthalb Jahre zu monatlichen Raten von 13 Dollar leisten. Ausserhalb der Emigrantengemeinde hatte mein Grossvater eigentlich keinerlei Kontakte in den USA. Und seine Schicksalsgenossen waren arm. Dazu kam, dass Kallir vor der Einwanderung kaum Englisch konnte und seine Bemühungen beim Spracherwerb nur zäh verliefen.

Aber Kallir gefiel Amerika und ihn zogen nicht zuletzt die Natur und traditionellere Aspekte der Kunst im Lande an. Im Oktober 1940 unternahm er das Wagnis, eine 80-jährige Autodidaktin auszustellen, die auf einer Farm im New Yorker Hinterland lebte und ihre dortige Umgebung malte. Zuvor hatten zahllose Galeristen die Künstlerin aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters abblitzen lassen. Doch sie wurde als «Grandma Moses» nicht nur weltberühmt, sondern auch 101 Jahre alt. Sein Erfolg mit Moses brachte die Galerie meines Grossvaters über die harten Jahre, die er praktisch erfolglos auf die Durchsetzung des österreichischen Modernismus am amerikanischen Kunstmarkt verbringen musste.

Fruchtende Beharrlichkeit

Doch Kallir war nicht gewillt aufzugeben. Beharrlich zeigte er das Werk von Klimt, Schiele, Kokoschka, Kubin und anderen Österreichern. Mitte der 1950er-Jahre stellten sich erste Erfolge ein. Er hatte durch wiederholte Schauen allmählich einen Stamm von Sammlern, aber auch Unterstützung bei Museum aufgebaut. Misslang ihm der Verkauf eines Werks, gab er es umsonst weg. 1956 stiftete er dem Fogg Art Museum an der Harvard University die schöne Klimt-Landschaft «Birnbäum» (1903). Im folgenden Jahr konnte mein Grossvater dem Museum of Modern Art in New York dessen erstes Klimt verkaufen: «Der Park» aus den Jahren 1909–1910.



Gustav Klimt, «Birnbäume» (1903/1918), heute im Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum.

Die Bestätigung durch wichtige Institutionen im Rücken, hing die Galerie St. Etienne 1959 die erste Solo-Ausstellung für Klimt in Amerika. Es erscheint unglaublich, dass der Künstler zuvor nie im Zentrum einer solchen Schau gestanden hatte. Aber Kallir hatte damit nicht zuletzt deshalb gezögert, weil den Zeichnungen Klimts die Farbigkeit und der dekorative Charakter seiner Ölgemälde abgingen. Mein Grossvater benötigte daher nicht allein eine ausreichende Zahl von Klimt-Gemälden, sondern auch ein gegenüber dem gesamten Schaffen des Künstlers aufgeschlossenes Publikum.

Ein weiterer Meilenstein bei der Durchsetzung der deutschen und österreichischen Expressionisten in den USA wurde die Erwerbung des grossformatigen Schiele-Gemäldes «Portrait des Albert Paris von Gütersloh» (1918) durch das Minneapolis Institute of Arts im Jahr 1954. Um das Museum zu diesem Kauf zu ermutigen, senkte Kallir den Preis auf die selbst für damalige Verhältnisse ausserordentlich günstige

Summe von 1500 Dollar. Doch drei Jahre später zog die dritte, ausschliesslich Schiele gewidmete Ausstellung der Galerie St. Etienne erstmals eine bedeutende Zahl amerikanischer Sammler an. Damals hatte mein Grossvater mit Thomas Maria Messer einen seiner treuesten Unterstützer in der Museumswelt gefunden. Als tschechischer Emigrant in die USA gekommen, hatte sich Messer während der 1950er-Jahre bei Besuchen an der Galerie St. Etienne in Schiele verliebt. Er und Kallir arbeiteten an der ersten Museumsausstellung des Künstlers zusammen, die im Oktober 1960 am Boston Institute of Contemporary Art eröffnete. Messer wirkte dort als Direktor. Anschliessend wanderte die Ausstellung zu vier anderen Institutionen in den USA, darunter auch zur Galerie St. Etienne.

Als Messer einige Jahre später Direktor des Guggenheim Museum wurde, sprach ihn Kallir umgehend für eine weitere Schiele-Ausstellung an. Diese stellte den Künstler neben Klimt und eröffnete 1965 am Guggenheim. Die Schau gilt als endgültiger Durchbruch beider Künstler in den USA. Um seiner Dankbarkeit

Ausdruck zu geben, stiftete Kallir dem Museum Schieles Portrait von Johann Harms, dem Schwiegervater des Künstlers (1916).

Wichtig für seine gesamte Arbeit war Kallir auch der fachwissenschaftliche Ansatz. Als das Interesse am österreichischen Modernismus vorwiegend dank seines Engagements wuchs, wurde die Galerie St. Etienne logischerweise zur Anlaufstelle für amerikanische Kunsthistoriker wie Herschel B. Chipp, Alessandra Comini und James Demetrian. Kallir wurde nicht allein ein grosszügiger Mentor dieser Forscher, sondern trug auch persönlich in bedeutender Weise zu der einschlägigen Literatur bei. 1966 brachte er seinen «Catalogue raisonné» der Schiele-Gemälde auf den letzten Stand und 1970 rundete er diese Leistung mit einem Werkverzeichnis seiner Drucke ab. Kallir gab zudem die Unterlagen aus dem Nachlass von Gerstl heraus, die der Forschung seither als Grundlage dienen.

Otto Kallir konnte den Boom um das «Wien der Jahrhundertwende 1900» in den 1980er-Jahren nicht mehr erleben, der spektakuläre Gesamtschauen an der

Biennale in Venedig, dem Pariser Centre Pompidou, dem Museum of Modern Art und auch in Wien selbst brachte. Seither haben Bücher und Ausstellungen über das Wien des Fin de Siècle Hochkonjunktur. Gerade Klimt und Schiele werden in zahllosen Solo-Ausstellungen, Publikationen und auch als Touristen-Souvenirs als Künstler von Weltrang gefeiert. Dass diese Kunst sehr lange ausserhalb Österreichs völlig unbekannt war, erscheint deshalb schier unfassbar.

Das 100. Gründungsjubiläum der ursprünglichen Neuen Galerie im November 1923 wird im Herbst mit Ausstellungen an den Wiener Galerien Wienerroither & Kohlbacher und Galerie nächst St. Stephan begangen (die den ursprünglichen Sitz der Neuen Galerie belegt). Daneben wird das Belvedere-Museum als Heimat der «Neue Galerie»-Archive eine eigene Online-Präsentation bieten.

Jane Kallir geniesst als Autorin, Kuratorin und Kunsthändlerin internationales Ansehen und ist Präsidentin des Kallir Research Institute in New York City.

Gesandte der Vergangenheit: Helen Serger, die New Yorker Galerie La Boetie und der moderne Kanon. Von *Nickolas Roblee-Strauss*

«Ich suche, ich sehe, ich lerne»

Helen Serger war Anfang 60, als sie 1964 in Manhattan die Galerie La Boetie gründete. Sie brachte eine reiche Erfahrung aus vielen Jahren als Freundin und Förderin von Künstlern, aber auch als Geschäftsfrau in ihr neues Projekt ein. Ohne sich von ihrem Alter behindern zu lassen, zeigte Serger in ihrem Haus an der Upper East Side die ihr aus Jugendjahren vertraute Vorkriegskunst. Der Galerie-Name erwies der Rue La Boétie in Paris Referenz, die vor dem Krieg mit den Niederlassungen der Wildensteins und von Paul Rosenberg als ein Zentrum des Kunsthandels gegolten hatte. Serger erweiterte zudem den zeitgenössischen Kanon des französischen und deutschen Modernismus aus der Mitte des Jahrhunderts. Sie zeigte osteuropäische Konstruktivisten, Künstlerinnen, Dada-Provokateure und Avantgarde-Designer. Ungewöhnlich war auch ihr persönlicher Ansatz als Galeristin. Serger verzichtete darauf, Arbeiten auf Provisionsbasis zu verkaufen. Stattdessen agierte sie als kluge, unternehmungslustige Sammlerin und investierte ihre eigenen Ressourcen in Arbeiten, an die sie glaubte – eine seltene und zunehmend rare Praxis.

Helen war meine Grosstante und bleibt eine Legende für unsere Familie. Ihren Namen auf einer Wand an der grossen Aufgangstreppe im Metropolitan Museum of Art zu lesen, wurde ein Ritual unserer Jugend. Doch erst die Recherchen in ihren Aufzeichnungen und dem nachgelassenen Archiv machten mir die Ideen hinter Helens Galerie und ihre Bedeutung nicht allein für den Kunsthandel, sondern auch die Kulturgeschichte wirklich verständlich.

Sie wurde 1901 als Helen Spitzer in eine aufstrebende, jüdische Familie geboren. Die Spitzers betrieben in der schlesischen Stadt Skot-



Kreative Dame in einer Männerdomäne: die Galeristin Helen Serger in den 1950er Jahren.

schau im äussersten Norden des österreichischen Kaiserreichs eine erfolgreiche Gerberei. Als der Erste Weltkrieg endete und Helen ein Teenager war, zogen die Sieger-

mächte die Grenzen neu und aus Skotschau wurde das heutige Skoczów in Polen. Dies hielt ihre Familie jedoch nicht davon ab, weiterhin Deutsch zu sprechen und ihren österreichischen Geschmack zu pflegen. Helen und ihr Bruder lebten bald in besseren Umständen als die Eltern, engagierten sich als Kunstförderer und gründeten in Skoczów ihre eigene, kulturelle Enklave. Als Helen 1926 den Künstler Frederick «Fritz» Sinaiberger heiratete (nach der Emigration änderten sie ihren Nachnamen in Serger), wurde die Kultur ganz zum Abenteuer ihres Lebens. Sinaiberger betätigte sich als Gentleman-Maler, liess sich von den heimischen Landschaften seiner Frau inspirieren und investierte einen Teil seines Familienvermögens in die Gerberei der Spitzers.

Das junge Paar genoss ausgiebige Reisen nach Paris, wo Fritz am Salon d'Automne teilnahm und 1936 eine Einzelausstellung in der Galerie Bernheim-Jeune hatte. Zu Hause bauten sie eine eigene Sammlung auf und unterstützten vor allem österreichische Künstler – darunter den Maler Sergius Pauser (1896–1970), der Skoczów gelegentlich besuchte und dort zusammen mit seinem Freund Fritz malte. Bald erweiterte sich der Kreis ihrer Besucher aus Wien um den Architekten Joseph Hoffman, den Gründer der Wiener Werkstätte, der sie beim Bau einer modernistischen Villa beriet. Das kreative Paar Jacques und Jacqueline Groag – Architekt und Textildesignerin – machte diesen kosmopolitischen Zirkel in der polnischen Provinz komplett. Dass Helen und Fritz eine solche Gruppe

chitekten Joseph Hoffman, den Gründer der Wiener Werkstätte, der sie beim Bau einer modernistischen Villa beriet. Das kreative Paar Jacques und Jacqueline Groag – Architekt und Textildesignerin – machte diesen kosmopolitischen Zirkel in der polnischen Provinz komplett. Dass Helen und Fritz eine solche Gruppe

**Kunst und Forschung:
Kataloge von La Boetie,
der Galerie von Helen Serger
in Manhattan.**

davon, doch zwei andere Schiffe wurden torpediert. Die Passagiere auf unserem Frachter standen in Schwimmwesten an Deck und verbrachten zwei haarsträubende Stunden, bis das Entkommen als gesichert galt.» In einer Wendung des Schicksals hat die deutsche Kriegsmarine die Napier Star auf der Rückreise torpediert und versenkt.

Im Frühjahr 1941 waren die Sergers schliesslich auf dem Weg nach New York, wo Helen ein neues Leben zu beginnen hoffte. Doch die Ankunft brachte die traurige Nachricht vom Tod ihres Vaters in England. Sie vertraute ihrem Tagebuch an: «Vielleicht bin ich undankbar. Mein heutiges Leben ist abwechslungsreich und hat Tempo, aber mir fehlt etwas, das mich erfüllen könnte. Etwas, das die hektische Reise lohnen würde. Liegt es am Druck des Krieges und der Weltlage? Oder der Sorge über die Gefahr, in der meine Lieben schweben? Oder ist es doch zuallererst die Trauer um den Verlust meines Vaters – und vielleicht auch die Unsicherheit über die Zeit, wenn ich wieder mit den anderen Verwandten vereint sein werde? Heute haben wir ein wunderschönes neues Auto bekommen. Ich habe, was ich will und brauche, und doch verspüre ich selten einen Funken Freude.»

Nach zwei Jahrzehnten in New York, mit neuen Künstlerfreunden, einem Haus in



anziehen konnten, war ein Vorgeschmack auf ihr Talent als Kuratorin, zu der sie später in der Neuen Welt werden sollte.

Der Weg nach New York

Mit der wachsenden Kriegsgefahr löste sich die kulturelle Enklave in Skoczów auf und der gesamte Spitzer/Serger-Clan konnte im August 1939 in letzter Minute nach London fliehen. Angesichts der massiven Angriffe von Adolf Hitlers Luftwaffe im Jahr 1940 schien England den Sergers kein sicherer Hafen mehr

zu sein und so wagten sie eine Reise nach Panama. Dort sollte es angeblich leichter sein, an Visen für die USA zu kommen. Helen und Fritz gingen mit ihrem Hund «Darki» an Bord der Napier Star, eines Frachtschiffs mit Platz für 17 Passagiere. Helen hielt in einem Tagebuch Notizen über ihre angstvolle Reise fest: «Nachdem mehrere Tage für die Zusammenstellung eines Konvois vergangen waren, hatte das Schiff gerade den Ärmelkanal verlassen, als U-Boote gesichtet wurden. Die Napier Star fuhr unter Volldampf eilig im Zick-Zack-Kurs

Woodstock, New York, und nach einer Karriere als Innenarchitektin traf Helen 1964 die grosse Entscheidung, ins Kunstgeschäft einzusteigen. Helen nannte bereits Werke von Georges Rouault, Marc Chagall, Pablo Picasso, Pierre Bonnard und sogar ein kleines von Paul Cézanne ihr Eigen, wollte aber eine aktivere Rolle in der New Yorker Kunstszene spielen. Zunächst arrangierte sie kleine Ausstellungen weniger bekannter, zeitgenössischer Bildhauer, sowie von Malern «naiver Kunst». Als ihr Mann im folgenden Jahr verstarb, rich- →

tete sie zu seinem Andenken eine Ausstellung seiner Gemälde aus.

Pionierarbeit

1972 unternahm sie das Wagnis, eine möglichst grosse Zahl der Gemälde aus der berüchtigten Nazi-Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937 in München zu suchen und zusammenzustellen. Als die Ausstellung dann in ihrer Galerie eröffnete, liess sie als Begleitband eine Faksimile-Ausgabe des Originalkatalogs drucken. Später sollten grosse Ausstellungen in New York und Los Angeles diese Wiedervereinigung der als Objekte der Nazi-Zensur verbundenen Werke ebenfalls unternehmen. Aber Helen war die Pionierin gewesen. In den folgenden Jahren wurden die Ausstellungen in La Boetie ehrgeiziger, thematisch breiter und regelmässig in der «New York Times» besprochen. Der Chefkritiker Hilton Kramer war ein grosser Fan Helens und der Galerie.

Allerdings ging es Serger bei ihrer Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus durch das Prisma der Kunst nie um die Schaffung schlichter Narrative und die Vereinfachung komplexer politischer Massnahmen und Manöver. 1979 widmete sie dem 1896 von dem Verleger Albert Langen in München gegründeten «Simplicissimus» eine Ausstellung. Obwohl die Satirezeitschrift die deutsche Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts von Wilhelm II. bis zur Weimarer Republik mit dreisten Karikaturen sezierte hatte, scheute La Boetie dabei nicht vor der ideologischen Wendung des Blattes in den 1930er-Jahren zurück. Der «Simplicissimus» hatte zunächst das gesamte politische Spektrum und gleichzeitig Kirche, Bürgertum und Nationalismus aufs Korn genommen. Doch nach einigen Jahren Druck des Nazi-Regimes stellte das Magazin sein visuelles Vokabular in den Dienst antisemitischer Klischees. Hilton Kramer hob in seiner Rezension die gefährliche Kraft starker, visueller Erzählungen hervor: «Kein Wunder, dass es den Nazis allzu leichtfiel, das «Simplicissimus»-Format zu assimilieren – wenn auch stark verändert für ihre eigenen, bösen Zwecke.»

Serger begleitete auch thematische Ausstellungen zu klar umrissenen Themen wie «Kunst des Bauhauses», «Herwarth Walden und «Der Sturm», «Kunst und Design in Wien» sowie «Konstruktivistische und andere Abstraktionen» mit ausführlichen Katalogen. Ausserdem veranstaltete La Boetie gemeinsame Ausstellungen mit europäischen Galerien wie Annelly Juda in London und Wolfgang Werner in Bremen und Berlin. Und jedes Jahr nahm Helen an der jährlichen Pilgerfahrt amerikanischer Kunsthändler zu den Auktionen in London, Paris, Hamburg und Bern teil und brachte Werke führender, aber auch weniger bekannter europäischer Modernisten wie Hans Bellmer und Henryk Berlewy zurück. Neue Aufmerksamkeit verlieh Serger

«Ich habe, was ich will und brauche, und doch verspüre ich selten einen Funken Freude.»

auch der deutschen Malerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907). Diese wurde bald eine Favoritin der Galerie und nahm eine prominente Rolle in der ersten von zwei Ausstellungen ein, die Serger Frauen in der Avantgarde widmete. Die Kataloge dazu argumentierten, dass Künstlerinnen aufgrund ihrer besonderen, geschlechtsspezifischen Herausforderungen bei der Zulassung zu Kunsthochschulen und bei der Auseinandersetzung mit von Männern dominierten Stilen und Schulen auch eigene, unterschiedliche Stimmen entwickelt hatten. Sie sollten daher als Aussenseiterinnen mit eigenständigen Innovationen anerkannt werden.

Platz der Frau in der Moderne

Die erste dieser Shows im Jahr 1980 wurde von Hilton Kramer mit triumphalen Kritiken aufgenommen. Er wies darauf hin, dass diese rein weibliche Ausstellung mit Sophie Tauber-Arp, Georgia O'Keefe, Natalya Goncharova und anderen zwar breitere Bewegungen der Moderne in Europa und Amerika widerspiegelte, nicht aber als Fussnote zu Ausstellungen ihrer männlichen Gegenstücke gesehen werden sollte: «Der Schwerpunkt dieser ungewöhnlich fesselnden Ausstellung liegt in erster Linie auf kühnen, künstlerischen Ideen.»

In Sergers letztem Lebensjahr hob La Boetie mit «Women Artists of the Avant-Garde» einmal mehr den Platz der Frau in der Moderne hervor. Darin waren Künstlerinnen aus ganz Europa vertreten, darunter die deutsche Foto-Collagistin Marianne Brandt (1893–1983), die polnische Bildhauerin Katarzyna Kobro (1898–1951), die britische Designerin Eileen Gray (1878–1976) und die österreichische Malerin Erika Giovanna Klien (1900–1957). Erneut gab Serger dem Werk von Paula Modersohn-Becker viel Raum und stärkte so

«Der Schwerpunkt dieser ungewöhnlich fesselnden Ausstellung liegt in erster Linie auf kühnen, künstlerischen Ideen.»

das Ansehen der frühen Expressionistin, die oft wegen ihrer weiblichen Thematik abgetan worden war.

So legte Serger in einer Zeit lange vor zeitgenössischen Identitätsdiskursen einen Schwerpunkt auf wegweisende Künstlerinnen. Ihr Beharren darauf, dass die marginale Stellung dieser Frauen auch Möglichkeiten für künstlerische Neuerungen barg, ermutigte Kuratoren dazu, die Moderne mit breiteren Ansätzen neu zu bewerten. Nach ihrem Tod hat der 1972 von Akademikerinnen und Künstlerinnen gegründete Women's Caucus for Art Serger einen posthumen Preis für ihr Lebenswerk verliehen – dies nicht allein für ihren enormen Geschäftssinn. Wichtiger war der landesweiten Organisation, dass sich Serger für eine Generation von Künstlerinnen stark gemacht hatte, die zu deren Lebzeiten viel zu wenig beachtet worden waren

1981 kam Serger in einem Vorab-Interview über ihre Ausstellung zu Herwarth Walden und «Der Sturm» auf die Inspiration aus Erinnerungen an ihre Jugend zu sprechen: «Als ich ein Schulmädchen in Österreich war, wusste ich von Walden. Ich kannte ihn als Redakteur, Verleger und Galeristen – jemanden, der das Beste in der Kunst und das Beste in der Literatur kannte und sie zusammenbringen konnte ... Ich habe nicht den Platz, den Eindruck seiner grösseren Ausstellungen zu reproduzieren. Aber ich werde Bilder haben, die er gezeigt hat und Bücher, die er veröffentlichte, und Exemplare seiner Zeitschrift. Wenn ich eine Show mache, habe ich eine wundervolle Zeit. Ich suche, ich sehe, ich lerne. Mir ist nie auch nur eine Sekunde langweilig. Das ist besser, als herumzusitzen und darauf zu warten, dass das Telefon klingelt. Ausserdem lockt es Leute an. Erst letzte Woche kam ein Fremder von der Strasse herein und kaufte acht Arbeiten. Das macht das Betreiben einer Galerie zu einem Vergnügen.»

Als Helen 1989 verstarb, hinterliess sie die Gemälde in ihrer persönlichen Sammlung dem Metropolitan Museum, dem Guggenheim Museum und dem Museum of Modern Art in New York, dem Rose Art Museum an der Brandeis University und dem Tel Aviv Museum of Modern Art und dem Jerusalem Museum, Israel. Obwohl die Nachrufe die zahlreichen grossen Namen aufzählten, die ihre Wände zierte, bestand ihre Leistung doch eher darin, dass sie ihren Geschäftssinn und ihr kulturelles Gespür auf die Änderung eines Kanons verwandt hatte.

Nickolas Roblee-Strauss lebt als Künstler und Autor in Brooklyn. Er hat 2022 ein Studium an der Brown University in Providence, Rhode Island, abgeschlossen und wurde dort als Redaktor am «College Hill Independent» mit einem Journalistenpreis für seine Recherchen über das Justizwesen in Rhode Island Court ausgezeichnet.

ERINNERUNGEN

Der Kunsthändler und Schriftsteller Wolfgang Georg Fischer erinnert sich an die Kunsthandelsfirma Marlborough Fine Art. Von *Peter Stephan Jungk*

Die Rückseite der Bilder



FOTO: LOTTE MEITNER-GRAF

Wolfgang Georg Fischer trat nur auf Wunsch des Vaters in die Galerie ein.

Marlborough... Man denkt womöglich zuallererst an eine Zigarettenmarke, hört man diese drei Silben. Doch sieht man das Wort vor sich, tritt das Missverständnis rasch in den Hintergrund. Die berühmte Kunstgalerie Marlborough Fine Art wurde 1946 in der Londoner Bond Street von zwei jüdischen Wiener Emigranten gegründet, von Franz Kurt Levai und Heinrich Robert Fischer, der sich zeitlebens Harry nannte. Levai entstammte einer Antiquitätenhändlerfamilie, während Fischer vor dem Krieg als Buchhändler und Verleger tätig gewesen war. Die beiden Männer hatten sich bereits 1939 im Internierungslager für «enemy aliens» auf der Isle of Man kennengelernt, wo Levai eines Tages zu dem acht Jahre älteren Fischer sagte: «Du, Harry, wir zwei machen mal was zusammen, sobald der Hitler-Spuk vorbei ist, du hast so ein anständiges Gesicht!»

Levai beschloss gleich nach Kriegsende, seinen Namen zu ändern; ab sofort hiess er Frank Lloyd, frei nach dem Bankhaus, in dem er gerade sein erstes Konto eröffnet hatte. Marlborough – ausgesucht wegen der aristokratisch klingenden Konnotation – handelte zunächst mit impressionistischen und postimpressionistischen Bildern, zum Teil aus Paris importiert, zum Teil aus Privatbesitz erstanden. Letztere hatten Lloyd und Fischer nicht selten dem aus englischem Hochadel gebürtigen David Somerset zu verdanken, dem späteren 11th Duke of Beaufort, den Fischer als stillen Teilhaber in die Galerie geholt hatte. Ab den 1960er-Jahren trat die Gegenwartskunst immer mehr in den Mittelpunkt, wurden so prominente Künstler wie Pablo Picasso, Francis Bacon, Henry Moore, Oskar Kokoschka, Jackson Pollock, Lucien Freud oder Mark Rothko von der Galerie vertreten, um nur einige wenige zu nennen. Der Erfolg wuchs stetig, sodass im Jahr 1963 eine Dépendance in Manhattan eröffnet werden konnte: Marlborough übernahm die alteingesessene Galerie Gerson, eine Zeit lang firmierte die neue Institution unter dem Doppelnamen Marlborough – Gerson, aber nur solange die ehemaligen Besitzer Otto Gerson und Ilse Goehler als Mitarbeiter geduldet wurden, mithin nicht sehr lange. Anlässlich der Eröffnung schrieb das «Time Magazine»: «Obwohl Marlborough-Gerson angeblich die grösste Galerie der Welt ist, war der Raum so voll, dass die geladenen Gäste auf dem Höhepunkt der Party nicht einmal aus dem Aufzug herauskamen. Schliesslich ordnete die Feuerwehr an, die Türen für Neuankömmlinge zu schliessen, bis sich die Menge gelichtet hatte.»

Aufgrund seiner Galerietätigkeit und der wachsenden Berühmtheit und Wichtigkeit der Marlborough Fine Art hielt Harry Fischer es für unbedingt ratsam, dass sein 1933 in Wien geborener, einziger Sohn Wolfgang Georg Kunstgeschichte studierte. Falls der Filius eines Tages in das Geschäft eintreten wollte, wäre er dank dieses Studiums in idealer Weise

vorbereitet. Allerdings hatte der Sohn ganz andere Pläne, er wollte Dichter, wollte Schriftsteller werden, beugte sich dem Wunsch des strengen Vaters daher nur äusserst ungerne. In Wien, Freiburg und Paris ausgebildet, unterrichtete er zunächst in den USA, bevor er, auch dies wieder nur auf Drängen des Vaters, im Jahr 1963 in die Londoner Galerie Marlborough als Teilhaber eintrat und sofort die Kronprinzenrolle übernahm. Oft holte ihn der Vater morgens wütend mit seinem Chauffeur ab, wenn er, der immer ein Nachtmensch gewesen war, nicht pünktlich, spätestens um zehn Uhr, in der Galerie erschienen war.

Ich hatte das Glück, mit Wolfgang Georg Fischer, den ich seit meiner Jugend kannte, zwei Jahre vor seinem Tod (er starb im September 2021) über Monate hinweg Gespräche über sein Leben zu führen. Er gab mir preis, woran er sich noch erinnern konnte, ohne Selbstzensur, in bewundernswert geduldiger Kleinarbeit. Ich schmiedete daraufhin aus unseren Dialogen und basierend auf seinen literarisch äusserst hochwertigen Tagebüchern, die er Jahrzehnte lang sorgsam geführt hatte, ein Buch, das im Herbst 2022 erscheinen konnte: «Die Rückseite der Bilder». Unsere Publikation dient mir nun als Hauptquelle für den hier vorliegenden Text.

«Törichte Donquichotterie»

Das Schicksal hatte ihn offenbar auserwählt, erzählte mir Fischer während einer unserer vielen Sessions, die Machenschaften des Partners seines Vaters, Frank Lloyd, des Chefs, den er (in Anspielung auf den amerikanischen Star-Architekten Frank Lloyd Wright) sehr bald in Frank Lloyd Wrong umtaufte, von Anfang an zu durchschauen: «Falsche Kredite zahlten zum Beispiel für falsche Exportschulden, Marlborough beglich Quasi-Schulden mit Quasi-Krediten an Quasi-Schuldner – der Geldfluss strömte also recht häufig aus der rechten in die linke Tasche. Oder Lloyd zog zum Beispiel fünfzigtausend Pfund für persönliche Ausgaben aus der Firma. Der Buchhalter beriet ihn daraufhin, Marlborough dürfe offiziell keinen Gewinn machen, mithin schuldete Lloyd der Schönen-Künste-Gesellschaft, wie ich sie nannte, fünfzig Tausend Pfund. Wo nahm er sie her? Der Buchhalter schlug ihm vor: Sie verkaufen Ihr Haus pro forma der Firma – den Wert von 35 000 Pfund schrauben wir durch Beeinflussung eines Schätzmeisters auf 50 000 Pfund herauf.»

Immer wieder warnte Wolfgang seinen Vater, der ihm zur Antwort gab: «Ich weiss es,

«Wolfgang zog sich in der Folge – bis an sein Lebensende – in seine Geburtsstadt Wien zurück.»

aber ich bin Minderheitenaktionär, ich habe keine Sperrminorität. Die liegt bei siebenundzwanzig Prozent, da kann man etwas tun. Ich aber besitze nur zehn Prozent, die im Londoner Handelsregister noch nicht einmal eingetragen sind!»

Lloyd warnte wiederum Harry: «Dein Sohn ist ein Intellektueller, er hat keinerlei Sinn fürs Geschäftliche und wird uns hier noch alles vermessen! Mir kommt vor, er liebt die österreichische Kunst? Damit kann man keinen Gewinn machen. Wir sind kein Erziehungsinstitut!»

Typisch war auch Frank Lloyds Spruch: «In Vienna I was in oil, and now I'm in oil again!» Womit er meinte: In Schwechat bei Wien Besitzer einiger Erdölpumpen gewesen zu sein, die bereits beträchtlichen Gewinn abzuwerfen begannen, bevor er 1938, nach dem Anschluss, aus Österreich floh. Und nunmehr, als Galerist, handle er mit den Ölbildern bedeutender Maler. Er pflegte auch gerne zu sagen: «I collect money, not art.»

Wolfgang Georg Fischer gewöhnte sich nicht leicht an seine Rolle als Kunsthändler. Andererseits genoss er das internationale Leben, das die Galerie ihm ermöglichte, die konstanten Reisen nach New York, Paris, Berlin und zu weiteren Museumsstädten. Er lebte auf relativ grossem Fuss. Als dreifacher Vater musste er immerhin für eine fünfköpfige Familie sorgen.

Mit wachsender Leidenschaft hatte er parallel begonnen, Prosatexte zu schreiben, seine Sehnsucht wuchs, sich an einem Roman zu versuchen. Doch als Angestellter der Galerie fehlte ihm die Zeit, sich dem Wagnis seiner Schriftstellerei ganz zu widmen.

«Bis es mir schliesslich gelang», wie Fischer zu Protokoll gab, «Vater zu einer Art Kompromiss zu überreden: Er erklärte sich bereit, mir jeweils die Samstage freizugeben, die ich meiner Schriftstellerei widmen wollte.» Tatsächlich konnte Wolfgang, in konzentrierter Arbeit und über eine lange Zeitstrecke hinweg, einen ersten Roman abschliessen, der 1969 im Münchner Hanser Verlag erschien und durchwegs positive Rezensionen erhielt. Mehr noch, «Wohnungen» erntete den begehrten Schweizer Literaturpreis Charles Veillon. Harry Fischer behagte der plötzliche literarische Ruhm seines Sohnes mitnichten. Frank Lloyd reagierte noch drastischer: Er schlug dem jungen Mann vor, doch künftig ruhig mehr zu schreiben – und strich ihm kurzentschlossen die Hälfte seines Lohns. Wolfgang war an einer alles entscheidenden Weggabelung, einer Kreuzwegsituation angekommen: Wollte er künftig Kunsthändler oder Schriftsteller sein?

Er gab klein bei, liess das literarische Schreiben nahezu vollkommen sein, schwebte fortan in einer Art Zwischenzustand: Täglich sehnte er sich danach, den Beruf des Schriftstellers auszuüben, doch täglich zerrten die Zwänge des Alltags an seinem Wesen: «Wer



zahlt für das Brot und das Fleisch und den Wein und das Bier und den Fisch? Wer ernährt unsere Kinder? Wer begleicht die Gas- und Elektrizitätsrechnung? Wer kauft den beiden Töchtern und dem neugeborenen Sohn künftig etwas zum Anziehen? Wovon bezahlt man die Sommerferien? Das konnte es leider absolut nicht geben: Mein Leben zu ändern. Das hätte mir so gepasst! Und so blieb mein Leben, wie es war. Alles Andere wäre törichte Donquichotterie gewesen.»

Endgültige Trennung

Ende der 1960er- und zu Beginn der 1970er-Jahre wurde immer deutlicher, dass Frank Lloyd Wrong seine Partner konstant hinterging. Jahrelang hatte er Gewinnprovisionen nicht ausbezahlt, geschweige denn die Dividende für Harry Fischers Anteile am Aktienbesitz. Es war wohl vor allem der Insistenz des Sohnes zu verdanken, dass Harry nicht länger wegschauen konnte, sogar einsehen musste, wie flagrant Lloyd ihn und so viele Künstler, Kunsthändler, Kunden, ohne Unterlass betrog.

«Frank war natürlich, das darf nicht unerwähnt bleiben, der Mehrheitsteilhaber, Vater besass ja nur zehn Prozent, wodurch er gleich-

sam als Lloyds gut bezahlter Angestellter fungierte», betonte Wolfgang im Verlauf unserer Gespräche. «Lloyd betonte zuweilen, klug und diplomatisch, wie er manchmal auch sein konnte: «This is Harry Fischer, my partner! Vater hatte die Ideen, er war der eigentliche Kunstliebhaber und -experte, Lloyd hingegen der reine Finanzmensch.»

Ein Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen Fischer und Lloyd war erreicht, nachdem der Maler des abstrakten Expressionismus Mark Rothko, der von Marlborough New York vertreten wurde, in seinem Atelier Selbstmord begangen hatte. Frank Lloyd war zu jenem Zeitpunkt, im September 1970, gerade in New York. Als er vom Freitod seines Klienten erfuhr, eilte er in dessen Atelier. Kaum in London zurück, liess er Harry Fischer wissen: «Ich stapfte durch die Blutlachen in Marks Atelier und kümmerte mich um nichts, als um die genaue Registrierung der vorhandenen Bilder, bevor mir ein anderer zuvorkommt!» Und als Fischer ihn daraufhin fassungslos anstarrte, meinte Lloyd nur noch: «Warum regt dich das so auf?»

Der Vater stürmte zu seinem Sohn ins Büro und warf sich stöhnend in einen Drehstuhl:

Die Kunstgalerie Marlborough Fine Arts wurde 1946 gegründet.

«So kann ich nicht weiter, mit so einem Unmensch kann ich nicht weiter. Weissst du, was er zu mir apropos Rothkos Selbstmord gesagt hat?» Und dann nochmals: «Ich kann nicht mehr!»

David Somerset, dem Wolfgang von der Unmenschlichkeit des Chefs berichtete, bemerkte daraufhin bloss lakonisch: «Jetzt ist es dem Lloyd also doch wieder gelungen, deinen Vater zur Weissglut zu bringen. Dabei hätte er das doch erwarten müssen – nach den fünf- und zwanzig Jahren, die die beiden nun zusammen sind!»

Wenige Wochen später fiel die Entscheidung: Die beiden Männer würden fortan getrennte Wege gehen. Fischer liess sich nach aufreibenden Verhandlungen, die sich über Wochen hinzogen, von seinem ehemaligen Partner fünf Millionen Schweizer Franken auf ein Schweizer Bankkonto überweisen. Unter der Bedingung, Frank Lloyd Wrong nie wieder im Leben begegnen, nie wieder mit ihm in Kontakt treten zu müssen. Er hat die Marl- →



Nach der «Trennung» von Lloyd Wrong gründeten Vater und Sohn Fischer Fine Arts.

borough-Räume kein einziges Mal mehr betreten, die beiden Männer sahen einander höchstens ein oder zwei Mal noch für einen Augenblick wieder, jedoch ohne einander die Hand zur Versöhnung zu reichen.

Neueröffnung

Bereits einige Monate nach dem «Showdown» gründeten Vater und Sohn Fischer eine neue Galerie und nannten sie Fischer Fine Art, in der King Street, nahe Covent Garden, schräg vis-à-vis des Auktionshauses Christie's; eine geradezu ideale Adresse. Man konzentrierte sich auf Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausstellungen zeigten unter anderem die klassische österreichische Moderne, darunter Gustav Klimt, Oskar Kokoschka und Egon Schiele. Wenn Fischer Fine Art auch zu einer der angesehenen Galerien in London zählte, so erreichte sie niemals die Bedeutung, die Marlborough besass – die «grossen Namen», zum Beispiel Francis Bacon, waren bei Marlborough verblieben, wenn auch Henry Moore zu Fischer überwechselte, er blieb einer der Grundpfeiler der Galerie bis zu ihrem Ende.

Ein Jahr nach der Trennung der Partner Fischer und Lloyd sollte den Marlborough-Chef sein betrügerisches Wesen endgültig einholen: Er war in einen der grössten Skandale verwickelt, die der internationale Kunsthandel bis dahin je gekannt hatte. Nach Mark Rothkos Selbstmord forderte dessen Tochter

Kate von Lloyd die Herausgabe der nahezu achthundert Gemälde, die ihr Vater hinterlassen hatte. Frank Lloyd beharrte jedoch darauf, die Bilder seien durch Rothkos Tod in seinen, den Besitz der Marlborough-Galerie, übergegangen. Noch zu Rothkos Lebzeiten hatte Lloyd Rothkos Werke bewusst unterbewertet und gleichsam gehortet, um eine niedrige Marktsättigung und gleichzeitig einen hohen Lagerbestand zu gewährleisten, in der sicheren Annahme, die Preise für seine Arbeiten würden nach dem Tod des Künstlers an Wert bedeutsam zunehmen – heute bezeichnen nicht wenige Kunsthistoriker Rothko als den womöglich bedeutendsten amerikanischen Maler des zwanzigsten Jahrhunderts.

Nicht lange nach Rothkos Selbstmord begann Marlborough nun, die zunächst unterbewerteten Werke für das Fünf- bis Sechsfache des offiziell im Nachlass genannten Werts zu verkaufen, ohne die Erben in diese enorme Preissteigerung einzuweihen. Rund hundert Werke wurden auf diese Weise von Marlborough verkauft, bevor Kate Rothko die Wahrheit erfuhr und daraufhin einen Prozess anstrengte, der sich über Jahre hinziehen sollte.

«Vater und ich wussten von diesen Machenschaften Frank Lloyds nicht das Geringste, aber sie überraschten uns nicht», hat mir Wolfgang erzählt. «Wir verfolgten die Prozessentwicklung gebannt und reagierten – das lässt sich nicht leugnen – mit einer gewissen Prise Schadenfreude.»

Die internationalen Zeitungen berichteten Ende 1975 in grosser Aufmachung von der lange erwarteten Urteilsverkündung: Frank Lloyd und Rothkos drei Testamentsvollstre-

cker wurden zu über neun Millionen Dollar Schadensersatz verurteilt. Jahrelang stand Frank Lloyd infolge seiner Verurteilung auf einer Watchlist der Vereinigten Staaten, durfte nicht mehr nach Amerika einreisen. Es hat ihm nicht allzu viel ausgemacht: Er lebte fortan vornehmlich in seinem Haus auf den Bahamas, mit einem schwarzen Butler und allem nur erdenklichen Luxus; er verstarb 1998, im Alter von 86 Jahren.

Bereits im Jahr 1977 war Harry Fischer 73-jährig, nach langer Krankheit, an Herzschwäche verstorben – anschliessend an eine prunkvolle katholische Trauerfeier wurde der getaufte Jude auf dem Hampstead Cemetery beigesetzt. Fortan führte Wolfgang die Gale-

rie allein weiter, es gelang ihm, zu seiner grossen Genugtuung, Fischer Fine Art durch alle Krisen über Wasser zu halten, ohne allerdings je grossen Gewinn zu machen. Bis 1992 etwas geschah, womit niemand gerechnet hatte: Eine japanische Immobiliengesellschaft kaufte das Haus, in welchem die Galerie das Erdgeschoss besetzte. Das ganze Gebäude sollte abgerissen werden, um einem Neubau zu weichen, man gedachte hier fortan ausschliesslich Bankbüros unterzubringen. Für eine Galerie stehe mit Sicherheit kein Platz mehr zur Verfügung, liess man Wolfgang wissen. Im sechzigsten Lebensjahr stehend, erschien es ihm schlicht unmöglich, ein neues Geschäftslokal in London zu finden und zu finanzieren. Wolfgang zog sich in der Folge – bis an sein Lebensende – in seine Geburtsstadt Wien zurück.

«Unvergesslich der Tag, an dem ich die Belegschaft in das Restaurant neben der Galerie einlud, um ihnen während des Mittagessens mitzuteilen, Fischer Fine Art werde für immer seine Tore schliessen», hat Wolfgang mir berichtet. «Die zwölf Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen fielen aus allen Wolken. Ich entliess sie in die absolute Unsicherheit und Arbeitslosigkeit. Als ich Stan Miles, meinem Galerie-Diener, einem richtigen englischen Cockney, mitteilte, ich würde zusperren müssen, konnte er die Tränen nicht zurückhalten. Welch ein trauriges, schmerzhaftes Kapitel.»

Wolfgang Georg Fischer: «Die Rückseite der Bilder», aufgezeichnet von Peter Stephan Jungk, Verlag Mury Salzmann, Salzburg 2022.

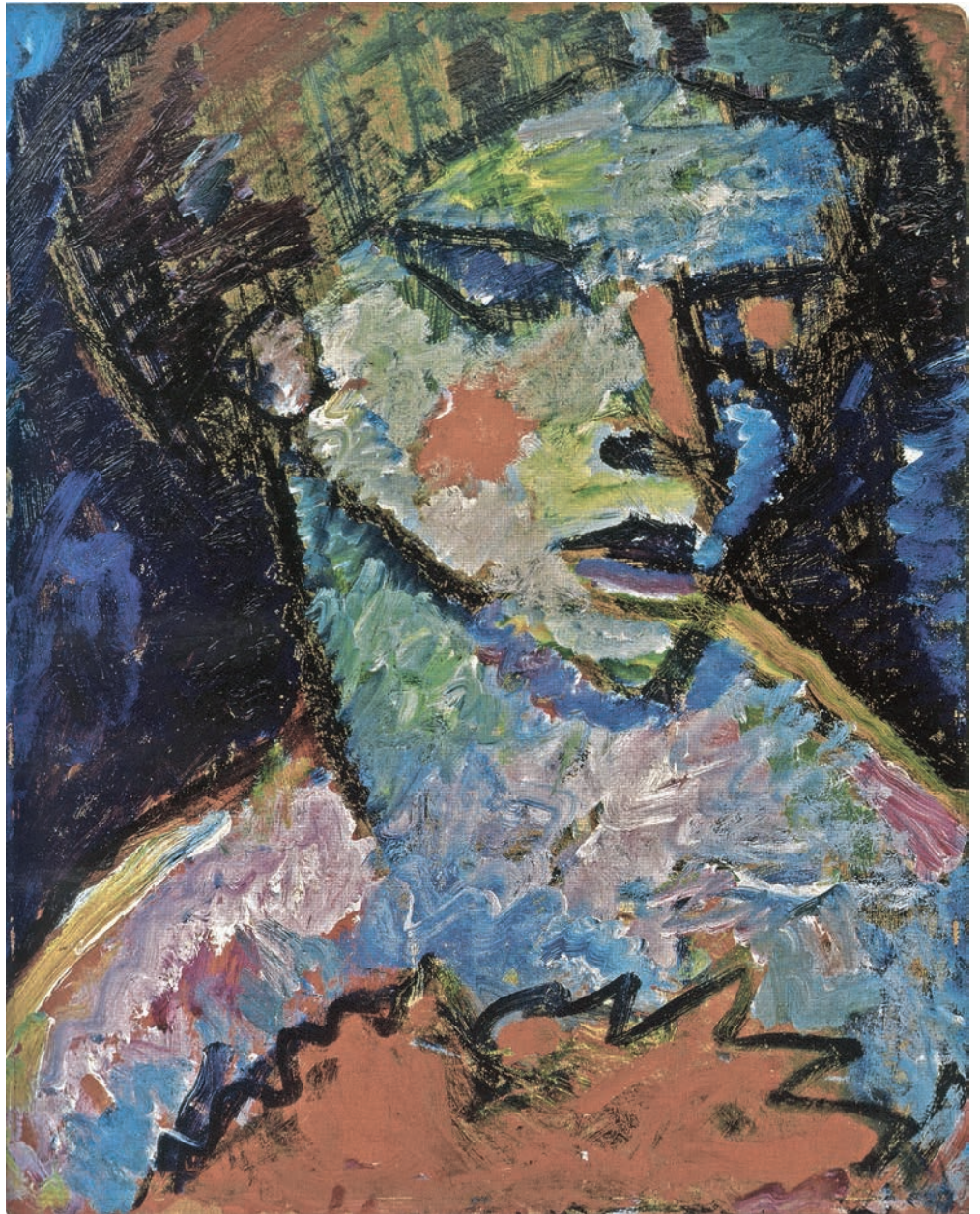
Trotz dem häufig erwähnten und vollkommen verständlichen Wunsch vieler Flüchtlinge und Emigranten, nie wieder deutschen Boden zu betreten, haben doch sehr viele jüdische Kunsthändler und Sammler diese Reisen auf sich genommen. Meist führten diese Fahrten der amerikanischen Kunstliebhaber nach Paris und London. In Deutschland allerdings war oft Hauswedell & Nolte ein erster und bevorzugter Anlaufhafen. Das Hamburger Haus war bereits 1930 von Ernst Hauswedell (1901–1983) als Antiquariat und Auktionshaus gegründet worden. Er galt damals bei vielen Käufern als der «internationalste» der deutschen Auktionatoren. Und er setzte sich schon während der Nazi-Zeit für «entartete» Künstler ein, indem er diese etwa in die Auktionskataloge aufnahm und damit Verkäufe ermöglichte. Diese Ausnahmestellung des Hauses wurde etwa durch die Wahl der Schocken-Familie, Israel/USA, bezeugt, welche 1967 ihre bedeutende Kollwitz-Sammlung durch Hauswedell versteigern liess.

Nachdem sich der Gründer mehr und mehr aus dem Auktionsgeschehen zurückzog und die Firma 1969 durch Ernst Noltés Einstieg in Hauswedell & Nolte umbenannt wurde, bauten Nolte und seine Lebens- und Geschäftspartnerin Gabriele Braun die Kunstabteilung zur führenden in Deutschlands Auktionswesen auf. Das legendäre Haus genoss so über viele Jahrzehnte auch international den besten Ruf, besonders für die Kunst des deutschen Expressionismus, der klassischen Moderne, rare Bücher und Autografen. Nolte und Braun waren überall bekannt und als sie 2015 ihre letzte Auktion abhielten, waren besonders die Kunden in den USA, mit denen ich weiterhin in Kontakt stand, beinahe fassungslos.

Spannende Arbeit

Ich selbst bin fast durch Zufall in diese Branche geraten. In Berlin und Hamburg aufgewachsen, bin ich nach einem kurzen Studium in Linguistik und Philologie 1987 alleine nach New York gezogen, um dort Herausforderungen zu suchen. Glückliche Umstände führten zu einer Teilzeitbeschäftigung für Haus- →

Entdeckung in Upstate New York: Alexej von Jawlensky: «Frauenkopf mit roter Wange» (1912–1913). Die Essener Familie Stern hatte das Bild auf ihrer Flucht aus Nazi-Deutschland mit in die USA nehmen können.



«Frauenkopf mit roter Wange»

Eindrücke aus der Arbeit für das Hamburger Auktionshaus Hauswedell & Nolte.

Von Stella Nina Michaelis

wedell & Nolte. Daneben machte ich weiterhin noch Führungen am «Infoquest Center» des Telekom-Konzerns AT&T, einer Hightech-Ausstellung. Aber meine Arbeit für Hauswedell & Nolte stellte sich rasch als perfekt für beide Seiten heraus. Zum einen war meine Zweisprachigkeit sehr hilfreich. Durch meine europäischen Wurzeln und mein sofortiges Heimatgefühl in New York konnte ich in beiden Welten authentisch auftreten und diese Sphären auch für unsere Kunden vereinen. Es machte mir grosse Freude, die amerikanischen Anbieter und Käufer zu beraten. Gleichzeitig konnte ich durch meine tägliche Arbeit ständig dazulernen. Nach einigen Jahren nahm ich auch selbst Bewertungen von Angeboten vor, dies aber stets in Absprache mit dem Haupthaus in Hamburg. Die Auktionskataloge wurden jedoch stets in Hamburg unter Regie von Gabriele Braun und einer stetig wachsenden Belegschaft von weiteren Kunstexperten erstellt.

Vor allem gefiel mir der Umgang mit unseren Kunden, die alle hochinteressant und von Kunst praktisch besessen waren. Ich war dann zweimal im Jahr jeweils für die Auktionen in Hamburg, wo ich das telefonische Bieten mit den Kunden in den USA übernahm. Diese vertrauten mir nun nach zwei Jahrzehnten völlig. Sie konnten sich auch auf meinen Rat verlassen, wenn ich in Hamburg für sie Zustandsberichte anfertigte oder zusätzliche Fotos von Signatur oder Rückseite von Grafiken aufnahm. An der Elbe waren stets auch zahlreiche Kunsthändler aus den USA präsent, die meist im Juni von Auktion zu Auktion durch Europa reisten. Darunter waren bekannte Persönlichkeiten wie Ronald Feldman, Allan Frumkin, O. P. Reed oder Frank Perls. Hauswedell & Nolte genoss dank der Qualität des Angebotes bei amerikanischen Kunden eine Sonderstellung. Dies galt auch für die Privatsammler Lionel Epstein, Nelson Blitz und Phil Strauss. Diese speziell von Edvard Munch begeisterten Sammler nahmen regelmässig mit Enthusiasmus an den Versteigerungen teil.

Wie ein Glas Champagner nach einem anstrengenden Tag hatte dieser «Schuss» Amerikaner immer einen belebenden Effekt auf die Auktionen. Sie waren enthusiastisch und wild entschlossen obendrein, scheuten niemals Bietgefechte. Besonders bei konkurrierenden Bietern im Saal war die Atmosphäre geradezu explosiv. Ein Bericht der FAZ vom 9. Juni 2007 über die sehr erfolgreiche Jubiläumsauktion bei Hauswedell & Nolte brachte diese Atmosphäre auf den Punkt. Demnach war der «Saal gut gefüllt mit hochkarätigen ausländischen Bietern, deren unauffällig-auffällige Security-Männer vor der Haustür ein waches Auge auf die Besucher hatten». Das Spitzenlos dieser Abendauktion bei H&N war Alexej von Jawlenskys doppelseitiges Bild «Frauenkopf mit roter Wange» (1912–1913). Das Bild wurde heftig umworben und kam bei der moderaten

«An der Elbe waren stets auch zahlreiche Kunsthändler aus den USA präsent, die meist im Juni von Auktion zu Auktion durch Europa reisten.»

Schätzung von Euro 800 000 für 1,93 Millionen Euro unter den Hammer – ein Rekord-Zuschlag für ein Kunstwerk in Hamburg.

Jüdische Sammler

Diese Arbeit – ein doppelseitiges Öl auf Malkarton – stammte aus der Familie Stern, Essen, die aus Nazi-Deutschland hatte fliehen müssen und einst auch Förderin des Museums Folkwang gewesen war. Henry Stern, der Besitzer des Bildes und Sohn der Familie, hatte bereits zuvor versucht, das Bild zu verkaufen. Aber es war ihm nicht gelungen. Ein anderes Auktionshaus war nicht von der Echtheit überzeugt gewesen und scheute daher die Kosten für Transport und Expertise. Mir war 2003 gleich bei meinem ersten Besuch bei Stern in Upstate New York klar, dass man ihm glauben konnte. Der Jawlensky schien auch mir authentisch. Aber wirklich überzeugt hat mich das Kennenlernen von Henry Stern.

Ogleich die offizielle Echtheitsbestätigung für das Bild dann gut anderthalb Jahre in Anspruch nehmen sollte, gab es auch für die Inhaber von Hauswedell & Nolte keinen Zweifel an der Echtheit des Gemäldes. Ihr über Jahrzehnte geschultes und praktiziertes Fachwissen kam Nolte und Braun natürlich zugute. Auch sie fanden es also lohnenswert, Kosten und Aufwand einer Prüfung zu übernehmen, während ich mich eben zunächst – da keine Jawlensky-Expertin – bei meinem Besuch mehr auf meine Menschenkenntnis verlassen musste. Ich nahm das Bild bereits im Februar 2004 in Empfang und schickte es nach Hamburg, und es verkaufte sich dann im Juni 2007, mit der Echtheitsbestätigung von Lucia Pieroni-Jawlensky, ohne die kein Jawlensky verkauft werden konnte.

Im Lauf meiner Tätigkeit wurde mir zudem immer bewusster, dass gerade jüdische Sammler so aktiv Stiftungen gegründet oder betreut haben. Viele Museen in den USA, aber auch in Europa wurden durch diese jüdische Tradition der «Mizwa» bereichert. So haben die Berliner Nazi-Flüchtlinge Sigbert und Toni Marzynski – später Toni Marcy – ihre komplette Sammlung von Lovis-Corinth-Grafiken der National Gallery of Art in Washington vermacht. Ihr Sohn Michael Marcy, 1936 noch in Berlin geboren und später in den USA ein angesehener Kinderarzt, stiftete mit seiner Frau Joan die Liebermann-Grafik-Sammlung seiner Eltern

dem Getty Museum in Los Angeles, zu Ehren von Toni und Sigbert Marzynski.

Später ein namhafter Wissenschaftler und als Autor enorm erfolgreich, hatte der 1923 geborene Carl Djerassi 1938 nach dem Anschluss Österreichs mit seiner Mutter in die USA fliehen müssen. Djerassi gilt gemeinhin als «Vater der Pille», nannte sich selbst aber «Mutter der Pille» und war daneben ein begeisterter Sammler von Paul Klee. Der Professor kam regelmässig zu den «Hauswedell & Nolte»-Auktionen nach Hamburg und bot vor allem bei Arbeiten von Paul Klee mit. Er konnte so eine spektakuläre Sammlung von Klee-Arbeiten aufbauen, die als Leihgabe und nach seinem Tod sowohl das San Francisco Museum of Modern Art als auch die Albertina in Wien bereicherten. Dass Djerassi gerade die Albertina bedachte, ist alles andere als selbstverständlich und wird von der Wiener Institution als «Ausdruck der Versöhnung mit Wien» gewürdigt. Djerassis Gefühle mögen komplexer gewesen sein.

1917 in Berlin geboren, war Ernest G. Herman Enkel und Sohn einer erfolgreichen Verlegerfamilie, die seit 1837 aktiv gewesen war. Die Familie musste 1936 fliehen. Wie Ernest Herman mir einmal über unserem Lunch in der Küche seiner Prachtvilla in Bel Air erzählte, wollte er dem berühmten «Jules Stein»-Augeninstitut an der UCLA besonders viel Geld spenden, weil seine Familie doch einst auf Leser, also Augen angewiesen war. Herman war ein sehr bescheidener Mensch. Mit mir wollte er viel lieber in der Küche eine Scheibe Brot mit Schnittlauch essen und Tee trinken, statt irgendein fancy-shmancy Lunch zu sich zu nehmen. Im Treppenhaus ebendieses zweistöckigen Hauses in Bel Air hing ein aussergewöhnlich schönes, sehr grosses Blumengemälde von Lovis Corinth. Und im Wohnzimmer hing – ganz lapidar – die Kopie eines wunderbaren, sehr wertvollen Van-Gogh-Ölbilds, einer Landschaft. Das Original befände sich als Dauerleihgabe in einem Museum, wie er uns bei Besuchen heiter berichtete.

Der erfahrene Sammler Robert Gore Rifkind war Kunde des Kunsthändlers O. P. Reed in Los Angeles, der wiederum sehr häufig bei Hauswedell & Nolte als Bieter anwesend war. Rifkind stiftete seine herausragende Sammlung von Grafiken des deutschen Expressionismus später dem LA County Museum of Art (LACMA) und ermöglichte so die Gründung des vortrefflichen Robert Gore Rifkind Centers.

Persönliche Betreuung

Ich habe auch den berühmten Psychoanalytiker und Kunstsammler Hans J. Kleinschmidt in New York häufig besucht. Sein Englisch hatte einen solch starken deutschen Akzent, dass er manchmal kaum zu verstehen war. Nie sprach ich mit ihm deutsch, er hätte das nicht gewollt; das war mir klar. Aber es war interessant, wie er nach einer halben Stunde sehr gerne mit mir über die deutsche Kultur sprach. Kunst und Literatur, hauptsächlich. Auch inte-



ressierte es ihn, vom heutigen Deutschland mehr zu erfahren, etwa von Theateraufführungen, die ich gesehen hatte. An seinen Wänden hingen unglaubliche Schätze des deutschen Expressionismus. Auf seinem ansonsten leeren Esstisch stand meist eine Schale von Marmorfeigen, die ich ebenfalls immer bewundert habe. 1913 geboren in Ostpreussen, floh er 1933 nach Italien, wo er sein Medizinstudium in Padua abschloss. Nach dem Krieg unterstützte er andere Überlebende bei den Entschädigungsforderungen an die Bundesrepublik.

Während meiner Besuche habe ich mir immer sehr viele Notizen gemacht. Über die Kunst, die mir gezeigt wurde, nachdem ich die Arbeiten inspiziert, fotografiert und vermessen hatte. Ich hielt aber auch Geschichten von Verfolgung und Flucht fest. Dass Deutsche ihnen gegenüber so grausam gewesen waren, machte gewisse Zweifel nur zu verständlich, die mir einige dieser Sammler als Deutscher zunächst entgegenbrachten. Mir lag auch daher immer sehr viel daran, absolut zuverlässig und authentisch aufzutreten, sodass ihr Vertrauen belohnt wurde und sie daher zu regelmässigen Bietern wurden, auch wenn sie selbst oft die Auktionen nicht besuchen konnten. Das war natürlich auch im Sinn von Hauswedell & Nolte.

Bei einem anderen Sammlerehepaar, das ich jahrelang persönlich beraten habe, David und Eva Bradford, traten weiterhin aktuelle Fragen des Kunstmarktes in den Vordergrund. Beide waren studierte Mediziner und als Psychologen besonders an Porträts des deutschen Expressionismus interessiert. Und da sie ihre Sammlung später dem Portland Museum of

Art, Maine, vermachem wollten, waren sie nur an grafischen Blättern interessiert, die sogenanntes Museumsniveau hatten. Eva Bradfords Eltern waren 1939 nach dem Einmarsch der Nazis aus Prag nach England geflohen, wo Eva geboren wurde. Nach dem Krieg zog die Familie dann in die USA. Beim Aufbau ihrer Sammlung waren die Bradfords stets auf die Provenienz bedacht: Sie wollten den Erwerb von Grafiken vermeiden, die von den Nazis gestohlen worden waren. Da Grafiken keine Unikate sind, benötigen diese Werke einen Sammlerstempel.

Ein Druck trug solch eine Markierung auf der Rückseite. Die Bradfords kontaktierten daraufhin das Restitution Office in New York. Ein Beamter des Rückerstattungsamtes sagte ihnen, dass sie oft Anfragen vor einem Ankauf erhielten, aber dass ihre Anfrage die erste von einem Besitzer sei. Und es stellte sich heraus, dass Nazi-Behörden die Arbeit in der Tat einem jüdischen Zahnarzt in Prag geraubt hatten. Ein Amerikaner hatte die Grafik nach dem Krieg erworben und dem Portland Museum of Art in Oregon vermacht. Die Erben des Zahnarztes hatten es jedoch zurückgehalten. Diese Erben veräusserten dann die Grafik auf dem Kunstmarkt, mit der jetzt also sauberen Provenienz. Und nun befindet sich das Blatt im Portland Museum of Art in Maine!

Abschliessend möchte ich noch von zwei Sammlern berichten, die ihre Grosszügigkeit gleich drei Staaten gegenüber bewiesen. Die Brüder Henry und Paul Proskauer stammten aus Breslau und flohen zuerst in die Schweiz, dann 1940 nach Amerika und lebten um die Jahrtausendwende in Washington Heights. Sie

Stelldichein der Kunstwelt am Pöseldorfer Weg in Hamburg: Auktionspause bei Hauswedell & Nolte in den 1970er-Jahren.

nannten ein atemberaubend schönes Gemälde von Otto Mueller ihr Eigen: Dieser hatte den «In Dünen liegender Akt» 1923 in der für ihn typischen Malweise in Leimfarbe auf Rupfen angefertigt. Der Vater der beiden, Dr. Curt Proskauer, war Zahnarzt und hatte auch Otto Mueller behandelt. Die Brüder entschieden sich gegen einen Verkauf und 2003 schenkte Henry Proskauer das Bild dem Brücke-Museum in Berlin. Sein Bruder Paul vermachte Henry Proskauers Architekturentwürfe nach dessen Tod der Columbia University Library in Manhattan. Und die Bibliothek der Brüder ging an das Kanton Schwyz. Es war also ein dreifaches Dankeschön: an Berlin, für die Kultur und Kunst, die den Brüdern so wichtig war. An die Schweiz, die sie als erstes Land beherbergt und gerettet hatte. Und an New York, wo die beiden letztlich ihr drittes und endgültiges Zuhause gefunden hatten.

Stella Nina Michaelis ist freiberufliche Kunstberaterin mit ihrer Firma Michaelis ART. Sie studierte Linguistik und Philologie in Hamburg. Kulturell geprägt durch ihren Vater, einstmals Feuilleton-Redakteur der «Zeit», wuchs sie nach eigenem Empfinden im Theater und in Museen auf. 1985 zog es sie nach New York, wo sie über 25 Jahre lang als US-Repräsentantin für Hauswedell & Nolte tätig war, das inzwischen aufgelöste Hamburger Auktionshaus. Heute teilt Michaelis ihre Zeit zwischen New York und Los Angeles.

Wie Merrill C. Berman das Kunstsammeln neu erfindet. Von *Monica Strauss*

Kenner, Kurator, Pädagoge – und Verleger

Vor drei Jahren hat das Museum of Modern Art die Ausstellung «Engineer, Agitator, Constructor: The Artist Reinvented 1918–1939» ausgerichtet, um den Erwerb von 304 grafischen Werken aus der Sammlung Merrill C. Berman zu würdigen. Der Titel spricht den Geist der politischen Kunst aus der Zwischenkriegszeit zwischen Theater, Werbung und Propaganda an, die Berman über Jahrzehnte erforscht und zusammengetragen hat. Aber eine ähnliche Vielfalt von Rollen zeichnet auch den 1938 in Boston geborenen Pionier selbst aus. Denn eigentlich hat er die Rolle des Kunstsammlers «neu erfunden». Im Gespräch für diesen Beitrag gesteht Berman, die Sammelleidenschaft sei schon immer Teil seiner DNA gewesen. Als Teenager hat er seinen Vater zu Wahlveranstaltungen von Präsidentschaftskandidaten begleitet und sammelte politische Memorabilien wie Plakate und Aufkleber.

Berman studierte Politikwissenschaften und Geschichte mit einem Fokus auf Wirtschaft und Europa an der Harvard University. Nach dem Abschluss im Jahr 1960 wurde er als Analyst für eine Investmentbank erfolgreich genug für das Sammeln von Kunst. Obwohl er Anfang der 1970er-Jahre etwa Werke von Soutine, Gorki, Pollack und de Kooning zusammengetragen hatte, befahl ihm das Gefühl, sich lediglich bereits etablierte Themen und Sach-

«Eine neue Generation von Kuratoren präsentiert Kunst in ihrem kulturellen Kontext.»

gebiete der Kunst anzueignen – und damit Markttrends zu folgen: Womöglich war er auch hier eher als Investor tätig und kein kreativer Sammler. Er war bis dahin vorsichtig und risikoscheu gewesen. Diese Haltung und ein schwerer Abschwung an der Börse zwangen ihn 1973–1974 zum Verkauf seiner gesamten Sammlung. Nun machte sich Berman auf die Suche nach einem noch unerschlossenen, gleichzeitig aber auch erschwinglichen Gebiet der Kunst.

Der Kenner

Zunächst wandte er sich erneut seinem alten Interesse an Ephemera der amerikanischen Politik zu. Der Kunstmarkt hatte dieses Gebiet anhin vernachlässigt. Dann stiess er bei einer Reise nach Paris auf Jugendstil- und Art-déco-Plakate im Handel. Nun erkannte Berman modernistisches Grafikdesign als neues Forschungs- und Sammelgebiet. Doch den end-





gültigen Ausschlag brachte die Gelegenheit, eine Sammlung von 30 russischen Propaganda-plakaten zu erwerben. Darunter waren fünf Entwürfe des lettischen Designers Gustav Klutsis (1895–1938). Berman hat diesen Schritt nie bereut. Schon immer von dem Zusammenspiel von visueller Kultur und Politik gefesselt, erkannte er im Werk von Klutsis eine neue Dimension: Die Plakate brachten die Leidenschaft der Russischen Revolution durch das künstlerische Vokabular der Avantgarde zum Ausdruck: Konstruktivistisches Layout, Fotomontagen und eine freie Wahl von Typografie symbolisierten diese neue Welt.

Doch Mitte der 1970er-Jahre hatten Sammler an diesem Material keinerlei Interesse. Bevor er diesen nicht allein für ihn entscheidenden Kauf tätigte, bat Berman eine Kuratorin des Museum of Modern Art um ihre Einschätzung. Obwohl diese russische Filmplakate schätzte, riet sie ihm von einem Engagement

in der politischen Grafik der Sowjets ab. Berman trug jedoch noch andere Bedenken. Einerseits war ihm wohl bewusst, dass die Galerien an der Madison Avenue damals kaum Interesse an Design oder Typografie hatten. Und die meisten Sammler waren auf Seltenheit erpicht – nicht aber auf in zahlreichen Kopien für den Massenkonsum produzierte «Gebrauchsgrafik». Dennoch war er überzeugt, dass er mit den politischen Plakaten vor «fantastischem Material» stand. Zudem waren die Stücke preiswert. So ging Berman das Risiko ein.

Ihm ging bald auf, dass Künstler in den 1920er-Jahren nicht nur in der Sowjetunion traditionelle Grenzen durchbrachen. Avantgardistisches Grafikdesign war ein sehr viel breiteres Phänomen. Berman entdeckte, wie De-Stijl-Künstler in den Niederlanden oder Mitglieder des Bauhauses in Deutschland avantgardistische Konzepte für Werbung, Pla-

Merrill C. Berman in der Ausstellung von Werken aus seiner Sammlung «Engineer, Agitator, Constructor: The Artist Reinvented, 1918–1939» im New Yorker Museum of Modern Art, Ende 2020.

kate und weitere Alltagsprodukte adaptiert hatten. So nahm er etliche der schönsten Arbeiten der deutschen Künstler Kurt Schwitters, Walter Dexel und Herbert Bayer, sowie von Niederländern wie Bart van der Leek oder Piet Zwart aus diesen Genres in seine Sammlung auf.

Der Kurator

Mit der Entscheidung für diesen Schwerpunkt nahm Berman eine für Sammler ungewöhnliche Haltung ein: Er wollte nicht mit der Absicht auf einen Weiterverkauf in diesen Bereich investieren. Er würde die Sammlung aus seiner Arbeit an der Wall Street finanzieren. Auf diese Weise würde er allmählich ein →



Archiv auf dem Niveau von Museen aufbauen können. Dabei sammelte Berman auch bei Händlern und Kuratoren in den USA und im Ausland so viel Wissen wie möglich und baute eine eigene Forschungsbibliothek auf. Er reihte bei der Produktion von Plakaten geschaffene Materialien wie Entwürfe, Vorlagen oder Zeichnungen in seine Sammlung ein. Und wenn er nach Stücken suchte, war er stets sowohl als Gelehrter als auch als Sammler unterwegs.

Diese Leidenschaft hing natürlich auch von den Launen des Marktes ab. Für einige Bereiche war er zu spät gekommen. So waren Arbeiten des italienischen Futurismus bereits meist in anderen Händen. Andererseits kam mit dem Fall der Sowjetunion Anfang der 1990er-Jahre ein unglaublicher Fundus russischer Avantgarde-Grafik in seine Hände. Die Zufälle des Marktes hielten Berman stets wachsam. Im Gegensatz zu regulären Museumskuratoren konnte er bei einzigartigen Gelegenheiten rasch zugreifen und musste nicht die Genehmigung einer Verwaltung abwarten. Als Publikationen und Plakate der polnischen Avantgarde auf den Markt kamen, fanden diese im Westen zunächst kaum Interesse.

Aber Berman erkannte die Arbeiten als eigenständige Variante russischer Experimente und erwarb derartige Stücke. Ein grosser Coup gelang ihm, als British Petroleum das Konzern-Archiv mit Arbeiten des bedeutenden, angloamerikanischen Designers McKnight Kauffer (1890–1954) veräussert hat. Berman stiess auf das Angebot per Zufall in einem Auktionskatalog. Er kontaktierte umgehend einen Londoner Freund, um für ihn zu bieten und konnte seiner Sammlung so brillante Originale aus der Hand Kauffers hinzufügen.

Gleichzeitig hatte Berman als Forscher stets die Intention, seine «Sammlung mit der Welt zu teilen». Tatsächlich folgten Museen im In- und Ausland allmählich seinen Pionierleistungen. Eine neue Generation von Kuratoren suchte Kunst in ihrem kulturellen Kontext zu präsentieren und erkannte auf Bermans Spuren die entscheidende Verbindung zwischen Avantgarde-Kunst und Design. Laut der Website des Sammlers wurden Werke aus der «Merrill C. Berman Collection» bisher in 23 Ausstellungen in 38 Städten in neun Ländern gezeigt. Der eingangs erwähnte, über längere Zeit ausgehandelte Verkauf von 304 Stücken

Nikolai Sedelnikov: Makette für den Buchumschlag N. Stobrovsky, Dirizhabli (Luftschiffe, 1931).

an das MoMA im Jahr 2020 brachte neben einer grossen Ausstellung auch einen aufwendigen und ästhetisch ansprechenden Katalog hervor.

Der Erzieher

Berman hat das Wachstum des Internets im letzten Jahrzehnt genutzt, um die Sammlung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er liess eine enzyklopädische Website erstellen, mcbcollection.com, und etablierte eine Präsenz auf Instagram: [merrillbermancollection](https://www.instagram.com/merrillbermancollection). Interessierte können von ihm kuratierte E-Mails abonnieren, die eigentlich Mini-Ausstellungen sind und abonniert werden können über: <https://mcbcollection.com/home/newsletters>. Eine dieser Mails war dem überraschenden Thema avantgardistische Briefköpfe gewidmet.

Der Herausgeber

Seit dem Jahr 2014 verlegt Berman Publikationen auf wissenschaftlichem Niveau, die als

PDFs auf seiner Website gelesen oder als gedruckte Bücher bestellt werden können. Darunter sind Monografien über einzelne Künstler und Werke über Avantgarde-Gruppen und -Bewegungen sowie neue Zusammenstellungen, die von der Entwicklung der Sammlung selbst inspiriert sind.

Diese Zusammenstellungen bieten selbstverständlich eine reichhaltige Auswahl an Abbildungen und verleihen der Sammlung eine weitere Dimension. Hier kommen bisher unbekannt Beziehungen zwischen Künstlergruppen oder historische Zusammenhänge innerhalb einer Bewegung unter die Lupe. Im laufenden Jahr brachte die Kunsthistorikerin Alla Rosenfeld mit «Jewish Artists, Jewish Destiny 1917–1931» jüdische Künstler der Zwischenkriegszeit in Russland und Mitteleuropa miteinander in Verbindung, die eine Brücke zwischen der säkularen Moderne und der jüdischen Tradition schlugen. Rosenfeld ist eine wissenschaftliche Mitarbeiterin der Sammlung und führt Paradebeispiele für diesen Moment wie El Lissitzky und Marc Chagall an. Aber in ihrem Buch teilen sich bekannte Namen die Bühne mit anhin obskuren Künstlern, die jedoch eine eigene Sicht auf die Modernisierung der jüdischen Erfahrung entwickelt hatten. Eine echte Überraschung in dieser Gruppe ist Issacher ben Rybach (1897–1935), der jüdische Elemente wie hebräische Schriftzüge in komplexe, kubistische Kompositionen einbindet. Seine Darstellung einer Shetl-Synagoge inmitten einer surrealistischen Hügellandschaft wirkt als eindringliches Bild ihres bevorstehenden Verschwindens.

Eine weitere Arbeit in ganz anderer Richtung war vor zwei Jahren unter dem Eindruck der «Black Lives Matter»-Proteste «Black Self-Empowerment». Mit dem Untertitel «From The Crisis to the Black Panthers» veranschaulicht die Publikation visuell, aber subtil die über Jahrzehnte wachsende Wut der schwarzen Bevölkerung. Die dekorativen Titelseiten der 1910 von der afroamerikanischen Bürgerrechtsorganisation «National Association for the Advancement of Colored People» (NAACP) gegründeten und bis heute publizierten Zeitschrift «The Crisis» trugen lange den Untertitel «A Record of the Darker Races» («Ein Protokoll der dunkleren Rassen»). Von der auch als Literatur- und Kulturmagazin angelegten Zeitschrift mit Autoren wie dem Herausgeber W. E. B. Du Bois führt die Publikation zu einem zornig knurrenden Biest auf Plakaten der radikalen Black Panthers.

Hier trägt Merrill Berman selbst die Einleitung bei: «Die Geschichte der neuen, radikalen Kunst im 20. Jahrhundert und die Geschichte des Kampfes für sozialen Wandel, Gleichheit und Menschenrechte sind untrennbar miteinander verbunden. Dieses Prinzip leitet seit Langem meine kuratorische und sammelnde Praxis. Dies spiegelt sich in mei-



nem Fokus auf Bereiche wie die russische Revolution, den spanischen Bürgerkrieg, die amerikanische Bewegung gegen den Vietnamkrieg und für «Pride» (die Gleichberechtigung von Gender-Minoritäten) wider. Ich habe über viele Jahre Porträts, Gemälde und politische Werke von schwarzen Künstlern und Aktivisten erworben... Die jüngsten Ereignisse veranlassen uns, diesen bescheidenen Überblick zu präsentieren, der einen historischen Kontext, ein Gefühl von Déjà-vu und gleichzeitig Gefühle von Frustration und Hoffnung bietet. Die hier präsentierten rund einhundert Werke sind nur ein Auszug aus dem breiteren Bestand der Sammlung in diesem Bereich.»

Die hier verwandten Begriffe – Kenner, Kurator, Pädagoge, Verleger – mögen die Vielfalt der Rollen des Sammlers Merrill C. Berman

Joost Schmidt: Plakat Staatliche Bauhaus-Ausstellung (Weimar, 15. August – 30. September 1923).

definieren. Aber letztlich trifft ihn doch die umfassendere Kategorie des Visionärs. Wie kein anderer Sammler hat er den Erwerb von Kunstwerken fast über ein halbes Jahrhundert – und dies lange im Alleingang – zu einer fortwährenden Gelegenheit der Entdeckung und Aufklärung für andere gestaltet.

Die Kunsthistorikerin Monica Strauss ist in Massachusetts als Autorin, Journalistin und Forscherin tätig. Ihrer Familiengeschichte widmet sie den Blog «Refugee Tales»: <https://refugeetales.com>.



Keine Frage des nationalen Gewissens

Die Schweiz als Drehscheibe des internationalen Kunsthandels zur Zeit des NS-Regimes. Von *Gabriel Heim*

1921 reimte der Berliner Kommunist Felix Gasbarra in einer Moritat: Wo liegt des Deutschen Vaterland seit es November [1918] fast verschwand? Ich will Euch sagen, wo es liegt – bei seinem Bankdepot. Es ist nicht hier, es ist nicht da. Es liegt auch nicht am Rhein. Vielleicht liegt es nah am Genfersee – wohin der Arm des Staates nicht reicht – vielleicht, vielleicht!

Die Gelddrehscheibe Schweiz erlebte nach 1918 im kriegsversehrten, von Inflationen und Revolutionen geschüttelten Europa einen rasanten Aufschwung. Der Ruf einer sicheren, von Moral und Schuldgefühlen unbehelligten Adresse für diskrete Finanztransaktionen und Einlagerung wertbeständiger Güter wurde zum Markenzeichen des helvetischen Systems der Vermögensverdunkelung, in dem

Die Galerie Fischer in Luzern, aufgenommen am 5. April 1998.

Kunden aller Art mit offenen Armen empfangen wurden. In der Konsequenz ergab es sich geradezu zwangsläufig, dass sowohl die Nazi-Macht wie auch die durch sie verfolgten Menschen Gold, Geld und Preziosen auf offiziellen wie auch offiziösen Kanälen in die verschwie-

gene und zudem devisenstarke Schweiz schaffen liessen. Darüber ist viel geschrieben und auch spekuliert worden, doch nur ein Bruchteil der Werte sind gefunden worden.

Dass die Schweiz zudem ein willfähiges Ziel- und Umschlagland für Kulturgüter war, blieb hingegen jahrzehntelang wenig beachtet, obwohl das Land bekannt dafür war, beste Voraussetzungen für den geräuschlosen Handel mit wertvollen Objekten zu bieten. «Der Kunsthandel war nicht durch restriktive Gesetze eingeschränkt», schreibt Thomas Buomberger in seinem Standardwerk, «Raubkunst – Kunstraub». «Der gutgläubige Erwerb genoss in der Schweiz einen hohen Schutz. Der gute Glaube eines Käufers wurde selbst in Fällen anerkannt, in denen eine Sache gestohlen war.» Ein Gesetz aus dem Jahr 1912 regelte, dass das Rückforderungsrecht für Kulturgüter, die gegen den Willen des Eigentümers abhandengekommen sind, spätestens fünf Jahre nach dem Abhandenkommen erlischt. Bei der spät einsetzenden Suche nach sogenannten nachrichtenlosen Vermögenswerten konnten sich demnach auch weniger «gutgläubige» Erwerber unter dem Schutzschirm der Fünf-Jahres-Frist gelassen geben. War ein Werk unsicherer oder ungeklärter Provenienz in private Sammlungen oder Banktresore gelangt, regelte diese Verjährung – unter Annahme der Gutgläubigkeit des Käufers – den Verfall der Ansprüche der rechtmässigen Eigentümer, oder von deren Erben. Auch dies machte die Schweiz zu einem sicheren Hafen für Kulturgüter. (2003 wurde die gesetzliche Rückforderungsfrist auf dreissig Jahre erweitert).

Drehscheibe

Begünstigt war der Handelsplatz Schweiz zudem durch ein Zollreglement, das den Import von Kunstwerken nach Gewicht taxierte, durch eine beachtliche Zahl von zahlungskräftigen, inländischen Kunstsammlern, sowie durch die Tatsache, dass das Reiseland ein attraktiver Markt für eine ausgabefreudige Klientel aus aller Welt war. Diese Umstände machte sich der 1878 in Luzern geborene Theodor Fischer schon früh zunutze. Er hatte das Metier des Kunsthandels bei Paul Cassirer in Berlin gelernt. Dort knüpfte er Kontakte zu Kunsthändlern, deren Karriere nach 1933 in die «Verwertungskommission» führte; an jene Stelle, wo die Veräusserung der Museums- und Sammlungsbestände der «entarteten Kunst» in der Absicht organisiert wurde, die verfemten Werke gegen harte Devisen loszuschlagen. Nach der Rückkehr in die Schweiz pflegte Fischer mit viel Spürsinn internationale Beziehungen in seiner Luzerner Galerie. Die Berliner Lehrjahre würden sich für ihn bezahlt machen, auch wenn er noch nicht absehen konnte, dass die Rassenideologie Nazi-Deutschlands für eine Hochkonjunktur im helvetischen Kunsthandel sorgen würde. In den 1930er-Jahren stieg der mittlerweile etablierte Auktionator zum einflussreichsten

und umsatzstärksten Kunsthändler der Schweiz auf. Diese Bonität und seine geschäftliche Verflechtung mit den Berliner Verwertern brachten ihm 1939 auch den lukrativen Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) ein, «Gemälde und Plastiken moderner Meister aus Deutschen Museen» in Luzern zur Auktion zu bringen. Von den ca. 20 000 beschlagnahmten Werken gingen damals 125 international verwertbare Werke an die Luzerner Auktion. 99 Werke davon waren der deutschen Kunst zuzurechnen, 26 als ausländische einzustufen. Von den deutschen 99 Werken wechselten bloss 57 die Hand, mit Ausnahme von Picassos «Absinthtrinkerin» jedoch alle ausländischen. Insgesamt wurden 82 Werke verkauft. Davon blieben 23 in der Schweiz.

Mit dieser von der Kunstwelt stark beachteten Versteigerung vom 30. Juni 1939 wurde weltweit sichtbar, dass sich die Schweiz als unverzichtbarer Mittler und Abnehmer geauhter, verfemter oder im Fluchtgut entkommener Kunstwerke zur wichtigsten Drehscheibe des internationalen Handels mit Kulturgütern entwickelt hatte. Trotz ihres mässigen Erfolgs hat die Luzerner Auktion Symbolcharakter. Sie versinnbildlicht den bis heute nicht bezifferten, gigantischen Raubzug von Kulturgütern, deren Aneignung und Verwertung.

Zwischen 1933 und 1945 organisierte Fischer, dessen Quellen unerschöpflich schienen, 45 Auktionen. Die Liste der in dieser Zeitspanne von ihm angebotenen Objekte umfasste etwa 50 000 Lose. Wie viele davon Bilder waren, die sich als Raubgut erweisen sollten, konnte nie geklärt werden. Dazu Buomberger: «Eine besondere Stellung in dieser Konstellation hatte Fischers bester Kunde Emil G. Bührle, der mit ihm in dubiose Geschäfte verstrickt war. Er war im Gegensatz zum weitaus grössten Teil von Fischers Kunden nur Sammler, der nie ein Bild verkauft hat.» Ein weiterer Grosskunde Fischers war Hermann Görings Chefekäufer Walter Hofer, dem auf seinem wichtigsten «Geschäftsterrain» auch von deutschen Mittelsmännern wertvolle Objekte angeboten wurden. Er soll ab 1937 in der Schweiz etwa zwei Millionen Franken für Ankäufe ausgegeben haben. Von den 76 Gemälden und Zeichnungen, Gobelins, Möbeln und Plastiken, welche die Sammlung Göring über den Schweizer Kunsthandel erwarb, vermittelte Fischer 36 Objekte. «Die

«Nach der Rückkehr in die Schweiz pflegte Fischer mit viel Spürsinn internationale Beziehungen in seiner Luzerner Galerie.»

Schweiz war das einzige neutrale Land, das einen wichtigen Beitrag an die Göring-Sammlung leistete», stellte ein alliierter Bericht 1945 lakonisch fest.

Anlässlich einer Revision bei Fischer protokollierte die Eidgenössische Verrechnungsstelle 1946, dass in seiner Galerie noch eine «ganze Anzahl» von Bildern gelagert sei, denen «eventuell der Charakter Raubgut zugesprochen werden dürfte». Die Inspektoren fanden in seinem Lager 12 000 Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Stiche etc., für die sich bei den zuständigen Instanzen keine Ansprechpartner gemeldet hätten (Gründe hierfür wurden nicht vermutet!). In einer Notiz hielt die Bundespolizei dazu fest: «Der Mann hat Transaktionen gemacht, von denen wir keine Ahnung haben.» Über 90 Prozent der Schweizer Erwerbungen des «Führermuseums Linz» kamen von der Galerie Fischer, das heisst 148 Gemälde und Zeichnungen im Wert von 569 545 Franken. Die meisten Werke stammten aus ehemals jüdischem Besitz.

Um Fischer herum kreisten weitere Kunsthändler und Sammler. Dazu gehörten so renommierte Händler wie die Basler Willi Raeber und Christoph Bernoulli, die Zürcher Galerien Tanner und Neupert sowie die jüdischen Kunsthändler Toni Aktuaryus und der zeitweilige Bührle-Intimus Fritz Nathan. Den Kunsthändler Walter Feilchenfeldt, der nach Zürich emigriert war und den Fischer aus seiner Zeit bei Cassirer gut kannte, versuchte Fischer aus dem Kunstgeschäft zu drängen, indem er bei der Fremdenpolizei vorstellig wurde, um Feilchenfeldt die Arbeitsbewilligung entziehen zu lassen.

Lukrative Geschäfte

Die sukzessive Arisierung des jüdischen Kunsthandels und die damit einhergehende Verfemung von Werken der Gegenwartskunst, des Kubismus und Surrealismus, des Expressionismus und auch des Impressionismus, führten dazu, dass sich die Bedingungen im deutschen Kunstmarkt dramatisch veränderten, denn die «Produkte der Verfallskunst», so der damalige NS-Jargon, sollten für immer der deutschen Öffentlichkeit entzogen werden. Die Preise, soweit es überhaupt noch eine inländische Nachfrage dafür geben konnte, brachen ein. Jüdische Kunstsammler, die ab 1937 unter dem Druck der Vertreibung gezwungen wurden, ihre Sammlungen an sogenannten «Judenauktionen» weit unter Wert abzugeben, suchten nach Möglichkeiten, einzelne Werke ins Ausland zu retten. Auch damit machten Fischer und andere Schweizer Kunsthändler lukrative Geschäfte. Für gute Qualität fanden sie immer Interessenten. Es entstand ein Markt, der deutschen Kunsthändlern wie Hildebrand Gurlitt und ihren Schweizer Partnern nie dagewesene Gewinne bescherte.

Die Verwertung der sogenannten Verfallskunst wurde im Mai 1938 durch ein Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen →

«entarteter Kunst» geregelt. Dieser Schein ermöglichte es den «Verwertern» des RMVP, die mittlerweile in übervollen Depots lagernden Bestände «entarteter Kunst» über einen kleinen Kreis akkreditierter Kunsthändler gegen harte Devisen zu veräussern. Im Schutz solcher Rechtssicherheit erwarb das Basler Kunstmuseum auf Initiative seines Direktors Georg Schmidt 21 Werke der «Moderne», darunter auch Marc Chagalls Meisterwerk «Der Rabbiner» (vgl. Kasten). Dazu besuchte Schmidt im Mai 1939 die Depots in Berlin und ersteigerte Werke an der Luzerner Auktion. Rettete er damit Kunstwerke oder liess sich Basel auf einen verwerflichen Handel ein? Die damals erbittert geführte Debatte lebt heute im Licht der neuen Forschungen zu Provenienz und Restitution wieder auf.

Doch schon längst vor den offiziellen Devisengeschäften hatte sich ein florierender Schwarzmarkt mit Kunst aus Notverkäufen und Fluchtgut entwickelt, an dem nicht nur professionelle Händler gut verdienten. «Das Spektrum umfasste deutsche und schweizerische Konsuln, Botschaftsangestellte, Geschäftsleute, Glücksritter, Spekulanten. Sie hatten oftmals heisse Ware anzubieten, die sie innerhalb, aber auch ausserhalb der üblichen Kanäle loszuwerden versuchten», schreibt Buomberger, und folgert daraus: «Ein legaler Markt, auf dem gleichzeitig Kunst von illegaler Herkunft [in der Schweiz] angeboten wurde, überlagerte sich mit einem wenig öffentlichen Markt. Schmuggel und Transport

«Nach Kriegsende machten die West-Alliierten Druck auf die Schweiz, den dort lagernden Umfang deutscher Vermögenswerte zu beziffern.»

im Diplomatengepäck waren häufig. [...] Dies lässt vermuten, dass ein beträchtliches Volumen von Kunstgut auf diese Art an alle möglichen Punkte auf der Erde gelangte.»

Wirtschaftssanktionen

Nach Kriegsende machten die West-Alliierten Druck auf die Schweiz, den dort lagernden Umfang deutscher Vermögenswerte zu beziffern. Es ging der Alliierten-Enquete dabei im Wesentlichen darum, Guthaben zu identifizieren, die sich nach Kriegsende in deutschem Besitz befanden. Zur Erfassung solcher Vermögenswerte zählten auch in der Schweiz gehandelte Kunstobjekte. Die damals erfasste Summe hatte den beachtlichen Umfang von über einer Milliarde Franken, was Vorkriegsschätzungen erheblich übertraf. Der Bundesrat zierte sich, darauf einzugehen und die Schweizer Behör-

den, die Bankenwelt und selbstverständlich auch die Kunsthändler liefen Sturm gegen das Ansinnen, da sie das Bankgeheimnis in Gefahr wähten. Douglas Cooper, Mitglied der Alliierten-Delegation in der Schweiz, fand klare Worte dafür: «Die Schweizer Regierung scheint das Problem der Raubkunst nicht als Angelegenheit des nationalen Gewissens und der nationalen Verantwortung anzusehen, die dringende und umgehende Massnahmen verlangt, um das Unrecht wiedergutzumachen, sondern als ärgerliches, rechtliches Problem, das irgendwie in das Rechtssystem eingefügt werden kann, ohne dessen Grenzen zu sprengen.» Doch nicht die Moral, sondern erst die unmissverständliche Androhung von Wirtschaftssanktionen zeigte Wirkung. Am 10. Dezember 1945 erliess der Bundesrat – unter Notrecht – einen «Raubgutbeschluss». Er musste sich dafür harte Kritik anhören: Siegerrecht über Schweizer Recht!

Der umstrittene Beschluss ermächtigte eine «Kammer zur Beurteilung von Raubgutklagen» beim Bundesgericht, in einziger und abschliessender Instanz zu urteilen. Im Juli 1949 waren die etwa 750 Raubgutprozesse (davon etwa fünfzig den Kunsthandel betreffend) erledigt. Doch die alles entscheidende Frage, so Buomberger, «wer hat etwas gewusst, wer hätte etwas wissen müssen?», wurde weder gestellt, noch verhandelt. Sie ist bis heute nicht abschliessend beantwortet.

Gabriel Heim ist Publizist und lebt in Basel.

Das Schicksal des «Rabbiners»

Am 4. September 1933 gelangte die Kunsthalle Basel mit der Frage an die Mannheimer Kunsthalle, ob sie den «Rabbiner» von Marc Chagall ausleihen könne. Postwendend erhielt sie die Antwort, dass dies nicht möglich sei, dass die Kunsthalle das Bild aber kaufen könne.

Schliesslich gelang es doch, das Bild in der Basler Ausstellung zu zeigen. Die Kunsthalle Basel musste sich allerdings verpflichten, den «Rabbiner» mit der Erläuterung zu versehen: «Das Bild ist in der im Frühjahr 1933 veranstalteten Kulturbolschewistischen Ausstellung gezeigt worden.» Man kam dieser Forderung nach.

Die anfängliche Weigerung, das Bild zur Verfügung zu stellen, erklärt sich aus den Vorgängen, die der Anfrage vorausgegangen waren: Nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten wurden die Behörden der Stadt Mannheim und damit auch die Kunsthalle «gleichgeschaltet». Es folgte sogleich eine Ausstellung, in der auf der einen Seite «kulturbol-

schewistische Bilder», auf der anderen Seite ein «Kabinett des Vorbildlichen» gezeigt wurden. Um diese Schau in der Öffentlichkeit zu propagieren, inszenierten die Veranstalter ein Spektakel, in dessen Mittelpunkt der «Rabbiner» stand. Das Bild wurde in einer Prozession vor das Haus des suspendierten Kunsthalle-Direktors geschleppt und anschliessend, selbstverständlich ungerahmt, in mehreren Schaufenstern von Mannheimer Geschäften mit dem Schild ausgestellt: «Steuerzahler, Du sollst wissen, wo Dein Geld geblieben ist.»

Bemerkenswert ist, dass das Bild nicht erst 1938-1939, sondern schon 1933 zum Verkauf angeboten wurde. Der «Rabbiner» war in der Zwischenzeit, das heisst vor der definitiven Konfiskation von 1937 durch die Reichsstelle, auf dem Markt. Das Bild fand aber keinen Käufer. So wurde es im Juni 1936 und im Mai 1937 zweimal Oskar Reinhart, Winterthur, angeboten, einmal von Hildebrand Gurlitt, Hamburg, für 6000

Reichsmark, einmal von der Kölner Galerie Abels für 7500 Reichsmark. 1928 war es in Mannheim für 4500 Reichsmark angekauft worden. Reinhart lehnte beide Male aus unbekanntenen Gründen ab.

Chagalls «Rabbiner» wurde 1937 in der Münchner Ausstellung der «Entarteten Kunst» erneut als Abschreckungsobjekt gezeigt. In der Luzerner Auktion vom Juni 1939 wurde er dann wieder zum Verkaufsobjekt. Georg Schmidt ersteigerte ihn für das Basler Kunstmuseum für bloss 1600 Franken (plus 240 Franken Provision), was damals etwa 850 Reichsmark entsprach. So erhielt der «Rabbiner», der bereits 1933 vorübergehend als Gast aufgenommen worden war, 1939 schliesslich in Basel seine definitive Heimstätte. *Gabriel Heim*

Die Zitate stammen aus dem Schlussbericht der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Pendo Verlag GmbH, Zürich 2002.

Wie der Galerist Leo Castelli und der Kurator Alan Solomon den Abstrakten Expressionismus überwandern und ein neues Kapitel der Kunstgeschichte aufschlugen. Von *Ekin Erkan*

Flagge oder Gemälde?

Die Literatur über den Nachkriegs-Modernismus in den USA und den Export des Abstrakten Expressionismus als prominente Form dieser Entwicklung nach Europa ist vorwiegend der Frage gewidmet, ob dabei eine entpolitisierte und entschärfte Kunstpraxis propagiert wurde. Damit sind hinter dem Abstrakten Expressionismus stehende Theorien gemeint, wie sie vor allem der Kunstkritiker Clement Greenberg verbreitet hat. Hand in Hand da-

mit ging die Verbreitung dieser Schule durch die US-Regierung vor allem in Europa. Hier ist der «Congress for Cultural Freedom» (CCF) zu nennen, hinter dem insgeheim die CIA stand. Ziel dieser Bemühungen war die Inthronisierung der USA im Kalten Krieg nicht allein als militärische und wirtschaftliche, sondern auch als kulturelle Vormacht mit New York als neuer Metropole der künstlerischen Moderne. Zur Unterfütterung dieser Strategie bedurfte

es zumindest aus damaliger Sicht Theorien. Greenberg war hierfür der richtige Mann und diesen Bemühungen als prominentes Mitglied des CCF-Ablegers «American Committee for Cultural Freedom» auch persönlich verbunden. Er beschrieb den Abstrakten Expressi- →

Nina Sundell (l.) mit ihren Eltern Leo Castelli und Ileana Sonnabend.



onismus eines Jackson Pollock als Kulmination einer von «Kitsch» und der Konsumkultur befreiten und geistig überlegenen Kunst.

Diese Lesart der Kunstgeschichte stellt Ereignisse wie die Arbeit des Kunsthistorikers Alfred Barr ins Zentrum, der als Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in Manhattan auch den amerikanischen Beitrag zur Biennale von Venedig 1950 gestaltet hat. Barr hat dafür Werke von Jackson Pollock, Willem de Kooning und Arshile Gorky ausgewählt. Vier Jahre später präsentierte der amerikanische Pavillon eine Retrospektive von de Kooning, während zur gleichen Zeit die Wanderausstellung «Twelve Modern American Painters and Sculptors» in Europa gezeigt wurde. Mit dabei waren Gorky und David Smith.

Interpret und Advokat

In diesem Zusammenhang betont die Literatur die Rolle modernistischer Kunsttheoretiker wie Greenberg als Interpreten und Advokaten. Sträflich vernachlässigt wird indes eine parallele Geschichte: Die Anstrengungen jüdischer Kunsthändler, die vor den Nazis in die USA hatten fliehen können. Diese Gruppe war auf eine Konzeption des europäischen Modernismus fokussiert gewesen, in dessen Zentrum Paris stand. Nach dem Krieg wurden diese Flüchtlinge und Exilanten zu Schlüsselfiguren bei der Entwicklung von New York City zur Metropole der Kunstwelt. Hier ist bemerkenswert, dass diese Persönlichkeiten nicht allein Cézanne, Picasso oder den deutschen und österreichischen Expressionismus in Museen und den Kunstmarkt Amerikas brachten. Anfang der 1960er Jahre wurden jüdische Händler mit Flüchtlingshintergrund massgeblich aktiv bei der Durchsetzung neuer Schulen moderner Kunst. Dabei spielen auch in den USA geborene Kunsthändler wie Sidney Janis und Julien Levy mit. Bedeutend waren aber mit Leo Castelli und Ileana Sonnabend auch Galeristen aus Europa.

Wichtig war aber auch der 1970 im Alter von nur 49 Jahren verstorbene Kunsthistoriker Alan Solomon. Dieser hatte als Direktor des Jewish Museum an der Upper East Side Manhattans 1962 bis 1964 bahnbrechende Ausstellungen von Robert Rauschenberg und Jasper Johns gezeigt, so mit dem von Greenberg geprägten Begriff des Modernismus gebrochen und die Epoche der Pop-Art mit eingeläutet. Er war mit Castelli befreundet und arbeitete eng mit ihm zusammen. Wie dessen Biografin Annie Cohen-Solal 2010 in ihrem Standardwerk «Leo and His Circle: The Life of Leo Castelli» schreibt, wurde er 1907 als Leo Krausz in Triest als Sohn jüdischer Eltern geboren. Die Mutter hatte Wurzeln in Italien, der Vater stammte aus Ungarn. In den 1930er Jahren nahm die Familie einem Gesetz des Mussolini-Regimes folgend den italienischen Namen Castelli an, den Mädchennamen der Mutter. Castelli war 26 Jahre alt und in der

Versicherungsindustrie tätig, als er in Bukarest Ileana Schapira heiratete, die Tochter des erfolgreichen Unternehmers Mihail Schapira.

Krise und Liebschaften

Sonnabend sollte in New York eine gleichberechtigte Partnerin Castellis als Kunsthändlerin werden und wurde nach der Scheidung des Paares 1959 mit der Gründung einer eigenen Galerie in Paris und New York eine Gegenspielerin. Sie hat seinerzeit den aus Polen stammenden Kunsthistoriker und Michelangelo-Experten Michael Sonnabend geheiratet. Zunächst jedoch waren die Verbindungen ihres wohlhabenden Vaters Mihail Schapira wertvoll für das Paar – nicht zuletzt bei der abenteuerlichen Flucht in die USA. Doch zunächst hatte Castelli 1939 nach längerer Tätigkeit für die Banque d'Italie in Paris gemeinsam mit René Drouin eine Galerie am Place Vendôme eröffnet. Das Paar erlebte damals eine Krise aufgrund von Liebschaften beider Partner. Um Castelli fester an Ileana zu binden, hatte der beunruhigte Mihail seinem Schwiegersohn Geld geliehen, damit sich dieser als Partner bei Drouin einkaufen konnte. Doch Castellis Präsenz in der europäischen Kunstwelt war nur kurze Dauer beschieden. Als deutsche Truppen im Juni 1940 in Paris einmarschierten, flohen Leo, Ileana und Mihail über hastige Zwischenstopps in Marseille, Oran, Oujda, Casablanca, Marrakesch, Tanger, Gibraltar und Kuba in die USA, wo sie schliesslich in New York landeten.

Dort nahm Schapira den amerikanisch klingenden Namen «Michael Strate» an und erwarb einen «Brownstone» an der 4 East 77th Street. In diesem Gebäude an der Upper East Side Manhattans gründete der inzwischen 50-jährige Castelli im Februar 1957 eine Galerie. Die ersten Ausstellungen blickten auf seine Anfänge als Händler in Europa zurück. Doch bald verlegte er sich auf eine junge Generation amerikanischer Künstler. Laut dem Kritiker Robert Pincus-Witten begann nun das «schrittweise Wachstum seines Prestiges mit Ausstellungen der Enkaustik-Arbeiten von Jasper Johns, dem unerbittlichen Rationalismus der eigenwillig geformten Leinwände von Frank Stella, der klassischen Cartoon-Ge-

«Die aus Europa geflohenen Kunsthändler waren auf eine Konzeption des europäischen Modernismus fokussiert gewesen, in dessen Zentrum Paris stand.»

mälde von Roy Lichtenstein, der nachdenklichen Heldentaten von Cy Twombly und der Plakat-Traumlandschaften von James Rosenquist.»

Castelli war bereits 1954 auf Rauschenberg aufmerksam geworden. Dieser hatte in seiner ersten Ausstellung ein Werk mit dem Titel «The Bed» gezeigt, eines seiner ersten «Combinés» aus gefundenen Objekten. Castelli sah, dass sich Rauschenberg hier auf wesentliche Eigenschaften eines Gebrauchsgegenstandes konzentrierte, diese von einem realen Bett löste – und damit ein Kunstwerk als Gegenstück schuf. Rauschenberg bezeichnete dies als «Transformation», bei der Objekte in «Kunst und Teil des Lebens zugleich» verwandelt wurden. In Rauschenbergs Studio hatte Castelli auch Jasper Johns kennengelernt und sich mit ihm angefreundet. Johns übertrug scheinbar banale Objekte und Bilder in Farbe, Bronze oder sonstige Metalle und schuf damit Kunstobjekte. Als Schlüsselwerk dieses Konzeptes gilt «Flag» aus dem Jahr 1958, die von Johns geschaffene Version des Sternenbanners für seine erste Einzelausstellung in der Leo Castelli Gallery. Einige Monate später zeigte Castelli erstmals Arbeiten von Rauschenberg.

Weltlich oder konservativ?

In einem nächsten Schritt ermutigte der risikofreudige Händler Anfang der 1960er Jahre Alan Solomon dazu, sowohl Johns als auch Rauschenberg im «Jewish Museum» auszustellen. Als Direktor des 1947 als Teil des «Jewish Theological Seminary of America» (JTS) gegründeten Hauses wollte Solomon die Institution im Gegensatz zu seinen Vorgängern als festen Bestandteil der aufblühenden, international angesehenen New Yorker Kunstszene positionieren. Dies führte zu einem Konflikt zwischen Solomon und der Leitung des JTS, dem Flaggschiff der konservativen Strömung des amerikanischen Judentums. Als jüdische Persönlichkeit mit internationalem Renommee in der Kunstwelt war Castelli nun in der Lage, Solomon die intellektuelle und gesellschaftliche Unterstützung für die Ausrichtung dieser «weltlichen» Ausstellungen zu bieten. Das Museum zeigte zwar weiterhin Judaica. Dies aber eher «im Hintergrund».

Mit der Rauschenberg-Ausstellung liess Solomon die gängige Sichtweise des amerikanischen Modernismus und die didaktischen Lehren Greenbergs hinter sich. Er stellte seine Vision in einem Beitrag für den Katalog dar: «Mit dieser Ausstellung beginnt das Jewish Museum sein neues Programm für zeitgenössische Kunst. Die Wahl von Robert Rauschenberg als Thema dafür ist besonders passend, da er zu den wichtigen Vorreitern der neuesten Tendenzen der modernen Kunst gezählt werden muss. Trotz seiner Bedeutung wurde sein Werk noch nie in dieser Grössenordnung gezeigt und er selbst hatte nie zuvor eine Einzelausstellung in einem Museum.»

**Jasper Johns vor seinem
«ikonistischen» Werk «Flag».**



Indem er Johns die nächste Retrospektive widmete, vollzog Solomon endgültig eine Wende in der Kunstgeschichte der Moderne. Im Katalog erläuterte er das mittlerweile berühmte «Flag» wie folgt: «Hier also liegt der Schlüssel zu Johns Position: Die Frage nach der Bedeutung hätte durch eine absolut mechanische Darstellung der Flagge gelöst werden können. Es hätte sich aber auch angeboten, die Flagge auf irgendeine Weise zu verzerren, um uns wieder auf die Frage der Manipulation als einer vermutlich notwendigen Bedingung moderner Kunst zurückzuführen. Beide Ansätze würden jedoch eine spezifische Antwort liefern. Stattdessen stellt Johns lieber die rhetorische Frage: «Ist es eine Flagge oder ist es ein Gemälde?»»

Epizentrum der Avantgarde

Solomon hat im Rahmen seines kontemporären Ausstellungsprogramms neben Rauschenberg und Johns auch Werke von Philip Guston, Larry Rivers, Kenneth Noland, Ad Reinhardt oder Yves Klein gezeigt und das Jewish Museum damit in das Epizentrum der Avantgarde-Kultur in Amerika gerückt. Viele Kritiker waren inzwischen zur Schule der Pop-Art übergewechselt. Seit den 1980er für das Jewish Museum tätig und dort 2005 bis 2017 Chefkurator, würdigt Norman Kleeblatt die kurze, aber umso epochalere Wirkung Solo-

mons als Direktor des Hauses Museum von Juli 1962 bis Juli 1964: «Die von ihm kuratierten Ausstellungen und die dafür geschaffenen Programme schlugen enorme Wellen in einer Kunstwelt, die tiefgreifende künstlerische und kommerzielle Umwälzungen erlebte – in New York, in den Vereinigten Staaten und international.»

Externe Institutionen wie die 1953 zur Verbreitung der amerikanischen Kultur im Ausland gegründeten «United States Information Agency» (USIA) erkannten die Bedeutung der innovativen Ausstellungen Solomons. Castelli hat einmal erklärt, die Rauschenberg-Ausstellung im Jüdischen Museum von 1963 hätte den Künstler «hier in den USA und im Ausland zu einem ausserordentlichen Ruhm katapultiert, der 1964 seinen Höhepunkt erreichte. Denn in diesem Jahr trug Solomon seine Vi-

**«Rauschenberg und
Johns haben Solomon
und Castelli für den
abstrakten
Expressionismus
geführt.»**

sion als Kurator des amerikanischen Pavillons an die 32. Biennale von Venedig in die USA.» Das Jewish Museum war Organisationspartner und Rauschenberg wurde als erster Amerikaner mit einem Goldenen Löwen ausgezeichnet. Laut Castelli wurden vielen in der amerikanischen Kunstwelt nun «erstmals bewusst, dass es nach dem Abstrakten Expressionismus tatsächlich eine jüngere Schule gab, die in Europa als wichtig eingeschätzt wurde».

Anderes Umfeld

Castelli war mit seinem Freund Solomon nach Venedig gereist und es gab Gerüchte, dass der Händler mit seinem immensen Einfluss die Jury und die Leitung der Biennale «gekauft» hatte, um Rauschenberg den Preis zu sichern. In Wirklichkeit ging Castellis Einfluss jedoch nicht über das Verteilen von Pressematerial und Tickets für ein Konzert von Merce Cunningham oder Freundschaftsdienste wie die Etikettierung von Kunstwerken anderer Händler hinaus. Zudem soll er sich auf der Piazza in den sechs Sprachen heiser geredet haben, in denen er zu Hause war. Die meisten Teilnehmer aus den USA hätten sich in dieser kosmopolitischen Umgebung derweil eher unbehaglich von einem Fuss auf den anderen bewegt.

Es war seinerzeit wohl bekannt, dass Solomon das Jüdische Museum bald verlassen würde. 1968 wurde er als Vorsitzender der Kunstabteilung und Direktor der Galerie an der University of California in Irvine ein gefeierter Kurator. Aber seine New Yorker Jahre zeugen von einer Weitsicht, die er mit Castelli teilte: Durch die Ermutigung von Rauschenberg und Johns haben Solomon und Castelli wesentlich an dem Ausbruch der Kunstwelt aus der theoretischen «Sackgasse» des Abstrakten Expressionismus mitgewirkt. Und doch steht ein Grossteil der revisionistischen und postrevisionistischen Forschung zum Abstrakten Expressionismus auch heute noch vor einer ernsthaften Untersuchung der Rolle Castellis und Solomons bei dieser Überwindung der insularen Konzeption des amerikanischen Modernismus, die mit den Ideen Greenbergs verbunden bleibt.

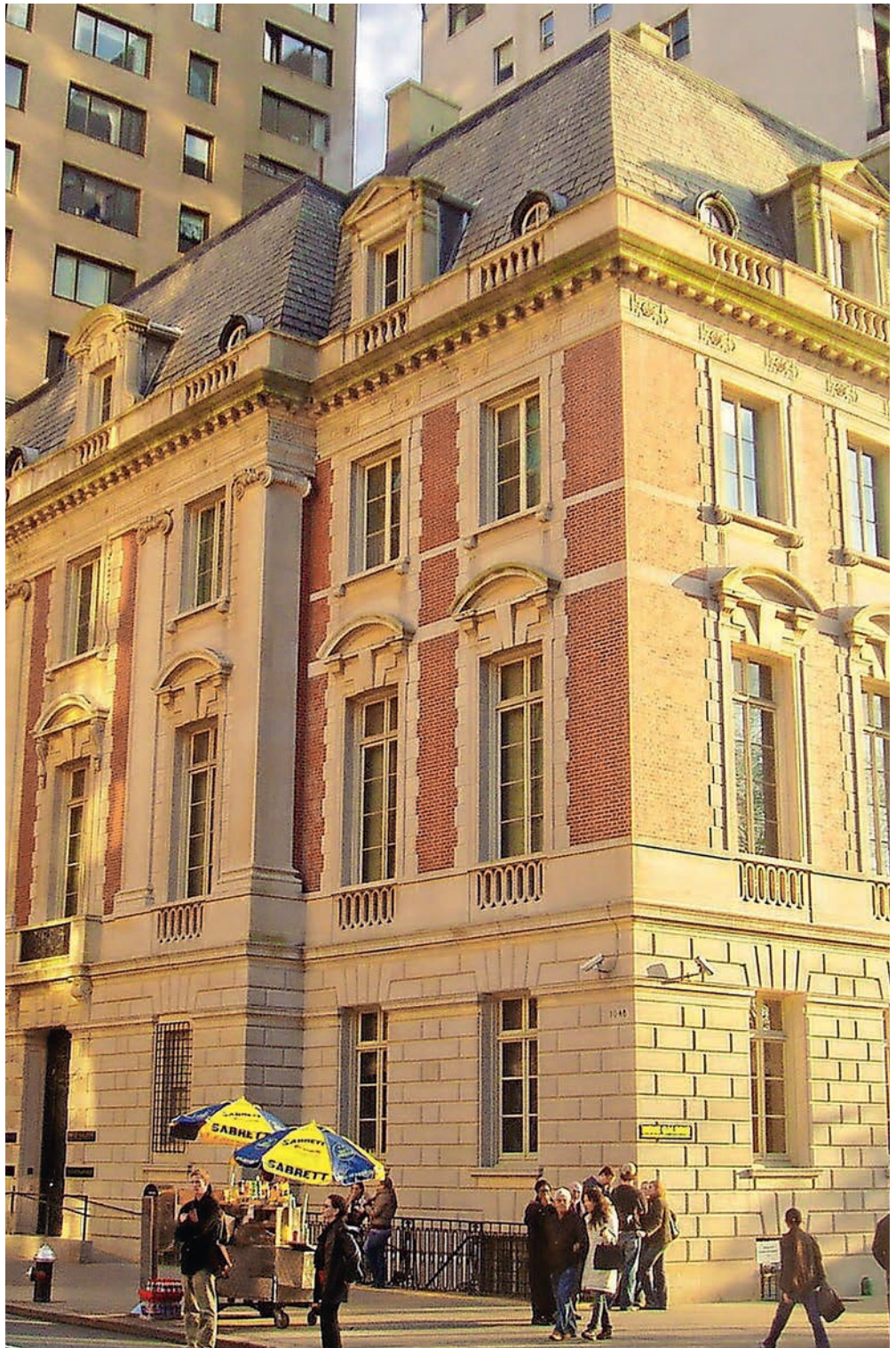
Als Autor, Kurator und Forscher hat Ekin Erkan einen akademischen Hintergrund in Philosophie und der Geschichte der künstlerischen Moderne. Er arbeitet zu Kant, dem deutschen Idealismus und der Philosophie von Kunst und Ästhetik. Erkan schreibt als Kritiker für «The Brooklyn Rail». Seine akademischen Texte wurden in Zeitschriften wie dem «The Journal of Value Inquiry», «Philosophia», «The British Journal of Aesthetics» und dem «International Journal of Philosophical Studies» publiziert.

Eine positive und erfolgreiche kreative Partnerschaft basiert oft auf Gemeinsamkeiten. Dies gilt sicher für die drei Jahrzehnte währende Beziehung zwischen Ronald Lauder und Serge Sabarsky, die zur Gründung der Neuen Galerie führte – dem Museum für österreichische und deutsche Kunst an der «Museumsmeile» an der Upper East Side von Manhattan. Geboren in Wien, floh der international bekannte Kunsthändler Sabarsky (1912–1996) im Jahr 1939 nach New York, wo der gelernte Grafiker zunächst Architekturdesigner und dann Kunstsammler wurde. 1968 eröffnete Sabarsky seine gleichnamige Galerie für österreichische und deutsche Kunst an der Madison Avenue. 1985 gab er die Galerie auf, um als Kurator zu arbeiten. Sabarsky veranstaltete Ausstellungen, veröffentlichte Kataloge, lehrte an der New York University und wurde sogar Direktor des Nassau County Museum of Art auf Long Island.

Ronald Lauder wurde 1944 in New York geboren. Schon als Junge zogen ihn Museen an und er entwickelte eine Liebe zur Kunst. Bereits im Alter von 13 Jahren begann der jüngere Sohn der Kosmetik-Unternehmerin Estée Lauder mit dem Erwerb von Kunstwerken und ein Jahr später erwarb er seine ersten Zeichnungen von Egon Schiele und Gustav Klimt. Als 15-Jähriger kaufte Lauder zwei weitere bedeutende Schiele-Arbeiten auf Papier. Das Interesse an dieser Kunst sollte ihn nie wieder loslassen.

In einem Gespräch für diesen Beitrag erinnerte sich Lauder, dass er Serge Sabarsky etwa 1964 zum ersten Mal getroffen hat. Damals begleitete er seinen älteren Bruder Leonard zu Sabarskys Wohnsitz am Riverside Drive in Manhattan. Zweck des Besuches war, dass Sabarsky die Authentizität einer Schiele-Zeichnung begutachten sollte, die Leonard Lauder auf einer Auktion erworben hatte. Ronald Lauder hatte damals bereits längere Zeit österreichische Künstler gesammelt und war überwältigt von «einer ganzen Wand voller unglaublicher Zeichnungen und Aquarelle» in Sabarskys Wohnung. Lauder bleiben die Eindrücke dieses Tages vor nun

Botschaft der Wiener Moderne in Manhattan – die Neue Galerie an der Fifth Avenue.



Liebe auf den ersten Blick

Serge Sabarsky, Ronald Lauder und die Gründung
der Neuen Galerie in Manhattan.

Von *Elizabeth Szancer*

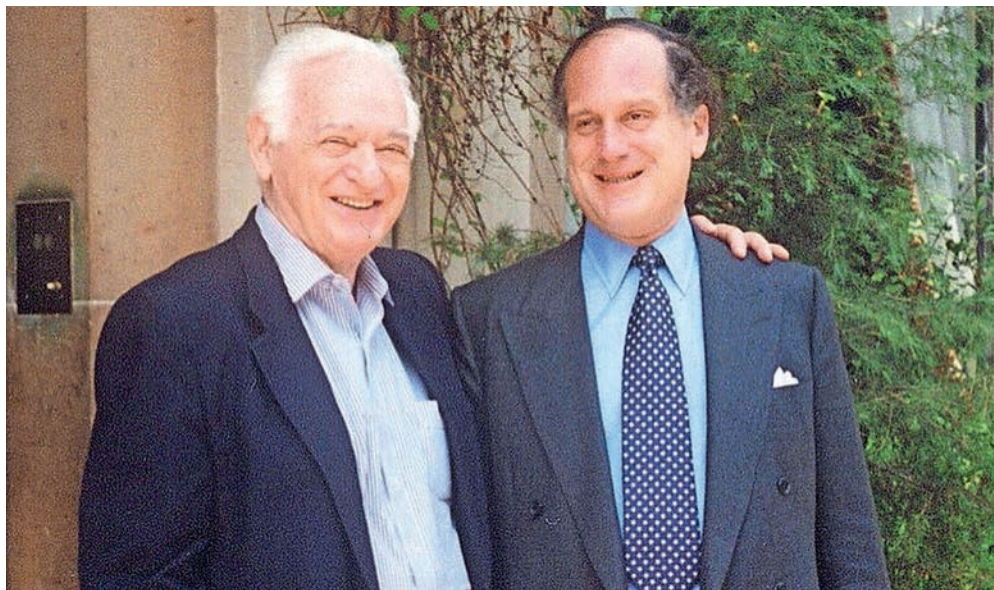
fast 60 Jahren in lebhafter Erinnerung. Er porträtiert Sabarsky als gesprächigen und leidenschaftlichen Sammler, der damals noch kein Händler gewesen sei. Sie unterhielten sich vorwiegend auf Deutsch und Sabarsky erzählte, er denke über die Gründung einer Galerie nach. Beide empfanden auf Anhieb eine intensive Verbindung. Lauder spricht sogar von «Liebe auf den ersten Blick»! Er hatte den Wiener sofort als Mann erkannt, mit dem er künstlerische Ideen und Ziele teilte – dies insbesondere, wenn es um Schiele und Klimt ging.

Kunsthändler durch und durch

Kurz nachdem Sabarsky seine Galerie eröffnet hatte, tätigte Lauder dort seinen ersten Kauf – eine Arbeit von Schiele für 7500 Dollar. Bald wurden sonntägliche Besuche bei Sabarsky ein Ritual für Lauder – denn an diesem Tag war die Galerie eigentlich geschlossen. Sabarsky war für Lauder bereits mehr als nur ein Kunsthändler geworden, sondern ein Mentor und Freund. Inzwischen zum Unternehmer und Mäzen herangereift, hatte Lauder stets ein tiefes Interesse am Wiener Leben und an der Wiener Kultur vor dem Zweiten Weltkrieg. Er sah Sabarsky als Repräsentanten dieser von den Nazis zerstörten Welt der Kunst, Musik und der Cafés. Die beiden Freunde konnten endlose Stunden mit Gesprächen über das Wien der 1930er Jahre, die Politik und Künstler wie Schiele, Klimt oder Oskar Kokoschka verbringen. Unweigerlich kam die Rede auch auf den Sammler Rudolf Leopold, dem Lauder das «Mädchen mit den gestreiften Socken» von Schiele verkauft hatte, eine der eher impressionistischen Zeichnungen des Künstlers.

Lauder hatte die Möglichkeit, österreichische und deutsche Kunst von anderen Händlern oder Quellen zu erwerben. Auf die Frage, was er von solchen Käufen halte, gab Sabarsky zwar seine Einschätzung kund. Aber diese fiel stets weniger positiv aus, als bei von ihm selbst getätigten Verkäufen. Sabarsky blieb stets durch und durch ein Kunsthändler.

In den 1980er Jahren hatte jeder seine eigenen Verbindungen zu Museen aufgebaut. Längst ein etablierter Sammler in vielen Bereichen, war Lauder Treuhänder des Museum of Modern Art sowie zum Wohltäter anderer Institutionen geworden. Sabarsky war an der Gründung des Nassau County Museum of Art etwa 40 Kilometer östlich von New York City beteiligt. Das Anwesen aus den 1890er Jahren, in dem sich heute das Museum befindet, war zunächst Wohnsitz des Dichters William Cullen Bryant und dann des Unternehmers Henry Clay Frick gewesen. Der Landkreis Nassau County auf Long Island hatte das Anwesen Ende der 1960er Jahre von der Familie Frick mit der Absicht erworben, es in ein Museum umzuwandeln. Unter Mitwirkung Sabarskys wurde das Nassau County Museum of Art 1989 als gemeinnützige Einrichtung gegründet. Im folgenden Jahr wurde Sabarsky zum Direktor



ernannt. Er richtete dort Ausstellungen österreichischer und deutscher Kunst aus.

Nach New York

Aber Lauder hatte immer das Gefühl, dass ein Museum in New York City für derartige Ausstellungen besser geeignet wäre. Er glaubte auch, dass österreichische und deutsche Kunst zwar in anderen New Yorker Museen ausgestellt werden könnte, welche bereits über die dafür notwendigen Voraussetzungen verfügten. Aber dennoch würde dort die in Lauders Augen für diese Werke gebotene Aufmerksamkeit fehlen – dies könnte allein ein speziell der österreichischen und deutschen Kunst gewidmetes Museum sicherstellen.

Letztendlich war auch Sabarsky dieser Auffassung. Als er etwa 80 Jahre alt war, sprachen er und Lauder ernsthafter über ein solches Vorhaben. Die beiden wurden sich bald über das grundlegende Konzept einig – nicht aber über die Umsetzung. Ihre Differenzen lagen weniger im künstlerischen Bereich, sondern vielmehr in praktischen Fragen. Sabarsky drang auf eine möglichst zügige Realisierung zu günstigen Kosten. Lauder schwebten ein möglichst elegantes Gebäude und eine Präsentation auf höchstem Niveau vor. Kosten und Zeitaufwand waren ihm eher zweitrangig. Diese Differenzen blieben trotz beider tiefer Freundschaft vorerst bestehen. Zunächst ging es jedoch um die Suche nach dem perfekten Gebäude. 1993 baten mich die Herren, sie dabei zu unterstützen.

Und so gingen wir gemeinsam Manhattans «Museumsmeile» auf und ab. Doch bis zu der Besichtigung des Anwesens 1048 Fifth Avenue erschien uns kein einziges Gebäude angemessen. Der prächtige, von Carrère und Hastings entworfene Bau gehörte dem YIVO, dem Institut für jüdische Forschung. Der Direktor führte uns durch das Gebäude und erklärte, dass es nicht mehr den Bedürfnissen seiner Organisation entsprach. Wir stiegen von Stockwerk zu Stockwerk hinauf, und als wir

Partner und Freunde für die Kunst: Serge Sabarsky und Ronald Lauder (r.).

am Dach ankamen, konnte ich sehen, dass sowohl Lauder als auch Sabarsky beschlossen hatten: Hier soll das zukünftige Heim ihres Museums sein. Der Kauf wurde 1994 abgeschlossen.

Vermächtnis

Sabarskys Vorstellungen gingen umfassend in die Gestaltung und das Ausstellungsprogramm der Neuen Galerie ein. Er ist 1996 im Alter von 83 Jahren verstorben und fand so nicht mehr Gelegenheit, die Eröffnung des Museums im Jahr 2001 mitzuerleben. Aber Lauder hat Sabarsky mit der Institution nicht zuletzt durch Benennung des Cafés nach ihm ein Denkmal gesetzt.

Inzwischen sind mehr als zwei Jahrzehnte vergangen und die Neue Galerie hat mit zahlreichen Ausstellungen, begleitet von wissenschaftlichen, auf höchstem Niveau produzierten Katalogen sowie einem umfangreichen Besucherprogramm, ein eigenes Vermächtnis aufgebaut. Dieses begann jedoch eigentlich mit dem ersten Treffen von Ronald Lauder und Serge Sabarsky vor fast 60 Jahren.

Elizabeth Szancer ist seit 30 Jahren Kuratorin der Ronald S. Lauder Collection und hat an der Neuen Galerie wichtige Ausstellungen etwa zu Jubiläen des Hauses gestaltet. Szancer begann ihre Karriere am Whitney Museum, ist in leitenden Positionen an Branchen-Organisationen wie der APAA (Association of Professional Art Advisors) engagiert, aber auch für das Gedenken an den Holocaust und im Kampf gegen Antisemitismus. Ein besonderes Interesse gilt dem polnisch-jüdischen Kulturerbe. Szancer gehört den Vorständen der American Friends of POLIN Museum Warsaw, der Foundation of Jewish Heritage Poland und anderen Organisationen auf diesem Gebiet an.

Kurt und Lore Stavenhagen – von Frankfurt nach Mexiko-Stadt.

Von Tom Wolf

Porträt mit liegender Chacmul-Figur

Kurt Stavenhagen (1890–1984) war ein kleiner, eleganter Mann mit grosser Energie und Charme, voll Begeisterung für das Leben. Wie bei so vielen anderen Juden im Deutschland der 1930er-Jahre wurde die Existenz des gebürtigen Frankfurters durch die Machtübernahme der Nazis zerstört. Doch er konnte entkommen, liess sein früheres Dasein hinter sich und schuf ein neues Leben in einem anderen Land mit einer anderen Sprache.

Sein Vater war Grosshändler im Schmuckgeschäft mit der Firma Stavenhagen & Kompanie. Kurt stieg in das Unternehmen ein, nachdem er das Frankfurter Goethe-Gymnasium besucht und dann an der lokalen Goethe-Universität in Arbeitspsychologie promoviert hatte. Dazwischen diente Stavenhagen im Ersten Weltkrieg ab seinem siebzehnten Lebensjahr in der kaiserlichen Armee an der Westfront in Frankreich. Am Ende des Krieges verlieh ihm das Reich einen Orden. Anschliessend musste Stavenhagen aufgrund der schlechten finanziellen Lage in der Weimarer Republik in den Betrieb seines Vaters einsteigen: «Das Bett war gemacht und ich musste darin liegen.» Die Firma unterhielt kein Geschäft. Vater und Sohn wickelten den Handel grosser Mengen von Diamanten, Smaragden und Gold auf Reisen ab. Kurts Sammlerinstinkt erwachte schon früh. Er nahm den Erwerb antiker und historischer Ringe auf und besass schliesslich mehr als 500 dieser Stücke aus vielen Epochen und Regionen vom alten Ägypten bis zum 17. Jahrhundert.

Flucht

1927 heiratete er die schöne Lore Grünbaum, Tochter eines Getreidehändlers, geboren von deutschen und Wiener Eltern (1905–1981). Als sie aus Deutschland flohen, hatten sie einen kleinen Sohn und eine kleine Tochter. Wie so viele deutsch-jüdische Familien auf der Flucht versuchten sie ihr Glück in mehreren Ländern, zunächst in Italien, bis sie von den Faschisten vertrieben wurden. Dann zog die Familie in die Schweiz, bevor sie sich im gleichen Jahr in Amsterdam niederliess – was sich ebenfalls

als vorübergehend erwies. Im Mai 1940 flohen die Stavenhagens auf einem Frachtschiff aus Amsterdam, während die Deutschen die Stadt bombardierten. Dank Geschäftsfreunden in Mexiko hatten sie das Glück, Visa für die Einreise in New York zu erhalten, wo Verwandte lebten.

Da die Familie jedoch nur über ein Transitvisum verfügte, musste sie die Vereinigten Staaten wieder verlassen. Die Stavenhagens unternahmen daher in einem Chevrolet Baujahr 1939 eine 15-tägige Fahrt Richtung Südwest nach Mexiko. Lore und Kurt haben während ihres kurzen Aufenthaltes in New York mit einiger Sicherheit die Ausstellung «20 Centuries of Mexican Art» im Museum of Modern Art besucht, um sich auf das Land vorzubereiten. Sie hatten keine Ahnung, dass der Kurator des modernen Teils der Ausstellung, Miguel Covarrubias, in ein paar Jahren ein Freund und kollaborativer Sammler, sowie dass eine Künstlerin der Ausstellung, Frida Kahlo, eine Freundin von Lore werden würde.

Wie vielen Frauen ihrer Klasse und Generation war Lore eine formelle Ausbildung verweigert worden, was sie ihr ganzes Leben lang bereute. In Mexiko arbeitete sie als Physiotherapeutin, spezialisiert auf Atemübungen. Kurt verwandte seine geschäftlichen Fähigkeiten in Mexiko-Stadt auf eine Serie von Unternehmungen. Dies mit gemischtem Erfolg. Fruchtbar wurde die Zusammenarbeit bei Filmen

unter der Regie des produktiven Alfredo Bolognaro-Crevanna (er brachte über 140 Werke ins Kino), der ebenfalls aus Frankfurt stammte. Crevanna hatte für die UFA in Berlin gearbeitet, bis er Deutschland 1938 im Alter von 24 Jahren verliess und nach Mexiko ging, nachdem er in New York keine Arbeitserlaubnis erhalten hatte.

Aussereuropäische Kunst

Lore schenkte Kurt zu seinem 44. oder 45. Geburtstag eine aus Stein gemeisselte, kniende Figur, wahrscheinlich aztekischer Herkunft, die ihn faszinierte und sein Interesse weckte. Dies entsprach aufgrund der Ablehnung traditioneller Kunst durch die Vertreter der Moderne durchaus dem Zeitgeist und führte zu einer neuen Wertschätzung für viele Formen aussereuropäischer Kunst. In diesem Interesse für Arbeiten aus aller Welt nahm die vorkoloniale Kunst mexikanischer Kulturen eine bedeutende Rolle ein. Die Stavenhagens wurden schnell von diesem Interesse erfasst und begannen, archäologische Stätten zu besuchen, sobald diese für die Öffentlichkeit zugänglich wurden. Sie erwarben Kunst und Artefakte und bauten so eine Sammlung mit über dreitausend Objekten auf. Das Paar wurde Teil einer Gruppe von Sammlern, zu der auch das Ehepaar Diego Rivera und Frida Kahlo zählte. 1961 würdigte Rivera ihre Freundschaft mit einem eleganten, lebensgrossen Porträt von Lore, umgeben von präkolumbianischen Artefakten.

Darunter war oben links eine Version einer liegenden Chacmul-Figur. Diese Skulpturen sollten den britischen Bildhauer Henry Moore beeinflussen, der ebenfalls zu den Liebhabern der präkolumbianischen Kunst zählte. Weitere Freunde und Sammlerkollegen waren Leonora Carrington, Miguel Covarrubias und Rosa Rolando, Mathias Goeritz, Juan und Helen O'Gorman, David Alfredo Siqueiros und Angélica Arenal, Rufino und Olga Tamayo. Zu der Gruppe zählte auch William Guillermo Spratling, ein amerikanischer Silberschmied. Spratling belebte den Silberhandel in Taxco – und eines der Unternehmen Kurts exportierte

«Einige Jahre nach dem Tod der Stavenhagens spendete ihre Familie über fünfhundert Objekte an die Nationaluniversität Mexikos.»



Diego Rivera: Porträt Lore Stavenhagen (1951), Privatsammlung, Mexiko-Stadt

sowie geformte Siegel und verschiedene Gebrauchsgegenstände, darunter Gefäße mit geschnitzten oder gemalten Szenen; einige sprissen tierische oder menschliche Merkmale. All diese Arbeiten stammen aus der Zeit vor der spanischen Kolonisierung Mexikos und wurden in vielen verschiedenen Regionen des Landes gefunden, oft von Händlern, die sie zu den Sammlern brachten.

Um seine eigene Sammlung unterzubringen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, entwarf Diego Rivera das mit Quadern aus Vulkangestein aufgeführte, monumentale Museo Anahuacalli in Mexiko-Stadt. Kurt, Lore und ihre Erben vermachten die rund 3000 Stücke der Stavenhagen-Sammlung weitgehend an verschiedene mexikanische Museen, darunter das Museum von Xalapa im Bundesstaat Vera Cruz und das von Colima im gleichnamigen Bundesstaat. Einige Jahre nach dem Tod der Stavenhagens spendete ihre Familie über fünfhundert Objekte an die Nationaluniversität Mexikos. Eine Auswahl wurde an der Tlatelolco-Universität in Mexiko-Stadt ausgestellt, die 2011 einen schönen Katalog über sie veröffentlichte, «VIVIR ENTONCES, Creaciones del Mexico Antiguo» (2011) – eine wichtige Informationsquelle für diesen Aufsatz, zusammen mit Interviews mit Claudia Bodek, einer Enkelin der Stavenhagens. In den 1970er-Jahren würdigte die deutsche Regierung Kurt Stavenhagens kulturelle Leistungen mit einem Verdienstorden, den er jedoch ablehnte. Die Stavenhagen-Sammlungen bleiben derweil ein Zeugnis der Widerstandsfähigkeit von Kurt und Lore Stavenhagen und ihres Beitrags zur Kunstgeschichte Mexikos.

Silber nach Europa und in die Vereinigten Staaten. Mit dem aus Wien stammenden Künstler und Autor Wolfgang Paalen und dem deutschen Kunstkritiker und Gelehrten Paul Westheim gehörten zu dieser losen Gruppe in Mexiko-Stadt auch zwei weitere jüdische Nazi-Flüchtlinge.

Beitrag zur Kunstgeschichte Mexikos

Die Stavenhagens sammelten kleine oder mittelgroße Objekte – keine monumentalen –, meist gemeißelte Stein- oder auch Keramikskulpturen. Sie waren gastfreundlich und

Kurt gab informelle Führungen auf Deutsch, Spanisch, Französisch oder Englisch. Es machte ihm Vergnügen, mit den Figuren das Äquivalent präkolumbianischer Puppenspiele aufzuführen. Viele von ihnen sind kleine Tonfiguren, wirken teilnahmslos, geben aber auch einer breiten Palette von Emotionen Ausdruck. Manche sind einfach und schmucklos, andere tragen aufwendige Kostüme und Kopfbedeckungen. Es gibt auch Paare, die sich teils umarmen, und Gruppen, die musizieren oder tanzen. Die Stavenhagens versammelten eine Menagerie aus Ton und gemeißelten Tieren

mit einem Verdienstorden, den er jedoch ablehnte. Die Stavenhagen-Sammlungen bleiben derweil ein Zeugnis der Widerstandsfähigkeit von Kurt und Lore Stavenhagen und ihres Beitrags zur Kunstgeschichte Mexikos.

Der Autor ist Kunsthistoriker und Professor of Art History and Visual Culture am renommierten Bard College in New York. Er forscht und schreibt über asiatisch-amerikanische Kunst und die Künstlerkolonie in Woodstock, New York.

01.10.23–30.11.23

AUSSTELLUNGEN

Amsterdam

Offspring. Artist books by Ida M. Kleiterp

Die holländische Künstlerin schenkte dem Jüdischen Museum vor Kurzem vierzehn ihrer Kunstbücher, die alle gezeigt werden. Basis ihres Lebens und Werks ist Tikun Olam, die Verpflichtung zur Heilung und Verbesserung der Welt.

Joods Museum,
Nieuwe Amstelstraat 1,
1011 PL Amsterdam.
<https://jck.nl>
Täglich geöffnet. Bis 24. März 2024.

New York

Palestinian Yiddish: A Look at Yiddish in the Land of Israel Before 1948

Die vom YIVO kuratierte Ausstellung widmet sich dem Gebrauch von Jiddisch in Palästina vor der Staatsgründung und zeigt auf, dass das neue Hebräisch die alte Sprache nicht verdrängte, sondern ihr neuen Raum schuf.

Center for Jewish History,
15 West 16th Street,
New York, NY 10011.
www.cjh.org
Samstags geschlossen.
Bis 31. Dezember.

«Courage to Act: Rescue in Denmark»

Das Museum spricht mit dieser Ausstellung über Anstrengun-

gen dänischer Zivilisten zur Rettung jüdischer Mitbürger 1943 erstmals gezielt auch ein jüngeres Publikum an. Gezeigt wird auch die Geschichte des legendären Fischerbootes «Gerda III», in dem geschätzt 300 Juden über den Øresund nach Schweden entkommen konnten. Die Gerda III liegt seit 1989 im Mystic Seaport Museum in Connecticut vor Anker.

Museum of Jewish Heritage,
Edmond J. Sara Plaza
36 Battery Place
New York, NY 10280.
<http://mjhnyc.org>
Samstags geschlossen.
15. Oktober bis 31. Dezember.

Mood of the moment: Gaby Aghion and the house of Chloé

Die erste Museumsausstellung über die visionäre jüdische Unternehmerin Gaby Aghion (1921–2014) und ihr Vermächtnis als Gründerin des französischen Modehauses Chloé. Es werden über 150 Kleidungsstücke und bislang unveröffentlichte Skizzen und Dokumente aus dem Chloé-Archiv gezeigt.

The Jewish Museum,
1109 Fifth Avenue,
New York, NY 10128.
www.thejewishmuseum.org
Mittwochs geschlossen.
13. Oktober bis
18. Februar 2024.

New Ground: Jacob Samuel and Contemporary Etching

Übersicht über das Werk des bedeutenden Druckkünstlers Jacob Samuel, der im kalifornischen Santa Monica lebt und seit den 1970er Jahren mit Malern wie Christopher Wool, Bildhauern wie Janis Kounellis, aber auch Musikerinnen und Konzeptkünstlerinnen wie Meredith Monk und Marina Abramovic zusammengearbeitet hat.

The Museum of Modern Art,
11 West 53 Street,
New York, NY 10019.
www.moma.org
Täglich geöffnet.
29. Oktober bis 23. März 2024.

Paris

Joann Sfar. La vie dessinée

Die dem französisch-jüdischen, überaus kreativen Comicauteur, Filmregisseur, Drehbuch- und Romanautor gewidmete Ausstellung zeigt gegen 250 bisher unveröffentlichte Bildtafeln und Zeichnungen, aber auch Werkhefte, Fotografien und Filme. Sfar widmet sich seit über 30 Jahren dem Zeichnen von Comics, die für ihn eine andere Sicht der Welt anbieten.

Musée d'art et
d'histoire du Judaïsme,
Hôtel de Saint-Aignan,
71 Rue du Temple,
75003 Paris.



Ein typisches Plakat des Comicauteurs Joann Sfar.

www.mahj.org
Montags geschlossen.
12. Oktober bis 12. Mai 2024.

Wien

Fokus! Jetzt! Maria Austria – Fotografin im Exil

Die in Wien lebende Marie Östreicher emigrierte 1937 in die Niederlande, wo sie nach dem Einmarsch der Nazis im Untergrund überlebte und sich der Widerstandsbewegung anschloss. Die Ausstellung zeigt die Höhepunkte der Arbeit der herausragenden Fotografin von den 1930er bis Mitte der 1970er Jahre.

Jüdisches Museum Wien,
Dorotheergasse 11
1010 Wien.
www.jmw.at
Samstags geschlossen.
Bis 14. Januar 2024.

aufbau

Herausgeber

JM Jüdische Medien AG
Postfach 1852, CH-8027 Zürich.
www.aufbau.eu

Redaktion

JM Jüdische Medien AG
Yves Kugelmann,
Andreas Mink
Telefon: +41 44 206 42 00
Fax: +41 44 206 42 10
E-Mail: redaktion@aufbau.eu

Verlag Anzeigen

Telefon: +41 44 206 42 11
Fax: +41 44 206 42 10
E-Mail: verlag@aufbau.eu

Abonnements

Inland: 0800 849 100
(Gratisnummer)
Ausland: +41 41 349 17 64
Fax: +41 41 349 17 18
E-Mail: abo@aufbau.eu

Preise Jahresabonnement

Europa: CHF 52.–
USA + Israel: CHF 58.–
Schweiz: CHF 42.–

E-Paper

Der aufbau ist auch als E-Paper erhältlich auf www.aufbau.eu zum Preis von CHF 36.–

Für unverlangte Einsendungen wird vom Verlag keine Haftung übernommen. Jeglicher Nachdruck oder digitale Nutzung von Texten, Fotos oder Inseraten ist nicht erlaubt.

Redaktions- und

Inserateschluss für die Dezember/Januar-Ausgabe aufbau Nr. 6/2023 zum Schwerpunktthema «Extremismus»: 22. November 2023



Foto: Iris Hassid

A Place of Our Own

מקאן יחַצַנָא מְקוּמ מַשְׁלָנוּ

Vier junge Palästinenserinnen in Tel Aviv
von Iris Hassid

Jüdisches Museum Hohenems
7. Mai 2023—10. März 2024

JÜDISCHES
MUSEUM
HOHENEMS **עמם** Joods Museum

Villa Heimann-Rosenthal | Schweizer Str. 5, 6845 Hohenems | T +43(0)5576 73989 | office@jm-hohenems.at
www.jm-hohenems.at | Öffnungszeiten Museum & Café: Di bis So und feiertags 10–17 Uhr
Diese Ausstellung ist in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum in Amsterdam entstanden.



INFORMATIONEN FÜR HOLOCAUST-ÜBERLEBENDE

Wenn Sie ein/e jüdische/r Holocaust-Überlebender sind, die/der noch keine Entschädigungszahlung erhalten hat (weder von der Claims Conference noch von der deutschen oder österreichischen Regierung), rufen Sie uns bitte umgehend an. Sie könnten Anspruch darauf haben.

Die Claims Conference hat mit der deutschen Regierung die folgenden Ausweitungen der Kriterien für Entschädigungsfonds verhandelt. HÄRTEFONDS (HARDSHIP FUND) – ZUSATZLEISTUNG Jüdischen NS-Opfern, die Anspruch auf eine Zahlung aus dem Hardship Fund haben, wurden für die Jahre 2023 bis 2027 auf Antrag jährliche einmalige Zusatzleistungen in Höhe von 1.200 € bewilligt. Wenn Sie bereits eine Zusatzleistung erhalten haben (d. h. Zahlungen die letzten zwei Jahre in Höhe von insgesamt 2.400 €), müssen Sie keinen neuen Antrag stellen. Sie müssen nur eine Lebensbescheinigung vorlegen. Bitte melden Sie sich bei Paneem für die Zahlung im Jahr 2023 an (bis 2027 müssen Sie sich jedes Jahr anmelden). Sie werden durch Paneem von uns über die Bestätigung Ihrer Anmeldung benachrichtigt. Sollten Sie umgezogen sein oder nichts von uns hören, kontaktieren Sie uns bitte. Wenn Sie noch nie einen Antrag gestellt haben, läuft die Frist zur Antragstellung für die Zahlung im Jahr 2023 am 31. Dezember 2023 ab.

Auch jüdische Holocaust-Überlebende, die keinen Anspruch auf Zahlungen aus dem Hardship Fund haben, weil sie einmalige Zahlungen des deutschen Staates (z. B. aus einem Länderhärtefonds) erhalten haben, können nun ebenfalls die Zusatzleistung beantragen.

Jüdische Überlebende, die eine deutsche oder österreichische Rente wegen Verfolgung während des Holocausts erhalten (BEG, Artikel-2-Fonds, Regionspezifisches Programm (RSP), österreichische Opferrente (Opferausweis)), sind nicht antragsberechtigt. Sie sind für die Hardship Fund -Zusatzleistung nicht berechtigt.

NEU ANERKANNTE OFFENE GHETTOS: Jüdische Überlebende des Holocaust, die in den unten genannten offenen Ghettos mindestens drei Monate lang verfolgt wurden, können evtl. für eine monatliche Rente aus dem Artikel-2- oder dem CEE-Fonds berechtigt sein:

- In Rumänien: Überlebende, die zwischen August 1941 und August 1944 in Bukarest, Adjud, Beiuș, Blaj, Caracal, Dumbrăveni, Făgăraș, Hateg, Luduș, Mediaș, Nălaț-Vad, Oravița, Păclisa, Pitești, Șarmașu, Sighișoara, Târnăveni, Tinca, Turnu Severin, Arad, Braila, Brasov, Buhusi, Călărași, Deva, Dorohoi, Fălticeni, Huși, Ilia, Lugoj, Ploiești, Podul Iloaiei, Sibiu, Suceava, Târgu Frumos, Timisoara, Turda, Alba Iulia, Bacau, Barlad, Botosani, Buzau, Coștața, Craiova, Focasni, Galatz, Harlau, Iași, Pascani, Piatra Neamt, Roman, Romanicu Sarat, Stefanesti, Targu Mures, Targu Neamt, Tecuci und Vaslui verfolgt wurden.
- In Bulgarien: Überlebende, die zwischen September 1942 und September 1944 in Dobrich, Kazanlık, Kürdzhali, Lovech, Nevrokop (auch bekannt als Gotse Delchev), Nikopol, Plovdiv, Popovo, Preslav, Provadiya, Turgovishte und Yambol (Jambol) verfolgt wurden.

Darüber hinaus können Rentempfänger, die in einem der oben genannten offenen Ghettos in Rumänien oder Bulgarien waren und nach dem 1. Januar 1928 geboren wurden, auch für eine einmalige Zahlung aus dem von der Claims Conference verwalteten Entschädigungsfonds für NS-Opfer (Child Survivor Fund) berechtigt sein.

Hinweis: Jüdische NS-Opfer aus diesen offenen Ghettos in Rumänien und Bulgarien können unter bestimmten Voraussetzungen zusätzlich einen Anspruch auf eine Rente nach dem ZRBG (Ghetto-Rente) haben. Diese Rente wird nicht von der Claims Conference verwaltet. Bitte wenden Sie sich an eine deutsche Botschaft oder ein Konsulat in Ihrer Nähe oder an <https://www.germany.info/us-en/service/07-Pension/ghetto-financial-compensation/920638>

ENTSCHÄDIGUNGSFONDS FÜR NS-OPFER (CHILD SURVIVOR FUND) Zusätzlich zu den anderen oben genannten Anspruchsberechtigten kann aus dem Child Survivor Fund auch eine einmalige Zahlung in Höhe von 2.500 € (ca. 2.500 \$) pro Person an diejenigen gezahlt werden, die zu den „Tausend Kindern“ (Kindertransport-Fonds) gehören. Ungefähr 1.400 Kinder mussten ihre Eltern zurücklassen, als sie aus Nazi-Deutschland und den von den Nazis besetzten Ländern gerettet und in die Vereinigten Staaten gebracht wurden. Bitte setzen Sie sich mit uns in Verbindung, um die Voraussetzungen einer Anspruchsberechtigung zu erfahren.

ZAHLUNGEN AN EHEPARTNERN VON VERSTORBENEN ARTIKEL-2-/CEE-FONDS-EMPFÄNGERN

Die Claims Conference leistet auch Zahlungen an berechtigte Ehepartner von verstorbenen Empfängern von Renten aus dem Artikel-2- sowie des Mittel- und Osteuropa-Fonds (CEEF). Ehepartner können nach dem Tod des Artikel-2-/CEE-Fonds-Rentenempfängers Zahlungen für bis zu 9 Monate erhalten, die in drei vierteljährlichen Raten geleistet werden, wenn folgende Bedingungen erfüllt sind:

1. Der Ehepartner lebt zum Zeitpunkt der Auszahlung und
 2. Der Ehepartner war zum Zeitpunkt des Ablebens der/des Artikel-2-/CEE-Fonds-Rentenempfängers mit der/dem Artikel-2-/CEE-Fonds verheiratet und
 3. Die/derer Artikel-2-/CEE-Fonds-Empfänger hat zum Zeitpunkt des Versterbens bereits eine Artikel-2-/CEE-Fonds Rente erhalten.
- Der Ehepartner des verstorbenen Artikel-2-/CEE-Fonds muss zum Zeitpunkt der jeweiligen Auszahlung am Leben sein. Erben, einschließlich Kinder, haben keinen Anspruch auf die Zahlungen. Antragsformulare können Sie von unserer Website herunterladen:

www.claimscon.org/apply

Die deutsche Regierung hat ein ähnliches Programm für überlebende Ehegatten von Empfängern von Entschädigungsrenten nach dem Bundesentschädigungsgesetz, anderen deutschen Entschädigungsgesetzen oder staatlichen Programmen (I als Wiedergutmachung bezeichnet) für Holocaust-Überlebende eingerichtet, die am 1. Januar 2020 oder später verstorben sind. Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an das BADV oder laden Sie den Antrag von der BADV-Website herunter:

<https://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/UebergangsleistungenEhegattenNSOpfer/antrag.html>

REGIONSPEZIFISCHES RENTENPROGRAMM (RSP) Es wurde ein Rentenprogramm für berechtigte jüdische Überlebende eingerichtet, die derzeit keine Entschädigungsrente erhalten und die mindestens drei Monate lang (i) unter der Leningrader Belagerung standen, (ii) in Rumänien verfolgt wurden oder (iii) sich in Frankreich versteckt hielten. Es gelten die Einkommens-/Vermögenskriterien der Artikel-2-/CEE-Fonds. Bei Erfüllung der RSP-Verfolgungskriterien können Berechtigte für eine RSP Rente zusätzlich eine einmalige Zahlung aus dem Child Survivor Fund erhalten, wenn das Alterskriterium (geboren 1928 oder später) erfüllt ist.

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an:

Claims Conference

Postfach 90 05 43 60445 Frankfurt am Main, Deutschland

Tel: +49-69-970-7010 Fax: +49-69-9707-0140

E-mail: A2-HF-CEEF2@claimscon.org www.claimscon.org