

Elisabeth Eggimann Gerber

Jüdische Kunsthändler und Galeristen

Eine Kulturgeschichte des Schweizer
Kunsthandels mit einem Porträt der
Galerie Aktuarius in Zürich, 1924–46





Reihe Jüdische Moderne

Herausgegeben von
Alfred Bodenheimer, Jacques Picard,
Monica Rüthers und Daniel Wildmann

Band 21

Elisabeth Eggimann Gerber

Jüdische Kunsthändler und Galeristen

Eine Kulturgeschichte des Schweizer Kunsthandels
mit einem Porträt der Galerie Aktuaryus in Zürich,
1924–46

BÖHLAU VERLAG KÖLN WIEN

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel „Am Puls von Kunstmarkt und Moderne, Jüdische Kunsthändler in der Schweiz, 1910–1950“ von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel im Herbst 2019 auf Antrag von Prof. em. Dr. Jacques Picard und Prof. Dr. Walter Leimgruber als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2021 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



<https://doi.org/10.7788/97834125237563>

Umschlagabbildung:
Camille Corot *Die vier Bäume*, 1869/70, Öl auf Leinwand, 46 × 38 cm.
SIK-ISEA, Zürich. Foto: J.-P. Kuhn

Korrektur: Sebastian Schaffmeister, Köln
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN (Print) 978-3-412-52375-6
ISBN (PDF) 978-3-412-52376-3

Inhalt

Zu diesem Buch

Vorwort	9
1 Fragestellung	12
2 Quellenlage und Forschungsstand	22
3 Aufbau der Arbeit	28

Teil I: Jüdische Visibilität, Kunstmarkt Schweiz und internationaler Handel

1 Jüdische Praxen und Multikollektivität	31
2 Juden und Kunst: Assimilation oder selbstbestimmte ‚Kulturpolitik‘? ...	43
3 Kunstentwicklung und Sammlerinteressen in der Schweiz	51
4 Europäische Verbindungen der Schweizer Avantgarde	61
5 Kunstmarkt Schweiz und internationaler Handel	66

Teil II: Jüdische Kunsthändler und Galeristen im Schweizer Kontext

1 Einführung	73
2 Cassirer in Berlin	75
3 Flechtheim in Düsseldorf und Berlin	79
4 Thannhauser in München	83
5 Aktuaryus in Wiesbaden	90
6 Schames in Frankfurt am Main	96
7 Moos in Karlsruhe	100
8 Moos in Genf	106
9 Bollag in Zürich	111
10 Bollag in Lausanne und Zürich	129
11 Rosengart in Luzern	131
12 Nathan in München, St. Gallen und Zürich	135
13 Feilchenfeldt in Ascona und Zürich	147
14 Zusammenfassung und Ausblick	154
Avantgarde bei Bollag in Zürich	161

Teil III: Toni Aktuaryus und seine Galerie in Zürich 1924–46

1	Toni Aktuaryus 1893–1946 – ein Leben für die Kunst	167
2	Vom Kunstreisenden zum Kunsthändler und Galeristen – die Eröffnung der Galerie Aktuaryus in Zürich 1924	184
3	Förderer der Kunstentwicklung – der Aufbau der Galerie	197
4	Vom ambitionierten Aussteller zur internationalen Kunstadresse der 30er Jahre	236
5	Kunsthandel im Krieg – unbeirrte Kontinuität	288
6	Ein verhängnisvoller ‚Kunstfehler‘ oder wenn die Rückseite für die Echtheit bürgt	306
7	Toni Aktuaryus’ plötzliches Lebensende und die Auflösung seiner Galerie	329
	Dank	342

Anhang

Abkürzungen	347
Archive	348
Bibliografie	351
Namensverzeichnis	394

Zu diesem Buch

Vorwort

Gegen Ende des Jahres 2020 nahm die Familie auf dem interkonfessionellen Memorial Park Cemetery in Skokie, einem Vorort von Chicago, im engsten Kreis Abschied von Yvonne Dunkleman-Aktuaryus. 1927 als Tochter des jüdischen Kunsthändlers Toni Aktuaryus und seiner Ehefrau Flora Aktuaryus-Schreiber in Zürich (CH) geboren und aufgewachsen, wanderte Yvonne Anfang der 1950er Jahre in die USA aus, wo sie 1955 in Chicago den amerikanischen Juden Marshall Dunkleman heiratete. Das Paar bekam zwei Kinder und zog mit ihnen 1965 nach Milwaukee. Während ihr Lebensmittelpunkt die Familie war, schöpfte Yvonne stets Kraft aus ihrem jüdischen Glauben und hatte eine besondere Vorliebe für klassische Musik, Literatur, Kunst und Sprachen. Im hohen Alter von 93 Jahren ist sie am 22. Dezember 2020 zu Hause in Milwaukee friedlich gestorben.¹

Ihre Biografie steht exemplarisch für die jüdische Migrationsgeschichte des 20. Jahrhunderts und beschreibt einen wechselvollen Lebensweg durch westliche Kulturräume mit ihren bewegten Friedens- und unheilvollen Kriegszeiten. Im Sommer 2004 flog ich nach Milwaukee, um Yvonne kennenzulernen. Doch was hatte mich zu dieser Reise veranlasst?

Im Zusammenhang mit meiner wissenschaftlichen Arbeit im Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich begann ich mich zunehmend für Fragen zur jüdischen Identität in der Schweiz zu interessieren. Als mein zukünftiger Doktorvater Prof. Jacques Picard von meinem Studienabschluss in Geschichte, Komparatistik und Kunstgeschichte Kenntnis erhielt, machte er mich auf das Thema der jüdischen Kunsthändler in der Schweiz aufmerksam, welches aus historischer Perspektive erforscht werden sollte. Er versorgte mich gleichzeitig mit einer umfangreichen Liste von Kontaktpersonen, darunter Arlette Bollag von den bollaggalleries, Katarina Holländer, der Verfasserin der Geschichte des jüdischen Kulturvereins Omanut, und Esther Tisa Francini, der Mitautorin des UEK-Bandes zu Flucht- und Raubgut im Zweiten Weltkrieg. In den Gesprächen mit diesen drei Vertreterinnen unterschiedlicher Fachgebiete, wurden entscheidende Weichen für meine Forschungsarbeit gestellt. Schon bald ließ mich Arlette im Geschäftsarchiv der bollaggalleries recherchieren, sodass ich im Frühling 2003 mein Projekt beim Marie-Heim-Vögtlin-Programm des Schweizerischen Nationalfonds einreichen konnte, welcher mir nach meiner Präsentation vor der verantwortlichen Kommission in Bern ein Stipendium zusprach. Ich schätzte mich enorm glücklich, nun von offizieller Stelle als Wissenschaftlerin und Mutter gefördert zu werden.

1 <https://www.legacy.com/us/obituaries/jsonline/name/yvonne-dunkleman-obituary?n=yvonne-dunkleman&pid=197410878&fhid=14893> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Unabhängig voneinander wiesen mich Katarina und Esther auf den Galeristen Aktuaryus hin, über dessen Leben und Wirken nur wenig bekannt war. Dies motivierte mich. Katarina zufolge sollte eine Spur von Toni Aktuaryus im Omanut-Archiv zu finden sein, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehört hatte. Um die Protokolle dieses Vereins einzusehen, fuhr ich zu seiner damaligen Leiterin, Nina Zafran-Sagal, die das Archiv bei sich zu Hause beherbergte. Man stelle sich das vor: Kurze Zeit vor diesem Termin hatte sich Yvonne Dunkleman-Aktuaryus per Mail aus Amerika bei Nina Zafran-Sagal gemeldet, um mehr über die Funktion ihres Vaters Toni beim Omanut zu erfahren! Ich erhielt ihre Adresse und setzte mich sofort mit Yvonne in Verbindung, worauf sich ein reger Mailaustausch entspann. Ein persönliches Treffen musste unter allen Umständen und möglichst bald erfolgen; also stieg ich am 7. Juli 2004 ins Flugzeug Richtung USA.

Nach einer strapaziösen Reise in drei Etappen mit stundenlangen Unterbrüchen wegen des stürmischen Wetters, holte mich Yvonne am Flughafen von Milwaukee ab. Ich erkannte sie anhand einer Fotografie, welche sie mir geschickt hatte. Ich logierte im Hotel, wurde aber jeden Tag von Yvonne oder Marshall mit dem Auto abgeholt. Sie zeigten mir auch die nahe Umgebung, und Yvonne organisierte für mich einen unvergesslichen Tag im Milwaukee Art Museum, einem monumentalen Bau des europäischen Stararchitekten Santiago Calatrava: Ich machte Bekanntschaft mit der Archivarin, bekam eine persönliche Führung durch die Ausstellung und wurde zum Mittagessen mit einmaligem Weitblick über den Lake Michigan eingeladen.

Bei sich zu Hause erzählte mir Yvonne aus ihrer Kindheit und Jugend in Zürich, über die schwere Zeit nach dem Tod ihres Vaters, den Konkurs und ihre Berufspläne, die sie in jenen Tagen begraben musste. Vor meinem Besuch hatte sie eine Familiengeschichte verfasst – sie nannte sie Genealogy –, Galerieunterlagen im eigentlichen Sinn besaß sie keine. Aus einer Schublade zog sie ein kleines Bündel Papierstreifen, eingewickelt in Frischhaltefolie. Es waren Etiketten der Galerie Aktuaryus, die ihr Vater jeweils auf die Rückseite der durch ihn verkauften Bilder geklebt hatte.

Wieder zurück in der Schweiz begann ich in alle Richtungen zu recherchieren, denn Toni Aktuaryus hatte mit seinem Galeriebetrieb einige Spuren hinterlassen, welche es nun aufzunehmen galt. Ich bezeichnete diesen Teil meiner detektivischen Arbeit als mein ‚Steckenpferd‘.

Anhand weiterer Gespräche mit Kennern des Kunsthandels geschäfts verschaffte ich mir einen ersten Überblick über die Forschung zum Thema Kunsthandel in der Schweiz.² Aber weshalb fragte ich gerade nach jüdischen Kunsthändlern und Galeristen? Die Reaktionen der angesprochenen Personen machten mir schnell

2 Die wegweisendsten Interviewpartner werden am Schluss der Arbeit namentlich verdankt.

klar, dass es sich bei meinem Projekt um ein heikles Thema handelte, welches Mut und Fingerspitzengefühl verlangte. Schließlich gebe es auch keine ‚katholischen‘ Kunsthändler, wimmelte mich ein renommierter Fachmann in der Schweiz gleich am Telefon ab. Andere wiederum anerkannten die Relevanz der Fragestellung und begrüßten ihre Bearbeitung mit Interesse und Neugier.

Ich beschaffte mir in zahlreichen Archiven im In- und Ausland Informationen zu den einzelnen Händlern und ihren Galerien und ergänzte diese Datenbasis um Literatur. Als diffizile Aspekte meiner Studie erwiesen sich, dass die jüdischen Kunsthändler und Galeristen im Brennpunkt der drei unfassbarsten Themengebiete des 20. Jahrhunderts stehen: der pluralen jüdischen Identität, der nach Freiheit des Ausdrucks strebenden Kunst und den vom Antisemitismus angetriebenen, verhängnisvollen Vernichtungsabsichten der NS-Herrschaft. Dennoch blieb ich überzeugt und fasziniert dabei, liebte ich doch bereits als Kind knifflige Puzzles. Es sollte allerdings viele Jahre dauern, bis ich meine Ergebnisse endlich in der vorliegenden Form präsentieren konnte. Zu meinem Bedauern erlebt Yvonne diesen Moment nicht mehr.

„Der ernsthafte Händler ist als Vermittler ein unentbehrliches Bindeglied zwischen Publikum und Künstler, Museum und Kunst. Er wirkt auf seine Weise Werte bildend.“³

1 Fragestellung

Das Geschäftsarchiv der Zürcher Kunsthändlerin Suzanne Bollag (1917–95) vermittelt den Eindruck einer kämpferischen Pionierin, welche sich mit großem Engagement bei den Sammlerinnen und Sammlern für ihre Künstlerinnen und Künstler einsetzte. In Interviews betonte sie wiederholt, wie ihre 1958 eröffnete Galerie am Limmatquai auf dem Gebiet der Avantgardekunst zu einem kleinen und frühen Kreis von Kunstanbietern in der Stadt Zürich gehörte. Ihre Autobiografie, die sie krankheitshalber nicht mehr niederschreiben konnte, hätte dieser Untersuchung – auch aus weiblicher Sicht – vielfältige Bezugspunkte geboten. Wirtschaftlich lief ihr Kunsthandel, welchen sie bis kurz vor ihrem Tod betrieben hatte, nicht immer rund, und sie musste sich gegen die allmählich überhandnehmende Konkurrenz behaupten.

Was hätte Suzanne Bollag wohl darauf erwidert, hätte man sie an der Art Basel umgeben von Werken Bills, Burckhardt-Blums, Christens, Fontanas, Grabs oder Warhols als jüdische Kunsthändlerin angesprochen?⁴ Ihre Antwort könnte wie folgt gelautet haben:

Ich bin eine passionierte Kunsthändlerin in der dritten Generation. Meine Vorfahren stammen aus dem alemannischen Judentum und waren französischer, deutscher sowie auch schweizerischer Nationalität. Meine Grosseltern sowohl mütterlicher- als auch väterlicherseits waren vom Land in die Stadt gezogen. Erst meine Eltern haben sich in Zürich niedergelassen, wo ich 1917 geboren und in einem liberalen, bürgerlichen Haushalt mit Bediensteten gross geworden bin. Für mich ist jüdisch-Sein keine eigentliche Konfession, sondern mehr eine Lebenshaltung, die für Weltoffenheit und Interesse an geistigen Werten einsteht. Ich würde mich als säkular bezeichnen. Schon als junge Frau habe ich in der Galerie meines Vaters und Onkels gearbeitet. Während des Zweiten Weltkriegs leistete ich als Übersetzerin beim FHD Militärdienst; diese Aufgabe lag mir, weil ich mehrsprachig aufgewachsen und mit den unterschiedlichen Mentalitäten bestens vertraut bin. Mit meiner Galerie wollte ich nach dem Zweiten Weltkrieg die

3 Hermann Ganz, *Vorwort*, in: *Gemälde und Kunstauktion, Gemälde des frühern Salon Bollag, Porzellane, Miniaturen, Dosen u. a.*, Kat., 3.4.1925.

4 Die Galerie Suzanne Bollag war auf der Art Basel zwischen 1970 und 1981 (ohne 1971 und 1979) präsent.

Avantgardeströmungen wiederaufleben lassen, welche seit den dreissiger Jahren und noch mehr durch den Krieg eine empfindliche Zäsur erlitten hatten. Das Visionäre, Surreales, der Ausdruck des Zeitgeists, unterschiedliche Materialien und Gestaltungsformen faszinieren mich. Die Zusammenarbeit mit Max Bill ist für mich sehr wichtig, überdies habe ich mich explizit der Förderung von Künstlerinnen angenommen.⁵

Somit spiegeln sich im Leben der Kunsthändlerin Suzanne Bollag einige Voraussetzungen wider, welche bei der Entstehung des modernen Kunstmarkts in Europa eine entscheidende Rolle spielten: die Dialektik der Stadt-Land-Beziehungen, Migration, die zunehmende Urbanisierung, die Herausbildung eines säkularen Bürgertums und die Auseinandersetzung mit dem Nationalitätsbegriff. Unmittelbar damit verknüpft waren überdies die fortschreitende Industrialisierung sowie die Ausbreitung der Eisenbahn als effizientes Transportmittel.⁶ Es lässt sich zudem beobachten, wie die Geschichte der Kunsthändler im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Geschichte von bildungsorientierten, erfindungsreichen, risikofreudigen, städtischen Eliten war, welche ihre geistige Inspirationsquelle in der Kunstwelt von Paris – im Speziellen im Impressionismus und den darauffolgenden Kunstbewegungen sowie auch bei Picasso – entdeckten.⁷

Die vorliegende Untersuchung versteht sich als Beitrag zur Kulturgeschichte dieses modernen Kunsthandels.⁸ Sie positioniert sich am Schnittpunkt von (europäisch-)jüdischer Identität und Rezeptionsgeschichte der Kunst, indem

5 Diese Antwort wurde von der Verfasserin aufgrund ihrer Rechercharbeit über die Familie Bollag und die Galerie Suzanne Bollag gegeben; sie ist Suzanne Bollag nie persönlich begegnet.

6 Martin Illi, Alfred Zangger, *Stadt-Land-Beziehungen*, Version vom 22.4.2015, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007881/2015-04-22/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Hans-Peter Bärtschi, Anne-Marie Dubler, *Eisenbahnen*, Version vom 11.2.2015, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007961/2015-02-11/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Angelus Eisinger, *Urbanisierung*, Version vom 22.1.2015, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007876/2015-01-22/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Albert Tanner, *Bürgertum*, Version vom 9.10.2006, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016379/2006-10-09/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Béatrice Veyrassat, *Industrialisierung*, Version vom 11.2.2015, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013824/2015-02-11/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Claude Lapaire, *Kunsthandel*, Version vom 3.3.2010 in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010996/2010-03-03/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

7 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918, une histoire transnationale*, Paris 2017. Stellvertretend für diesen Trend steht das Gemälde auf dem Cover: Camille Corot, *Die vier Bäume*, 1869/70, welches Emil Bührle 1937 in der Galerie Aktuaryus gekauft hat. https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=44&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=t&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=32edf4dbc82d4046d2bf260aaf4fbb4 (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

8 Unter Kulturgeschichte wird ein breites Spektrum von historischen Fragestellungen erfasst, das mit pluralistischen Ansätzen untersucht wird. Siehe Christoph Maria Merki, *Kulturgeschichte*,

sie einzelne Biografien jüdischer Kunsthändler beleuchtet, sich mit ihren persönlichen Motiven, ihren professionellen Vorgehensweisen, ihren strategischen Anpassungen an den Markt und ihrer Karriere als Kunsthändler und Galeristen beschäftigt. Aus diesem Blickwinkel erweist sich jedes Galerieprogramm als eigentliches Experimentierfeld zwischen den inneren Überzeugungen der Kunstanbieter, den verfügbaren Erzeugnissen sowie der Kauflust und -kraft der Sammlerinnen und Sammler.

Isaac und Toni Aktuaryus, Alexandre, Josse und Gaston Bernheim-Jeune, Gustave, Léon und Max G. Bollag, Georg und Anna Caspari, Paul und Bruno Cassirer, Joseph J. und Henry J. Duveen, Walter und Marianne Feilchenfeldt, Alfred Flechtheim, Paul Graupe, Hugo Helbing, Daniel-Henry Kahnweiler, Otto Kallir, Arthur Kauffmann, Max, Iwan, Friedrich und Georges Moos, Otto H. und Fritz Nathan, Israel B. Neumann, Léonce und Paul Rosenberg, Siegfried Rosengart, Ludwig und Manfred Schames, Jacques Seligmann, Heinrich und Justin Thannhauser, Felix Tikotin, Curt Valentin, Herwarth Walden, Berthe Weill sowie Nathan und Georges Wildenstein: Alle diese Namen benennen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – Persönlichkeiten jüdischer Herkunft, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in europäischen und amerikanischen Städten mit Kunst handelten.⁹

Version vom 19.2.2015, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/047769/2015-02-19/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

- 9 Aktuaryus: Isaac (1860–1942), Galerien in Wiesbaden und Straßburg; Toni (1893–1946), Galerie in Zürich. Bernheim: Alexandre (1839–1915), Joseph (1870–1941), Gaston (1870–1953), Galerien in Paris, Lausanne, Zürich. Bollag: Gustave (1873–1953), Léon (1876–1958), Max G. (1913–2005), Galerien in Zürich und Lausanne. Caspari: Georg (1872–1930), Anna (1900–1941), Galerie in München. Cassirer: Paul (1871–1926), Bruno (1872–1941), Galerien in Berlin. Duveen: Joseph J. (1843–1908), Henry J. (1854–1919), Galerien in Paris. Feilchenfeldt: Walter (1894–1953), Marianne (-Breslauer) (1909–2001), Galerien in Berlin, Amsterdam, Zürich; Flechtheim: Alfred (1878–1937), Galerien in Düsseldorf, Köln, Berlin; Graupe: Paul (1881–1953), Galerien in Berlin, New York; Helbing: Hugo (1863–1938), Auktionshaus in München, Düsseldorf. Kahnweiler: Daniel-Henry (1884–1979), Galerien in Paris; Kallir: Otto (eigtl. Nirenstein) (1894–1978), Galerien in Wien, Paris, New York; Kauffmann: Arthur (1887–1983), nach 1920 Leiter der Frankfurter Filiale des Auktionshauses Hugo Helbing. 1938 Emigration nach England, ab 1939 Galerie im Londoner West End; Moos: Max (1880–1976), Iwan (1881–1971), Friedrich (1889–1942), Georges (1912–84), Galerien in Genf und Karlsruhe; Nathan: Otto H. (1885–1930), Fritz (1895–1972), Galerien in München, St. Gallen und Zürich; Neumann: Israel B. (1887–1961), Galerien in Berlin, New York; Rosenberg: Léonce (1878–1947), Paul (1881–1959), Galerien in Paris; Rosengart: Siegfried (1894–1985), Galerie in Luzern; Schames: Ludwig (1852–1922), Manfred (1885–1955), Galerie in Frankfurt a.M.; Seligmann: Jacques (1858–1923), Galerien in Paris und New York; Thannhauser: Heinrich (1859–1934), Justin (1892–1976), Galerien in München, Berlin, Luzern, New York; Tikotin: Felix (1893–1986), Galerien in Dresden, Berlin, Den Haag; Valentin: Curt (1902–54), zuerst bei Flechtheim, später bei Buchholz-Galerie in New York; Walden: Herwarth (1878–1941),

Geprägt vom Bildungsideal des 19. Jahrhunderts, fühlten sie sich der Kultur verpflichtet. Sie befassten sich aus innerer Überzeugung mit Kunst – ihr Interessengebiet lag vorwiegend bei der Kunst der (französischen) Moderne, die in der Schweiz nach 1908 zusehends beliebter wurde. Dafür gingen sie wiederholt wirtschaftliche Risiken ein, in der Absicht, sich auf dem Kunstmarkt dauerhaft als Kunstvermittler und Trendsetter zu etablieren.

Aufgrund dieses Befunds geht die Fragestellung von einer Verknüpfung zwischen der Berufswahl der Kunsthändler sowie ihrer – ob religiösen oder säkularen – jüdischen Zugehörigkeit aus und untersucht, wie ein wirtschaftliches Phänomen mit der jüdischen Selbst- oder Fremdzuschreibung korreliert.

Ob sich die Kunsthändler selbst als ‚jüdisch‘ bezeichneten oder empfanden, muss offenbleiben. Geht man jedoch von Ezra Mendelsohns weit gefasstem Geschichtsverständnis aus, müssen sämtliche Jüdinnen und Juden in die jüdische Geschichte miteinbezogen werden. Denn nicht allein die religiöse Bedeutung des Judentums ist dabei von Belang, sondern vielmehr eine Gemeinsamkeit, die er als ‚jüdische Erfahrung‘ zusammenfasst und an den Lebenswegen des Komponisten Felix Mendelssohn, des Kulturanthropologen Franz Boas und der Kunsthändlerin Berthe Weill nachweist.¹⁰

Die Frage, welche Bedeutung den Kunsthändlern gerade in der Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zukam, ist von einiger Brisanz: Nachdem Kunst in diesem Zeitraum in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ihres ‚nationalen‘ Charakters eingeordnet wurde, zumal die ‚deutsche‘ erst noch heftig mit der ‚französischen‘ rivalisierte, erweckte das ‚Konglomerat‘ Schweiz¹¹ – mithin

Galerie in Berlin. Weill: Berthe (1865–1951), Galerie in Paris; Wildenstein: Nathan (1851–1934), Georges (1892–1963), Galerien in Paris, London, New York.

- 10 Ezra Mendelsohn, *Should We Take Notice of Berthe Weill, Reflections on the Domain of Jewish History*, in: *Jewish Social Studies*. 1.1., Fall 1994, S. 22–39. „But Jewish history is not only the history of men and women who saw themselves as representatives of the Jewish collective and who sought to promote national or religious Jewish interests. It must also deal with those who hoped for the disappearance of the Jews, as well as with the successes and failures of these assimilationists in their efforts to disappear forever into Gentile society. Moreover, it must include within its province the behavior and activities of totally assimilated Jews, including Jewish converts to Christianity, so long as it can be claimed with a degree of probability that such behavior and activities were in some way connected to these individuals‘. Proof is impossible (...) On the other hand, recent studies of assimilated Jews and even of Christians of Jewish origin, some of which have been cited in this essay, demonstrate how sophisticated historians and literary scholars, working like archaeologists, can reveal Jewish layers‘ of vital importance to an understanding of these people’s life and work. I have tried to argue here that the careers of Mendelssohn, Boas and Weill are connected in certain not unimportant ways to what is called these days the Jewish experience.“ S. 34.
- 11 Der Terminus ‚Konglomerat‘ als Beschreibung einer Nation stammt von Klaus P. Hansen, dem Begründer der sogenannten Kollektivwissenschaft. „Eine Nation bildet eine Gemengelage des Uneinheitlichen, die unendlich zusammengesetzt ist. (...) Diese Kohäsion, die aus einem Miteinander von Heterogenität und Verzahnung besteht, wollen wir im Begriff

kulturell geprägt vom Diskurs zwischen ‚deutschen‘ und ‚französischen‘ Anteilen¹² – den Anschein eines besonders entwicklungsfähigen Terrains. Auch deshalb waren die Kunsthändler Gustave und Léon Bollag sowie Toni Aktuaryus in den 1910er Jahren nach Zürich zugezogen; für die Wahl dieser Stadt als Geschäftssitz sprach überdies, dass sie das Zentrum des größten Wirtschaftsraums in der Schweiz war.

Die Künstler hatten in der Schweiz bereits im 18. Jahrhundert damit begonnen, sich in sogenannten Künstlervereinen zu organisieren. Regelmäßige Treffen zum gegenseitigen Austausch waren das erklärte Ziel dieser Gemeinschaften.¹³ Mit weitgehend identischen Absichten wurden auch die Kunstvereine ins Leben gerufen, die sich in einzelnen Städten für die Errichtung von Museen, die Organisation von Ausstellungen und die Pflege der entstehenden Sammlungen einsetzten. Gemäß Lisbeth Marfurt-Elmiger „dienten sie nach dem Untergang der alten Ständegesellschaft als unabhängige, gesellige Diskussionsforen und künstlerische Werkstätten der Festigung gesellschaftlicher Beziehungen zwischen Künstlern und kunstinteressierten Laien. Später übernahmen sie als private Träger-schaften bedeutende Funktionen in der öffentlichen Kunstvermittlung.“ Mit ihren Aktivitäten schufen sie schließlich die Voraussetzungen für die Entstehung des öffentlichen Kunstmarktes.¹⁴

Diese Entwicklung war von künstlerischen Vorstößen und politischen Verhandlungen gekennzeichnet,¹⁵ die 1887 zum Bundesbeschluss führten, wonach zur Förderung des schweizerischen Kunstschaffens periodische nationale Kunstausstellungen abzuhalten seien.¹⁶ Denn Entscheidungen über die Veranstaltung von Ausstellungen und die Auswahl der gezeigten Kunstobjekte sollten nicht mehr allein bei einzelnen Vereinen liegen, sondern von einem politisch breit abgestützten, gesamtschweizerischen Fachgremium getroffen werden.

Konglomerat zum Ausdruck bringen.“ Klaus P. Hansen, *Kultur und Kulturwissenschaft, Eine Einführung*, Tübingen und Basel 2011 (4. Aufl.), S. 177.

12 In einer Ausstellungsbesprechung der Galerie Bollag wurde Hodler als ‚Brücke‘ zwischen der deutschen und der welschen Schweiz bezeichnet. Hans Trog, *Zürcher Kunstchronik*, in: NZZ, 26.7.1916.

13 1812 Basel, 1813 Bern, 1819 Luzern. Lukas Gloor, *Künstlervereine*, Version vom 14.4.2011, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017073/2011-04-14/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

14 1776 Société des Arts in Genf, 1787 Zürcher Künstlergesellschaft; Lisbeth Marfurt-Elmiger, *Kunstvereine*, Version vom 6.2.2014, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017019/2014-02-06/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

15 Der Maler Frank Buchser hatte zusammen mit seinen Kollegen Koller und Stückelberg 1866 die Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB) gegründet, welche die Interessen der Künstlerschaft vertreten sollte.

16 Nico Renner, *Ein einig' Volk von Kunstfreunden, Die Kunstsammler und der Kunstbetrieb im jungen Bundesstaat*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 47–56, hier S. 55.

Demgegenüber fragt es sich, wer überhaupt die modernen Kunstsammler waren, die das alte Mäzenatentum ablösten. Nico Renner zählt „Kaufleute, Unternehmer, Angehörige freier Berufe wie Ärzte und Juristen, hohe Beamte, Professoren, Pfarrer, Direktoren von Banken und Versicherungen“ dazu. „Sie gehören jener aufstrebenden sozialen Schicht an, die mit Gründung des Bundesstaates zusätzlich zu ihrer beherrschenden Stellung in Wirtschaft und Kultur auch die politische Macht erlangt hat.“ Darin komme die einschlägige Verquickung von Politik und Kunst zum Ausdruck, die den Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts charakterisiere.¹⁷ Der Weg zu einer wie auch immer politisch, national oder gar ideologisch definierten Kunst war in dieser quasi ‚arbeitsteiligen‘ Konstellation, bereits unwiderruflich vorgespurt. Doch wo bekam in diesem Kontext die Vorstellung der künstlerischen Freiheit ihren Platz? Entsprach sie einem Wunschtraum, gar einem Topos? Zwischen den Ansprüchen der politischen Elite und den gestalterischen Ideen der Künstler tat sich unvermeidlich eine driftende Kluft auf.¹⁸ In die sich daraus ergebende Bresche sprangen nun die Kunsthändler, indem sie sich der zeitgenössischen Kunstschaaffenden annahmen und ihnen in ihren Salons und Galerien einen persönlichen Marktplatz mit öffentlicher Ausstrahlung schufen. Dort gelangten sie mit ihrem Kunstangebot an das kunstinteressierte Publikum und stellten Kontakt zwischen den unterschiedlichsten Kreisen her.

Überblickt man die Geschichte der untersuchten Kunsthändler jüdischer Herkunft über den gewählten Zeitraum, lassen sich einzelne Etappen ausmachen: Zuerst die Jahre kurz vor dem Ersten Weltkrieg, als Gustave und Léon Bollag in Zürich ihren Salon Bollag eröffneten, derweil Max Moos in Genf die Maison Moos zu einer bedeutenden Galerie ausbaute. Es folgte der Erste Weltkrieg, während welchem die Brüder Bollag finanzielle Risiken eingingen, um neue Trends zu setzen. In der darauffolgenden Zwischenkriegszeit wurde die Galerie Thannhauser in Luzern ins Leben gerufen, der Salon Bollag 1922 geschlossen und die Geschäftstätigkeit allein auf den Auktionshandel konzentriert, während sich der Kunsthändler Toni Aktuaryus in Zürich niederließ und 1924 seine Galerie für zeitgenössische Kunst eröffnete.

Als Folge der Maßnahmen des NS-Regimes gegen die jüdischen Kunsthändler zog Fritz Nathan 1936 mit seiner Familie von München vorerst nach St. Gallen, wo er die Galerie Nathan betrieb; 1952 wurde sie nach Zürich verlegt. Auch der jüdische Kunsthändler Walter Feilchenfeldt floh 1939 in die Schweiz, lebte mit seiner Familie vom Verkauf seiner Kunst durch Zwischenhändler, bis er 1946

17 Ebd., S. 56.

18 Carl Albert Loosli war in diesem Punkt pessimistisch: „Nur eines wird man dem Schweizer nie plausibel machen, nämlich, dass die Kunst vor allen Dingen nicht sollen soll.“ In: Fredi Lerch u. Erwin Marti (Hg.), *Hodlers Welt*, Zürich 2008, S. 340.

endlich eine offizielle Arbeitserlaubnis erhielt, welche ihm eine eigenständige, kunsthändlerische Tätigkeit mit eigener Galerie in Zürich ermöglichte.

Mit der Naziherrschaft begann ein leidvolles Kapitel im Dasein dieser Kunsthändler. Sämtliche Familien waren in Deutschland und Frankreich von Gewalt und Beraubung betroffen; deutsche Angehörige wurden verhaftet, gepeinigt, verprügelt, gefoltert, einzelne starben an ihren Verletzungen, andere wurden deportiert und umgebracht, ihre Geschäfte ‚arisiert‘. Von der Schweiz aus war man Zeuge all dieser mörderischen Gräueltaten, fassungslos, ohnmächtig, leidend. Was war vor sich gegangen, dass gerade die jüdischen Kunsthändler und Galeristen so kaltblütig aus der Gesellschaft und der Wirtschaft ausgestoßen wurden?

Allen gemeinsam war ihr Anliegen, darstellende Kunst, das heißt kreativen Ausdruck von Ideen und Werthaltungen in die Gesellschaft einzubringen. In der Rolle der Intermediäre verwendeten sie sich erfolgreich für die Verbreitung von Artefakten, welche dem Publikum individuelle Sichtweisen vorstellten; sie förderten mutig einzelne Künstlerpersönlichkeiten und aufkeimende Kunstströmungen. Es war ihnen vielfach gelungen, sich durch ihre Geschäftstätigkeit sowohl bei den Kunstschaffenden als auch bei der kunstinteressierten Kundschaft einen Namen zu machen und zwischen den beiden Kreisen ideelle und materielle Werte zu transferieren. Ein Problem bleibt bei allem die Quantifizierung: Woran und womit kann die Bedeutung einer Kunstvermittlerin oder eines Kunstvermittlers gemessen werden? Zeigt sie sich an der Anzahl verkaufter Werke? An den Preisen der umgesetzten Objekte? Die Wertungen, welche häufig von Berichterstattern vorgenommen werden, bleiben deshalb stets subjektiv und auf den Einzelfall bezogen.

Die Funktion von Vermittlern wird in der Literatur aus verschiedenen Blickwinkeln thematisiert und insgesamt mehrschichtig beurteilt, wie das Zitat Helga Mitterbauers aufzeigen soll:

Das Wirken von Vermittlern zeichnet sich vor allem durch Polyplexität und Dyschronizität aus, wobei der Status ihrer Aussagen und die damit verbundene diskursive Machtposition hohen Anteil haben. Medien und Theater zählen zu den Institutionen, über die kultureller Transfer abgewickelt wird, sie markieren den diskursiven Dritten Raum, in dem Sinn- und Bedeutungszuschreibungen ausgehandelt werden, und über sie definieren sich Status und Machtdispositionen in hybriden Kulturen.¹⁹

Selbst wenn diese aufgrund von Kulturtransferforschung ermittelten Aussagen die Ergebnisse von komplexen Vorgängen abbilden sollen, ist es fraglich, ob ihre

¹⁹ Helga Mitterbauer, *Kulturvermittlung um 1900, Hermann Babr, Franz Blei und Max Brod*, in: Gregor Kokorz, Helga Mitterbauer (Hg.), *Übergänge und Verflechtungen, Kulturelle Transfers in Europa (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*, Bd. 7), Bern 2004, S. 75–98, hier S. 98.

Prämissen, übertragen auf die wertebildende Autorität jüdischer Kunsthändler in der modernen, westlichen Gesellschaft, das Geschehen begrifflich nicht noch mehr verschlüsseln anstatt es zu erhellen.

Der Vorsatz lautet, ein soziales Handeln zu beschreiben, das einen simultanen Effekt herbeiführt. Im Zentrum steht dabei weder die Akkulturation mit noch die Assimilation an ein bestehendes gesellschaftliches Gefüge, sondern die Implementierung von Kunst, die gleichzeitig eine kunstinteressierte Gemeinschaft hervorbringt, welche ihrerseits alle weiteren Zugehörigkeiten nicht infrage stellt.

Eine permanente Schwierigkeit besteht offensichtlich in der Terminologie: Wie sollen die aktiven Personengruppen – Händler, Künstler, Käufer – überhaupt treffend benannt werden? Handelt es sich bei ihnen um ‚Gruppen‘, ‚Kreise‘, ‚Szenen‘ oder ‚Gemeinschaften‘?

Eine akkurate Nomenklatur hält neuerdings die Kollektivitätstheorie des Kulturwissenschaftlers Klaus P. Hansen bereit.²⁰ Sie liefert obendrein ein geeignetes Erklärungsmodell, welches den Konnex zwischen den kontinuierlichen Ausformungen von Kultur und den gesellschaftlichen Veränderungen in der Neuzeit auf eigene Weise darzulegen vermag:

Der Begriff Kollektiv ist dem der Kultur überlegen. Wenn sie modern verstanden werden, sind Kollektive vor den Schwächen des Kulturbegriffs wie Statik, Hermetik und Substantialität gefeit. Kollektive, das wurde ausführlich gezeigt, besitzen eine besondere, liquide und fluktuierende, aber nicht völlig verdampfende Gegenständlichkeit. Sie sind, mit Bolten zu sprechen, fuzzy objects. Durch partielle Gemeinsamkeiten werden sie konstituiert und werden empirisch an Individuen nachgewiesen, sodass Kollektive auf wissenschaftlich festem Boden stehen. Dennoch sind sie unendlich variabel und auf vielfältige Weise ineinander verschlungen. Nur auf den ersten Blick bilden Kollektive geschlossene Einheiten, denn über Prä- und Pankollektivität halten sie Kontakt zu den Nachbarn. Dieser liquide und fluktuierende Status liegt letztendlich in der Multikollektivität der Individuen begründet, wie Kultur ja überhaupt nur aus ihnen ihre Faktizität schöpft. Die rivalisierende Kollektivität wird von den Individuen ins Werk gesetzt und von den Dachkollektiven und pankollektiven Formationen beschützt. Liquidität ist ja anfällig, und deshalb brauchen die Subkollektive den Verbund des Dachkollektivs, der sie vor sich selbst und den anderen schützt. Trotz der Nationalismusforschung der Historiker und trotz der Inter-, Multi- und Transkonzepte der Kulturwissenschaftler wird diese übergeordnete Kollektivform immer noch missverstanden und durch Stereotypen verunziert. Dabei besteht sie nur aus zwei Komponenten, aus der Polykollektivität und ihrer Verwaltung. Die einzige Funktion, die sie ausübt, ist die, ihre sich ständig ändernden Heterogenität in einer sich ebenso ändernden Umwelt zu erhalten.²¹

20 Seine grundlegenden Werke sind: *Kultur, Kollektiv, Nation*, Schriften der Forschungsstelle Grundlagen Kulturwissenschaft, Bd. 1, Passau 2009; ders., *Kulturwissenschaft*.

21 Hansen, *Kulturwissenschaft*, S. 287.

Das daraus entwickelte Konzept der Multikollektivität soll hier diskutiert werden, denn es stellt ein Instrumentarium zur Verfügung, um die Gesellschaft als Gebilde aus unterschiedlichsten Kollektiven zu begreifen. Das Individuum gelangt so zu diversen Zugehörigkeiten, die seine Einzigartigkeit erst recht determinieren. Die Mobilität zwischen den einzelnen Kollektiven wird als dynamischer Prozess interpretiert, der sich seinerseits beständig auf den Wandel des Kollektivs auswirkt. Durch diese stetigen Aktualisierungen ist Kultur ununterbrochen im Fluss.

Hansen charakterisiert die verschiedensten Kollektive nach der Art der partiellen Gemeinsamkeit, durch welche sie konstituiert werden. Er schlägt deshalb vor, zwischen Schicksals- und Interessenskollektiven, zwischen Natur- und Kulturkollektiven und zwischen Abstraktions- und Virulenzkollektiven zu differenzieren.²²

Der Ansatz verdankt sich einer Wissenschaftstradition, die in Nordamerika seit den 1910er Jahren ihren Anfang nahm und sich dort in unterschiedlichen plurikulturell und plurikollektiv gedachten Ausformungen Bahn gebrochen hat. Im Gefolge des philosophischen Pragmatismus von William James und John Dewey, und beflügelt durch das Wirken des deutsch-jüdischen Begründers der Kulturanthropologie Franz Boas, sind mit den wissenschaftlichen Modellierungen des Menschlichen junge und neuartige Perspektiven entstanden. *Cultural Anthropology* (Boas und seine Schüler), *Cultural Pluralism* (Horace Kallen, Randolph Bourne, Alain Locke), *Cultural Relativism* (Ruth Benedict, Melville J. Herskovits, Margaret Mead), *Contact Zones* (Mary Louise Pratt) oder *Ecology of Mind* (Gregory Bateson) stellen unterschiedliche epistemische Angebote dar, die multikollektive Selbst- und Fremdzuordnungen erlauben und unter anderem in die *Culture-and-Personality-Studies*, in denen Multikollektivität auch für individuelle Lebensverläufe als Sozialisierungsmodus thematisiert werden, gemündet sind.²³

22 Ebd., S. 161.

23 Rainer Eglöff, *Menschliche Natur und soziokulturelle Differenz, Die US-amerikanischen culture and personality-Studien 1920–1960*, in: ders., Priska Gisler, Beatrix Rubin (Hg.), *Modell Mensch, Konturierungen des Menschlichen in den Wissenschaften*, Zürich 2011, S. 71–91. Gelya Frank, *Jews, Multiculturalism, and Boasian Anthropology*, in: *American Anthropologist* 99–4, 1997, S. 731–741. Jonathan M. Hansen, *The Lost Promise of Patriotism, Debating American Identity 1890–1920*, Chicago u. London 2003, S. 131–184. Mitchel B. Hart, *Franz Boas as German, American, and Jew*, in: Christof Mauch, Joseph Salmons (Hg.), *German-Jewish Identities in America*, Madison 2003, S. 88–105. Hans Joas (Hg.), *Philosophie der Demokratie, Beiträge zum Werk von John Dewey*, Frankfurt a.M. 2000. Louis Menand, *The Metaphysical Club, A Story of Ideas in America*, New York 2001. Jacques Picard, *Horace Kallen (1882–1974), Pragmatic Modernism*, in: Jacques Picard u. a. (Hg.), *Makers of Jewish Modernity, Thinkers, Artists, Leaders, and the World They Made*, Princeton u. Oxford 2016, S. 220–232. Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 1991, S. 33–40.

Dieser Ansatz erlaubt es dementsprechend, der Fragestellung nach den jüdischen Kunsthändlern in der Schweiz eine zusätzliche konzeptuelle Dimension zu verleihen; sie können als Juden, Händler, Kunstvermittler, Stadtbewohner, Einwohner der Schweiz und vieles anderes mehr den mannigfachsten Kollektiven zugeordnet werden. Zugleich vereinigte die Vorliebe für die Kunst Menschen unterschiedlichster nationaler, beruflicher, sozialer und religiöser Herkunft zu einem eigentlichen Kollektiv. Während die Händler den aktiven Part, Kunst in die Gesellschaft zu implementieren, übernahmen, kam ihr selbst die Bedeutung eines verbindenden Elements zu, denn die Aufmerksamkeit, die ihr entgegengebracht wurde, stiftete Zusammenhalt. Sie führte Menschen in Salons, Kunsthandlungen, Galerien und Museen zusammen, die in diesem gleichsam liquiden Moment eine kollektive Gemeinsamkeit aufwiesen. Mithilfe dieses Modells lässt sich schließlich erklären, wie die jüdischen Kunsthändler in ihrer Funktion als Vermittler eigene Kollektive erzeugten, denen sie augenblicklich selbst mitangehörten. Daraus wäre die These abzuleiten, wonach der ständige Wechsel zwischen den einzelnen Kollektivzugehörigkeiten allmählich neue Konstellationen zur Folge hatte, aus denen sich in einem dynamischen Prozess Assimilation erst ergab.

Ihre Ambitionen, Kunstbesitz als erstrebenswertes Kapital im bürgerlichen Selbstverständnis zu verankern, ihr Engagement für die damals national verstandenen Kunstäußerungen, ihre kaufmännischen Kenntnisse und nicht zuletzt ihr Vermögen wurden vom NS-Regime in Deutschland unvermittelt zum Stein des Anstoßes erklärt. Sie durften ihrer Handelstätigkeit nicht mehr nachgehen, wurden misshandelt, deportiert, ermordet oder mussten unter großen Verlusten fliehen und wurden so jählings ihres gesellschaftlichen Halts beraubt. Alle Jüdinnen und Juden sollten kollektiv ausgeschlossen werden, ihres Besitzes bemächtigte man sich bedenkenlos.²⁴

Es wird zu zeigen sein, welche Konsequenzen diese Ereignisse für den Kunsthandel in der Schweiz zeitigten. – Mit der Verarbeitung der langfristigen Folgen tragen sich Europa und Amerika jedenfalls bis heute.²⁵

24 Götz Aly leitete daraus seine Neidthese ab. Götz Aly, *Warum die Deutschen, Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass*, Frankfurt a.M. 2011.

25 „Die materiellen Folgen sind bis heute nicht bewältigt, die moralischen Dilemmata unauflösbar und die kulturellen Zerstörungen sind kaum zu ermesen.“ Inka Bertz u. Michael Dormann (Hg.), *Raub und Restitution, Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, hg. i.A. des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt a.M., Göttingen 2008, S. 8.

„Geschichte des Kunsthandels zu schreiben
ist an sich ein schwieriges Unterfangen,
entzieht sich doch der Berufsstand
mit seinem Hang zur Diskretion um jeden Preis
dem auf Dokumente angewiesenen Zugriff des Historikers.“²⁶

2 Quellenlage und Forschungsstand

Mit seiner Aussage weist Lukas Gloor auf eine grundsätzliche Problematik hin, welche bei der Forschung zum Kunsthandel eine wesentliche Rolle spielt: das Vorhandensein von Geschäftsunterlagen und der freie Zugang dazu – maßgebliche Quellen, welche jedoch von den Kunsthändlern wie ihr Augapfel gehütet werden. Eine Verpflichtung, ihre Bestände für Recherchen zugänglich zu machen, besteht nicht. Ohne ihr Einverständnis ist es deshalb aussichtslos, an Informationen auf dieser Ebene gelangen zu wollen, was zur Folge hat, dass kein neutrales Abbild des Kundenstamms und der tatsächlich gehandelten Kunstwerke erstellt werden kann. In der Schweiz existiert bis heute kein Archiv, das sich ausdrücklich um die Akten von Kunsthändlern kümmert – dies bleibt vorläufig ein Desiderat.

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich kam zwar gelegentlich in den Besitz von Unterlagen zu einzelnen Galerien, diese gehören aber nicht zu seinem eigentlichen Sammelgebiet, den Künstlernachlässen. Der reichhaltige Aktenbestand der Galerie Thannhauser, der ihre Tätigkeit über beinahe das ganze 20. Jahrhundert dokumentiert, ist nach Verhandlungen zwischen dem SIK und der Silva-Casa Stiftung schließlich dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK) in Köln anvertraut worden, welches in seiner Reihe *sediment* bald darauf einen ausführlichen Beitrag zur Kunsthändler­tätigkeit der Familie Thannhauser publizierte.²⁷ Weiter ist es der Forschung gelungen, daraus die Rolle der Galerie Thannhauser bei der Propagierung von van Goghs Œuvre herauszuarbeiten.²⁸

26 Lukas Gloor, *Die „permanenten Ausstellungen“ und der Kunsthandel in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 43, Heft 4, 1986, S. 387–390, hier S. 387.

27 *Thannhauser, Händler, Sammler, Stifter*, in: *sediment*, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK (Hg.), Heft 11, 2006.

28 Stefan Koldehoff u. Chris Stolwijk (Hg.), *Die Galerie Thannhauser, van Gogh wird zur Marke*, Amsterdam u. Stuttgart 2017.

Für Unübersichtlichkeit sorgt dagegen auch, wenn ein Quellenbestand auf mehrere Erbinnen und Erben verteilt wurde, die ihrerseits die Dokumente verschiedenen Parteien zur Konservierung überlassen. So geschehen mit dem Archiv des Salon Bollag, aus welchem einzelne Fragmente innerhalb des Nachlasses von Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag dem Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich übergeben wurden, während der Restbestand – u. a. die Lagerbücher – in der Galerie Bollag verblieb und heute privat aufbewahrt wird.²⁹ Auch die Unterlagen der Galerie Moos in Genf wurden unterschiedlichen Archiven überlassen.³⁰

Von der Galerie Aktuaryus existieren keinerlei Geschäftsakten mehr;³¹ nur in einzelnen Künstlernachlässen erhielt sich wenig Korrespondenz. Glücksfälle sind die Überlieferung der Gerichtsakten in Bellinzona und im Bundesarchiv sowie des Konkursprotokolls in Zürich.

Unabhängig von der Archivsituation stellt sich die grundsätzliche Frage, auf welcher Basis die Aktivitäten eines Kunsthändlers überhaupt rekonstruiert, analysiert und beschrieben werden können. An dieser Stelle kommt der Forschung die von den Galeristen geleistete Öffentlichkeitsarbeit zugute: Ausstellungsinserate in Tageszeitungen und Meldungen in Kunstzeitschriften versetzen uns in die Lage, das Programm und die Auswahl der ausgestellten Künstlerinnen und Künstler nachzuzeichnen. Ferner haben sich einige (Museums-) Bibliotheken der Aufgabe angenommen, die Kataloge der ansässigen Galerien kontinuierlich zu sammeln.³² Aus diesen Quellen hat einer der frühesten Forscher zum mitteleuropäischen Kunsthandel des 20. Jahrhunderts seinen Nutzen gezogen: Der Wiener Werner J. Schweiger (1949–2011) baute mit Ausschnitten aus Kunstzeitschriften, Zeitungen und Ausstellungskatalogen und diversem anderem dokumentarischem Material wie Katalogen von Galerien, Korrespondenzen und Hinweisen von anderen Forschenden, ein umfangreiches Archiv auf, welches er zur Verfassung seines *Lexikons des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum zwischen 1905 und 1937* verwenden wollte. Mit seinem Projekt hatte er sich übrigens auch in der Schweiz einen Namen gemacht, wo seine Forschungsergebnisse zu den Anfängen des professionellen Kunsthandels in Zürich in einem Überblickswerk des SIK zur Geschichte von Schweizer Kunstsammlungen veröffentlicht wurden.³³ Einzelne

29 AfZ, Nachlass Hermann und Mary Goldschmidt-Bollag, Kontakt unter www.bollaggalleries.com.

30 Paul-André Jaccard, *La Galerie Moos à Genève et Hodler, La quête d'un monopole*, in: Paul-André Jaccard u. Sébastien Guex (Hg.), *Le marché de l'art en Suisse du XIXe siècle à nos jours*, Zürich u. Lausanne 2011, S. 75–109, hier S. 98.

31 Die Verfasserin erhielt dazu verschiedentlich Anfragen von Provenienzforscherinnen und -forschern, welche sie negativ beantworten musste.

32 Zum Beispiel die Zürcher Kunsthausbibliothek.

33 Werner J. Schweiger, „Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten“, *Vom modernen Kunsthandel in Zürich, 1910–1938*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998,

Artikel für sein Lexikon waren bereits verfasst, als Schweiger nach längerer Krankheit starb. Sein Archiv barg mehr als 135.000 Karteikarten sowie Literatur; es wurde von der Berlinischen Galerie mit der Verpflichtung erworben, es für die Provenienz- und Kunstmarktforschung zu erschließen. Das unlängst erstellte Findbuch hat einen Umfang von gut 600 Seiten erreicht und ist online abrufbar.³⁴

Der Bedarf an einem Nachschlagewerk über Kunsthandlungen im 19. und 20. Jahrhundert besteht hingegen unvermindert fort. Der deutsche Verlag DeGruyter hat deshalb ein eigenes Projekt lanciert und Autorinnen wie Autoren für die Abfassung von Artikeln angeworben.³⁵ Die Hauptinteressenten an Informationen über Kunsthändler und -händlerinnen wurden bereits erwähnt: Es handelt sich um Forschende, welche die Provenienzen von Kunstwerken rekonstruieren wollen, und um Personen, die über den Kunstmarkt recherchieren.

Demgegenüber fragt es sich, wer sich eigentlich der Geschichte des Kunsthandels und damit der Überlieferung von Quellenmaterialien hätte annehmen sollen. Von der Kunstgeschichtsschreibung wurde das Thema lange Zeit als Stiefkind behandelt, weil sie ihr Augenmerk auf die Biografien, Ideen und Schöpfungen der Kunstschaffenden richtet. Der Einfluss des Händlers auf die Distribution eines künstlerischen Œuvres wird zumeist ausgeblendet, da er der Genievorstellung widerspricht. Deshalb waren die Kunsthändler in Werk- und Ausstellungskatalogen über lange Zeit ein ‚Fussnotenthema‘ innerhalb der Kunstgeschichte.

2008 sollte am SIK eine Forschungsstelle eingerichtet werden, welche sich mit dem Kunstmarkt auseinandersetzt; die Bemühungen blieben jedoch ohne breitere Resonanz. Hingegen hielt die Antenne romande des SIK 2009 in Lausanne eine Tagung zum *Marché de l'art en Suisse* ab, deren Beiträge im gleichnamigen Sammelband publiziert wurden. Dieser vermittelt Einsicht in die damalige Forschung zum Kunsthandel in der Schweiz.³⁶

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Politisierung von Kunst noch weiter verschärft, als ihre ‚nationale‘ Eigenheit verstärkt durch die Internationalisierung der Kunstentwicklung ins Blickfeld rückte; während sich die ‚deutsche‘ Kunst von der ‚französischen‘ auf unangebrachte Weise in Konkurrenz gesetzt fühlte, entwickelte sich in der Schweiz ein eigener ‚nationaler‘ Standpunkt in Bezug auf die Schweizer Kunst; diese Aspekte wurden im Lauf des Krieges immer

S. 57–72.

34 Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Alte Jakobstr. 124–128, 10969 Berlin. Die Verfasserin besuchte dieses Archiv, um an Informationen zu bestimmten Galerien zu gelangen.

35 Die Verfasserin wurde ebenfalls engagiert. Auch hier zeigen sich mangelnde Ressourcen: Die Entlohnung für die wissenschaftliche Arbeit besteht in einem zeitlich beschränkten Zugang zur online-Fassung des Lexikons. Johannes Nathan, ein Enkel des Kunsthändlers Fritz Nathan, fungiert als Herausgeber.

36 Paul-André Jaccard u. Sébastien Guex (Hg.), *Le marché de l'art en Suisse du XIXe siècle à nos jours*, outlines, vol. 7, Zürich u. Lausanne 2011. Die Verfasserin referierte dort ebenfalls.

akzentuierter. Der deutsche Expressionismus hatte allerdings von Anfang an einen schweren Stand.

Das Verbrechen Nazideutschlands an der Kunst bestand darin, diejenigen Werke aus Sammlungen der Museen zu entfernen, welche nicht in sein kulturpolitisches und weltanschauliches Schema passten, was eine enorme Flut von Gütern auslöste, die legal oder illegal auf die Märkte gespült und an neue Eigentümer vermittelt wurden. Die Schweiz war dafür eine zahlungsfähige Empfängerin. Die Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK) beschäftigte sich mit den politischen und wirtschaftlichen Verstrickungen der Schweiz mit der Naziherrschaft. Der Band zu Fluchtgut und Raubgut setzte einen Meilenstein in der Aufarbeitung der Kunsthandelsgeschichte zur Kriegszeit und zeigte auch auf, dass noch viel Forschung nötig sein würde, um die Provenienzen von in der Nazizeit erworbenen Kunstgegenständen und anderen Mobilien, in privaten wie öffentlichen Sammlungen zu klären.³⁷

Beim Kunsthandel löste dies Antagonismus aus: Einerseits wurde er für seine Vermittlertätigkeit angeprangert, andererseits wurde von ihm erwartet, dass er seine Archivalien der Forschung ohne Weiteres zur Verfügung stellt. Viele Restitutionsverfahren sind nach wie vor im Gang und auf seriöse Recherchen aufgrund von Quellen aus dem oder über den Kunsthandel angewiesen. Der Fall des Kunsthändlers Gurlitt machte publik, dass es noch immer aktuelle Beispiele gibt, die nach historischer Transparenz verlangen. Im Hinblick darauf wurde die Einrichtung einer Professur für Provenienzzgeschichte an der Universität Bern umgesetzt.³⁸

Ganz generell kann man festhalten, dass die Literatur zum Kunsthandel in den vergangenen zwanzig Jahren stark angewachsen ist und Händlerbiografien darin einen wichtigen Platz einnehmen. Nicht selten stammen sie aus dem Kreis derjenigen Familienangehörigen, welche auch die Geschäftsakten aufbewahren.³⁹ Wie befangen sie als Nahestehende jeweils sind, um die Geschäfte ihrer Verwandten aus einer objektiven Warte zu beurteilen, kann ohne eigenen Blick auf ihr Dokumentationsmaterial nicht entschieden werden. Jedenfalls behalten sie häufig das Heft fest in der Hand und beanspruchen für sich die alleinige Deutungshoheit.⁴⁰

37 Esther Tisa Francini, Anja Heuss, Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut, Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Veröffentlichungen der UEK, Bd. 1, Zürich 2001.

38 Am Lenbachhaus in München wurde ein Forschungsprojekt initiiert, welches die Geschichte der Kunsthändler in München aufarbeitet. Die Untersuchung wurde noch nicht publiziert.

39 Zum Beispiel auch Anne Sinclair, „Lieber Picasso, wo bleiben meine Harlekine?“ *Mein Grossvater, der Kunsthändler Paul Rosenberg*, München 2013.

40 Bourdieu hinterfragt als Soziologe die Verwendbarkeit sowohl von Biografien als auch von Autobiografien, welche für ihn bloß auktoriale Konstrukte darstellen, welche dem Leben als Bewegung zwischen Positionen in unterschiedlichen sozialen Feldern nicht gerecht werden. Dabei lässt er jedoch außer Acht, dass auch seine Kategorisierungen des menschlichen

In diesem Zusammenhang ist die Kunsthändlerfamilie Fritz und Peter Nathan zu nennen, die 2005 unter dem Titel ‚Die Kunst des Handelns, Meisterwerke des 14. bis 20. Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan‘ eine Ausstellung in Tübingen mit hochkaratigen Werken organisierte, welche durch Vater und Sohn Nathan an Sammler und Museen vermittelt worden waren. Dazu erschien ein umfassender Katalog, der das Wirken der beiden Händler in unterschiedlichen Aufsätzen dokumentiert.⁴¹ Fritz Nathan hatte 1965 mit seinen eigenen Erinnerungen, einer Art Autobiografie, dazu einen eigenen Anfang gemacht.⁴²

Bezeichnenderweise sind es oft die Kunsthändler selbst, welche über ihre Geschäftstätigkeit berichten. Walter Feilchenfeldt legt Wert auf Informationen aus erster Hand. Er dozierte an der Volkshochschule in Zürich zum Thema Kunsthändler, verfasste unter dem Titel *By appointment only* einen Aufsatzband über seine Erfahrungen im eigenen Galeriebetrieb. Des Weiteren veröffentlichte er die Lebenserinnerungen seiner Mutter Marianne Feilchenfeldt geb. Breslauer in Buchform und publizierte Werkverzeichnisse von van Gogh und Cézanne. Gemeinsam mit Bernhard Echte, dem Gründer des Nimbus-Verlags in Wädenswil, gab Feilchenfeldt bei Nimbus eine umfassende Dokumentation zur Geschichte des Kunstsalon Cassirer heraus, welcher sein Vater von Paul Cassirer übernommen hatte.⁴³ Besonders aner kennenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Feilchenfeldt aus den vorhandenen Unterlagen der Galerie in eigener Regie das Paul Cassirer-Archiv bei sich in Zürich aufgebaut hat.⁴⁴ *Du, Die Zeitschrift der Kultur* porträtierte Walter Feilchenfeldt in einer ihm gewidmeten Ausgabe.⁴⁵

Verhaltens theoretische Analyseraster sind, die ideologischen Denkmustern folgen. Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft, Zur Theorie des Handelns* (aus dem Französischen von Hella Beister), edition Suhrkamp, Neue Folge Bd. 985, Frankfurt a.M. 2015 (9. Aufl.), S. 75, S. 76, S. 82/83.

41 Götz Adriani (Hg.), *Die Kunst des Handelns, Meisterwerke des 14. bis 20. Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan*, Ostfildern-Ruit 2005.

42 Fritz Nathan, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Zürich 1965.

43 In demselben Verlag erschien u.a. auch die Biografie von Otfried Dascher über Alfred Flechtheim: Otfried Dascher, *„Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“*, *Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler und Verleger*, mit einer Bibliografie von Rudolf Schmitt-Föllner und einer Stammtafel von Rico Quaschny, Wädenswil 2011.

44 Walter Feilchenfeldt, *By appointment only, Schriften zu Kunst und Kunsthandel, Cézanne und van Gogh*, Wädenswil 2005. Marianne Feilchenfeldt, *Bilder meines Lebens, Erinnerungen*, Wädenswil 2010. Bernhard Echte, Walter Feilchenfeldt, *Kunstsalon Bruno und Paul Cassirer, Die Ausstellungen 1898–1905* (2 Bde.), Wädenswil 2011. Dies., *Kunstsalon Paul Cassirer, Die Ausstellungen 1905–1910* (2 Bde.), Wädenswil 2014. Dies. *Kunstsalon Paul Cassirer, Die Ausstellungen 1910–1914* (2 Bde.), Wädenswil 2016.

45 Walter Feilchenfeldt, *Ein Leben mit Kunsthandel, van Gogh und Cézanne*, in: *Du, Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 857, 6/2015.

Genauso ist die Galerie Rosengart in Luzern bereits durch zahlreiche Beiträge in die Literatur eingegangen.⁴⁶ Die Galerie Moos erfuhr durch den Kunsthistoriker Paul-André Jaccard eine Aufarbeitung ihrer Geschichte, wobei darin die Rezeption von Hodler im Vordergrund steht.

Weder die Galerien der Familie Bollag: Gustave und Léon Bollag (1912–62), Max G. Bollag und bollaggalleries (1940–2012) sowie Suzanne Bollag (1958–96), noch die Galerie Aktuarius (1924–46) wurden bis heute monografisch aufgearbeitet.⁴⁷

46 Beatrice Eichmann-Leutenegger u. Peter Schulz, *Augen der Leidenschaft, Angela Rosengart und ihre Sammlung*, Luzern 2002, Literaturangaben S. 105/106.

47 Die Autorin erhielt von DeGruyter den Auftrag, die Einträge zu diesen Galerien für den Art Market Dictionary zu verfassen. Die Publikation steht kurz bevor.

3 Aufbau der Arbeit

Nachdem im ersten Teil theoretische Konzepte und historische Hintergründe der vorliegenden Arbeit reflektiert werden, folgen im zweiten Teil Kurzporträts einzelner Kunsthändler und ihrer Galerien. Im Fokus stehen diejenigen jüdischen Kunsthändler, welche persönliche oder geschäftliche Bezüge zur Entwicklung des Kunsthandels in der Schweiz zwischen 1910 und 1950 aufweisen. Dabei geht es um ihre Herkunftsverhältnisse, ihre Laufbahnen und ihre Programmgestaltung. Die Tiefe der Beschreibung ist von Fall zu Fall verschieden, da einerseits der Aufbau der Galerien im Zentrum des Interesses steht, andererseits die Literaturdichte über die einzelnen Kunsthandlungen beträchtlich variiert. Auch aus diesem Grund entschied sich die Autorin dazu, einzelne Kunsthändler, welche noch keine weitere Rezeption innerhalb der Kunsthandelsliteratur erfahren haben, wie die Brüder Bollag, eingehender darzustellen.

Dasselbe Bestreben gilt für den ausführlichsten Teil der Arbeit: Die Galerie Aktuaryus, welche vom jüdischen Kunsthändler Toni Aktuaryus von 1924 bis 1946 in Zürich betrieben worden war, hat bis heute noch keine eigentliche Überlieferung zu ihren breit gefächerten Aktivitäten zur Förderung und Verbreitung von Kunst erfahren. Eine solche wird innerhalb dieser Arbeit nun vorgelegt. Toni Aktuaryus, Sohn eines Kunstmalers und -händlers, beabsichtigte sich nach dem Ersten Weltkrieg für die zeitgenössischen Schweizer Künstler einzusetzen, französische Kunst an die Schweizer Sammlerinnen und Sammler zu vermitteln und zugleich für die deutsche expressionistische Kunst in der Schweiz einen Absatzmarkt zu schaffen, als sich die politische Lage in Deutschland derart tiefgreifend veränderte, dass seine Galerie in den 1930er Jahren zu einer Anlaufstelle für seine deutschen Kollegen wie auch deren Künstler und Sammler wurde. Das Engagement im Sinne der Kunst geriet damit immer stärker unter Druck und bekam durch die nationalsozialistischen ‚Etiketten‘ andere Vorzeichen: Unerwünschte Ausdrucksweisen wurden als ‚krank‘ betitelt und abgestoßen, wer sich damit befasst hatte, sollte ausgeschaltet werden. Ein weiterer Krieg wurde losgetreten, von welchem die Schweiz zwar oberflächlich verschont blieb, dessen Folgen den Kunsthandel jedoch bis heute beschäftigen. Während die Galerie Aktuaryus ein angesehenes Rädchen in diesem europäischen Getriebe war, in welcher Aktuaryus trotz des Krieges mit seinen Ausstellungen beharrlich sein kulturelles Angebot aufrechterhielt, flohen zahlreiche jüdische Händler nach Amerika und handelten von dort aus weiter. Erwiesenermaßen verkaufte auch Aktuaryus Flucht- und in zwei gerichtlich untersuchten Fällen Raubgut; die Einzelheiten dazu werden wahrscheinlich im Dunkeln bleiben.

Teil I: Jüdische Visibilität, Kunstmarkt Schweiz und internationaler Handel

„Das Streben, kultiviert zu sein,
war vielleicht das charakteristischste
Merkmal der Juden.“¹

1 Jüdische Praxen und Multikollektivität

Der Entstehung des Schweizer Kunsthandels betrieben durch selbständige Kaufleute war ein vielschichtiger wirtschaftlicher, lebensräumlicher, sozialer und politischer Wandel vorausgegangen, welcher sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich vollzogen hatte.

Das Schweizer Judentum hatte durch die Einschränkung, dass sich Jüdinnen und Juden nur in den aargauischen Dörfern Lengnau und Eendingen niederlassen durften, eine eigene Prägung angenommen.² Nach der Emanzipation 1866, welche diese Wohnsitzpflicht aufhob, wanderten sie bald vor allem in die Städte des schweizerischen Mittellandes aus; eine Bewegung, welche anhand der Familiengeschichte der Bollags exemplarisch nachvollzogen werden kann.³ Der Kunsthandeltätigkeit der Brüder Bollag in Zürich gingen zahlreiche Auslandsaufenthalte voraus, und sie nahmen sie erst auf, nachdem Léon Bollag im Genfer Kunstgeschäft des ursprünglich aus Karlsruhe stammenden Max Moos erste Erfahrungen gesammelt hatte und er dessen Schwester Betty Moos, ebenfalls aus Karlsruhe, heiraten wollte.

Alle porträtierten jüdischen Kunsthändler etablierten sich als Zuwanderer in den Städten Zürich, Genf, Luzern und St. Gallen; sie kamen als Schweizer aus dem Aargau (Bollag), als Franzosen aus Frankfurt (Aktuaryus) sowie als Deutsche aus Karlsruhe (Moos), München (Thannhauser, Rosengart, Nathan) und Berlin (Feilchenfeldt); gemeinsam mit ihren Vorfahren, deren Wurzeln noch um ein Vielfaches weiter verzweigt waren, erzählen sie ein Stück jüdischer Migrationsgeschichte.⁴ Für Götz Aly besteht ein offenkundiger Zusammenhang zwischen der Händlerrolle der Juden, ihrem Fremdsein, ihrer sozialen Gewandtheit und dem Argwohn, mit dem sie von den ‚Sesshaften‘ beurteilt wurden.⁵

1 Michael A. Meyer, *Jüdische Identität in der Moderne*, dt. Übers. Frankfurt a.M. 1992, S. 132.

2 Die Geschichte der Jüdinnen und Juden im Kanton Aargau wurde neuerdings in einem umfassenden Sammelband dargelegt: Jacques Picard u. Angela Bhend (Hg.), *Jüdischer Kulturraum Aargau*, Zürich 2020.

3 Elisabeth Eggimann Gerber, *Vom Surbtaler Landjudentum zur urbanen Kunstvermittlung, Die Brüder Gustave und Léon Bollag*, in: ebd., S. 325–329.

4 Über den Zusammenhang von Migration und Verbürgerlichung siehe: Stefanie Mahrer, *Migration und Verbürgerlichung, Das Beispiel der jüdischen Ubrmacher in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, in: Gertraud Marinelli-König und Alexander Preisinger (Hg.), *Zwischenräume der Migration, Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*, Bielefeld 2011, S. 141–156.

5 Götz Aly, *Europa gegen die Juden, 1880–1945*, Frankfurt 2017, S. 357–359.

Nachdem die jüdischen Kunsthändler in der Schweiz also vor allem der deutsch-jüdischen Kultur entstammten – Aktuaryus war zwar französischer Bürger, gehörte jedoch der Frankfurter Austrittsgemeinde von Samson Raphael Hirsch an⁶ –, sind für diese Arbeit die Lesarten der deutsch-jüdischen Identität von Relevanz. Im Wissen darum, dass sowohl ‚Identität‘ ein „schillernder Begriff“⁷ ist, als auch ‚jüdisch‘ sich nur über verschiedene Wege erschließt,⁸ soll hier auf die historische Dimension des polymorphen Begriffspaars eingegangen werden, da sie für die Beziehung der Jüdinnen und Juden zur Kultur und insbesondere zur Kunst wesentlich ist, wie dies das einleitende Zitat von Michael A. Meyer, andeutet. Danach sticht aus der Vielfalt jüdischer Praxen das dringende Bedürfnis nach kulturellen Werten als verbindender Aspekt hervor.⁹

Doch wie ist es zu dieser Konstellation gekommen? Welche Umwälzungen standen dahinter? Und was waren die Folgen dieses womöglich außergewöhnlichen Dranges der Juden nach Kulturellem? Meyer führt die Veränderungen im Judentum auf die Modernisierung zurück und bettet die beiden Begriffe in nachstehendes Entwicklungsszenario ein:

Aus der Perspektive jüdischer Identität ist Modernisierung am ehesten als der historische Prozess zu verstehen, in dem ein zunehmendes Eindringen nichtjüdischer Ideen und Symbole die vorgegebene Kontinuität der Generationen aushöhlt und sich von Ort zu Ort ausbreitet, von einer Gesellschaftsschicht der Juden auf andere übergreift. Das Ergebnis ist die jüdische Modernität: ein ständiger – möglicher oder tatsächlicher Konflikt der inneren Kontinuität mit den Kräften außerhalb der jüdischen Tradition. Etwas anders ausgedrückt: Eine vormoderne, umfassende jüdische Identität verengte sich, um

6 Mordechai Broi'ér, *Jüdische Orthodoxie im Deutschen Reich, 1871–1918, Sozialgeschichte einer Minderheit*, Veröffentlichung des Leo Baeck Instituts, Frankfurt a.M. 1986.

7 Jacques Picard, *Schmuggeln, rebellieren, nachfolgen – und ein Wort über die Kunst des Abschiednehmens*, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 114. Jg. (2018), Heft 2, S. 25–42, hier S. 28.

8 „Jedes Unterfangen, über das Judentum zu schreiben, muss von einer grundlegenden interpretativen Schwierigkeit, Fragwürdigkeit und Fragilität ausgehen: Judentum entzieht sich in seinem geschichtlichen Wandel, seiner geographischen Streuung, kulturellen Mehrsträngigkeit und religiösen Vielschichtigkeit jeder starren Definition, und wenn es überhaupt durch bestimmte Attribute zu charakterisieren ist, dann nur durch solche, deren Wesenheit selbst Komplexität und Dynamik umfasst. In diesem Sinne können zwei zentrale Phänomene herausgestellt werden, die Glauben und Praxis des Judentums kennzeichnen: ‚Pluralismus und Evolution.‘“ Verena Lenzen, *Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes, Studien über die Heiligung des göttlichen Namens (Kiddusch HaSchem)*, München u. Zürich 2002, S. 15.

9 Michael A. Meyer, *Antwort auf die Moderne, Geschichte der Reformbewegung im Judentum*, Wien 2000. Jacob Katz, *Tradition und Krise, Der Weg der jüdischen Gesellschaft in die Moderne*, München 2002, S. 41.

anderen Identitätskomponenten Platz zu machen, die nun entweder neben ihr her existierten oder ungehindert mit ihr verschmolzen.¹⁰

Laut Meyer hat vor allem in den größeren Städten eine Säkularisierung der Juden stattgefunden, welche sich dadurch manifestierte, dass tradierte jüdische Bräuche nicht mehr intensiv gepflegt wurden und sich Gemeinden voneinander trennten.¹¹ In Berlin zum Beispiel habe sich unter den etwa 3500 Juden, die dort lebten, eine desillusionierte Stimmung ausgebreitet:

Sie besaßen eine einzige Gemeindesynagoge, die 1714 vollendet worden war. Obwohl zusätzliche private Gottesdienste verboten waren, traf sich rund ein Dutzend kleiner Minjanim regelmäßig. Die Säkularisierung und Unzufriedenheit mit dem ererbten Ritus verbreiteten sich unter den Berliner Juden, sodass die alte und nun unzulängliche Synagoge selten voll besetzt war. Viele wandten sich von der ungefestigten Kombination von traditionellem Brauchtum und kultureller Integration ab, wie Mendelssohn sie vertreten hatte, um das Alte teilweise oder ganz aufzugeben, während das Gefühl, dem modernen Europa und einem kulturell aufstrebenden Deutschland anzugehören, die ererbten jüdischen Werte ersetzte.¹²

Die jüdischen Gemeinden in Hamburg und Frankfurt entwickelten sich komplementär: Während sich in Hamburg bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Minderheit „der Hamburger Judentum stark säkularisiert“ hatte und eine Mehrheit traditionell blieb,¹³ kam in Frankfurt, als sich zwei Drittel der 4000 Mitglieder zählenden Gemeinde von der jüdischen Tradition entfernten, unter Samson Raphael Hirsch eine Art orthodoxe Reformbewegung¹⁴ in Gang, zu der unter anderen so wohlhabende Bankiers wie die Rothschilds gehörten.

Hirsch war davon überzeugt, tradierte jüdische Praxen explizit mit der modernen Lebensweise vereinen zu können, er fasste seine Forderung unter der Formel „thora im derech erez“ zusammen.¹⁵ In seinem Überblicksartikel zu den Entwicklungen des Judentums im 19. Jahrhundert bezeichnet Alfred Bodenheimer Hirsch als „Gratwanderer des 19. Jahrhunderts“; er habe einen kompromisslosen Weg des Jüdischseins ohne Ablehnung der vorherrschenden Kultur gehen wollen. „Die enormen Ansprüche an ein tatsächlich in seiner

10 Meyer, *Identität*, S. 14.

11 Ebd., S. 34.

12 Ebd., S. 75.

13 Meyer, *Antwort*, S. 89.

14 Meyer zählt die modern-orthodoxe Glaubensrichtung unter Vorbehalten zu den Reformbewegungen; ebd., S. 18 und 122 ff.

15 Ebd., S. 179.

Substanz tief kulturelles, gelehrtes und halachisch konsequentes Judentum sind aber faktisch von den wenigsten schon rein intellektuell, geschweige denn emotional einzuhalten.“ Doch weil diese Forderungen eben nie ganz erreicht werden könnten, müsse man immer dranbleiben, ohne zu verzweifeln, woraus die totale Überforderung folge.¹⁶

Daraus wird deutlich, weshalb der Begriff ‚jüdisch‘ kontrovers diskutiert wird und auch künftig weit gefasst werden muss. Er leitet sich je nach Zusammenhang und Sichtweise von der Zugehörigkeit zu derjenigen Gemeinschaft ab, welche ursprünglich nach den Gesetzen des jüdischen Glaubens lebte. Als es im 19. und 20. Jahrhundert zu Neubildungen innerhalb dieser jüdischen Gesellschaftskreise selbst gekommen ist, wie zum modern-orthodoxen Judentum durch Hirsch in Frankfurt oder zum Reformjudentum, blieb bei allen der Anspruch bestehen, ‚jüdisch‘ und damit auch traditionsgebunden zu sein. Parallel dazu war den einzelnen Gruppierungen eine Selbstdefinition inhärent, von welcher die anderen zwangsläufig ausgeschlossen blieben. Wenn sich diese Gemeinschaften untereinander keineswegs einig waren, rechtfertigt es sich trotzdem, das ganze Spektrum¹⁷ wenigstens zu einer heterogenen Gruppe ‚von jüdischer Herkunft‘ zu erklären?

Reinhard Rürup und Peter Landau widmeten sich in *Deutsche Juristen jüdischer Herkunft* einem vergleichbaren Untersuchungsgegenstand. In ihren Aufsätzen erforschten sie den Bildungsgrad der jüdischen Männer in einzelnen deutschen Städten, deren universitäre Aufstiegschancen, Karrierewege und materiellen Beiträge zur Entwicklung des deutschen Rechts.¹⁸ Landau fasst seine Erkenntnisse wie folgt zusammen:

Wenn man am Ende dieses Überblicks noch einmal versuchen will, so etwas wie einen weltanschaulichen Hintergrund der jüdischen Juristen in Deutschland zu skizzieren, so muss zunächst betont werden, dass die überaus unterschiedlichen geistigen Orientierungen generelle Aussagen unmöglich zu machen scheinen. (...) Wenn man aber von solchen Extrempositionen absieht, die auch unter jüdischen Juristen vertreten wurden, lassen sich doch bei der Mehrzahl dieser Juristen weltanschauliche Übereinstimmungen feststellen, die durch die jüdische Herkunft bedingt waren, mit der viele ein lebhaftes

16 Alfred Bodenheimer, *Der Gratwanderer des 19. Jahrhunderts, Samson Raphael Hirsch*, in: *tachles*, 20.6.2008 (25), S. 28/29.

17 Meyer benutzt den Begriff Spektrum oft, um die verschiedenen Strömungen innerhalb des Judentums zusammenzufassen. Siehe zum Beispiel: Meyer, *Antwort*, S. 19, S. 121, S. 123, S. 243.

18 Reinhard Rürup, *Die Emanzipation der Juden und die verzögerte Öffnung der juristischen Berufe*, in: *Deutsche Juristen jüdischer Herkunft*, München 1993, S. 11–25. Peter Landau, *Juristen jüdischer Herkunft im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Dem Andenken Ernst Landsbergs*, in: *Deutsche Juristen jüdischer Herkunft*, München 1993, S. 133–213.

deutsches Nationalgefühl verbanden. Dabei führte das Bewusstsein jüdischer Herkunft wohl dazu, dass das Nationalbewusstsein mit weltbürgerlichen Ideen verbunden wurde und sich daraus ein Gefühl der Affinität zur geistigen Welt der klassischen deutschen Literatur und deutschen idealistischen Philosophie ergab.¹⁹

Ebenso schildert Meyer das gesellschaftliche Zusammenleben in der Moderne als Synthese, indem er erklärt, dass

die deutschen Juden (ob religiös orthodox oder reformiert) während des neunzehnten Jahrhunderts die Sitten und Gebräuche ihrer Umgebung annahmen. Indem sie mehr und mehr urban und bürgerlich wurden, glichen sie sich fast in jeder Hinsicht den typischen Eigenschaften ihrer bürgerlichen Klasse an. Die jüdischen Männer folgten dem herrschenden Arbeitsethos; die jüdischen Frauen spielten die Rolle der Damen der guten Gesellschaft. Nur in der Religion, in den wenigen aufrechterhaltenen Familientraditionen und ihrem lebhaften Kunstsinn unterschieden sich die jüdischen Familien von anderen ihrer Klasse.²⁰

Übertragen in Hansens kollektivwissenschaftliche Theorie würde das heißen, dass die Jüdinnen und Juden mit ihrem sozialen Handeln mannigfaltigste Kollektivzugehörigkeiten ausbildeten und selbst in ihrem Jüdischsein verschiedenen Kollektiven zuzurechnen waren. Diese Divergenzen wurden von den nichtjüdischen Zeitgenossen wahrgenommen, sogar auf eine Art, dass davon laut Aly eine Gefahr ausging: „Der ungewöhnlich hohe Grad differenter Verhaltens innerhalb des Judentums provozierte die Gegner besonders.“²¹

Jacques Picard, Jacques Revel, Michael P. Steinberg sowie Idith Zertal, die Herausgeber von *Makers of Jewish Modernity*, setzen sich in der Einleitung ihres Sammelbandes, welcher 43 Porträts von jüdischen Frauen und Männern enthält, die mit ihrem Denken die Moderne mitgestaltet haben, mit den komplexen Definitionen von ‚jüdisch‘ und ‚Moderne‘ sowie ihren wechselseitigen Verflechtungen auseinander. Sie postulieren Baudelaires Verständnis der Moderne als etwas Vorübergehendes, Fließendes und Zufälliges und verorten die ausgewählten jüdischen Denkerinnen und Denker, welche in unterschiedlichen jüdischen Kontexten stehen, in diesem dynamischen Vorgang.²² Dadurch wird evident, dass sich sowohl die Moderne, als auch die Zuordnung zum Jüdischen, erst recht die Kombination von jüdischer Moderne in schier unendlich viele Variationen aufzählen: „Jewish modernity cannot be grasped as a unity, but can first be made

19 Ebd., S. 212.

20 Meyer, *Jüdische Identität*, S. 118/119.

21 Aly, *Europa*, S. 24.

22 Picard u. a., *Makers, Introduction*, S. 1–15, hier S. 1.

visible only as a manifold and often conflictual multiplicity.“²³ Das Darübereinanderdenken wird dann zur einenden Klammer schlechthin.²⁴

Für Peter Gay führte „die Moderne zu einer zweifachen psychologischen Befreiung“, sowohl beim kunstinteressierten Publikum als auch bei den Kunstproduzentinnen und -produzenten.²⁵ Den Schriftsteller Charles Baudelaire (1821–67) bezeichnet Gay als „den ersten Helden der Moderne“; seine Texte habe er aus seinen Gefühlen geschöpft und mit ihnen erdbebengleich die Moderne ausgelöst.²⁶ In *Les Fleurs du mal* beschreibt Baudelaire seine ambivalenten Empfindungen gegenüber seiner Geliebten Jeanne Duval, einer attraktiven Mulattin. In weiteren Gedichten macht er deutlich, dass ihm sexuelle Lust nicht allein Genuss bereite, sondern bei ihm ebenfalls Gefühle des Bösen erwecke.²⁷ Das Ansprechen dieser Ambiguität bestätigte Baudelaire's Rolle als Denker der Moderne, während Stéphane Mallarmé (1842–98) die Schlüsselworte dazu lieferte: „Seele“, „Symbol“, „Bewusstsein“ und „Freiheit“ waren Begriffe, mit welchen es sich grundlegend zu beschäftigen galt.²⁸ Diese Anregungen nahmen auch die modernen Künstler in Europa auf, sodass sich die moderne Kunst zu einem kosmopolitischen Phänomen mit Blick auf das menschliche Innenleben erweiterte.²⁹ Indem Baudelaire dazu aufforderte: „Il faut être de son temps“, formulierte er zudem ein Motto, welches die zukünftigen Generationen zum Avantgardismus aufrufen sollte.³⁰

Was es hieß am Puls der Zeit zu sein, soll am Beispiel des Eiffelturms illustriert werden. Dank des technischen Fortschritts des Stahlbaus konnten im 19. Jahrhundert große und gleichzeitig leichte Brücken gebaut werden, welche u.a. die Führung der Eisenbahn über Flüsse und Schluchten ermöglichten. Das Polytechnikum (spätere ETH) in Zürich bildete in diesem Bereich Ingenieure aus; darunter zwischen 1873 und 1877 auch den Elsässer Maurice Koechlin (1856–1946), welcher ab 1879 als Forschungsleiter der Konstruktionsfirma Gustave Eiffel in Paris

23 Ebd., S. 4.

24 Dies wird im Untertitel der Einleitung als „Thinking Jewish Modernity“ angedeutet. Ebd., S. 1.

25 Peter Gay, *Die Moderne, Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a.M. 2009, S. 51.

26 Ebd., S. 25, S. 62, S. 64.

27 „(...) die wahre Lust der Liebe liege in der ‚Gewissheit, Böses zu tun‘, und jeder Mensch wisse ‚von Geburt an, dass wahre Befriedigung nur im Bösen zu finden ist.‘“ Baudelaire zitiert nach Gay, ebd., S. 64.

28 Ebd., S. 73/74.

29 Ebd., S. 71.

30 Baudelaire zitiert nach Gay, ebd., S. 69. Ein Diktum, welches die Schweizer Kunstsammlerin Hedy Hahnloser-Bühler (1873–1952) ebenfalls in ihrem Beitrag über ihre Sammlung anführte. Sie spricht dort von der „Sehnsucht ‚de vivre notre temps‘“, die in ihnen im Austausch mit den zeitgenössischen Künstlern gewachsen sei. Hedy Hahnloser-Bühler, *Die Sammlung Dr. A. Hahnloser*, in: *Galerie und Sammler*, Heft 5, Mai 1940, S. 99–107, S. 102.

arbeitete. 1884 entwickelte Koechlin dort die Idee eines 300 Meter hohen Turms für die Pariser Weltausstellung von 1889, für welche sich Eiffel stark machte und deren Realisation er übernahm, während Koechlin für die technische Konstruktion verantwortlich zeichnete. – Übrigens berechnete und konstruierte derselbe Maurice Koechlin die amerikanische Freiheitsstatue, eine weitere Ikone der Moderne.³¹

Der Eiffelturm wurde allerdings in Paris nicht nur freudig begrüßt.³² Er sollte das Zeitalter des Eisens einläuten, rief jedoch Gegner auf den Plan, die den Anblick des Turms kritisierten, darunter der Maler William Bouguereau, bei welchem Isaac Aktuaryus seine Ausbildung an der Akademie absolviert hatte. „Der Turm wurde aber dennoch zum Sinnbild eines technischen Optimismus, der sich im Besitz unbegrenzter Möglichkeiten glaubt. Zudem war er ein nationales Monument, welches das wiedergewonnene Selbstbewusstsein Frankreichs nach der Niederlage von 1871 vor der ganzen Welt demonstrierte.“³³ Symbolhaft wurde er am 100. Jahrestag der Französischen Revolution eingeweiht. Und obwohl sein „ästhetischer Wert (...) noch stark umstritten war“, inspirierte er sowohl Maler – unter ihnen Georges Seurat (1859–91), Henri Rousseau (1844–1910) und Robert Delaunay (1885–1941) – als auch Bildhauer – einer der ersten war der russische Konstruktivist Wladimir Tatlin (1885–1953) – zu neuen Ideen und Ausdrucksformen und wurde nicht nur zum Wahrzeichen von Paris, sondern auch zur „Siegesfackel der industriellen Revolution des 20. Jahrhunderts“³⁴.

Die Moderne manifestierte sich damit auf mannigfache Weise: im veränderten Bewusstsein der Schriftsteller, in den Innovationen der Technik, der Neugestaltung der Städte und erst recht in den bahnbrechenden Interpretationen durch die zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler. Dieser Wandel soll Berthe Weill dazu bewegt haben, die von einer französischen Mehrheit geschätzte, national verstandene Malerei zu verwerfen und als eine der ersten in Paris für die in ihren Augen zeitgemäßen jungen Künstlerinnen und Künstler einzutreten.³⁵

Mangels eindeutiger Beweise für das pionierhafte Engagement von Juden auf kulturellem Gebiet, regt Gay zu weiterer Forschung an:

31 Elisabeth Eggimann Gerber, *Koechlin, Maurice*, Version vom 23.10.2008, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031484/2008-10-23/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Sein Bruder René Koechlin (1866–1951) studierte zwischen 1883 und 1887 ebenfalls am Polytechnikum in Zürich, als Bauingenieur arbeitete er an Tunnelkonstruktionen mit und engagierte sich später für die elektrische Energiegewinnung. Elisabeth Eggimann Gerber, *Koechlin, René*, Version vom 15.8.2019, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031489/2019-08-15/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

32 Matthias Frehner, *Geschichte der Schweizer Eisenplastik*, Zürich 1992 (Diss. UZH), S. 26–30.

33 Ebd., S. 27.

34 Ebd., S. 28/29.

35 Paul Reboux, *Préface*, in: Berthe Weill, *Pan! Dans l'œil, ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900–1930*, Paris 1933, S. 7–14, hier S. 7–9.

Die Rolle der Juden in der modernen Bewegung verdient eine genauere Untersuchung, als sie bisher geleistet worden ist. So viel scheint indessen für die entscheidenden Jahrzehnte der Moderne hinreichend klar zu sein: Die Erlangung der vollen Bürgerrechte für Juden, der Zugang zu wirtschaftlichem Wohlstand und die – wenn auch gelegentlich stockende – Eröffnung gesellschaftlicher Möglichkeiten machte die Juden ähnlich den übrigen bürgerlichen Kreisen ihrer Zeit zu wichtigen Nutznießern und Förderern der Moderne. Ihre besondere, allerdings keineswegs überwältigende Stärke lag in ihrer Rolle als kulturelle Mittler: als Kunsthändler, Verleger, Kritiker, Journalisten, Gelehrte, als Organisatoren von Theateraufführungen und Ausstellungen und in der Funktion anderer unverzichtbarer Förderer der Avantgardekultur. Doch auch wenn gerne behauptet wird, die Juden hätten sich in besonderem Maße für das moderne Unternehmen engagiert, gab es in Wirklichkeit keinen jüdisch-modernen Geschmack. Juden kauften Salon-Bilder geradeso wie Picassos, sie begegneten Schönbergs Kompositionen weitaus häufiger mit Ablehnung als mit Begeisterung, und sie vergaben Bauaufträge weit eher an traditionell ausgerichtete Architekten als an treue Schüler des Bauhauses.³⁶

Womöglich betrachteten die jüdischen Intermediäre ihre kulturelle Vermittlertätigkeit an sich bereits als Essenz ihres modernen Lebens und engagierten sich nicht prioritär für die Avantgarde, weil dieser Einsatz ziemlich risikoreich und selbst unter günstigen Umständen erst mit Verzögerung rentabel war. Eine eingehende Analyse vor diesem Hintergrund müsste sich mit zahlreichen grundsätzlichen Fragen auseinandersetzen, zuerst einmal mit derjenigen der Gruppenbildung: Inwiefern unterschieden sich die Kunsthändler jüdischer Herkunft von ihren nichtjüdischen Berufskollegen? Verband sie eine besondere Gruppenidentität? In welchen Bereichen existierten Gemeinsamkeiten? Waren ihre Beweggründe gruppenspezifischer Natur?

Die relativ junge Kunstsoziologie widmet sich den gesellschaftlichen Aspekten des Kunstbetriebs; sie nimmt sich vorrangig der Kunstschaffenden, der Kunstanbieter und des Publikums sowie deren Beziehungsgeflecht an.³⁷ Das Konzept der *Art Worlds* von Howard S. Becker wurde 1982 erstmals vorgestellt und avancierte zu einem Standardwerk.³⁸ Darin funktioniert die Kunstwelt arbeitsteilig,

36 Gay, *Moderne*, S. 79.

37 Eine Einführung in die Kunstsoziologie bietet Jürgen Gerhards (Hg.), *Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997.

38 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley u. a. 1982, Neuaufl. 2008 (25th anniversary edition). „Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artefacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar

bildet Kollektive innerhalb der Gesellschaft und hat eine begrenzte Lebensdauer.³⁹ In ihrem Artikel *Art Collectors and the Reception of Art Styles* führt Diane Crane aus, inwiefern Kunstsammeln eine gesellschaftliche Aktivität ist, bei welcher die Wahl der Sammler durch die Teilnahme an gesellschaftlichen Netzwerken beeinflusst wird, zu denen Galerien und Museen gehören.⁴⁰ Da das Hauptaugenmerk bei diesen soziologischen Zugängen nur auf das System an sich gerichtet ist und eine Art Abgeschlossenheit suggeriert wird, sind sie zwar dabei dienlich, systemimmanente Mechanismen zu erkennen, der Blick, der auf die Präsenz der jüdischen Kunsthändler fokussiert, bleibt aber gewissermaßen darin ‚gefangen‘, sodass sie sich nur bedingt zur Klärung von Gruppenzugehörigkeitsphänomenen eignen, welche außerhalb dieses Geflechts liegen. Ferner kritisiert der Soziologe Pierre Bourdieu an Beckers Konzept, dass es zu wenig auf die verschiedenen sozialen Felder achte, welche im gesellschaftlichen Austausch von Kunst zum Tragen kommen, gehe es doch beim Kunsterwerb um Ansehen, Repräsentation und Legitimation.⁴¹

Für eine empirische kunstsoziologische Analyse, wie sie Alphonse Silbermann vorschwebt, ist die historische Datenbasis der vorliegenden Untersuchung zu schmal.⁴² Dasselbe gilt für das Vorhaben, eine kollektive Biografie dieser Kaufleute (geboren vor 1914) im Sinne des Historikers Wilhelm-Heinz Schröder zu schreiben.⁴³ Denn obwohl die Geschichte des Kunsthandels im 20. Jahrhundert während der letzten Jahre, angeregt durch die Debatte zum Thema Raubkunst und Fluchtgut und der in der Folge intensivierten Provenienzforschung, vermehrt aufgearbeitet worden ist, bleibt es nach wie vor ausgeschlossen, repräsentative Samples zu bilden, die für eine statistisch fundierte Darstellung nötig wären.⁴⁴ Auch

works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants.“ Ebd., S. 34/35.

39 Howard S. Becker, *Art as collective Action*, in: Arnold W. Foster u. Judith R. Blau (Hg.), *Art and Society, Readings in the Sociology of the Arts*, Albany 1989, S. 41–54, hier S. 52.

40 Diane Crane, *Art Collectors and the Reception of Art Styles*, in: Klaus Beekman (Hg.), *Institution and Innovation*, Amsterdam 1994, S. 13–23, hier S. 21.

41 Pierre Bourdieu, *Sozialer Raum und ‚Klassen‘*, Vortrag gehalten im Februar 1984 an der Universität Frankfurt, erschienen unter dem Titel *Espace social et genèse de ‚classe‘*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52/53, Juni 1984, Übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 1995 (3. Aufl.).

42 Alphonse Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart 1986.

43 Wilhelm-Heinz Schröder, *Kollektivbiographie: Spurensuche, Gegenstand, Forschungsstrategie*, in: *Kollektivbiographie als interdisziplinäre Methode in der Historischen Sozialforschung*, Köln 2011, S. 74–152.

44 Die Kunsthistorikerin Johanna Heinen hatte sich nach ausgedehnten Recherchen zu jüdischen Kunsthändlern in Frankreich und Deutschland vom Thema distanziert, weil sie es u. a. als ungerechtfertigt beurteilte, die Vertreter der verschiedenen Strömungen sowie bereits getaufte Jüdinnen und Juden demselben Sample zuzuordnen. Johanna Heinen, *Ein jüdisches‘*

deshalb erhebt die Studie keinen Anspruch auf quantitativ relevante Resultate. Die Quellenbefunde sind jedoch dazu geeignet, qualitative Aussagen zu artikulieren, und auf diese zielt die Arbeit hauptsächlich ab.

Um zu erkennen, wo die Kunst- und Kulturräffinität von Jüdinnen und Juden herrührt und weshalb im Besonderen deutsche Juden im 20. Jahrhundert den Beruf des Kunsthändlers ergriffen, müssen ihr familiärer Hintergrund, ihr Bildungsstand und ihre kulturellen Präferenzen beleuchtet werden. Damit der Begriff der Multikollektivität mit Gewinn angewendet werden kann, soll sehr kurz eine begriffliche Voraussetzung geklärt werden, welche aus der komplexen Konstellation zwischen Natur und Kultur entsteht. Hansen beschreibt Kultur als „Gesamtheit der Gewohnheiten eines Kollektivs“⁴⁵, während für ihn „der Begriff Natur die Gesamtheit des materiell Vorgefundenen“ im Gegensatz zum menschlich Geschaffenen umfasst. Da der Mensch als soziales Wesen sowohl mit den Vorgaben der Natur leben muss als auch durch sein soziales Umfeld im Erlernen von Verhaltensweisen geprägt wird, gestalten sich die Zuordnungen gerade bei ihm von vornherein als problematisch, wie das Beispiel des Arztes Max Nordau zeigt.⁴⁶ Die Modellierung des Menschen vollzieht sich zwischen natürlicher Konstitution und kultureller Aus- und Emporbildung zur individuellen und kollektiven Persönlichkeit:

Max Nordau, der den Nationalsozialisten das Stichwort ‚Entartung‘ lieferte, konstruierte auf der Grundlage einer kruden Anthropologie eine Verbindung zwischen der Reinheit des Erbmaterials, der Vitalität des Körpers und der Gesundheit des Geistes. Indem er die Kunst und Philosophie der Moderne, die er zutiefst ablehnte, ‚entartet‘ nannte, suggerierte er Anomalie, Missgeburt und Krankheit und führte so die angeblich missratenen Kulturprodukte auf eine degenerierte Natur zurück. Konventionalität auf Seiten des Geistes wird mit der Gesundheit des Körpers gleichgesetzt. Wie das eine mit dem andern zusammenhängt, bleibt wie immer im Dunkeln.⁴⁷

Durch die hochgehaltene Bildungstradition pflegten gerade die liberalen Juden im 19. Jahrhundert Literatur und Kunst. Einige kamen in Berührung mit der französischen Sprache und Kultur und wurden durch das Pariser Kunstangebot oder die aktive zeitgenössische Künstlerszene in den Bann der modernen Kunst gezogen.⁴⁸

Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära (1882–1911), Frankfurt a.M. 2016, S. 24–36.

45 Hansen, *Kulturwissenschaft*, S. 15.

46 Ebd., S. 17.

47 Ebd., S. 25.

48 Peter Nathan weist in seinem Aufsatz *Frankreich und Amerika* darauf hin, dass Paris seit der Gotik bis nach dem Zweiten Weltkrieg „ein Zentrum schöpferischer Entfaltung“ war. „Nicht nur Franzosen, auch wer sich andernorts zu Bildung und Kunst berufen fühlte, ging an die

Sie ließen sich wissbegierig auf die Gedankenwelten der Kunstschaffenden ein und lernten dabei individuelle Ausdrucksweisen kennen und nachvollziehen, die eine entsprechende Faszination auf sie ausübten. In einigen Fällen waren die Väter der Kunsthändler selbst bereits im Handel tätig, sodass die berufseigenen Denk- und Verhaltensmuster schon von Kindheit auf eingeübt werden konnten. Mit ihrer risikobereiten Experimentierfreudigkeit legten die jüdischen Kunsthändler dann eine geistige Flexibilität an den Tag, die ihrerseits nach Erklärungen sucht.

Ein wesentlicher Aspekt, von dem die Moderne bestimmt wird, ist die Arbeitsteilung innerhalb der Gesellschaft, welche gleichzeitig durch eine Spezialisierung der Berufe gekennzeichnet ist. Diese zunehmende Differenzierung von Aktivitäten hat eine Vermehrung von Kollektiven zur Folge, die ihrerseits ihre eigenen ‚Kulturen‘ hervorbringen, was in der Freizeitkultur der Postmoderne in reaktualisierter Vehemenz zum Ausdruck kam.⁴⁹

Jüdinnen und Juden waren aufgrund ihrer weitverzweigten Verwandtschaften sowohl die Zugehörigkeit zu verschiedenen Nationen innerhalb ihrer Herkunftsfamilien als auch die Arbeitsteilung in unterschiedliche Berufsgattungen sowie die Mitgliedschaft in mannigfachen jüdischen Vereinen, Verbänden und Kulturgemeinschaften gewohnt. Viele stammten aus binationalen Verbindungen und verfügten deshalb über interkulturelle Kompetenzen: mehrsprachige Kommunikation, polykulturelles Bewusstsein, interkulturelle Sensibilität. Diese Voraussetzungen förderten eine überdurchschnittliche Offenheit für kulturelle Vielfalt, vielleicht versetzten sie sie sogar vermehrt in Abenteuerlust? Bei einigen spielte ihre jüdische Herkunft keine entscheidende Rolle in ihrem sozialen Leben. Einzelne heirateten Christinnen, alle bewegten sich in den unterschiedlichsten Gemeinschaften bzw. gehörten gleichzeitig den mannigfaltigsten Kollektiven an.⁵⁰

Das Konzept der Multikollektivität trägt deshalb dazu bei, die Situation der jüdischen Kunsthändler auf einer theoretischen Ebene zutreffend abzubilden. Unverkennbar ist die Vorreiterrolle von multikollektiven Personen. Inmitten solcher regsamen Kollektive agieren die jüdischen Kunsthändler von ihrer elementaren Schaltstelle im Kunstbetrieb aus, indem sie ihr Publikum immer wieder von neuem mit erwerbzbaren Kunstwerken in Berührung bringen und damit regelmäßig Gelegenheit für den materiellen Transfer von Kunst in die zeitgenössische

Seine.“ Peter Nathan, *Frankreich und Amerika, Eine Gegenüberstellung aus dem Blickwinkel der bildenden Kunst der Nachkriegszeit*, in: Delacroix und meine Modernen, Kat. der Galerie Nathan Zürich, 10.11.1998–6.3.1999, S. 188–195, hier S. 188.

49 „Während man sich vor der Postmoderne an großen Kollektivblöcken orientierte – an einer Konfession oder politischen Partei – kommt es jetzt zu kleinteiligen Gruppenidentitäten, die sich über spezielle Moden der Kleidung, Musik, Einrichtung, des Freizeitverhaltens und der Reisepräferenzen unterscheiden.“ Hansen, *Kollektiv*, S. 119/120.

50 Fritz Nathan, 1922 Erika Heino (evangelisch); Siegfried Rosengart, 1924 Sybil Dülberg (katholisch).

Gesellschaft bieten, welche sich ihrerseits selbst aus unzähligen, sich verändernden Kollektiven zusammensetzt.

Die Beraterin für interkulturelle Kommunikation in Unternehmen Stefanie Rathje bringt den hier benutzten Begriff der Multikollektivität auf den Punkt:

Zentrale Idee der Multikollektivität ist die Erkenntnis, dass die multiplen und vielfältigen Zugehörigkeiten des Einzelnen ein konstitutives Element menschlicher Existenz bilden. Im Gegensatz zu einem veralteten Kulturverständnis, das Individuen primär einem einzigen Kollektivzusammenhang zuordnete, werden zahlreiche Kollektivmitgliedschaften nicht mehr als Ausnahme oder Störfaktor einer Theorie betrachtet, sondern bilden die Grundlage für ein verändertes Verständnis des Einzelnen und seiner Individualität. Das Besondere hieran ist hier nicht die Erkenntnis der Einzigartigkeit eines Individuums, sondern die Entdeckung, dass diese Einzigartigkeit kollektiv gestützt wird. Die traditionelle Perspektive, dass kollektive Zugehörigkeit auf das Individuum vereinheitlichend wirke, wird aufgegeben zugunsten einer Perspektive, nach der sich die Individualität des Einzelnen gerade aus der Vielfalt seiner Kollektivzugehörigkeiten speist: Wir sind Individuen, nicht trotz, sondern gerade wegen menschlicher Kollektivität.⁵¹

Indem Rathje Multikollektivität dafür geeignet hält „die Dialektik von Individuum und Kollektiv in zeitgemäßer Form abzubilden“, verspricht sie sich von der Anwendung des Konzepts „konkrete Antworten auf aktuelle kulturwissenschaftliche Fragestellungen hinsichtlich des Verständnisses von Kultur, Identität, Interkulturalität und gesellschaftlicher Kohäsion“.⁵²

51 Stefanie Rathje, *Multikollektivität als kulturwissenschaftliches Konzept*, in: Stephan Wolting (Hg.), *Kultur und Kollektiv*, Festschrift für Klaus P. Hansen, Berlin 2014, S. 39–59, hier S. 42.

52 Ebd., S. 58.

„Denn Kunst ist sichtbar gemachter Geist,
und in diesen sichtbaren Zeichen des lebendigen Geistes zu lesen
bedeutet Bereicherung und Glück. In ihnen lesend,
nimmt der Beschauer Anteil am schöpferischen Werden
und damit an einer Form der Erkenntnis, die ihm weder das Wort
noch das fertige Wissen zu vermitteln vermag.“⁵³

2 Juden und Kunst: Assimilation oder selbstbestimmte ‚Kulturpolitik‘?

Mögliche Zusammenhänge zwischen dem modernen jüdischen Selbstverständnis und dem Engagement für Kunst und Kultur wurden in den letzten Jahrzehnten an verschiedenen Personengruppen wissenschaftlich untersucht. Catherine M. Soussloff hat mit dem Aufsatzband *Jewish Identity in Modern Art History* der Fragestellung den Weg geebnet. Sie bezweckt damit einen Beitrag zum interdisziplinären Feld der Jüdischen Studien zu leisten.⁵⁴ Doch mit ihrer Annahme, dass sich die jüdische Identität über einen direkten Bezug zum Kunstinteresse manifestiert, ist sie in der Bredouille. Ob dies daran liegt, dass sie ein zu oberflächliches Verständnis der jüdischen Identität hat, wie dies Goodwin in seiner Rezension behauptet, muss bezweifelt werden.⁵⁵ Die Ratlosigkeit entspringt vielmehr dem Umstand, dass hier jüdische Aspekte vorwiegend in Bereichen zu lokalisieren versucht werden, in welchen sie gar nicht zutage treten.⁵⁶

Karen Michels begründet die hohe Anzahl jüdischer Kunsthistoriker an deutschen Universitäten unter anderem mit der Emanzipation und der Assimilation, an welcher die Mehrheit der Juden teilgenommen habe. Die Väter der Kunsthistoriker

53 Walter Kern, *Vom privaten Kunstsammeln*, in: Galerie und Sammler, Heft 3, 1943, 11. Jg., S. 52–59, hier S. 57/58.

54 Catherine M. Soussloff, *Introducing Jewish Identity to Art History*, in: dies., *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u. a. 1999, S. 1–16.

55 George M. Goodwin, *Review: Catherine M. Soussloff* (Hg.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u. a. 1999, in: *Modern Judaism*, Vol. 20, Nr. 2, Mai 2000, S. 248–251, hier S. 249: „Narrowly and artificially focused, she searches for Jewish identity within the dictates of ethnicity, feminism, queer studies, and diaspora studies. (...) Consequently Soussloff’s concept of Jewish identity seems faint and undernourished.“

56 Goodwin selbst hat sich mit der Geschichte von jüdischen Museumsleuten und Stiftern in amerikanischen Museen befasst. George M. Goodwin, *A New Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums*, in: *Modern Judaism*, Vol. 18, Nr. 1, Februar 1998, S. 47–79. Ders., *A New Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums*, in: *Modern Judaism*, Vol. 18, Nr. 2, Mai 1998, S. 119–152.

seien Anwälte, Ärzte, Kaufleute, Bankiers, Fabrikbesitzer und Kunsthändler gewesen; innerhalb der jüdischen Familien hätte man Wert auf Musik und Kunst als Freizeitbeschäftigungen gelegt. Die Wahl des Studienfachs Kunstgeschichte sei ein weiterer Schritt auf dem Weg zur Assimilation an die deutsche Bürgerlichkeit gewesen.⁵⁷ Michels stellt weiter fest, dass die humanistischen Prinzipien innerhalb des Bildungsmilieus nun Religion ersetzten. Die Mehrheit der jüdischen Kunsthistoriker habe sich nicht mit jüdischen Themen befasst, nachdem für die erste Generation von jüdischen Universitätsprofessoren Objektivität und Distanz für die Vermeidung von antisemitischen Vorurteilen von Belang waren. Blieb man außerhalb des Religionsthemas, gewährte dies eine Position der Neutralität. Bis 1933 hätten lediglich drei jüdische Kunsthistoriker eine ordentliche Professur erreicht: Adolph Goldschmidt, Paul Frankl und Erwin Panofsky.⁵⁸

Als sich die Rechtslage ab 1933 änderte, führte dies zu keiner Radikalisierung oder zu einer gewissen Gruppenidentität unter denjenigen, die nach Amerika emigrierten. Die typische Reaktion habe darin bestanden, dass sie eine außerordentliche stoische Haltung einnahmen, welche aus dem Glauben an die Menschenwürde und an humanistische Werte resultierte.⁵⁹ Dabei diene ihnen die Renaissance als maßgebendes Vehikel:

The preference for the Renaissance and its humanist and Neoplatonic patterns of interpretation shaped the mind-set of a large group of German Jewish intellectuals in art history and in the humanities in general. Where American research used the Renaissance to legitimize the American political system, the émigrés used the same historical epoch as a cultural paradigm for the transmission of the values that had been responsible for Jewish emancipation in Germany. These included the liberty of the individual, the independence of reason in contrast to the dogma of religion, and the concept of universal human dignity.⁶⁰

Ein grundlegend anderes Bild entstand auf dem internationalen Symposium *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, welches 2007 an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg veranstaltet worden war. Erstmals wurde hier der Ansatz verfolgt, sich nicht mit der jüdischen Sachkultur zu beschäftigen, sondern mit den Fragen,

inwieweit jüdische Sammler infolge neuer historischer und sozio-kultureller Erfahrungen einen anderen Umgang mit Kulturgut, insbesondere Kunst entwickelten, und

57 Karen Michels, *Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology*, in: Catherine M. Soussloff (Hg.), *Jewish Identity in Modern Art*, S. 167–179, hier S. 168.

58 Ebd., S. 168–170.

59 Ebd., S. 171.

60 Ebd., S. 174.

in welchem Ausmaß sich dadurch die Wahrnehmung und das Verständnis von Kunst in der christlichen Gesellschaft veränderten. Dabei ging es auch darum zu diskutieren, inwieweit das besondere, öffentliche Engagement jüdischer Sammler moderne Bürgerkultur geschaffen hat.⁶¹

In ihrem umfassenden Essay *Kunstsammeln als Konzept bürgerlicher Kulturentwicklung*, der sich mit den „Strategien und Intentionen deutsch-jüdischer Sammler“ auseinandersetzt, spricht sich Annette Weber gegen die Assimilationsthese aus, die sie als „Außenperspektive der Mehrheitsgesellschaft“ und einseitiger Blickwinkel der Nachkriegsstudien kritisiert. Die Interpretation des jüdischen Kunstsammlers als Parvenü und Bedrohung für die nationale Kultur hält sie für ein zeitgenössisches Stereotyp, welches im Gegensatz zur heute anerkannten Einsicht stehe, dass die jüdischen Sammler eine hervorragende Rolle beim Einführen der modernen Kunst eingenommen haben. Indem sie analysiert, wie Kunstsammeln in der Wilhelminischen Ära und der Weimarer Republik zu einem kulturellen Code der jüdischen Bourgeoisie wurde, plädiert Weber für eine andere Einschätzung.⁶² Vielmehr scheine es, dass öffentlicher Protest dazu geführt habe, das Sammeln in einen bewussten Akt einer Neubildung von Kultur zu verwandeln. Netzwerke bedeutender Kunsthändler wie Paul Cassirer, Herwarth Walden oder Alfred Flechtheim seien wesentlich für den Erfolg verantwortlich gewesen, weil die Galeristen als ‚marchand-amateurs‘ handelten und ihre Künstler genauso konsultierten wie ihre Kunden. Tatsächlich hätten diese häufig verspotteten Netzwerke aber als Hauptbühnen für neue Ideen und freies künstlerisches Schaffen gedient, die den Weg für die Unabhängigkeit der modernen und auch speziell der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert ebneten.⁶³

Das vielfach beanspruchte Narrativ, welches das Engagement für Kunst zum Hilfsmittel für die Assimilation degradierte, wäre damit aus Webers Sicht endgültig wettgemacht. Ein wesentlicher Antrieb, um sich mit (moderner) Kunst zu befassen, war die Neugierde an der Zeit, an fantasievollen Imaginationen, an Gefühlen und geistigen Inhalten sowie am künstlerischen Ausdruck von inneren Vorgängen; eine positiv konnotierte Lust am Betrachten und Entschlüsseln von bildlich dargestellten Botschaften. Nur wer vorurteilslos, unbefangen und dynamisch war und in mehreren Kategorien denken und urteilen konnte, vermochte sich für dieses Kunstgenre der subjektiven Projektionsflächen zu begeistern. Richtungsweisend

61 Annette Weber u. Jihan Radjai-Ordoubadi, *Vorwort und Danksagung*, in: Annette Weber u. Jihan Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 5/6, hier S. 5.

62 Annette Weber, *Kunstsammeln als Konzept bürgerlicher Kulturentwicklung, Strategien und Intentionen deutsch-jüdischer Sammler*, in: Annette Weber u. Jihan Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 165–188.

63 Ebd., S. 165, Auszüge aus dem englischen Abstract, Übers. EE.

für diese Entwicklung des Kunstverständnisses waren der französische Impressionismus und die daraus entstandenen nachfolgenden Kunstströmungen. An dieser Stelle soll aber nicht die Kunst an sich im Vordergrund stehen, sondern ihre soziale Funktion innerhalb der damaligen modernen Gesellschaft, im speziellen interessiert die konfliktgeladene Rezeption der französischen Kunst in Deutschland, die sich an der sogenannten Tschudi-Affäre in Berlin manifestiert.

Hugo von Tschudi (1851–1911), ein Schweizer aus der alteingesessenen Familie der Glarner Tschudi, bekleidete seit 1896 den Direktorenposten in der Nationalgalerie in Berlin. Nachdem er durch den jüdischen Maler Max Liebermann (1847–1935), der stellenweise selbst als deutscher Impressionist in der Kunstgeschichte aufscheint, an die französische Kunst und im Besonderen an die Impressionisten in Paris herangeführt worden war, kam er zur Überzeugung, „dass die Kenntnis der neueren französischen Kunst absolut nötig sei, um die Entwicklung der zeitgenössischen deutschen Kunst zu verstehen. Ein ebenso einfacher wie genialer Gedanke – aber auch ebenso gefährlich in der Ausführung“, wie Liebermann ihn warnte.⁶⁴ Gleichwohl gelang es Tschudi mit privaten, jüdischen Stiftungsgeldern, Werke der französischen Moderne für die Nationalgalerie anzukaufen, die er nun prominent in der Sammlung ausstellte.

Kaiser Wilhelm II., der selbst auch malte, lehnte die moderne französische Kunstentwicklung hingegen ab und diskreditierte die Gemälde als „Rinnsteinkunst“. Dies führte 1908 zu einem Eklat, sodass Tschudi seinen Posten in Berlin aufgeben musste und – wohl auch aus politischen Gründen⁶⁵ – an der Pinakothek in München eine neue Anstellung erhielt. 1911 verstarb er allerdings relativ überraschend an der Lupuskrankheit, unter welcher er seit seinem 25. Lebensjahr gelitten hatte.

An dieser Episode lässt sich ein wesentlicher Aspekt der damaligen Kunstvorlieben beobachten: Die Künstler und mit ihnen ihre Werke wurden als Repräsentanten ihrer jeweiligen Nation wahrgenommen; gehörten sie nicht derselben Nation an wie ihr urteilendes Publikum, mussten sie erst recht die ihnen entgegengebrachte Skepsis überwinden, um überhaupt beachtet zu werden. Wie oben geschildert, hat sich eine solche Polarisierung zwischen dem deutschen Kaiser und der französischen Kunst bzw. Frankreich etabliert. Schon rein aus politischen Gründen, vielmehr noch aus ideologischen und historischen, konnten dem Erzfeind Frankreich keine künstlerisch überragenden Leistungen attestiert werden; der Impressionismus hatte es in Frankreich selbst anfangs auch schwer sich durchzusetzen, brachte er doch absolut unvergleichliche Wahrnehmungsspielereien in die Darstellung mit

64 Max Liebermann, *Nachruf auf Hugo von Tschudi*, in: Kunst und Künstler, 1.1.1912, abgedruckt in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern, u. a., Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, München 1997, S. 454/455.

65 Berlin hatte München in jenen Jahren als wichtige Kunststadt mit großem Kunstangebot abgelöst, sodass man sich von der Anstellung von Tschudis neue Inputs erhoffen konnte.

ein. In diese Ideenwelt wollte man beileibe nicht eintauchen, der impressionistische Blick, welcher allein vom Individuum gelenkt wurde, widersprach jedoch erst recht der deutschen, militärischen Art des Kaisers.⁶⁶ Hiermit ging es „nicht nur um Geschmacksfragen“, sondern um Weltanschauungen, „Wirklichkeitswahrnehmung, Erkenntnis und Weltdeutung“.⁶⁷

Mit den Gründen, weshalb es Tschudi gelungen war, gerade jüdische Stifter in Berlin für die Anschaffung impressionistischer Kunstwerke aus Frankreich zu gewinnen, befasst sich Veronica Grodzinski ausführlich in ihrer Dissertation und in ihrem Aufsatz *Wilhelm II., Hugo von Tschudi and the Jewish Patronage of French Modern Art*.⁶⁸ Sie hebt in ihrer Studie hervor, dass sich das jüdische Mäzenatentum parallel zu Tschudis Kampf für die moderne Kunst in Berlin engagiert hatte, und kritisiert, dass diese Feststellung von zeitgenössischen Forschenden vielfach übersehen werde.⁶⁹ Ferner rekonstruiert sie den Kreis von jüdischen Sammlern, Mäzenen und Galeristen, in welchem sich Tschudi zusammen mit seinem früheren Vorgesetzten, dem damaligen Leiter der Skulpturensammlung der Königlichen Museen in Berlin, Wilhelm von Bode (1845–1929), bereits vor seiner Anstellung in der Nationalgalerie bewegt hatte;⁷⁰ weiter setzt sie sich mit dem Kunstverständnis Wilhelms II. auseinander, welches zum Ziel hatte, konservative Werte aufrechtzuerhalten, die Autorität des Kaisers zu stärken und die nationale Identität zu bilden.⁷¹ Er stand damit im Widerspruch zu den Gebildeten, Unternehmern und zu all denjenigen, welche über internationale Netzwerke verfügten, während die jüdische Bourgeoisie ihrerseits zur Sammlerin der modernen Kunst wurde.⁷²

In Zusammenarbeit mit einem Kreis von aufgeschlossenen Kunstsammlern, vermögenden Mäzenen sowie dem Galeristen Paul Cassirer setzte Tschudi mit seiner Sammeltätigkeit in Berlin und später in München in aller Öffentlichkeit einen wesentlichen Impuls zur unvoreingenommenen Wahrnehmung der modernen Kunst, welcher sich zu einem breiteren Stimmungswandel fortpflanzte. Seine Ansichten wirkten auch noch Jahre später für Schweizer Sammler wie Oskar

66 Stefan Koldehoff, *Vincent van Gogh*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 61/62.

67 Thomas W. Gaetgens, *Tschudis Impressionismusverständnis*, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. a., *Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München 1997, S. 360–363, hier S. 360.

68 Veronica Grodzinski, *French Impressionism and German Jewish Patronage, The Reception of Modernism in Imperial Germany 1896–1914*, University College London 2005. Dies., *Wilhelm II., Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art*, in: Annette Weber u. Jihan Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 119–132.

69 Ebd., S. 120.

70 Ebd., S. 123–128.

71 Ebd., S. 121/122.

72 Ebd., S. 130.

Reinhart oder Emil Georg Bührle wegweisend, die ihrerseits vom Kunsthändler Fritz Nathan beraten wurden.⁷³

Das einzig verkaufte Gemälde der Gauguin-Ausstellung 1912 bei Wolfensberger in Zürich kam übrigens noch nach Tschudis Tod als ‚Tschudi-Spende‘ in die Münchner Pinakothek,⁷⁴ wo es ihm und seinen jüdischen Mitstreitern ein Denkmal setzte: Hatte doch Tschudi überhaupt als erster und nur dank Spendergeldern, darunter auch jüdischen, eine Impressionisten-Sammlung in einem Museum angelegt.⁷⁵

In Berlin hatte damit ein Kreis von jüdischen wie nichtjüdischen Kunstfreunden, welche sich privat für den Erwerb von Kunstwerken für öffentliche Museen einsetzten, kulturpolitisch gehandelt. Mit ihren Netzwerken zu Galeristen⁷⁶ und Kunstkritikern beteiligten sie sich ebenso am Durchbruch der Moderne. „Da kaum ein Künstler der Moderne ohne Unterstützung dieser Netzwerke agierte“, stellt sich für Weber „zudem die Frage, ob diese besondere Form kulturellen Engagements nicht auch die individualistische, auf das formale Experiment hin orientierte Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts mit auf den Weg gebracht hat. Wenn dem so ist, dann wäre die Etablierung der Moderne durch eben diese Netzwerke wirklich die weitreichende ‚culturelle That‘, als die sie Paul Cassirer einmal bezeichnet hat.“⁷⁷ Von ihren Gegnern wurde sie jedenfalls als Bedrohung ihres nationalen Selbstverständnisses erlebt und löste dadurch antisemitische Kritiken aus.⁷⁸

73 Elisabeth Eggimann Gerber, *Tschudi, Hugo von*, Version vom 21.11.2012, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027778/2012-11-21/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). „Oskar Reinhart hat die gleichen Wertmaßstäbe angelegt wie 1906 die Initiatoren der Berliner Jahrhundertausstellung: Hugo von Tschudi, Alfred Lichtwark, Julius Meier-Graefe. Diese große Schau deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts war für ihn ein entscheidendes Erlebnis. Oskar Reinhart verzichtete grundsätzlich auf akademische, historisch-dramatische und anekdotische Malerei. Oft interessierte er sich nur für einzelne Aspekte eines Künstlers, für das Frühwerk zum Beispiel oder für Entwürfe. Er zog naturnahe Skizzen großformatigen Galeriebildern vor.“ Franz Zelger, *Stiftung Oskar Reinhart*, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Schweizerische Kunstführer 158, Basel 1975, S. 4.

74 Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne, Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Bern u.a. 1986, S. 174.

75 Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat, Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006, S. 17.

76 Der Aufsatz von Rahel E. Feilchenfeldt, *Interaktionen: Verleger, Kunsthändler und Sammler in der Familie Cassirer*, in: Annette Weber (Hg.), *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 133–147, thematisiert die kulturellen und wirtschaftlichen Aktivitäten als Verleger und Galeristen innerhalb der Familie Cassirer und ihren Bezug zum Judentum.

77 Weber, *Kunstsammeln*, S. 165–188, hier S. 167.

78 „Wer eine Mentalitätsgeschichte des deutschen Antisemitismus schreiben wollte, wie dieser schon dreissig Jahre vor der Nazi-Zeit die öffentlichen Diskussionen bestimmte, der könnte in den Kunstkritiken der Jahrhundertwende ein erschreckend unverstelltes Bild deutscher Ressentiments finden.“ Bernhard Echte, *Epochal und vergessen – die Ausstellungen des Kunstsalons Cassirer*, in: Du, *Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 857, 6/2015, S. 54–61, hier S. 58.

Paret deutet die Tschudi-Affäre aus einer langfristigen Perspektive:

Die Affäre erhellt auch auf exemplarische Weise, wie sehr zu Beginn des Jahrhunderts die Kunst in Deutschland politisiert war. Auch das war keine Besonderheit des Kaiserreiches, in verschiedenen Formen und unterschiedlichen Graden war und ist sie ein allgemeines Phänomen. Aber in den kulturellen Ängsten und Konflikten der deutschen Gesellschaft vor 1914 war die Kunst zu einem ideologischen Prüfstein geworden, der nicht mehr aus der Politik herauszuhalten war. Fast von Anfang an war der Konflikt um die Nationalgalerie von dem Kult des Kulturpatriotismus und der Gegenüberstellung von deutscher und ausländischer Kunst infiziert. In dieser Hinsicht geht die Bedeutung der Tschudi-Affäre weit über die darin beteiligten Personen und das Schicksal der Nationalgalerie hinaus und wurde emblematisch für eine Strömung im deutschen Leben – der Intoleranz und immer weitergehenden Politisierung der Kultur –, die sich am Ende des Kaiserreiches und in den Jahren danach bösartig ausbreitete.⁷⁹

Eine jüngere, interdisziplinäre Studie der deutschen Kunsthistorikerin Johanna Heinen analysiert eingehend die unterschiedliche soziale Zusammensetzung des Mäzenatentums in Tschudis Umfeld und relativiert den überdurchschnittlichen Einfluss der jüdischen Mäzene.

Ein wesentlicher Faktor für die divergenten Schlussfolgerungen von Grodzinski und Heinen besteht darin, dass Heinen getaufte Jüdinnen und Juden als nicht-jüdisch betrachtet und damit zu einem abweichenden Ergebnis kommt. Die moderne amerikanische Version von jüdischer Identität, wie sie Ezra Mendelsohn vertritt, weist sie ebenfalls zurück.⁸⁰ Weiter widerlegt sie faktenreich die bisher verbreitete Auffassung, das jüdische Mäzenatentum sei gegenüber der Moderne besonders aufgeschlossen gewesen, und entzieht den Juden ihren exklusiven Anspruch auf das Kosmopolitentum:

Während bisher der Jude als eine Art Prototyp des modernen Kosmopoliten in der Kunstgeschichte behandelt wurde, zeigte eine Probe aufs Exempel anhand der Geschäftskontakte, des Besitzes ausländischer Orden und Titel, der Ausübung des Amtes des Generalkonsuls und der Wahl des Ehepartners, dass die Mäzene mit jüdischer Herkunft keineswegs kosmopolitischer waren als ihre nicht-jüdischen Kollegen aus der Berliner Kaufmannschaft und die nicht-jüdischen Mäzene der Nationalgalerie.⁸¹

79 Peter Paret, *Die Tschudi-Affäre*, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. a., *Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München 1997, S. 396–401, hier S. 401.

80 Heinen, *Mäzenatentum*, S. 24–26, hier S. 25.

81 Ebd., S. 360.

Während Heinen in ihrem Werk eine detaillierte Dekonstruktion der bis dahin mannigfach propagierten Vorreiterrolle der Juden als progressive Förderer der Moderne mit kulturpolitischen Absichten vornimmt,⁸² deckt sie die Bedeutung des Stiftens auf, das dem Spender zu ‚bürgerlichem Habitus‘ verhalf:

Die Stiftungen fanden da bereits fast ausschließlich auf lokaler Berliner Ebene statt und leiteten den Übergang zum ‚bürgerlichen Habitus‘ des Mäzenatentums ein. Sobald die Position innerhalb des Feldes konsolidiert war, war der Übergang zum ‚bürgerlichen Habitus‘ des Mäzenatentums vollzogen. Da dieser ‚Habitus‘ uneingeschränkt von allen Mitgliedern der Wirtschaftselite innerhalb des ‚Feldes‘ befolgt werden musste, spielte die ethnische Herkunft keine bedeutende Rolle mehr.⁸³

Anstatt wie Weber und Grodzinski auf ein bewusstes kulturelles Engagement von politischer Tragweite bei den jüdischen Händlern und Mäzenen in Berlin zu schließen, schildert Heinen mittels Bourdieus Terminologie in Bezug auf das vermögende Mäzenatentum also einen Transformationsprozess des ‚Jüdischen‘ ins Bürgerliche und nähert sich in gewisser Hinsicht den Säkularismus- und Pluralismus-Thesen David Biales und Jacques Picards an.⁸⁴ Unausgesprochen deutet sie jedenfalls selbst darauf hin, dass das Denken in Entitäten problematisch ist, um gesellschaftliche Entwicklungen zu erfassen, und letztlich alles im Fluss ist, wie dies Picard u. a. mit Baudelaire als eigentlichen Wesenszug der Moderne charakterisieren.⁸⁵ Im Übrigen fragt sich, welchen Part im Speziellen die jüdischen Kunsthändler und Galeristen darin spielten, hatten sie doch eine ganz andere Agenda als die Mäzene und Sammler.

Unzweifelhaft war schon vor dem Ersten Weltkrieg um die französische Malerei ein Hype entstanden, der sich auch in der Schweiz bemerkbar machte. Wer vermittelte, und wer kaufte sie? Wie stand es um die zeitgenössischen Künstler? Welche Gedanken beschäftigten sie? Wie organisierten sie sich? Wo kam es zum Austausch?

82 Dass sich unter den jüdischen Künstlerinnen und Künstlern nur wenig Avantgardistisches finden lässt, wird ebenfalls thematisiert. Ebd., S. 319/320.

83 Ebd., S. 358.

84 David Biale, *Traditionen der Säkularisierung. Jüdisches Denken von den Anfängen bis in die Moderne*, Göttingen 2015. Ders., Michael Galchinsky, Susanna Heschel (Hg.), *Insider/Outsider, American Jews and Multiculturalism*, Berkeley, Los Angeles und London 1998. Jacques Picard, *Säkularer Staat und Judentum in der Moderne*, Vorlesungsmanuskript, Universität Bern 2019.

85 Picard u. a., *Makers, Introduction*, S. 1–15, hier S. 1.

„Im 19. Jahrhundert hat der Bürger von der Kunst Besitz ergriffen –
im übertragenen wie im eigentlichen Wortsinn:
zunächst als Mäzen und Dilettant, der die Gesellschaft des Künstlers sucht,
als ‚vaterländischer‘ Kunstfreund und schließlich als ‚professioneller‘ Sammler.
Im jungen Bundesstaat bedeutete Kunstförderung lange Zeit
vor allem Förderung von Kunstbesitz.“⁸⁶

3 Kunstentwicklung und Sammlerinteressen in der Schweiz

Politik und Kunst waren im 19. Jahrhundert auch in der Schweiz eng ineinander verflochten. Die Verzahnung von Mäzenatentum und künstlerischem Schaffen innerhalb der Kunstvereine führte ab der Jahrhundertmitte sukzessive zu einer Übermacht auf der Spenderseite; von ihr gewünscht wurden patriotische Historienbilder, Landschaften, Architekturbilder, Tierstücke und Genremalerei.⁸⁷ Gegen diese Lenkung der Kunstentwicklung formierte sich von künstlerischer Seite allmählich Widerstand, obendrein wurden die von den Vereinen organisierten Ausstellungen wegen ihrer ungenügenden Qualität wiederholt kritisiert, die talentierteren Maler hatten bisweilen gar nicht mehr teilgenommen.⁸⁸

Der Solothurner Maler Frank Buchser (1828–90) ergriff in dieser misslichen Situation mehrfach die Initiative, und es gelang ihm, einen „eigentlichen Aufschwung der schweizerischen Kunstpflege“ in Gang zu setzen.⁸⁹ Aus diesem Grund und auch wegen der divergenten Rezeption seines Œuvres, für dessen professionelle Vermarktung sich die Brüder Gustave und Léon Bollag als erste Kunsthändler nach seinem Tod unter hohem Aufwand einsetzten, ist es notwendig, ausführlicher auf seine für das 19. Jahrhundert einzigartige Position einzugehen.

Gekennzeichnet durch seine zahlreichen internationalen Reisen in Europa, aber auch nach Nordafrika und -amerika, von welchen nur einige Stationen aufgezählt werden sollen, hatte Buchser einen außerordentlichen Werdegang. Zunächst absolvierte er in Bern eine Ausbildung als Klavier- und Orgelbauer und nahm parallel dazu Zeichenunterricht. Um den verwandten französischen Maler Jean-Victor

86 Renner, *Volk*, S. 56.

87 Ebd., S. 54.

88 Ebd., S. 56.

89 Lisbeth Marfurt-Elmiger, *Frank Buchser als Kunstpolitiker*, in: Frank Buchser als Kunstpolitiker, Broschüre Kunstmuseum Solothurn 1990, S. 17.



Abb. 1: Buchser, Frank: *Los tres amigos*. 1853. Öl auf Leinwand. Kunstmuseum St. Gallen, Sturzenegggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926. G 1926.2. Foto: Sebastian Stadler 2016.

Schnetz zu besuchen,⁹⁰ fuhr er 1847 zum ersten Mal nach Paris. 1848 studierte er an der Accademia di San Luca in Rom und arbeitete als Schweizergardist. 1850 ließ er sich vom Historienmaler Gustaaf Wappers (1803–74) in Antwerpen ausbilden, kopierte dort Rubens, Tizian und van Dyck, bei seinem anschließenden Aufenthalt 1852 in Madrid, Velazquez, Murillo und Ribera. Mit seinem aussagekräftigen Selbstporträt *Los tres amigos* gelang es ihm 1853, in der spanischen Hauptstadt einen ersten Publikumserfolg zu feiern – dieses bedeutsame Porträt wird später den Brüdern Bollag gehören und durch sie in die Sturzeneggersche Sammlung nach St. Gallen gelangen.⁹¹

1853/54 weilte Buchser im englischen Scarborough, wohin er sich später noch mehrmals begab. Der Fischerort, der gleichzeitig über ein traditionsreiches Heilbad verfügte, erlebte gerade einen Aufschwung; nachdem er 1845 mit der Eisenbahn erschlossen worden war, erreichte er als Kurort große Beliebtheit und wurde auch von reichen Industriellen zur Erholung aufgesucht. Buchser verkaufte dort besonders in den 1870er Jahren seine Strand- und Küstenbilder sowie farbenprächtige Porträtserien von Fischermädchen und edlen Damen.⁹² – Jahre später sollte der Kunsthändler Gustave Bollag in England ein ihn farblich ansprechendes Bild einer *Dame mit Hut und persischem Schal* aus dieser Serie in die Hände bekommen, welches ihn dazu veranlasste, den internationalen Spuren Buchsers zu folgen und dessen Werke zusammenzutragen, um sie 1914 im Kunstsalon Bollag in Zürich dem Schweizer Publikum vorzustellen.

1855 fuhr Buchser erneut nach Paris, diesmal, um sich die Weltausstellung anzuschauen. Dabei beeindruckte ihn Courbets Protestveranstaltung *Le Réalisme* so sehr, dass er sich nun selbst als Realisten bezeichnete. 1856 weilte er in England, 1857 in Spanien, um von dort nach Fez und Tanger zu reisen, 1859 kam er zurück in die Schweiz. Zwischen 1860 und 1863 arbeitete er abermals in Spanien, Marokko, Italien, Griechenland und England.⁹³

In der Schweiz begann sich Buchser verstärkt auf politischer Ebene zu engagieren. In diesem Zusammenhang wurde er 1862 als Kommissär der Abteilung

90 Schnetz war ein Verwandter von Buchsers Mutter, siehe Regine Fluor-Bürgi, *Frank Buchser*, in: Kunstmuseum Luzern, Collection online, Zugriff: 7.1.2015. <http://emp-web-18.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=artist&objectId=1350&viewType=detailView&clang=de> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

91 Kat. Salon Bollag, Zürich 1914, *Buchser-Mappe*, 1915. Isabella Studer-Geisser, Daniel Studer, *Die Sturzeneggersche Gemäldesammlung*, Kat., St. Gallen 1998, S. 54. Bei den beiden anderen Personen handelt es sich um Rudolf Koller und Ernst Stückelberg.

92 Buchser hielt sich zwischen 1855 und 1857, 1861 und 1863, 1875 und 1877 in England auf. Gudula Metzke, *Von Arkadien bis Atlanta, Photographien aus dem Nachlass von Frank Buchser*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Bielefeld u. Leipzig 2009, S. 76–79.

93 Hans A. Lüthy, *Buchser, Frank*, Version von 2011, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022827> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Schweizer Kunst auf die Weltausstellung in London geschickt. 1864 bekleidete er das Amt des Ammanns seines Heimatortes Feldbrunnen. Er war auch derjenige, welcher gegen die festgefahrenen Ausstellungsmodalitäten in der Schweiz mobilisierte und zusammen mit seinen Malerkollegen Rudolf Koller und Ernst Stückelberg 1865 den Berufsverband der Künstler gründete, der später zur Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) werden sollte.⁹⁴

Seine mehrjährige Reise in die USA, welche er zwischen 1866 und 1871 unternahm, hatte eigentlich zum Zweck, malerische Motive für die Ausmalung des Bundesrathauses in Bern zu sammeln;⁹⁵ dahinter stand das Bestreben, mit neuen Bildideen eine Trendwende in der schweizerischen Nationalikonografie herbeizuführen.⁹⁶ Denn Buchser beabsichtigte, „seiner Nation durch die Abbildung der amerikanischen Staatsmänner zum Zeitpunkt des Bürgerkrieges das Ideal einer unabhängigen und starken Nation vor Augen [zu] halten“⁹⁷. Es entstanden auch eine Anzahl von Porträts von politisch relevanten Persönlichkeiten des Civil War, u. a. der Generäle John Sutter, Robert Edward Lee und William Tecumseh Sherman.⁹⁸ Doch kam weder ein Entwurf für Bern zustande, noch fand sich der gewünschte amerikanische Absatzmarkt für seine Werke.⁹⁹

Buchser's Begegnungen mit den Einwohnern Amerikas zeitigten hingegen ein anderes, in der europäischen Malerei einmaliges Phänomen: Er allein malte bedeutungsvolle Genrebilder von der schwarzen Bevölkerung.¹⁰⁰ Auf diese Einzigartigkeit wird zwar in der Literatur beständig hingewiesen, eine plausible Erklärung konnte dafür aber bis heute nicht gefunden werden.¹⁰¹ Indem er die Schwarzen auf seinen Gemälden in Schönheit und Würde darstellte, verlieh er

94 Lisbeth Marfurt-Elmiger, *Buchser, Frank*, Version vom 7.9.2011, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021993/2011-09-07/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

95 Martina Desax, *Frank Buchser's kulturpolitischer Einsatz in Übersee, Die Modernisierung der schweizerischen Nationalikonographie unter amerikanischen Vorzeichen* (Diss. ETH 2009). S. 104: „Die Schweizer Radikalen wollten von ihm für die Festigung der eigenen Nation ein Bild malen lassen, welches auf einem grossen Format amerikanische Staatsmänner zeigen sollte. Dieses Bildprogramm erstaunt für die erst 1848 zur Willensnation zusammengeschlossenen Schweiz – doch die Verständigung der heterogenen Schweizer Volksstämme über eine allgemein verständliche Bildsprache war genau in diesen Jahrzehnten nach der modernen Staatsgründung ein essentielles Thema.“

96 Ebd., S. 187.

97 Ebd., S. 138.

98 Ebd., S. 132.

99 Er stellte seine Werke in Washington, New York und Boston aus, siehe Lüthy, *Buchser*, *sikart*.

100 Er lebte auch eine Weile bei Indianerinnen und Indianern, von denen er ebenfalls Studien anfertigte. Jules Coulin, *Der Maler Frank Buchser*, Basel 1912, S. 45/46.

101 Regine Fluor-Bürgi, *Wir wollen sein ein einzig Volk von (schwarzen) Brüdern, Frank Buchser und die Konstruktion einer Gesellschaftsutopie im Bild des Afroamerikaners*, Zürich 2004 (unveröff. Liz.arbeit, UZH).

ihnen einen Habitus, welcher nicht mit ihrem sozialen Status in der damaligen Gesellschaft übereinstimmte. Rief ihr Anblick in Buchser vielleicht Baudelaires Selbsterfahrung mit seinen negativen Gefühlen gegenüber seiner Geliebten Jeanne Duval wach? Beabsichtigte er den Betrachter zur Reflexion über seine gespaltenen Gefühle zu animieren, ihn zum Zeugen der Moderne zu machen? Falls die Gemälde der Schwarzen tatsächlich von Buchser geschaffen worden waren, um vor allem Verkaufserfolge in Amerika zu erzielen – er war wegen seiner Finanzen verschiedene Male in Engpässe geraten¹⁰² –, dann traten diese nicht ein.¹⁰³

Nachdem sich folglich in den USA keine Käufer dafür fanden, brachte er sie mit sich nach Hause, um sie auf mehreren Ausstellungen in der Schweiz zu präsentieren. Zwei Gemälde wurden darauf vom Kunstmuseum Basel erworben. Das 1873 in Wien bewunderte *The Song of Mary Blane*¹⁰⁴ behielt Buchser, trotz eines ansehnlichen Angebots, jedoch für sich.¹⁰⁵ In seinen Briefen an den befreundeten Schriftsteller Gottfried Keller (1819–1890) versuchte Buchser diesen mehrere Male vergeblich für eine kunstkritische Stellungnahme zu diesem Bild zu gewinnen.¹⁰⁶

Aber Buchser war nicht nur ein selbstbewusster, weit gereister Maler; zurück in der Schweiz verfolgte er auch noch andere Ziele: Die organisatorischen Strukturen in der schweizerischen Kunstpflege mussten aus seiner Sicht verbessert werden. Er setzte sich deshalb für eine Reform des Ausstellungswesens ein und war Wegbereiter des Bundesbeschlusses von 1887 zur Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst, welcher zur ersten Nationalen Kunstaussstellung 1890 in Bern führte, die unter dem Namen Buchser-Salon bekannt wurde.¹⁰⁷ Als Buchser

102 Er habe deshalb in den USA die sogenannten *Capriccios* erfunden, die einem schnell gemalten Porträt entsprachen. Außerdem habe er im englischen Scarborough bunte Porträts von Fischermädchen für die Touristen gemalt. Metzke, *Arkadien*, S. 115.

103 Fluor-Bürgi, *Volk*, S. 95–97.

104 Unter dem gleichnamigen Titel realisierte der Regisseur Bruno Moll 2019 einen Film über Frank Buchser, welcher dessen Reise nach Fez (1858) und in die USA (1866–71) dokumentiert. Das Porträt zeigt einen Maler, der abenteuerlustig und mutig durch verschiedene Kontinente reist und fasziniert von der menschlichen Schönheit zeichnet und malt. In den USA sollte Buchser überdies abklären, ob man dort mit einem Feldzug der Schweiz durch Savoyen bis ans Mittelmeer einverstanden sei. Ebenfalls wurde er mit der Aufgabe betraut, amerikanische Waffen für die Schweizer Armee zu testen. Der Filmtext ist Buchsers Tagebüchern entnommen. Bruno Moll, *The Song of Mary Blane, Eine filmische Annäherung an den Maler Frank Buchser*, trigon-film, Ennetbaden 2019.

105 Fluor-Bürgi, *Buchser*, Kunstmuseum Luzern, Collection online. Der Prinz von Wales habe ihm dafür 26.000 CHF geboten. Es gelangte schliesslich in seinen Nachlass und von da zur Gottfried Keller-Stiftung.

106 Buchser schuf 1872 ein Porträt Gottfried Kellers (abgebildet in: Coulin, *Buchser*) und illustrierte dessen Novellen.

107 Lüthy, *Buchser*, sikart.



Abb. 2: Buchser, Frank: *The Song of Mary Blane*. 1870. Öl auf Leinwand. 103,5 × 154 cm, Kunstmuseum Solothurn. Foto: SIK-ISEA, Zürich.

noch im selben Herbst starb, hinterließ er ein höchst disparates Œuvre, welches nicht in die gängigen kunsthistorischen Kategorien eingeordnet werden kann. Er gilt als Eklektizist, Idealist oder Impressionist, der „im Spannungsfeld von Realismus, Salonkunst und atmosphärischer Pleinairmalerei u. a. mit Bildnissen, Genreszenen und Landschaften ein stilistisch und thematisch vielfältiges, stark koloristisch geprägtes Werk“¹⁰⁸ geschaffen hat.

Buchser's Leistung „als Schweizer Künstler in seiner Heimat“ wird als „aussergewöhnlich erfolgreich“ beurteilt, während er „in seinem Anspruch, über die Grenzen hinaus mitreden zu können“, aber letztlich gescheitert sein soll.¹⁰⁹ Buchser sorgte in der zeitgenössischen Schweizer Kunstwelt für frischen Wind, einerseits durch seine breit gefächerten Erfahrungen, die er in seinen Bildern stilistisch wie inhaltlich zum Ausdruck brachte, andererseits durch sein politisches Engagement, mit welchem er in erster Linie eine bessere Ausstellungsqualität bewirken wollte.¹¹⁰ Die Umsetzung im Berner Kunstmuseum 1890 fiel indessen ernüchternd aus.

108 Marfurt-Elmiger, *Buchser*, HLS.

109 Lüthy, *Buchser*, sikart.

110 *Frank Buchser als Kunstpolitiker*, Broschüre Kunstmuseum Solothurn 1990.

Darüber hinaus kam mit dem entstehenden Kunsthandel bald ein Vermittler ins Spiel, welcher sich ambitioniert für die moderne Kunst einsetzte. Auch bei den Sammlern zeichnete sich eine Veränderung in der Einstellung ab, indem sie sich mehr mit den ästhetischen Aspekten zu befassen begannen, während die nationalen in den Hintergrund traten. Das Sammlerehepaar Sidney Brown (1865–1941)¹¹¹ und Jenny Brown-Sulzer (1871–1968)¹¹² in Baden bildete diese Tendenz in seiner Sammeltätigkeit ab. Es begann 1896 anlässlich seiner Hochzeitsreise in Paris zuerst mit französischen Werken von Eugène Boudin und Paul-Désiré Trouillebert die Ausschmückung seiner zukünftigen Villa in Baden zu planen. Wieder zu Hause in der Schweiz, erwarben die Browns jedoch Münchner Kunst, die damals dem Deutschschweizer Geschmack ihres sozialen Herkunftsmilieus in Winterthur entsprach. Der Bezug zur Münchner Maltradition ging auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, seit der sich sowohl Winterthurer als auch weitere Schweizer Maler an der dortigen Akademie ausbilden ließen, „was ohne Zweifel in ihrer Heimatstadt eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer deutscher Kunst in Gang setzte.“¹¹³ Auch Jenny Brown soll in jungen Jahren in München – allerdings auf privater Basis – drei Semester lang Malerei studiert haben.

Die Browns waren seit ihrer Heirat einmal jährlich in München, wo sie verschiedentlich Kunstwerke für ihr Heim erwarben. Ab 1904 machte sich eine Richtungsänderung bemerkbar. Die München-Aufenthalte gingen zurück, während man vermehrt nach Paris reiste. Dort lebte seit 1903 der Winterthurer Maler Charles Montag (1880–1954) – auch er hatte in München seine Malerausbildung erhalten –, der vom Impressionismus fasziniert war und sich für dessen Aufnahme in der Schweiz mit missionarischem Eifer einzusetzen bereit war. Er pflegte Kontakte zu den zeitgenössischen Impressionisten, den Nabis und den Fauves, welche zum Teil seine Freunde waren. Seine Begeisterung gab er erfolgreich an viele Kunstfreunde in der Schweiz weiter: „Auf fast alle bedeutenden Kunstsammlungen, die bis zum Zweiten Weltkrieg in der Schweiz entstanden, nahm er als Berater und Vermittler Einfluss. Daneben organisierte er zwischen 1913 und 1949 etwa drei

111 Sidney William Brown war 1864 in Winterthur als Sohn von Charles Brown (1827–1905) und der Eugénie geb. Pfau (1845–1929) geboren. Absolvent des Technikums Winterthur, Arbeit als Ingenieur, 1891 trat Sidney Brown bei der BBC in Baden als technischer Leiter ein. Andreas Steigmeier, *Brown, Sidney William*, Version vom 26.8.2004, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029569/2004-08-26/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

112 Jenny Brown, geb. Sulzer war die Tochter von Heinrich Sulzer (1837–1906), Firmeninhaber der Maschinenfabrik Sulzer, und der Bertha, geb. Steiner (1841–1927). Silvia Siegenthaler, Eva-Maria Preiswerk-Lösel, *Von München nach Paris, Die Sammlung Brown zwischen Sezession und Impressionismus*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 125–134, hier S. 125.

113 Ebd., S. 126.

Dutzend Ausstellungen französischer Kunst – hauptsächlich in der Schweiz – oder regte diese zumindest an.¹¹⁴

Inspiziert von Montags enthusiastischem Kunstverständnis kauften die Browns im Mai 1908 bei Ambroise Vollard das Gemälde *Pêches, carafe et personnage* von Paul Cézanne, als erstes der nun folgenden französischen Serie und überhaupt als ersten Cézanne in einer Schweizer Sammlung.¹¹⁵ Damit waren sie gewissermaßen zur französischen Moderne ‚übergesprungen‘; bis zum Ersten Weltkrieg soll die Langmatt „die bedeutendste und reinste Impressionisten-Sammlung der Schweiz“ gewesen sein, denn die deutschen Bilder, die die Browns nunmehr als ‚Münchnerschinken‘ betitelten, hatten sie unter anderen der Kunsthandlung Heinemann am Lenbachhaus verkauft bzw. bei ihr eingetauscht.¹¹⁶

Der Antrieb der Browns für ihre Kunstkäufe war allein der Kunstgenuss, diese Leidenschaft pflegten sie für sich privat¹¹⁷ – im Gegensatz zum Winterthurer Sammlerehepaar Hahnloser-Bühler, welches sich für ‚seine‘ Künstler auch wiederholt öffentlich engagierte.

Für Hedy (1873–1952)¹¹⁸ und Arthur Hahnloser-Bühler (1870–1936)¹¹⁹ standen nicht ästhetische Aspekte im Vordergrund ihrer Beziehung zur Kunst. Nachdem Hedy von 1895 bis 1896 an der Kunstakademie von Peter-Paul Gauting das Malen erlernt hatte, war sie zuerst auch auf die Münchner Schule eingestimmt. Die ersten Bilder, die die Hahnlosers ab 1907 erwarben, kamen von Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti und vom Winterthurer Maler Charles Montag, der sie kurz darauf in Paris mit der französischen Kunst bekannt machte. Anfänglich sträubte sich ihr Denken noch gegen „die oberflächlichen Feinheiten der Franzosen“, doch nach einem Besuch in Paris erkannten sie darin „die Quelle, aus der unsere Schweizer Kunst seither ihre wichtigsten Anregungen

114 Ebd., S. 130: „Als Mallehrer von Sir Winston Churchill erlangte er zusätzlich Bekanntheit.“

115 Ebd., S. 131.

116 Ebd., S. 132.

117 Ebd., S. 133. Die Villa Langmatt wurde später in eine Stiftung überführt und ist heute ein öffentliches Museum.

118 Hedy Hahnloser, geb. Bühler war die Tochter des Karl Bühler, Textilfabrikanten, und der Ida, geb. Blumer. Sie besuchte die Zeichenschule für Industrie und Gewerbe in St. Gallen und studierte in München 1895/96 Malerei. Matthias Frehner, *Hahnloser-Bühler, Hedy*, Version vom 26.11.2007, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027723/2007-11-26/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

119 Arthur Hahnloser war der Sohn des August Hahnloser, Textilkaufmann, und der Josephine, geb. Wirth. Er studierte Medizin in Zürich, Lausanne und Heidelberg und spezialisierte sich als Augenarzt mit Ausbildungen in Zürich, Wien, London und Utrecht, 1896 Dr. med., 1898 Eröffnung der eigenen Praxis mit Klinikteil in der Villa Flora, Winterthur. Matthias Frehner, *Hahnloser-Bühler, Arthur*, Version vom 26.11.2007, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027722/2007-11-26/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

schöpfte¹²⁰. Der Anblick der französischen Werke hatte bei ihnen dieselbe Wirkung erzielt, die auch Hugo von Tschudis Schlüsselerlebnis ausgelöst hatte. Montag führte das Paar zum Schweizer Maler Félix Vallotton (1865–1925), zu welchem es eine lebenslängliche, intensive Freundschaft aufbaute und von dem es sich seitdem bei der Auswahl von Kunstwerken beraten ließ.¹²¹ Montags Arbeit im Sinne der französischen Moderne begann immer mehr Früchte zu tragen. Das Jahr 1908 markiert in der deutschen Schweiz den Übergang auf die französischen impressionistischen und nach-impressionistischen Kunstströmungen, vor welchen die deutsche (Münchener) Malerei nicht mehr bestehen konnte. Und gerade Winterthur wurde „zur Heimat französischer Kunst in der Schweiz schlechthin“¹²². Die Zielsetzung lief in dieser Kunstrichtung nicht unter dem Titel ‚Pflege des Nationalgefühls‘, sondern fokussierte auf das Individuum im Allgemeinen, auf seine persönliche Wahrnehmung und den zwischenmenschlichen Austausch über geistige Innenwelten. Aus ihrer lebendigen Beziehung zur Kunst ihrer Zeitgenossen erschlossen sich die Sammler den Zeitgeist.¹²³ Hedy Hahnloser beschrieb Jahre später – vermutlich auch als Protestnote gegen den gerade herrschenden Zweiten Weltkrieg – die bereichernden Einsichten, die sie im Kontakt mit den zeitgenössischen Künstlern gewonnen hatte, wie folgt: „In tiefeschürfenden Diskussionen weitete sich unser Verständnis; wir lernten die Bedeutung der Zeit, den Wert des Austausches von Kulturwerten zwischen den Nationen erkennen.“¹²⁴ Mit diesem ‚zwischen‘ war eine Öffnung gemeint, an der die Hahnlosers noch vor dem Ersten Weltkrieg begeistert partizipiert hatten. Dabei kam dem sozialen Aspekt ihres Kunstengagements eine weitreichende Bedeutung zu: „Die sich vertiefende Zugehörigkeit zu dem Künstlerfreundeskreise wurde zum reichsten Inhalt unseres Lebens.“¹²⁵ Mit ihren Verbindungen

120 Ursula Perucchi-Petri, *Die Sammlung Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler in Winterthur*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 147–152, hier S. 147.

121 Margrit Hahnloser-Ingold, *Félix Vallotton als Kunstvermittler vor dem Ersten Weltkrieg, Seine Begegnung mit Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 81–88. Das Ehepaar ließ sich bereits 1908 von Vallotton porträtieren. Abb. S. 84. Hedy Hahnloser-Bühler verfasste seinen Werkkatalog.

122 Gloor, *Böcklin*, S. 142/143.

123 „Hedy und Arthur Hahnloser waren von Anfang an von dem Wunsch beseelt, ‚de vivre notre temps‘.“ Perucchi, *Sammlung*, S. 147–152, hier S. 147.

124 Hedy Hahnloser-Bühler, *Die Sammlung Dr. A. Hahnloser*, in: *Galerie und Sammler*, Heft 5, Mai 1940, S. 99–107, hier S. 102.

125 „Freundschaften lassen sich nicht sammeln, sie kommen zusammen und bilden schließlich den Kreis, in dem man aufgeht.“ Mit diesen Worten schildert unser Sohn dieses Verhältnis, er, der selber als Professor der Kunstgeschichte in Bern in gleichen Zielen seine Berufung fand.“ Sie spricht von ihrem Sohn Hans Robert Hahnloser (1899–1974), 1934–68 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bern. Ebd. Matthias Oberli, *Hahnloser, Hans Robert*,

zur zeitgenössischen Kunstwelt in Paris hatten sie sich ein gesellschaftliches Umfeld geschaffen, das ihrem Dasein einen besonderen Sinn verlieh.

Die Aktivitäten der Winterthurer Kunstsammler während des Ersten Weltkrieges galten der Errichtung eines neuen Museums und dem Sammlungskonzept. Die erste große Ausstellung französischer Kunst im neu eröffneten Bau 1916 präsentierte neben 26 Renoirs sämtliche Künstlerfreunde Vallotons, die den *Nabis* und den *Fauves* zugerechnet wurden; daneben bedeutende Werkreihen von Bonnard und Vuillard. Noch ungewöhnlich für die Künstler war, dass die Pariser Galerien direkt mit den Veranstaltern in Kontakt standen und ihre Bestände ohne das Wissen der Künstler zu den Ausstellungen schickten.¹²⁶

Aber wie stand es Anfang des 20. Jahrhunderts um das Kunstschaffen in der Schweiz? Woran orientierten sich seine prägenden Figuren? Wer unterstützte ihre innovativen Ideen, von denen sie sich einen gesellschaftlichen Wandel und mit ihm eine Weltverbesserung erhofften?

Version vom 13.3.2006, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048813/2006-03-13/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

126 Dieses Vorgehen der Galerien wiederholte sich bei den Ausstellungen 1917 in Basel und Zürich. „Vallotton kommentierte dies mit folgenden Zeilen an Hedy Hahnloser: ‚Il paraît qu’il y a à Zurich une exposition française; on me dit même que j’y suis représenté par un petit paysage à moi, pris chez Druet et par deux autres toiles fournies par elles. Je n’ai de ces dernières qu’un souvenir confus. Toutes ces affaires là se passent en dehors des peintres, ce sont histoires de marchands.‘ Diese Worte zeigen uns eine neue Ära im Ausstellungswesen an. Nicht mehr die Künstler als Bildervermittler und die Sammler als Initianten von Ausstellungen und Ankäufen bestimmten die Exponate, sondern Galeristen, Händler und Ausstellungsmacher.“ Hahnloser, *Vallotton*, S. 81–88, hier S. 88.

„Alle Welt rühmt den Ingenieur, den Chemiker,
den Erfinder und Entdecker,
nur der Kunst will man dieses Recht auf neue Wege,
auf Entdeckungen verwehren.“¹²⁷

4 Europäische Verbindungen der Schweizer Avantgarde

Das geistige Klima der Schweiz im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beschreibt Yvonne Höfliger-Griesser als sehr offen. Das Land habe als fortschrittlich gegolten, was sich in der Kunst darin äusserte, „dass es in diesen Jahren die sprichwörtliche Verzögerung nicht“ gegeben habe und „die Schweiz ganz nah am Puls der Zeit“ gewesen sei.¹²⁸ In Anbetracht der Diskussionen, die um die Avantgardebewegungen in der Schweiz ausgetragen wurden, sollte dieses etwas pauschal geratene Urteil noch differenziert werden: Für die moderne Kunst war noch keine breite Sammlerschicht vorhanden – der Geschäftsmann Richard Kisling (1862–1917) bildete mit seiner Sammlung eine Ausnahmeerscheinung¹²⁹ –, eine schrittweise Öffnung zur Moderne fand statt, doch die nationale oder patriotische Heimatkunst war bei Vielen nach wie vor begehrt.

Die Beziehungen zwischen den Künstlern hingegen funktionierten vor dem Ersten Weltkrieg über rege internationale Kontakte, sodass die zeitgenössischen Kunstströmungen binnen kurzer Zeit ins schweizerische Kunstschaffen übertragen wurden.¹³⁰

Die Pionierrolle Ferdinand Hodlers (1853–1918) kann laut Biffiger „in ideeller und formaler Hinsicht nicht hoch genug eingeschätzt werden“. Auch dank ihm sei es „vor allem in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer Hochblüte in der Schweizer Malerei“ gekommen.¹³¹ Die Entwicklung der modernen Malerei in der Schweiz hatte sich gewiss nicht reibungslos ergeben. Bereits

127 L. H. Neitzel, *Kat. zu den Ausstellungen des Modernen Bundes 1913 in München und Berlin*, zit. nach Vivian Ehrli, *Der Moderne Bund*, in: *Künstlergruppen in der Schweiz, 1910–1936*, Aargauer Kunsthau, Aarau 1981, S. 26–45, hier S. 37.

128 Yvonne Höfliger-Griesser, *Zum Phänomen der Künstler-Vereinigungen*, in: *Künstlergruppen in der Schweiz, 1910–1936*, Aargauer Kunsthau, Aarau 1981, S. 16–23.

129 Richard Kisling hatte das Geschäft für Eisenwaren und Beschläge 1908 von seinem Vater übernommen und es zu einem führenden Handelshaus für Eisen- und Haushaltsartikel ausgebaut. Silvia Volkart, *Die Sammlung von Richard Kisling. Zürich, Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte*, in: *SIK (Hg.), Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 285–294, hier S. 286.

130 Hans A. Lüthy, *Die Kunst in der Schweiz*, in: *ders., Hans-Jörg Heusser, Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich 1983, S. 9–59, hier S. 28.

131 Steffan Biffiger, *Ernst Morgenthaler*, *Kat. Kunstmuseum Solothurn 1994*, Bern 1994, S. 22.

Hodler hatte im Freskenstreit gegen die Ablehnung der Museumsleute zu kämpfen, die seine Entwürfe für den Waffensaal im Landesmuseum aus ideologischen Gründen nicht akzeptieren wollten, obwohl sie von offizieller Seite 1897 mit dem ersten Preis prämiert worden waren. Und erst als Hodler 1904 als Ehrengast der 19. Ausstellung der ‚Wiener Sezession‘ ausstellen konnte, verhalf ihm dies zum internationalen Durchbruch, der für eine zunehmend solide materielle Basis sorgte. „Für die Schweiz bedeuteten das Interesse an und die Diskussionen um sein Werk einen Beitrag zur Verankerung der Malerei im kulturellen Bewusstsein“, resümiert Meier.¹³² Dem hinzuzufügen ist, dass sich die Kunsthändler Max Moos in Genf sowie Gustave und Léon Bollag in Zürich mit ihren Ausstellungen und Auktionen an diesen Debatten ebenfalls beteiligten.

Die Propagierung neuer Ideen verlangte nach Durchhaltewillen und Unterstützung. Mit professionellem Rückhalt bei aufgeschlossenen Händlern und empfänglichen Sammlern konnte sich die Avantgarde, die sich vom Auftritt in Gruppen mehr Durchsetzungskraft versprach, leichter Gehör beim Publikum verschaffen.

Die erste derartige avantgardistische Künstlergruppe in der Schweiz war der ‚Moderne Bund‘, der 1910 in der Innerschweiz – der Exodus der Künstler aus den Städten aufs Land war ein charakteristisches Phänomen in der zeitgenössischen Künstlerbiografie¹³³ – von Hans Arp (1886–1966), Walter Helbig (1878–1968) und Oscar Lüthy (1882–1945) ins Leben gerufen worden war.¹³⁴ Die Vereinigung kannte weder Statuten noch verbindliche Richtlinien.¹³⁵ Ihre inhaltlichen Ziele waren, „die abendländischen, akademischen und ästhetischen Konventionen zu verlassen, die allgemeinen Werte zu relativieren, sich dementsprechend auch aus religiösen und nationalen Grenzen zu befreien, und die grundlegende Bedeutung der Gefühle hervorzuheben“¹³⁶, als hätte hier Baudelaire Pate gestanden. Ein modernes Programm also, welches für seine Umsetzung eine Reihe couragierter Botschafter erforderte. Auch hier waren einige Kreise in Paris bereits vorausgegangen, wie das Beispiel der Kunsthändlerin Berthe Weill illustriert, die sich für die Modernen wie Picasso, Modigliani, den Fauvismus, Kubismus und andere stark gemacht hatte.¹³⁷ Während Tschudi in Berlin noch für die Aufnahme des

132 Beatrice Meier, *Hodler, Ferdinand*, Version vom 6.11.2006, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019084/2006-11-06/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

133 Lüthy, *Kunst*, S. 9–59, hier S. 20. Er zählt Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Max Buri, Ernst Biéler, Edouard Vallet, Hans Arp, Walter Helbig und Oscar Lüthy auf.

134 ‚Der Blaue Reiter‘ wurde von Kandinsky in München ebenfalls 1910 gegründet. Höfliger-Griesser, *Phänomen*, S. 16–23, hier S. 22.

135 Ehrli, *Bund*, S. 26–45, hier S. 29.

136 Von Tavel, S. 82, zitiert ebd., S. 30.

137 Berthe Weill gründete ihre Galerie 1901 und stellte 1902 erstmals Werke Picassos aus. Siehe Christian Geelhaar, *Picasso, Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899–1939*, Zürich 1993, S. 22.

Impressionismus ins kaiserlich-deutsche Kunstverständnis kämpfte, kreierte die zeitgenössischen Künstler zwischen Berlin, München, Frankfurt, Weggis und Paris schon eine weitere bahnbrechende Ausdrucksweise: den Expressionismus.¹³⁸

Die erste Ausstellung des ‚Modernen Bundes‘ fand Ende 1911 im Grand Hotel du Lac in Luzern statt; gezeigt wurden 65 Werke von 16 französischen, deutschen und Schweizer Künstlern.¹³⁹ Die Kritiken in der Innerschweiz spiegeln das eindeutige Unverständnis für die Ausdrucksformen des ‚Modernen Bundes‘.¹⁴⁰ Doch liessen sich die Mitglieder dadurch nicht entmutigen; sie bemühten sich vielmehr unentwegt um neue Ausstellungsgelegenheiten und nahmen auch zahlreiche weitere Mitglieder in ihren Kreis auf.¹⁴¹ Zudem vernetzten sie sich mit der Künstlerbewegung ‚Der Blaue Reiter‘ in München.¹⁴² 1912 stellte der ‚Moderne Bund‘ im Zürcher Kunsthaus aus, welches zwei Jahre zuvor erbaut worden war. Im Vergleich zur Ausstellung in Luzern verschob sich die Aufmerksamkeit von den Franzosen auf die Mitglieder des ‚Blauen Reiters‘: Kandinsky, Klee, Münter und Marc wurden besonders hervorgehoben.¹⁴³ Auch anlässlich dieser Präsentation fielen die Pressestimmen kritisch aus. Während die Werke der bereits anerkannten Maler Giovanni Giacometti und Cuno Amiet sowie diejenigen von Hermann Huber auf Akzeptanz stießen, wurde die Arbeit des ‚Modernen Bundes‘ als „vorübergehende Modetorheit und Krankheit“ (sic!) disqualifiziert. Kandinsky und seine Mitstreiterin und seine Mitstreiter wurden als pathologische Fälle eingestuft.¹⁴⁴ Nachdem es zu Austritten von Mitgliedern der Kunstgesellschaft gekommen war, lehnte das Kunsthaus alle weiteren Anfragen des ‚Modernen Bundes‘ kategorisch ab.¹⁴⁵

138 Auf die Ausstellungen der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ (NKVM) und des ‚Blauen Reiters‘ in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser wird unter 4. eingegangen.

139 3.–17.12.1911. Darunter waren Bilder von Othon Friesz, Paul Gauguin, Auguste Herbin, Picasso, Auguste Chabaud, Henri Matisse, Ferdinand Hodler, Cuno Amiet, Werner Feuz, Wilhelm Gimmi, Richard Goldensohn, Hermann Huber, Hans Arp, Walter Helbig, Oscar Lüthy, Ehrli, *Bund*, S. 26–45, hier S. 28.

140 Doris Fässler, *Der Moderne Bund, Beginn der Moderne in der Schweiz*, Luzern 2011, S. 11–121, hier S. 56.

141 Reinhold Kündig und Emil Sprenger.

142 Arp, Helbig, Lüthy und Gimmi beteiligten sich an der zweiten Ausstellung (12.2.–April 1912) des ‚Blauen Reiters‘ in der Kunsthandlung von Hans Goltz in München. Ehrli, *Bund*, S. 26–45, hier S. 33.

143 Zusätzlich zu den oben erwähnten Künstlern nahmen diesmal Hans Berger, Eduard Boss, Giovanni Giacometti und Emmy Heuberger teil. Auguste Herbin und Picasso fehlten, dafür wurden Le Fauconnier und Robert Delaunay gezeigt. Die Ausstellung umfasste 115 Werke von 23 Künstlern aus verschiedenen Ländern. Ebd., S. 34.

144 „Man möchte glauben, eine so aufgeschlossene Stadt wie Zürich begegne der modernen Kunst wohlgesinnt. Doch nach den Pressemitteilungen zu schliessen, verhält sich die Volksmeinung ebenso wie in Luzern, wenn nicht noch schlimmer.“ Ebd., S. 35.

145 Fässler, *Bund*, S. 11–121, hier S. 74/75.

Die dritte Ausstellung fand 1913 ausschließlich mit Werken von Schweizer Künstlern zuerst in der Kunsthandlung von Hans Goltz in München, dann in der Galerie ‚Sturm‘ von Herwarth Walden in Berlin statt.¹⁴⁶ Als letzte bekannte Ausstellung des ‚Modernen Bundes‘ gilt diejenige 1914 im Kunstsalon Ferdinand Wyss (1881–1970) in Bern.¹⁴⁷ Danach löste sich der ‚Moderne Bund‘ aus bisher ungeklärten Gründen auf.¹⁴⁸ Zurück geblieben sind ein Heft von 1912 und eine Mappe aus dem Folgejahr. Diese Überlieferung markiert die erstmalige Veröffentlichung von abstrakter Kunst in der Schweiz und war für die Akquisition von Passivmitgliedern vorgesehen. Die Liste der 20 zusammengekommenen Passivmitglieder wurde darin ebenfalls publiziert. Es handelte sich um weltoffene Kunstfreunde, wie Moos in Genf, Bollag, Kisling und Neupert in Zürich, Goltz in München sowie Flechthelm in Düsseldorf, die sich für geistige Entwicklungen und avantgardistische Ideen interessierten.¹⁴⁹

Der Erste Weltkrieg durchtrennte diese internationalen Strömungen rigoros und isolierte ihre Anhänger, die sich bis dahin als pan-europäische Gemeinschaft verstanden hatten, auf destruktive Weise.¹⁵⁰ Das ‚Nationale‘ wurde zu einem heroischen Mythos heraufbeschworen, für den man sein Leben einzusetzen bereit war. Viele deutsche Künstler – und auch jüdische Kunsthändler – zogen in den Krieg, einige verloren ihr Leben, andere kamen verstört zurück,¹⁵¹ derweil ihre Schweizer Kollegen, die ihre Kundschaft im Ausland hatten, plötzlich von ihren Einnahmequellen abgeschnitten waren.

Die nationalen Zuschreibungen der Kunst spitzten sich in den Kriegsjahren wieder zu: So wurde dem Winterthurer Kunstverein von nationalistischen Kreisen vorgeworfen, er pflege als Parteigänger von Bernheim Jeune & Cie¹⁵² nur ausländische Künstler. Dies hatte zur Folge, dass die Mehrheit des Vorstandes

146 Beteiligt waren Arp, Lüthy, Helbig, Gimmi, Huber, Klee (!) und Albert Pfister (1884–1978). München: 16.3.–4.4.1913, Berlin: 26.4.–31.5.1913. Ehrli, *Bund*, S. 37/38.

147 Fässler, *Bund*, S. 11–121, hier S. 106, zum Kunstsalon von Wyss ebd., S. 21 f.

148 Ebd., S. 108.

149 Die vollständige Liste ist abgebildet in: Ehrli, *Bund*, S. 45.

150 Robin Reisenfeld, *Collecting and Collective Memory, German Expressionist Art and Modern Jewish Identity*, in: *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u. a. 1999, S. 114–134, hier S. 125.

151 Z. B. Franz Marc (1880–1916), Max Beckmann (1884–1950), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938); Paul Cassirer, Walter Feilchenfeldt, Siegfried Rosengart, Fritz Nathan.

152 Die jüdischen Brüder Josse und Gaston Bernheim-Jeune hatten eine Galerie in Paris und unterhielten zusammen mit dem Bruder des Malers Félix Vallotton, Paul Vallotton (1864–1936), von 1913 bis 1922 eine Filiale in Lausanne, mit dem Kunsthändler Gottfried Tanner ab 1919 eine Filiale in Zürich. Schweiger, *Kunsthandel*, S. 57–72, hier S. 70/71. *Galerie Paul Vallotton Lausanne 1913–1973*, Lausanne 1973. Félix Vallotton war zudem seit 1899 ihr Schwager, nachdem er ihre Schwester Gabrielle Rodrigues-Henriques geheiratet hatte. Rudolf Koella, *Vallotton, Félix*, Version vom 15.1.2014, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016179/2014-01-15/>

seine Meinung änderte und bis nach dem Zweiten Weltkrieg dabeiblieb, indem er die Ankäufe auf Werke von Schweizer Künstlern wie Victor Surbek, Jean-Daniel Ihly, Alexandre Blanchet, Wilfried Buchmann, Hans Schoellhorn, Gustav Weiss, Niklaus Stoecklin u. a. beschränkte, während herausragende Werke von Liebermann, Despiau, Hodler, van Gogh, Vallotton, Bonnard, Vuillard und Rodin nur als Schenkungen in die Sammlung gelangten.¹⁵³

Das Kriegsende 1918 überschneidet sich mit dem Todesjahr Hodlers. Damals stand eine „neue Generation von Schweizer Künstlern bereits am Zenit ihres Schaffens.“¹⁵⁴ Auch bei ihnen ist ein augenfälliger Retrotrend auszumachen: Es ging ihnen vor allem „um die Darstellung der eigenen Erlebniswelt: der heimlichen Landschaft, des täglichen Lebens und der Familie.“¹⁵⁵ Sie hätten sich stilistisch an der französischen Kunst orientiert, während sie „der Nachimpressionismus mit Gauguin, van Gogh und Cézanne“ geprägt hatte. Innerhalb der Schweizer Kunstentwicklung waren Giovanni Giacometti und sein gleichaltriger Malerfreund Cuno Amiet die herausragendsten Persönlichkeiten. Einen entscheidenden Wesenszug ihrer Malerei bildet ihr virtuoser Umgang mit Farbe und Licht.¹⁵⁶ Aussichtsreiche Talente und ehemalige Mitglieder des ‚Modernen Bundes‘, wie Hermann Huber und Reinhold Kündig, orientierten sich neuerdings rückwärts an französischen Vorbildern.¹⁵⁷ Damit lagen sie im allgemeinen Trend, wie Lüthy feststellt, der von einer „Erlahmung der Kräfte, hauptsächlich im Lande selbst“, spricht und nach der Beurteilung der „Ausstellungslisten und Abbildungen in den Katalogen der 16. und 17. Nationalen Kunstaussstellung von 1925 und 1928 im Kunsthaus Zürich“ zum Schluss kommt, dass sie die „absolute Vorherrschaft der nachimpressionistischen gegenständlichen Richtung“ verkörpern.¹⁵⁸ Von den avantgardistischen Strömungen der 1910er Jahre war damit nichts Spürbares mehr übrig geblieben.

(zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Marina Ducrey, *Vallotton, Paul*, Version vom 15.1.2014, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030265/2013-07-01/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

153 Matthias Frehner, *Richard Bühler: „Un homme du XVIIe siècle“*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 225–232, hier S. 229.

154 Rudolf Koella, zitiert nach Biffiger, *Morgenthaler*, S. 22, Anm. 1.

155 Ebd., S. 22.

156 Ebd., Anm. 5. „Ihre Expressivität bringt wie in den Bildern der französischen Fauves die Macht von Licht und Farbe zum Ausdruck.“ Viola Radlach, *Giacometti, Giovanni*, Version von 2015, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000049> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

157 „Huber geriet 1917 angesichts einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich mit französischer Malerei unter den Einfluss Pierre-Auguste Renoirs, während sich Kündig, der sich rückblickend von seiner expressionistischen Werkphase distanzierte, der tonigen Landschaftsmalerei Gustave Courbets zuwandte.“ Christian Bührle, *Hermann Huber, Reinhold Kündig und Alber Pfister, Die Zürcher Vertreter des Modernen Bundes*, in: Fässler, *Bund*, S. 217–241, hier S. 227.

158 Lüthy, *Kunst*, S. 9–59, hier S. 42.

„Die Kunsthändler Rosengart, Nathan und Feilchenfeldt und deren Nachkommen haben den Schweizer Kunsthandel bis heute massgeblich beeinflusst.“¹⁵⁹

5 Kunstmarkt Schweiz und internationaler Handel

Die Tagung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft zum Kunstmarkt in der Schweiz zeigte 2009 auf, dass Untersuchungen über die Anfänge des professionellen Kunsthandels in der Schweiz bisher nur punktuell erfolgt sind. Dies ist einerseits auf die nur spärlich überlieferten Quellen der einzelnen Kunsthandlungen zurückzuführen, und hängt andererseits auch mit der kunsthistorischen Forschung zusammen, welche die Einflüsse des Kunstmarkts auf die Verbreitung eines künstlerischen Œuvres nur selten explizit in ihre Betrachtung einbezieht. Die Ausstellungen der Künstlervereine und der Turnus boten den Künstlern im 19. Jahrhundert zwar Verkaufsgelegenheiten, doch genügten sie den Qualitätsvorstellungen von anspruchsvolleren Künstlern nicht, wie am Beispiel Buchsers dargelegt wurde. In der Gunst des Kunstpublikums in der Schweiz stand bis zur Jahrhundertwende die nationale Heimatkunst, neben der deutschen Malerei der Münchner Schule. Neue Impulse sowohl für die Sammler als auch für die zeitgenössischen Malerinnen und Maler setzte die Beschäftigung mit dem französischen Impressionismus; seine Rezeption pflanzte sich von Paris aus fort. Ein besonderer Botschafter dieser Kunstrichtung in der Schweiz war der Winterthurer Maler Charles Montag, der ihm bekannte Kunstsammlerehepaare mit den Werken in Pariser Galerien vertraut machte. Montag organisierte ebenfalls Ausstellungen in der Schweiz und beriet einzelne im Aufbau befindliche Kunstgalerien.¹⁶⁰

Selbstredend waren auf dem Schweizer Kunstmarkt nicht nur jüdische Kunsthändler vertreten: In Zürich gab es die Galerien Wolfsberg (gegr. 1911), Tanner (gegr. 1913) und Neupert (gegr. 1913); in Bern Wyss (gegr. 1913); in Genf Dunki (gegr. 1898), Eggimann (gegr. 1898), Muriset (gegr. 1900), Ponti (gegr. 1916) und Kundig (gegr. um 1918); in Lausanne Vallotton (gegr. 1913), und im Laufe der

159 Claudius Ochsner, *97 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz*, in: Du, Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 857, 6/2015, S. 92/93, hier S. 92.

160 In Zürich Kunstsalon Wolfsberg und Moderne Galerie Tanner. Rudolf Koella, *Der Kunstsalon Wolfsberg*, in: Paul-André Jaccard u. Sébastien Guex (Hg.), *Le marché de l'art en Suisse du XIXe siècle à nos jours*, Zürich u. Lausanne 2011, S. 105–120, hier S. 114/115; Lukas Gloor, *Kunst als Propaganda im Ersten Weltkrieg, Carl Montag als ‚Ambassadeur de l'art français‘*, in: Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, Baden (Hg.), *Carl Montag, Maler und Kunstvermittler*, Ausstellungskat. Langmatt, S. 19–26.

Jahre kamen weitere dazu.¹⁶¹ Allerdings lag der internationale Kunsthandel in der Schweiz zu jener Zeit laut Angela Rosengart vorwiegend in jüdischen Händen.¹⁶²

Die Entstehung eines Kunstmarktes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, war damit in vielschichtige Abläufe eingebunden, die von verschiedenen Interessengruppen ausgingen. Die zeitgenössischen Künstler, die sich vor dem Ersten Weltkrieg an der mitteleuropäischen Kunstentwicklung ausgerichtet hatten und eine Vorreiterrolle einnahmen, waren auf finanzielle Förderung, öffentliche Ausstellungsgelegenheiten und eine kaufkräftige Klientel angewiesen. Die Sammler hingegen beabsichtigten einerseits sich Kollektionen zuzulegen, die ihren persönlichen Überzeugungen von künstlerischer Qualität und geistiger Anregung gerecht wurden, andererseits auch Werke von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern zu erwerben, die ihren Nationalstolz repräsentieren sollten. Da die Vision einer attraktiven Sammlung stetem Wandel unterliegt, wurden gekaufte Werke wieder auf den Markt gebracht und ausgewechselt. Entsprechend lagen die Bedürfnisse der Künstlerschaft und des Publikums, zwischen denen der Kunsthändler die Vermittlung anstrebte, auf unterschiedlichen Ebenen. Dazu überlagerten ihre eigenen Geschäftsideen und Qualitätsansprüche die Kundenwünsche. Aus diesen Konstellationen ergaben sich die unterschiedlichen Tätigkeitsprofile und Fachgebiete der einzelnen Kunsthändler:

Max Moos in Genf, der sich eine Monopolstellung für das Œuvre Ferdinand Hodlers erarbeitete, verfügte um 1918 nach ständiger Erweiterung über die größte Galerie in der Schweiz. Mit seinem Engagement für Hodler und dessen Zeitgenossen erwies sich Moos als Galerist, welcher mit seinen Ausstellungen und umfassenden Katalogen viel Wert auf die Publizität der Kunstschaffenden legte. Dabei bediente er sowohl französische als auch welsche und Deutschschweizer Kunden.

Gustave und Léon Bollag unterstützten den ‚Modernen Bund‘ sowie einzelne zeitgenössische Schweizer Künstler, kauften aber auch Schweizer Kunst des 19. Jahrhunderts an, im speziellen Werke Frank Buchsers, den sie in der Schweizer Sammlerszene bekannt machen wollten. Eines ihrer Anliegen bestand darin, mit nationaler Kunst das Schweizer Selbstbewusstsein zu stärken. Zu ihrer Ausstellungstätigkeit hinzu kamen die Auktionen, die sie regelmäßig abhielten. Ihre Handelstätigkeit basierte vor allem auf der inländischen Kunstzirkulation, für deren Antrieb die Austauschwünsche der Sammlerinnen und Sammler sorgten. Mit ihren Versteigerungen schufen die Brüder Bollag über vier Jahrzehnte einen Kunstmarkt in Zürich, der nicht nur für die privaten Schweizer Sammlerinnen und Sammler, sondern auch für die inländischen Museen von Bedeutung war.

161 Claude Lapaire, *Kunsthandel*, Version vom 3.3.2010 in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010996/2010-03-03/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

162 Angela Rosengart, in: Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 80.

Nach dem Ersten Weltkrieg lief das Kunstgeschäft in Deutschland mäßig, sodass deutsche Händler wie Heinrich Thannhauser in Luzern Filialen eröffneten. Für diese Stadt in der Zentralschweiz entschieden sie sich, um Touristen als Kundinnen und Kunden zu gewinnen. Thannhausers Neffe Siegfried Rosengart, der die Filiale in Luzern übernahm, lebte dort zu keiner Zeit von der lokalen Kundschaft; seine Klientel stellten vor allem Amerikanerinnen und Amerikaner dar, welche sich auf der Durchreise befanden und nach ausgewählten Meisterwerken, hauptsächlich der französischen Moderne, Ausschau hielten. Damit profilierte sich Rosengart als persönlicher Berater, der sich für die Qualität und inhaltliche Komposition einzelner privater, wie auch öffentlicher Sammlungen einsetzte.

Toni Aktuaryus hatte in der Galerie seines Vaters Isaac in Wiesbaden bereits Erfahrungen im Kunsthandel sammeln können. Nachdem er im Ersten Weltkrieg in die Schweiz gekommen war, beschloss er in Zürich zu bleiben, wo er 1924 seine eigene Galerie gründete. Sein Ziel war die Förderung der zeitgenössischen Schweizer Künstler, weshalb er intensiv in die Öffentlichkeitsarbeit investierte: Er lud zu Vernissagen mit Vorträgen und Musik ein und gab zwischen 1932 und 1946 zusammen mit dem Kunstschriftsteller Gotthard Jedlicka sogar als erster Galerist in der Schweiz eine eigene Kunstzeitschrift heraus. Die zahlreichen Ausstellungen, welche er regelmäßig ausrichtete, boten dem Zürcher Publikum ein breites Kunstspektrum an, während die Galerie die Funktion eines Begegnungsraums für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler erfüllte.

Fritz Nathan, der mit seinem Halbbruder Otto H. Nathan gemeinsam die Ludwigs Galerie in München betrieb, unterhielt 1926 für die eigene Firma sowie für das Auktionsgeschäft seines Onkels Hugo Helbing ebenfalls in Luzern eine Sommerfiliale. Es war eine gute Gelegenheit, um sich mit den Sammelvorlieben in der Schweiz bekannt zu machen und die Kundschaft in Luzern kennenzulernen. Als Nathans Halbbruder Otto 1930 starb, musste er die Ludwigs Galerie allein weiterführen. Spezialisiert auf die deutsche Romantik, bemühte sich Nathan verschiedentlich mit seinen Ausstellungen, die verengte, nationalsozialistische Sichtweise auf die deutsche Kunst zu revidieren. Aus Angst vor einem Übergriff – sein Onkel Hugo Helbing wurde später in München in der Reichspogromnacht 1938 von Nationalsozialisten tatsächlich zusammengeschlagen und starb an den Folgen der ihm zugefügten Verletzungen – nahm Nathan 1935 den Auftrag des St. Galler Kunstmuseums an, die Sturzeneggersche Sammlung aufzuwerten, und übersiedelte 1936 mit seiner Familie in die Schweiz. Von seinem Geschäft in St. Gallen aus arbeitete er als angesehene Vermittlerfigur zwischen dem Schweizer und dem deutschen Kunsthandel. Er war von der Idee beseelt, dass eine Kunstsammlung durch ihre stimmige Zusammensetzung, für sich genommen, ein Kunstwerk darstelle und wollte diese Vision nach Möglichkeit umsetzen: Bedeutende Schweizer Kunstsammler wie Oskar Reinhart und Emil Georg Bührle haben Nathan deshalb über Jahre hinweg als persönlichen Berater beigezogen.

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle Walter Feilchenfeldt, der die Galerie Cassirer in Berlin geleitet hatte und 1939 über Amsterdam in die Schweiz gekommen war, sich jedoch bis 1946 nicht offiziell als Kunsthändler betätigen durfte.

Diese Einblicke in die jeweiligen Wirkungsbereiche jüdischer Kunsthändler in der Schweiz zwischen 1900 und 1950 vermitteln einen Eindruck davon, wie verschiedenartig der Kunsthandel betrieben wurde und welche Personengruppen von den einzelnen Händlern bevorzugt angesprochen wurden: Während sich Moos, Bollag und Aktuaryus in ihren Galerien und Auktionen besonders für die Kunst in der Schweiz einsetzten, die sie größtenteils ans Schweizer Publikum verkauften, kümmerten sich Rosengart, Nathan und später Feilchenfeldt mit ihrem vorwiegend internationalen Angebot vom Standort Schweiz aus hauptsächlich um eine internationale Kundschaft. In dieser Raffung bleibt diese Aussage allerdings unpräzise, denn selbstverständlich vermittelten auch Moos, Bollag und Aktuaryus internationale Kunst an internationale Kunden und boten ebenso einzelne Sammlerinnen und Sammler. Dabei gestaltete jeder Kunsthändler sein eigenes Arbeitsgebiet nach seinen persönlichen Qualitätsvorstellungen, der verfügbaren künstlerischen Produktion und seinen eigenen Präferenzen als Vermittler zwischen den variierenden Sammlerinteressen: Die einen schätzten den Umgang mit den zeitgenössischen Kunstschaaffenden, die anderen bevorzugten den Kontakt zu den Sammlerinnen und Sammlern. Grundsätzlich könnte man sagen, dass jeder Kunsthändler seinem Geschäft einen eigenen Charakter verlieh. Sah er seine Aufgabe dagegen als Vermittler von zeitgenössischer Kunst in der Schweiz, bemühte er sich, Beziehungen zu den Kunstschaaffenden aufzubauen und seine Galerie für diese interessant zu machen, während er ihnen gleichzeitig zu einem kauffreudigen Publikum verhelfen musste. Den Brüdern Bollag ist dies nicht auf Anhieb gelungen, sodass sie sich schließlich nur noch aufs Auktionsgeschäft stützten. In dieser Zeit arbeitete Toni Aktuaryus aktiv mit den zeitgenössischen Schweizer Künstlern zusammen und bot ihnen ab 1924 in seiner Galerie eine anregende Plattform.

Gerade diejenigen Händler, die im hochpreisigen Segment arbeiteten, verstanden sich nicht einfach als Kunstanbieter, sondern in erster Linie als professionelle Berater ihrer Kundschaft, der sie beim Auf- und Ausbau einer erstrangigen Sammlung assistierten. Aber auch diese Kunstverkäufer pflegten enge Beziehungen zu zeitgenössischen Künstlern, deren Werke sie handelten: Bei Siegfried Rosengart war dies die Freundschaft zu Picasso, Chagall und anderen mehr. Die Sammlung Rosengart, welche als Museumsstiftung in Luzern der Öffentlichkeit zugänglich ist, dokumentiert heute auf eindrückliche Weise den außerordentlichen Einsatz Siegfried und Angela Rosengarts für die europäische Moderne, welche sie von der Zentralschweiz aus an eine internationale Kundschaft vermittelten.

In Anbetracht der Komplexität dieser Wechselbeziehungen, die sich zwischen den von der Schweiz aus arbeitenden Kunsthändlern und ihrem in- wie ausländischen

Publikum auf Kunstwerke verschiedenster Herkunft erstreckten, ist es nicht möglich, das wirtschaftliche Ausmaß dieses Kunsthandels zu beziffern. Denn Statistiken, die über die Bedeutung dieser mannigfaltigen Handelsaktivitäten in der Vergangenheit Auskunft geben, scheitern an ihrer Erfassung; während zwar Zahlen zu den im- und exportierten Kunstgütern vorliegen, fehlen Angaben zum historischen Binnenhandel.¹⁶³

Nachdem dargelegt werden konnte, dass das Auftreten jüdischer Kunstvermittler in der Schweiz ein Phänomen darstellt, welches im Zusammenhang mit der konservativen beziehungsweise reaktionären deutschen Kulturpolitik steht, wird im folgenden Teil auf diejenigen jüdischen Händler und Galeristen einzeln eingegangen, welche biografische oder geschäftliche Beziehungen zum Schweizer Kunstmarkt pflegten. Die Kurzporträts befassen sich mit ihrer Herkunft, ihrem Werdegang und ihren Arbeitsfeldern.

163 Paul-André Jaccard, *Der Kunst- und Kulturgütermarkt in der Schweiz*, in: SIK (Hg.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Bern 2006, S. 164–179.

Teil II: Jüdische Kunsthändler und Galeristen im Schweizer Kontext

„Das Schicksal der Kunst und ihrer Träger
wird zum Schicksal der Völker!“¹
Berlin, Juli 1923

1 Einführung

In seinem umfassenden Buch *Der Kunsthändler, Wandlungen eines Berufes* stellt der Kunstsoziologe Hans Peter Thurn die Geschichte der Kunsthändler seit der Antike bis heute in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang dar. Er widmet sich darin ebenfalls dem Berufsbild des Galeristen, welches als Spezialtyp des Kunsthändlers erst „im Kampf um die junge Kunst“ entstanden ist, und dessen zeitgenössischem Kontext:

Das Kulturmilieu, das die moderne Galerie herstellt, tritt in gewisser Weise die Nachfolge der vormaligen bürgerlichen Salons an. Nicht von ungefähr heißen viele der neuen Unternehmungen um die Jahrhundertwende ‚Kunstsalon‘ oder werden zumindest in der Öffentlichkeit so genannt. Das Geflecht, das sie schließlich mit dem Publikum insgesamt bilden, markiert jene Ereigniswelt, die sich fortan mit mehr oder weniger berechtigtem avantgardistischem Touch, nicht selten auch in esoterischem Pathos von der Umgebung abzuheben trachtet. Mit dieser Konstellation, mit der Vielfalt der veränderten Aufgaben muss der moderne Galerist rechnen und zurechtkommen, will er nicht kulturell wie ökonomisch scheitern.²

Wer Kunsthandel betreibt, lässt sich auf ein Wagnis ein. Niemand kann vorher sagen, was morgen gekauft wird, wie viele Leute sich für einen Künstler oder einen Stil interessieren. Würde man den Zeitgeist treffen? Könnte man mit dem gewählten Programm einen Markt schaffen? Würden sich die erworbenen Werke mit Gewinn weiterverkaufen lassen? So spekulativ ist der Kunsthandel auch heute noch. Er verlangt nach viel Gespür, nach Qualitätsbewusstsein, Kundenkenntnis, finanziellen Ressourcen und nicht zuletzt Kühnheit, wie die Kunsthändlerin Marianne Feilchenfeldt betont.³ Und nur in guten Zeiten wird Kunst gekauft, in schlechten wird Kunst verkauft, aber an wen und zu welchen Preisen? Generell lässt sich beobachten, dass die geistigen Strömungen, die eine

1 Willy Oskar Dressler, *Vorwort*, in: Dresslers Kunsthandbuch 1923, Berlin 1923.

2 Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler, Wandlungen eines Berufes*, München 1994, S. 115–163, hier S. 124.

3 „Doch Kühnheit gehört dazu, wenn man den Beruf des Kunsthändlers auf hohem Qualitätsniveau ausüben will.“ Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 215.

neue Kunstentwicklung ins Leben rufen, der Vermarktung ihrer Werke vorausgehen. Umgekehrt heißt dies, dass der Kunsthandel stets der künstlerischen Entwicklung folgt.

Der Kunstmarkt konstituiert sich aus verschiedenen, gesellschaftlich heterogenen Teilen: den Kunstschaffenden, der Käuferschaft und den Kunsthändlern, wobei letztere die Aufgabe übernehmen zu regulieren. Das Vorhandensein eines spannenden Kunstangebots und einer aktiven, lebendigen Kunstszene ist nicht gleichbedeutend mit der Kauflust des Publikums. Ist eine Sammlerschicht vorhanden, fragt es sich, ob diese einerseits Interesse an der Avantgarde zeigt und andererseits deren Werke auch erwirbt, oder ob sie ihr Geld vor allem für ‚Klassiker‘ ausgibt. Weder das aktuelle Angebot noch die Nachfrage müssen daher zwingend zusammenpassen. Während für den Galeristen die zeitgenössische Kunstentwicklung inhaltlich attraktiv sein mag, muss sie für seine finanzielle Existenz nicht unbedingt ertragreich sein. Der Händler übernimmt somit auf dem Markt eine hochkomplexe Aufgabe als Vermittlerinstanz: Nebst der Förderung ausgesuchter Künstlerinnen und Künstler pflegt er seine Kundschaft, indem er regelmäßig Ausstellungen veranstaltet und ihr auf diese Weise sein Kunstverständnis näherbringt, oder er berät sie im persönlichen Kontakt.

Jeder Kunsthändler legte sich ein eigenes Arbeitsgebiet zu, das er den Umständen stetig anpassen musste, pflegte seinen individuellen Kundenkreis und schuf sich so ein eigenes ‚Territorium‘. Die Intention dieses Teils der Untersuchung ist es, Herkunft, Bildungshintergrund und berufliche Aktivitäten jedes Kunsthändlers so weit zu analysieren, dass das Profil jedes einzelnen in Erscheinung tritt. Ob sie als Galeristen, Kunsthändler oder Auktionatoren tätig waren – in der Regel in einer Mischform –, ihre emotionale Beziehung zur Kunst und die Freude an der optischen Wahrnehmung lässt sich aus den Titeln ihrer Lebensgeschichten⁴ ablesen: Die Leidenschaft war für sie ein wichtiger Motivator. Ihr wohnt die Bereitschaft inne, für den Genuss auch negative Gefühle auszuhalten; ein Eingeständnis ihres inneren Ausgeliefertseins an die Kunst, welches die partielle Blindheit in Fluchtgut- und Raubkunstfragen antizipiert.

4 In seinem Aufsatz *Die biographische Illusion* befasst sich Bourdieu mit der Problematik von Biografien und Autobiografien, welche immer selektiv, nach gewissen Kriterien konstruiert und nach dem Prinzip einer Lebensganzheit aufgezeichnet werden. Bourdieu, *Die biographische Illusion*, in: Vernunft, S. 75–83. Dabei ist zu bedenken, dass jede historische Darstellung ein Konstrukt unter bestimmten Annahmen ist, die ihrerseits auf die Beschreibungen von Zeitzeugen und einschlägigen Quellen angewiesen ist.

2 Cassirer in Berlin

Paul⁵ und sein Cousin Bruno Cassirer⁶ gründeten 1898 in Berlin die Bruno- & Paul Cassirer, Kunst- und Verlagsanstalt. Über die Beziehungen zu Max Liebermann und Max Slevogt und ihre Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung ‚Berliner Secession‘ (1898) kamen sie in Kontakt mit einem großen Kreis von engagierten Kunstfreunden in Berlin, u. a. auch mit Hugo von Tschudi und seinem Kunstsammlerumfeld, zu welchem ebenfalls der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe gehörte.⁷ Überzeugt davon, dass Liebermann, Slevogt und Corinth die künstlerische Avantgarde Deutschlands ausmachten, setzten sie sich zum Ziel, den Impressionismus beim Berliner Kunstpublikum einzuführen. Deshalb galt ihre erste Ausstellung als Galeristen Werken Liebermanns, die zusammen mit solchen von Edgar Degas und Constantin Meunier präsentiert wurden. Bis zur Auflösung des gemeinsamen Unternehmens 1901 folgten weitere Ausstellungen im selben Stil. Paul Cassirer blieb Mitglied der ‚Secession‘ und übernahm den Galeriebetrieb im Alleingang; die Verlagstätigkeit hingegen übte jeder der beiden Cousins auf seine eigene Weise weiter aus. Bruno gründete u. a. 1902 die Monatsschrift *Kunst und Künstler*, welche hohes Ansehen genoss, bevor sie 1933 durch die Nationalsozialisten verboten wurde.⁸ Sein Verlagsprogramm richtete sich an das vermögende Bürgertum, das sich für Kunst, Kultur und Literatur interessierte. Paul Cassirer veröffentlichte ab 1908 zahlreiche Bücher, die zum Teil mit Lithografen von zeitgenössischen Künstlern illustriert waren und sich großer Beliebtheit erfreuten.⁹

5 „Paul Cassirer war von Haus aus vermögend – seine Familie hatte es im Holzhandel und mit Kabelfabriken zu Reichtum gebracht, was ihm ein sorgenfreies Leben ermöglichte.“ Echte, *Ausstellungen*, S. 54–61, hier S. 58.

6 Bruno hatte zuerst versucht, in München eine Malerkarriere einzuschlagen. Echte, *Symptome*, S. 21–36, hier S. 25.

7 Julius Meier-Graefe übte mit seinem 1904 erschienenen Buch *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* einen großen Einfluss aus. Oliver Prange, „Kunst ist da, um betrachtet zu werden. Und nicht, um darüber Bücher zu lesen“, Walter Feilchenfeldt, in: Du, Die Zeitschrift der Kultur, Walter Feilchenfeldt – Ein Leben mit Kunsthandel, van Gogh und Cézanne, Nr. 857, 6/2015, S. 19–37, hier S. 28.

8 Die Zeitschrift wurde von der Galerie Aktuaryus unter dem Titel *Galerie und Sammler* in gewisser Weise von der Schweiz aus fortgesetzt.

9 Es waren insgesamt 19 Werke. Beteiligt waren die Künstler Jules Pascin, Rudolf Grossmann, Ernst Barlach, Max Slevogt, August Gaul, Max Oppenheimer, Willi Geiger, Emil Pottner, Otto Hettner und Max Pechstein.

„1910 war Cassirer zur ersten Adresse für moderne Bilder in Europa aufgestiegen. Aus den einstmals verschrienen Impressionisten waren Klassiker geworden, und nirgends gab es dafür ein aufgeschlosseneres und kaufkräftigeres Publikum als in Berlin.“¹⁰ Zusammen mit Durand-Ruel in Paris,¹¹ hatte er auch einige Einzelausstellungen von Cézanne und van Gogh in Berlin organisiert.¹² Ab 1903 zeigte er in regelmäßigen Abständen Edvard Munch, und 1909 gab Matisse bei Cassirer sein Debüt in Deutschland.¹³ Aber auch er zog freiwillig ins Feld, als der Erste Weltkrieg ausbrach, setzte sich jedoch bald in die Schweiz ab, wo er mit Max und Otto Rascher die Max Rascher Verlags AG gründete, die die pazifistischen *Weißten Blätter* herausgab.¹⁴ In der Zwischenkriegszeit kehrte er nach Berlin zurück, um dort seine Geschäftstätigkeit wieder aufzunehmen. Nachdem seine Mitarbeiter während des Krieges Bilder von französischen Galeristen, die noch in der Galerie gelagert waren, in der Not verkauft hatten und ferner die deutsche Währung keinen Wert mehr besaß, stand die Galerie vor dem Bankrott. Cassirers bisherige Mitarbeiterin Grete Ring (1887–1952)¹⁵ und Walter Feilchenfeldt wurden nun zu Partnern in der Firma, nachdem sich Feilchenfeldt erfolgreich um ein Darlehen bei der deutschen Regierung bemüht hatte. Zwei Jahre später erschoss sich Paul Cassirer im Vorzimmer des Scheidungsanwalts, welcher die Scheidung von seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Tilla Durieux, auf ihren Wunsch hin hätte vorbereiten sollen.¹⁶ Ring und Feilchenfeldt waren von nun an alleinige Firmeninhaber; sie würden von der nationalsozialistischen Vertreibungspolitik betroffen sein und über Umwege in die Schweiz gelangen.

10 Echte, *Ausstellungen*, S. 54–61, hier S. 60.

11 Ebd., S. 58.

12 Cézanne 1904, 1907, 1909, 1913; van Gogh 1901/02.

13 Echte, *Ausstellungen*, S. 54–61, hier S. 61.

14 Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 75. Zu den *Weißten Blättern*: Rahel E. Feilchenfeldt u. Markus Brandis, Paul Cassirer Verlag, Berlin 1898–1933, eine kommentierte Bibliographie, 2. durchgesehene u. verb. Aufl. München 2005.

15 Zu Grete Ring: Rahel E. Feilchenfeldt, *Grete Ring als Kunsthistorikerin im Exil*, in: Ursula Hudson-Wiedenmann u. Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.), *Grenzen Überschreiten: Frauen, Kunst und Exil*, Würzburg 2005, S. 131 ff.

16 Über das Motiv für den Selbstmord gibt es keine schlüssigen Erklärungen. Ebd., S. 76/77.



Abb. 3: Paul Cassirer am Strand im niederländischen Noordwijk, 1925. Foto: Paul Cassirer-Archiv, Zürich.



Abb. 4: Alfred Flechthaim und Grete Ring, Berlin, um 1932. Foto: Paul Cassirer-Archiv, Zürich.

3 Flechtheim in Düsseldorf und Berlin

Auch der jüdische Kunsthändler Alfred Flechtheim (1878–1937) wurde zu einem stürmischen Streiter für die moderne Kunst. Er hatte an einer Westschweizer Privatschule nach 1895 die Handelsschule besucht und dort fließend Französisch gelernt;¹⁷ später absolvierte er eine Lehre in Paris, wo er Kontakte zu Künstlern,¹⁸ Galeristen¹⁹ und Kritikern²⁰ pflegte, die sich im Café du Dôme trafen. Hier sprang der Funke der zeitgenössischen Malerei auf Flechtheim über, der erst 1913 als Kunsthändler zu arbeiten begann.²¹ Vorab hatte er sich selbst eine Sammlung moderner Grafik zugelegt, welche in der Düsseldorfer Kunsthalle 1908 im Kontext einer Ausstellung des sogenannten ‚Sonderbunds‘ präsentiert worden war. Aus diesem Setting entwickelte sich unter dem Namen ‚Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler‘ eine offizielle Kunstvereinigung, die Flechtheim später als „sein Werk“ bezeichnete.

Von Berlin bis Paris sprach er [Flechtheim] alles an, was Rang und Namen hatte, so dass sich die Mitgliederliste wie ein ‚Who is who‘ der damaligen Kunstwelt liest. Paul Cassirer und Félix Fénéon, den Geschäftsführer von Bernheim-Jeune in Paris, gewann er für den Arbeitsausschuss, Max Liebermann für die Ehrenmitgliedschaft. Französische Künstler wie Bonnard, Matisse, Maillol, Signac, Vallotton, Vuillard oder Pascin wurden ebenso Mitglieder wie die gesamte junge rheinische Kunstszene. Auch die Direktoren der aufstrebenden Kunstmuseen in Münster, Köln, Essen, Düsseldorf, Elberfeld, Hagen oder Mannheim waren mit von der Partie, gefolgt von den Kunsthändlern der Moderne: Bernheim-Jeune in Paris, Gutbier in Dresden (Kunsthandlung Ernst Arnold), Goldschmidt in Frankfurt, Gewährspersonen Uhde und Kahnweiler fehlten selbstverständlich nicht. Als Zentrum dieses weitgespannten Beziehungsnetzes entfaltete Flechtheim nicht nur sein Organisationstalent, sondern beschaffte auch für Ausstellungen all jene Kunstwerke, denen seine Leidenschaft galt.²²

17 Dascher, *Flechtheim*, S. 32/33.

18 Rudolf Levy, Hans Purrmann, Walter Bondy, Jules Pascin, Rudolf Grossmann, Richard Goetz, Hanns Bolz, Werner Heuser, Ernesto Fiori, Karl Hofer, Wilhelm Lehbruck, Friedrich Ahlers Hestermann, Hermann Haller, Schriftsteller: Otto van Wätjen. Ebd., S. 41/42.

19 Vor allem Daniel-Henry Kahnweiler. Ebd., S. 44.

20 Julius Meier-Graefe und Carl Einstein. Ebd., S. 43.

21 Ebd., S. 41–44.

22 Ebd., S. 52–54.

An den beiden folgenden Ausstellungen des ‚Sonderbunds‘ 1910 und 1911 war Flechtheim ebenfalls mit Leihgaben präsent. Auf einmal standen er und seine Sammlung im Rampenlicht einer weitverzweigten Kunstwelt. Seine Picasso-Sammlung soll in wenigen Jahren zur größten Picasso-Sammlung Deutschlands geworden sein.²³

Als die Bremer Kunsthalle 1910 für 30.000 Mark von Cassirer das *Mohnfeld* von van Gogh erwarb, löste dies den wohl größten Kunststreit zwischen 1900 und 1933 in Deutschland aus. Der deutsche Maler Carl Vinnen griff in der Tagespresse wiederholt

die Haltung der jüngeren Museumsdirektoren an, die sich von einflussreichen Kunsthändlern minderwertige Auslandskunst zu horrenden Preisen aufschwätzen ließen, während die deutsche Kunst zu einem Schattendasein verurteilt sei. Die nationalkonservative und antisemitische Stoßrichtung der Polemik war unverkennbar und brachte einen Konflikt zum Ausbruch, der schon seit einigen Jahren geschwelt hatte. 140 Künstler, Kritiker und Museumsleiter solidarisierten sich mit Vinnen und brachten dies (1911) in einer Broschüre unter dem Titel ‚Ein Protest deutscher Künstler‘ zum Ausdruck.²⁴

Die Replik erfolgte unter dem Titel *Im Kampfum die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler*. Sie wurde laut Dascher „zu einem Manifest der modernen Kunstbewegung in Deutschland“: 75 Künstler, Museumsdirektoren, Schriftsteller und Kunsthändler sowie zwei Sammler, einer davon war Flechtheim, beteiligten sich daran. Flechtheim ließ sich auf ideologisch-kunstkritische Fragen überhaupt nicht ein, wie die meisten anderen Beitragenden, sondern erläuterte, dass für ihn die Auswahl der Kunstwerke abhängig von Intelligenz oder Beschränktheit sei.

Bei einer weiteren Schau des ‚Sonderbundes‘ 1912 in Köln, die nun auch Werke van Goghs sowie Picassos vorstellte, ging es darum, die in der Broschüre vertretenen Auffassungen zu bekräftigen.²⁵ Flechtheim bezeichnete seinen Einsatz „für Picasso und gegen die Deutschtümelei von Carl Vinnen und seinen Anhängern“ „später als seinen ‚Picassokampf‘“²⁶. Das Echo auf diese Ausstellung fiel groß aus, doch die Kölner Öffentlichkeit reagierte nach wie vor mit Skepsis der neuen Kunst gegenüber.²⁷

23 Ebd., S. 54.

24 Ebd., S. 57.

25 „Eigene Räume waren den Werken van Goghs, Cézannes und Gauguins zugeteilt, während von den lebenden Künstlern diese Ehre nur Munch und Picasso zuteil wurde.“ Ebd., S. 61–63, S. 63.

26 Ebd., S. 70.

27 Ebd., S. 67.

Bei der „ersten großen Picasso-Ausstellung in Deutschland, die im Februar 1913 in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in München stattfand“, kam Flechtheim eine wesentliche Aufgabe zu: Einerseits wurden Werke aus seiner Sammlung ausgestellt, andererseits half er bei der Vermittlung der anderen Exponate. – Im selben Jahr gelang es ihm endlich, seinen Beruf als Getreidehändler niederzulegen und – mit Kapital von Paul Cassirer – eine eigene Kunsthandlung zu gründen. Das Programm stand für ihn bereits fest: Er wollte die Maler des Dôme-Kreises und der rheinischen Moderne sowie einzelne französische Künstler samt Picasso fördern. Dafür blieb Kahnweiler Flechtheims erste Bezugsquelle.²⁸

Die weitere Geschichte von Flechtheim sei nur kurz nacherzählt: Nachdem er den Ersten Weltkrieg als Soldat durchgemacht hatte und seine Galeriebestände 1917 auf einer Auktion hatten versteigert werden müssen, eröffnete Flechtheim 1919 eine neue Galerie.²⁹ Voller Tatendrang widmete er sich neuen Ausstellungen, gab die Zeitschrift *Der Querschnitt* heraus und leistete Öffentlichkeitsarbeit. Zudem wurde 1921 in Berlin eine weitere Galerie eröffnet, immerhin liefen die Geschäfte in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wieder besser. Doch blieb Liquidität bei Flechtheim immer ein Thema, und die Krise Anfang der 1930er Jahre setzte dem Unternehmen wiederum finanziell zu. 1932 unterstützte Flechtheim das Zürcher Kunsthaus bei seiner Picasso-Ausstellung mit zum Teil verkäuflichen Leihgaben: Davon wurde ein einziges Bild verkauft, das ihm nur zur Hälfte gehörte. 1933 hatte sich Flechtheim an einer Auktion der Galerien von Hugo Helbing und Georg Paffrath in Düsseldorf beteiligt, die durch die NSDAP gestört und abgebrochen wurde. Ein Protestschreiben folgte; gegen den allmählichen Ausschluss der jüdischen Händler aus der 1933 errichteten Reichskulturkammer waren sie letztlich aber machtlos.

Für Flechtheim liefen die politische Katastrophe und der geschäftliche Zusammenbruch parallel: Die Galerie in Berlin war überschuldet, die dort angebotene Kunst – wenn überhaupt – nur noch zu Niedrigpreisen abzusetzen. Selbst der Transfer privater Kunstwerke in die Schweiz war zunehmend mit Risiken behaftet. Ein Neubeginn im Ausland ohne eingeführten Partner, ohne Eigenkapital, ohne Kommissionen von Künstlern, ohne ein funktionierendes Netzwerk schien für einen Mann seiner Generation jedoch fast unmöglich. Ein Auslandskonto oder frei verfügbare Devisen waren, wie er immer wieder betonte, nicht vorhanden. Auch die Bemühungen um eine Ausstellung ‚seiner‘ Künstler Renée Sintenis und Karl Hofer in der Schweiz fanden wenig Resonanz, da Flechtheim dafür keine Eigenmittel mehr einsetzen konnte.³⁰

28 Ebd., S. 80–93.

29 Ebd., S. 97–118. Die neue Galerie befand sich in der Königsallee 34 in Düsseldorf, ebd., S. 121.

30 Ebd., S. 312/313.

Flechtheim versuchte schließlich ab 1934 in London neue Geschäftsbeziehungen aufzubauen, wo er 1937 nach einer Notoperation verstarb.³¹ Er hatte ein entsetzliches Schicksal erlitten: Von seiner Begeisterung für die Kunst der Moderne über die zahlreichen Bilderkäufe und -verkäufe zu den wiederkehrenden finanziellen Schwierigkeiten war er seinen Weg mit größter Überzeugung gegangen. Der Nationalsozialismus entzog Flechtheims Existenz aber schließlich jegliche Grundlage; die Kunstwerke, die ihm einmal gehört hatten, wurden in alle Winde zerstreut, wo sie von der heutigen Provenienzforschung wiederum aufgespürt werden.³²

31 Ebd., S. 385.

32 Andrea Bambi, Axel Drecolll (Hg.), *Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution*, Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Bd. 110, Berlin 2015.

4 Thannhauser in München

Auch Heinrich Thannhauser (1859–1935) betätigte sich im Handel, bevor er mit Franz Josef Brakl (1854–1935) zusammen 1905 in München die Moderne Kunsthandlung gründete. Die Galerie bot Werke von zeitgenössischen Münchner Künstlern an, die zur ‚Sezession‘ oder zur Künstlervereinigung ‚Die Scholle‘ gehörten.³³ 1908 präsentierte sie in Zusammenarbeit mit Cassirer in Berlin eine große Retrospektive von van Gogh, deren Verkaufsergebnis zwar bescheiden ausfiel, ihr Einfluss auf die Künstler des ‚Blauen Reiters‘ jedoch bedeutend war.³⁴

Nachdem sich die beiden Geschäftspartner getrennt hatten, rief Heinrich Thannhauser 1909 seine eigene Moderne Galerie in einem exklusiven Bau ins Leben. Die Räume sollten dieselbe Atmosphäre vermitteln wie die privaten Wohnungen der Kunstfreunde; darin standen Sitzgruppen und Musikinstrumente, die Fenster waren mit Vorhängen ausgestattet, am Boden lagen Teppiche und an den Wänden hingen die Kunstwerke. Der mit Oberlicht versorgte Saal im Erdgeschoss mit einer Fläche von 250 Quadratmetern war für eine damalige private Galerie einmalig; die Galerie verfügte damit über eine große Zahl von Präsentationsmöglichkeiten und wurde „zu einem bedeutenden Ort für Ausstellungen unterschiedlichster Stilrichtungen, einer Art privater Kunsthalle“³⁵.

Die Eröffnungsausstellung beleuchtete verschiedene Aspekte künstlerischen Schaffens: Sie zeigte deutsche Gegenwartskunst des Jugendstil sowie Werke französischer Impressionisten und ihrer Vorläufer, welche alle als Leihgaben aus der Galerie Durand-Ruel in Paris stammten.³⁶ Der Ausstellung wurde positive Beachtung geschenkt.

In einem folgenden Katalog bemängelte Heinrich Thannhauser, „dass die Ausstellungen zeitgenössischer Galerien nicht die neuen Entwicklungen in der Kunst widerspiegeln. Es sei erstaunlich, dass (...) der deutsche Kunsthandel im

33 Heinrich Thannhauser hatte 1885–97 ein Geschäft für Damenkonfektion, danach ein Beleuchtungsgeschäft in der Goethestr. 58. Franz Josef „Brakl war Opernsänger gewesen, arbeitete als Bühnenbildner und Theateragent und war Mitinhaber einer Druckerei“. Emily Bilski, *Die ‚Moderne Galerie‘ von Heinrich Thannhauser*, Kat. Jüdisches Museum München, München 2008, S. 16.

34 Koldehoff u. Stolwijk (Hg.), *Thannhauser*.

35 Ebd., S. 17. Einige Fotos der Ausstellung finden sich bei Brigitte Jacobs van Renswou, *Dokumentation*, in: Thannhauser, *sediment*, Heft 11, 2006, S. 33–91, hier S. 36–39.

36 Leo „Putzs Bild einer Wassernymphe, die eine mit großen Perlen gefüllte Austernschale hält, während sie dem Betrachter schüchtern ihren Blick zuwendet, wurde zum ersten Markenzeichen der Galerie und erschien auf dem Werbeplakat.“ Die 55 französischen Arbeiten waren von Boudin, Cassatt, Degas, Guillaumin, Jonkind, Manet, Monet, Monticelli, Morisot, Pissarro, Renoir und Sisley. Ebd., S. 18.

allgemeinen konservativ blieb, und dass er den Erzeugnissen der neuen Kunst immer noch nicht volle Würdigung angedeihen lasse.“ Dieser Tendenz wolle er sich nicht anschließen. In den kommenden Jahren verwirklichte er diesen Anspruch in seinen Ausstellungen französischer Impressionisten und Postimpressionisten; außerdem wollte er in Bezug auf die moderne Kunst Erziehungsarbeit leisten. Damit dies gelang, ließ er von Kunstkritikern und Kunsthistorikern – darunter auch Julius Meier-Graefe – in der Galerie Vorträge zu den zeitgenössischen Kunstentwicklungen halten. Dabei war Hugo von Tschudi, der von Berlin an die Pinakothek in München gewechselt hatte, an den Werkschauen Thannhausers ebenfalls brennend interessiert.³⁷ Als die ‚Neue Künstlervereinigung München‘ (NKVM) einen passenden Ausstellungsort suchte und Tschudi um Rat fragte, empfahl er ihr die Galerie von Heinrich Thannhauser, der die Ausstellung im Dezember 1909 tatsächlich ausrichtete. Die Kritiken waren derart vernichtend, dass Tschudi Thannhauser wieder aufmuntern musste. Das Publikum selbst soll schimpfend, spuckend und drohend durch die Schau gezogen sein.³⁸

Trotz der schlechten Kritiken war Thannhauser bereit, der NKVM Räume für eine zweite Ausstellung vom 1.–14. September 1910 zur Verfügung zu stellen, eine Ausstellung, die ein wesentlich ehrgeizigeres und internationaleres Projekt als das erste darstellen sollte. Die Vereinigung war zwischenzeitlich gewachsen, auch Avantgarde-Künstler aus Russland und Frankreich wurden zur Teilnahme eingeladen. Die meisten Exponate aus dem Ausland, darunter Werke von Picasso, Braque und Derain, stammten von dem in Deutschland geborenen jüdischen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler, der 1907 in Paris eine Galerie eröffnet hatte.³⁹

Abermals fielen die Kritiken niederschmetternd aus, und es wurde darüber spekuliert, ob diese Art von Kunst von einer krankhaften geistigen Verfassung (!) herrühre, oder ob es um eine reine Sensation zu Marketingzwecken gehe. Solche Unterstellungen konnten an der Künstlervereinigung nicht spurlos vorübergehen. Interne Diskussionen bewirkten, dass sich daraus die Splittergruppe ‚Der Blaue Reiter‘ mit Kandinsky, Münter, Marc und Kubin abgespaltete. Anlässlich der dritten Ausstellung der ‚Neuen Künstlervereinigung‘ im Dezember 1911 bei Thannhauser präsentierte ‚Der Blaue Reiter‘ seine Werke in separaten Räumen der Galerie. Zum ersten Mal in Deutschland wurden hier auch Bilder von Delaunay ausgestellt.⁴⁰

37 Das *Frühstück im Atelier* von Manet ging nach dem Tod Tschudis als ‚Tschudi-Spende‘ in staatlichen Besitz über. Ebd., S. 19/20.

38 Ebd., S. 23/24.

39 Ebd., S. 24.

40 Diese Ausstellung wurde danach in Berlin in der Galerie ‚Der Sturm‘ von Herwarth Walden als Eröffnungsausstellung gezeigt. Ebd., S. 25.

Als Thannhauser im November 1911 eine Futuristen-Ausstellung zeigte, welche er von Walden in Berlin übernommen hatte, wurde er so angefeindet, dass er sich in der Presse von der künstlerischen Stoßrichtung der Futuristen distanzierte, indem er erklärte, dafür nur die Räume zur Verfügung gestellt zu haben.⁴¹ Sein oberstes Ziel bestehe darin, den Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten zu bieten, sein eigener Geschmack sollte dabei keine Entscheidungsgrundlage darstellen. Die Kunstschaffenden schätzten eine solch freiheitliche Haltung, denn die avantgardistischen Werke inspirierten sie wiederum zu eigenen Neuschöpfungen: „In München hinterließen die Bilder der Futuristen bei Künstlern wie Marc, August Macke und Klee einen nachhaltigen Eindruck.“⁴²

Auf die Picasso-Ausstellung 1913 bei Thannhauser wurde oben bereits hingewiesen. Neben den Mitwirkenden Flechthelm und Kahnweiler waren daran zwei weitere Personen aktiv beteiligt, die später in der Schweiz eine Rolle spielen sollten: Heinrichs Sohn, Justin Thannhauser, und Heinrichs Neffe, Siegfried Rosengart. Diese beiden gehörten ebenfalls zu den regelmäßigen Gästen im Café du Dôme in Paris und hatten sich mit dem dortigen Künstler- und Händlerkreis angefreundet, zu welchem auch Picasso zählte. In seiner großen Begeisterung für die Werke Picassos soll Rosengart Heinrich Thannhauser 1914 davon überzeugt haben, im Pariser Auktionshaus Hôtel Drouot das Gemälde *Les Saltimbanques* (Die Gaukler) von Picasso für 12.600 Goldfrancs zu ersteigern – Thannhauser konnte es tatsächlich bald mit Gewinn umsetzen.⁴³ Siegfried Rosengart und Justin Thannhauser unterhielten zu Picasso lebenslänglich eine freundschaftliche Beziehung und befassten sich mit dem Verkauf seiner Werke.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges sollte auch Heinrich Thannhauser von seinen Quellen in Paris trennen; dennoch stellte er weiterhin französische Künstler und solche, die in Frankreich lebten, aus und gab Kataloge ihrer Werke heraus. Gleichzeitig organisierte er auch Ausstellungen von deutschen Künstlern. Anlässlich seiner Präsentation Münchner Malerei 1870–90 im Jahr 1918 stattete sogar der König Thannhauser in seiner Galerie einen Besuch ab.⁴⁴

Nach dem Krieg wurde die Filiale in Luzern eröffnet, die zuerst nur in den Sommermonaten für die amerikanische Kundschaft betrieben wurde, während Heinrich Thannhauser in den zwanziger Jahren bei nachlassender Gesundheit die Moderne Galerie weiterführte. Seinen Kunstan sprüchen blieb er dabei treu und richtete Picasso, Slevogt, Hans von Marées Ausstellungen und Weisgerber eine Gedenkausstellung aus. Die letzte Schau in der Münchner Galerie war Degas gewidmet und präsentierte 72 posthum gegossene Bronzeskulpturen. Sie wurde

41 Ebd., S. 26.

42 Ebd., S. 27.

43 Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 75/76.

44 Bilski, *Thannhauser*, S. 32.

1926 bei Flechtheim in Berlin zum ersten Mal und danach bei Thannhauser in München und Arnold in Dresden gezeigt.⁴⁵ Eine ähnliche Ausstellung wurde 1935 in der Galerie Aktuaryus dem Publikum in Zürich dargeboten.

Ab 1926 versuchte Justin Thannhauser sich in Berlin als Kunsthändler eine neue Existenz aufzubauen. Nach zwei erfolgreichen Ausstellungen im Künstlerhaus, die von ihm organisiert worden waren, eröffnete er 1927 eine eigene Galerie in der Bellevuestraße 13. Gleichzeitig wurde die Münchner Galerie durch ihr immer konservativer werdendes Umfeld in Mitleidenschaft gezogen. 1928 wurde sie geschlossen. Die antisemitische Propaganda war ein entscheidender Faktor. – Das Engagement für die deutsche Avantgarde unterlag der rassistischen Einstellung der herrschenden Kunstkritik.⁴⁶ Goliath drohte zu siegen.⁴⁷

Heinrich zog 1934 zuerst von München nach Feldafing, einer Gemeinde außerhalb Münchens und 1935 nach Luzern, wo er am 24. November desselben Jahres gestorben ist.⁴⁸

Justin arbeitete in Berlin im gleichen Stil weiter: Er präsentierte dem Publikum in vornehmen Räumlichkeiten erlesene Kunstwerke. 1928 organisierte er eine Gedenkausstellung für Claude Monet und zeigte ebenfalls 1928 Retrospektiven von Gauguin und 1930 von Matisse.⁴⁹ 1933 hatte Justin bereits eine Wohnung in Paris gemietet. Eine große Anzahl seiner Picassos sandte er 1934 für eine Ausstellung nach Buenos Aires, welche er zusammen mit Kahnweiler und Paul Rosenberg veranstaltete.⁵⁰ Weitere Werke wurden 1939 nach Argentinien und Paris verbracht. Die Familie Thannhauser zog 1937 nach Paris, wo Justin weiterhin als Kunsthändler tätig war. Bei Kriegsausbruch machten die Thannhausers gerade Ferien in der Schweiz, um in Genf eine Ausstellung von Schätzen des Prado zu besuchen, dort stellten sie einen Visumsantrag für Uruguay.

45 Ebd., S. 33.

46 Ebd., S. 34/35.

47 Paul R. Jolles, Schweizer Botschafter in Amerika, erwähnte in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Thannhauser-Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1978 die Einstellung, die bei Thannhausers in New York zum Ausdruck kam: „(...) Hier wehte mitten im geschäftigen Manhattan der Geist des umfassenden Kulturempfindens der alten Welt; das europäische Kunstverständnis, verkörpert und ausgestrahlt von Justin Thannhauser, seinem Lebensstil und seiner Bildersammlung.“ Zit. nach Günter Herzog, *Thannhauser, Händler, Sammler, Stifter*, in: Thannhauser, sediment, Heft 11, 2006, S. 11–31, hier S. 28; Redetypuskript im ZADIK, S. 2/3.

48 Bilski widerlegt die in der Literatur gängige Schilderung, Heinrich Thannhauser sei an der Schweizer Grenze gestorben, mit dessen Totenschein, auf welchem der Sterbeort Luzern angegeben sei. Bilski, *Thannhauser*, S. 36.

49 Ebd., S. 36.

50 Ebd., S. 37.

Abb. 5: Heinrich Thannhauser, 1934. Foto: ZADIK, Bestand A77 Galerien Thannhauser.



Sie entgingen so der deutschen Invasion in Frankreich und konnten sich schließlich in die USA in Sicherheit bringen. Der Großteil ihres Besitzes – und der größte Teil der Bestände der Thannhauser-Galerien in München und Berlin – wurde von den deutschen Besatzungstruppen in Paris geplündert. Nach 1945 wurden einige Kunstwerke und weiterer Besitz zurückerstattet, vieles jedoch ist nie wieder aufgetaucht.⁵¹

Zwischen 1940 und 1971 lebte Thannhauser in New York; seine beiden Söhne verlor er: Heinz, der Kunstgeschichte studiert hatte und Professor am Sophie Newcomb College der Tulane University in New Orleans war, trat als Funker in die American Air Force ein und wurde 1944 über Frankreich abgeschossen, Michel nahm sich 1952 das Leben. Seine Frau Käthe starb 1960 an einem Herzschlag. – Er selbst heiratete 1962 Hilde Breitwisch (1919–91), mit der er 1971 nach Bern zog, um seinen Lebensabend mit ihr in der Schweiz zu verbringen. Thannhauser starb 1976 in Gstaad. Das Kunstmuseum Bern richtete ihm 1978 eine Gedächtnisausstellung

51 Ebd., S. 37.

**Consulado General del Uruguay
en Suiza**

CERTIFICADO DE VIAJE

Fotografía



Nombre y apellido **JUSTINO THANNHAUSER**
 Edad **48 años**
 Profesión u oficio y lugares donde los ha ejercido
Comerciante objetos artísticos-París y Ginebra
 Domicilio en el extranjero **Ginebra**
 Nacionalidad de origen **Aleman**
 Ciudadanía **Aleman**
 Documentos de identidad presentados
pasaporte identidad Suizo numº 1471
 Nombre del padre **Enrique**
 Nombre de la madre **Jay Carlota Nactigall**
 Vapor que lo conduce
 Fecha y puerto de salida

Motivos de su viaje a la República
Radicarse en el país
 Domicilio en la República **Montevideo**

INFORMACION CONSULAR DE ACUERDO CON EL DECRETO DE
 FECHA 16 DE SETIEMBRE DE 1932

Orden telegrafica del Ministerio de Relaciones Exteriores
 num 4320 y 4325 de Setiembre 19 y Octubre 3 de 1940 autori-
 zando el viaje en cualquier momento de GINEBRA, de 194
 10 Octubre 0

Nº de la actuación
 Nº de Arancel : 4031
 Der. percibidos : \$ 3.75 = Fs. 28.25

Justin Thannhauser
 Firma

J. H. Dolenz
 CONSUL Enc.

Impresión
 Digno-
 Pulgar
 Derecha





Abb. 6: Einreisevisum für Justin Thannhauser nach Uruguay (mit Passfoto), 10. 10. 1940. ZADIK, Bestand A77 Galerien Thannhauser, Justin Thannhauser, Dok. 3.16.

Abb. 7: Heinz und Michel Thannhauser, Anfang 1940er Jahre. Foto: ZADIK, Bestand A77 Galerien Thannhauser, Justin Thannhauser, Dok. 4.1.



aus.⁵² Hilde Thannhauser gründete die Silva-Casa-Stiftung und bestimmte diejenigen Werke aus ihrer Sammlung, welche nach ihrem Ableben an Schweizer und amerikanische Museen gehen sollten. Als Hilde Thannhauser 1991 starb, trat die Silva-Casa-Stiftung ihren Nachlass an, liquidierte die Vermögenswerte und übergab das Thannhauser Archiv dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK) in Köln.

52 Herzog, *Thannhauser*, in: Thannhauser, sediment, Heft 11, 2006, S. 11–31, hier S. 18–31.

5 Aktuaryus in Wiesbaden

Im selben Jahr wie Heinrich Thannhauser eröffnete der Kunstmaler Isaac Feivel Aktuaryus (1860–1942) 1905 seine Kunsthandlung Aktuaryus in Wiesbaden. Isaac war 1860 in Mariampol (damals Litauen) in eine fromme Gelehrtenfamilie hineingeboren worden. Im Alter von 18 Jahren gelangte er, einerseits, um nicht in der russischen Armee dienen zu müssen, andererseits, um sich im künstlerischen Handwerk ausbilden zu lassen, zuerst nach Königsberg (damals Ostpreußen) und studierte in Berlin die Technik des Lithografierens. Von dort reiste er nach Paris und nahm an der Académie Julian bei William Adolphe Bouguereau (1825–1905) Malunterricht.⁵³ Sein Spezialfach war die Porträtzeichnung, daneben befasste er sich auch mit den Darstellungsmethoden für andere Bildthemen. Isaac lernte fließend Französisch und wurde französischer Staatsbürger, zu seinem Künstlerhabitus gehörte ab sofort ein französisches Béret, darüber hinaus hatte er sich mit zahlreichen Künstlern in Paris angefreundet. In Bad Homburg traf er seine zukünftige Ehefrau Natalie Hermann (1868–1935), die aus dem Frankfurter Judentum stammte. Sie heirateten 1892 in Frankfurt und wurden wenig später die Eltern von Toni Aktuaryus (1893–1946), der in den 20er Jahren in Zürich sein Geschäft aufbauen sollte. Nach einem Aufenthalt in London, wo Isaac am Buckingham Palast als Hof-Porträtist wirkte, kehrte er mit seiner Frau, deren Gesundheit unter dem dortigen Smog litt, wieder nach Frankfurt zurück.⁵⁴

53 Angaben aus dem Kat. der *Jubiläums-Kunst-Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins im Festsaale des Rathauses zu Wiesbaden*, Mai 1897. Die Académie Julian war 1868 von Rodolphe Julian (1839–1907) gegründet worden und bildete zahlreiche prominente Künstlerpersönlichkeiten aus, z. B. Henri Matisse.

54 Dokumentiert werden seine Leistungen am englischen Königshof allein noch durch einen Dankesbrief des englischen Königshauses für seine Porträts. Das Original dieses Dankesbriefes aus dem Jahr 1895 wurde von seiner Enkelin, Yvonne Dunkleman in Milwaukee aufbewahrt (Mail an EE, 20.1.2006). Anfragen in der Königlichen Bildersammlung und der Königlichen Bibliothek nach überlieferten Porträts von der Hand Isaac Aktuaryus' wurden hingegen negativ beantwortet. Mail von Siân Cooksey, Royal Collection Database, 28.2.2007; Mail von Alex Buck, Pictures Department, The Royal Collection Trust, 5.3.2007. Allerdings findet sich eine Illustration in der Zeitschrift *La Tribune juive, organe indépendant du judaïsme de l'Est de la France, Paris/Straßburg*, 31.1.1936, Nr. 5, 18. Jg., ohne Autor, *Le roi George V et le judaïsme*, S. 65/66, S. 65: „Portrait du roi Edouard VIII à l'âge de 15 mois. M. Aktuaryus, propriétaire de la Galerie d'Art, Aktuaryus, de Straßburg avait été chargé en 1896 par S.M. le roi Edouard VII de faire le portrait de son petit-fils. Le tableau se trouve à Sandringham.“ Auch eine bei der Königlichen Bildersammlung gestellte Anfrage nach diesem Porträt ergab keinen Treffer (Mail von Alex Buck, The Royal Collection Trust, 11.8.2020).

Toni Aktuaryus kam an der Elkenbachstr. 19 in Frankfurt zur Welt, wo seine Eltern sich gerade eingemietet hatten. Sein Vater unterhielt damals ein Atelier in der Uhlandstraße 53 in Frankfurt.⁵⁵ Isaac richtete seine Geschäftstätigkeit vor allem auf Wiesbaden aus, das ein beliebter Badeort für das gehobene Bürgertum war. Sein Angebot französischer Kunst unterbreitete er zuerst vornehmeren Hotels. Seiner Ausbildung als Porträtmaler und seinem Ruf zu verdanken hatte Isaac den Auftrag, 1894 den Herzog von Cambridge in seiner Generaluniform zu porträtieren.⁵⁶ Aktuaryus scheint seit Längerem als Porträtmaler aktiv gewesen zu sein. Anlässlich der Jubiläums-Kunst-Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins' 1897 datiert er seine Porträtmalertätigkeit auf 1878 zurück.⁵⁷ 1899 übernahm Aktuaryus die Firma Georg Franke Nachf. in Wiesbaden, 1905 gründete er in der Wilhelmstraße 16 seinen eigenen Kunstsalon; um 1908 zog das Geschäft in die Taunusstraße 6 um, wo es bis zu seiner Schließung und Auflösung 1934 blieb. An dieser Adresse standen ein Oberlichtsaal, drei Säle und verschiedene Zimmer für Ausstellungszwecke zur Verfügung.⁵⁸

In ihrem stilistischen Programm gab sich die Galerie betont offen; Aktuaryus wollte sich bewusst keiner Schule verpflichten, für ihn zählte das malerische und kunsthandwerkliche Können.⁵⁹

Doch war es ein deutliches Bekenntnis zur Moderne, Werke des Malers und zukünftigen Professors an der Kunstakademie in Stuttgart, Adolf Hölzel (1853–1934), zur Eröffnungsausstellung des Kunstsalon Aktuaryus Ende Mai 1905 zu präsentieren. Hölzel war ein deutscher Maler, der von 1874 bis 1876 an der Wiener Kunstakademie, dann zwischen 1876 und 1882 an der Münchner

55 *Adressbuch der Stadt Frankfurt a. M.* Erster Nachtrag, 1893, „Aktuaryus Isaac F., Kunstmaler, Elkenbachstr. 191, Atelier: Uhlandstr. 53 S1.“

56 *Der Israelit*, 35. Jg., Heft 74 (17.9.1894), S. 1382: „Vermischtes. Frankfurt a. M. Der Kunstmaler J. F. Aktuaryus wurde kürzlich in Bad Homburg von dem Herzog von Cambridge mit dem Auftrag beehrt, ein Porträt seiner Königlichen Hoheit in preussischer Generaluniform anzufertigen, welches für den Obersten Menges vom 28. Regiment in Coblenz bestimmt wurde; der Herzog ist Chef dieses Regiments.“

57 Angaben aus dem Kat. der *Jubiläums-Kunst-Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins im Festsaale des Rathauses zu Wiesbaden*, Mai 1897.

58 Georg Franke Nachf., Ellenbogengasse 14, Wiesbaden (1899–1904?), Kunstsalon Aktuaryus, Vergolder und Einrahmungen (1905–19), Wilhelmstr. 16 (1905–07/08), Taunusstr. 6 (1908–1934), 1919 an Carl Braunschweig veräußert, 1934 aufgelöst. *Kunsthandbuch Dressler*, Berlin 1923, S. 873: „Kunstsalon Aktuaryus, Taunusstr. 6, gegr. 1896. Inhaber: Carl Braunschweig. Veranstaltung immerwährender Ausstellungen von Gemälden, Aquarellen, Graphik. Ein Oberlichtsaal, 3 Säle und versch. Zimmer.“

59 *Kunsthandbuch Dressler*, Leipzig 1906, S. 511, S. 568: „gegr. 1905. Kunsthandlung und Kunstsalon. Inhaber: J. F. Aktuaryus. Charakter des Salons: Veranstaltung permanenter Kunstausstellungen von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Radierungen und kunstgewerblichen Erzeugnissen.“

Kunstakademie studiert hatte und ab 1882 als freier Maler in München arbeitete. 1882 reiste er zum ersten Mal nach Paris; 1887 zum zweiten Mal, diesmal zum Zweck einer Studienreise zusammen mit Malerkollegen. Seine intensive Beschäftigung mit dem französischen Impressionismus löste in seinem Schaffen einen Wandel aus, dessentwegen er in München kritisiert wurde. Um diesen Angriffen aus dem Weg zu gehen, zog er sich nach Dachau zurück, wo er ab 1891 eine eigene private Malschule betrieb. Zwischen 1896 und 1899 kreierte er zusammen mit Ludwig Dill und Arthur Langhammer den ‚Neu-Dachau-Stil‘, es folgten Ausstellungen in Berlin und Stuttgart. Ab 1905 wirkte er in Stuttgart als Professor an der Kunstakademie. Mit seinen Lehren übte er auch auf einige Schweizer Künstler wesentlichen Einfluss aus: Hans Brühlmann (1878–1911), Martha Cunz (1876–1961), Camille Graeser (1892–1980), Johannes Itten (1888–1967), Otto Meyer-Amden (1885–1933), Louis Moilliet (1880–1962) und Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958). 1919 gab Hölzel sein Professorenamt wegen dauernder Meinungsverschiedenheiten mit seinen Kollegen betreffend eine Reform des Akademiewesens auf.⁶⁰

Den Schwerpunkt des Galerieprogramms zwischen 1905 und 1917 bildeten die zeitgenössischen europäischen Maler der gemäßigten Moderne, Expressionisten können keine nachgewiesen werden. Ausstellungen von überregionaler Bedeutung waren: 1911 der künstlerische Nachlass des deutschen Malers der Münchner Schule Hermann Kaulbach (1846–1909);⁶¹ 1911 Hans Herrmann (1858–1942) aus Berlin zusammen mit Charles Cottet (1863–1925) aus Paris;⁶² 1912 der in Wiesbaden lebende schottische Bildnismaler James Pitcairn-Knowles (1863–1954);⁶³ 1913 die

60 Brühlmann wurde 1906 „in die Meisterklasse von Adolf Hölzel aufgenommen und erhält durch Hölzels Vermittlung den Auftrag, zwei Wandbilder für die von Theodor Fischer erbauten Pfullinger Hallen am Fusse der Schwäbischen Alb zu schaffen“. Auf eigenen Wegen, Adolf Hölzel und seine Schweizer Schüler, Kat. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz, Schloss Spiez 2011, S. 86. Cunz besuchte 1896 einen Sommerkurs bei Adolf Hölzel in Dachau, wechselte dann nach München. Ebd., S. 87. Camille Graeser besuchte bei Hölzel 1919 privaten Zeichenunterricht und befreundete sich „mit Künstlern und Hölzel-Schülern wie Willi Baumeister und Oskar Schlemmer“. Ebd., S. 88. Johannes Itten war 1913–16 „zunächst inoffizieller Student bei Adolf Hölzel in Stuttgart. Einführung in Hölzels Lehre durch Ida Kerkovius. Besuch von Hölzels Vorlesungen. Ab November 1914 Meisterschüler-Atelier bei Hölzel.“ Ebd., S. 89. Otto Meyer-Amden 1909 „Übertritt in die Klasse von Adolf Hölzel. Meyer wird dessen Meisterschüler mit eigenem Atelier.“ Ebd., S. 90. Louis Moilliet reist 1905 „mit Paul Klee und dem Publizisten Hans Bloesch nach Paris. Im November Wechsel in die Klasse von Adolf Hölzel“. Ebd., S. 91. Alfred Heinrich Pellegrini 1908–13 „Eintritt in Hölzels Komponierklasse; wird Meisterschüler bei ihm“. Ebd., S. 92.

61 „52 Gemälde und eine große Anzahl Handzeichnungen“ in: Der Cicerone, Heft 7, 1911, S. 277.

62 Der Cicerone, Heft 18, 1911, S. 726.

63 Der Cicerone, Heft 10, 1912, S. 401.

Ausstellung von Werken moderner bildender belgischer Künstler;⁶⁴ 1913/14 eine umfassende Hodler-Ausstellung,⁶⁵ 1914 eine holländische Ausstellung der ‚Künstlervereinigung Sanct Lucas‘;⁶⁶ 1914 die Gedächtnisausstellung K.W. Diefenbach (1851–1913), die Kollektivausstellung Dr. Rudolf Gönner aus München zusammen mit Paul Dahlen (1881–1954) aus Karlsruhe sowie eine Ausstellung Karlsruher Künstler: J. Bergmann, H.A. Bühler, W. Conz, L. Dill, W. Georgi, H. Göhler, R. Hellwag, J.G. Dreydorff und Ismael Gentz.⁶⁷ Ob hier kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges eine Zusammenarbeit mit der Galerie Moos in Karlsruhe zustande gekommen war?

Ausblick in weitere Maltraditionen lieferte 1912 die ‚Rheinische Ausstellung alter Meister flämischer und holländischer Schule‘ mit van Dyck, Rubens, Le Davis, van Goyen, Bol und Mieris;⁶⁸ im gleichen Jahr wurden auch kunsthandwerkliche Produkte in der Galerie gezeigt: eine Sammlung alter Dosen, Miniaturen, Porzellane und Gläser.⁶⁹

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde Isaac Aktuaryus zusammen mit seinem Sohn Toni wegen ihrer französischen Staatsbürgerschaft in ein Zivilinterniertenlager nach Holzminden gebracht. Als Isaac Aktuaryus dort jedoch sein 55. Altersjahr erreicht hatte und daher nicht mehr in der französischen Armee hätte dienen können, wurde er entlassen. Toni dagegen musste bleiben und steckte sich wegen der prekären hygienischen Verhältnisse mit Typhus an.

1917 organisierte Isaac Aktuaryus seine letzte größere Ausstellung in Wiesbaden, die er der ‚Vereinigung Wiesbadener Künstler‘: Willy Mulot (1889–1982), Ernst Töpfer (1877–1955) und Paul Dahlen (1881–1954) widmete;⁷⁰ diese war eine Art Abschied, denn er übergab die Galerie nun Carl Braunschweig.⁷¹ Den Aufstieg der Expressionisten im Rhein-Main-Gebiet erlebte Isaac Aktuaryus nicht mehr aus nächster Nähe mit, weil er mit seiner Familie ins (wieder) französische Straßburg zog, um dort mit französischen Meisterwerken zu handeln und Werke von zeitgenössischen elsässischen Künstlern in seiner neu gegründeten Galerie Aktuaryus anzubieten.⁷² Im Laufe der 1930er Jahre übertrug er die Galerie seinem

64 Der Cicerone, Heft 3, 1913, S. 121.

65 14.12.1913–1.1914 Es wurden 60 Werke gezeigt. Mela Escherich, *Hodler-Ausstellung*, in: Der Cicerone, Heft 1, 1914, S. 28.

66 Neuigkeiten des Deutschen Kunsthandels (NDK), Nr. 2, 1914, S. 40.

67 NDK, Nr. 3, 1914, S. 60.

68 Der Cicerone, Heft 5, 1912, S. 181.

69 Der Cicerone, Heft 12, 1912, S. 490.

70 Der Cicerone, Heft 11/12, 1917, S. 215.

71 *Kunsthandbuch Dressler*, Berlin 1923, S. 873.

72 Die Galerie befand sich in Straßburg nacheinander an drei Adressen: 5, rue du Dôme, Straßburg (1920–24), rue du 22 novembre, Straßburg (1924–27/28), 23, rue de la Nuée Bleue (1928–2006/10). Adressbücher der Stadt Straßburg. Inserat im Kat. der Galerie Aktuaryus



Abb. 8: Isaac Aktuaryus, Holzminden (D), 1915 (2. v.l., malend). Foto: Privatarhiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

Schwiegersohn Alexander Kottek.⁷³ Dieser hatte in Amsterdam eine Ausbildung zum Kaufmann gemacht und sich auf holländische Kunst spezialisiert, bevor er sich 1929 als Kunstexperte in Straßburg niederließ.⁷⁴ Indem Kottek und sein Schwiegervater unbeeindruckt vom wachsenden deutschen Einfluss im französischen Grenzgebiet weiterhin französische Künstler ausstellten, leisteten sie in ihrer Rolle als Kunstvermittler aktiv kulturellen Widerstand. Aktuaryus erhielt deshalb 1936 für seinen Einsatz, welchen er für die französische Kultur im Elsass leistete, den Titel des ‚Officier d’Académie‘ verliehen.⁷⁵

Zürich, Drei Maler-Generationen Vautier, 1926: „Galerie Aktuaryus, 1, rue du 22 novembre, Exposition permanente de tableaux de maître, Spécialité: l’école de Barbizon et les peintres impressionistes français, Maison fondée en 1894“.

⁷³ Alex Kottek hatte 1930 Friedel Aktuaryus geheiratet, sie hielten sich während des Zweiten Weltkrieges zusammen mit ihren Kindern in der Schweiz auf.

⁷⁴ Kottek, *Alexandre*, in: Nouveau dictionnaire national des contemporains, 3^{ème} édition, 1964, S. 515.

⁷⁵ *Promotion violette*, in: Der Elsässer, Nr. 43, 51. Jg., 19.2.1936.

Vor dem drohenden Zweiten Weltkrieg musste er auch aus Straßburg fliehen. Wie Dokumente in den Wiedergutmachungsakten zeigen, wurde die Galerie, welche sich neuerdings an der germanisierten Blauwolkengasse befand, von den deutschen Besatzern geräumt, und die zurückgelassenen Bestände wurden für 6000 RM versteigert. Das Gebäude wurde von Bomben getroffen, die Räumlichkeiten durch Wassereintrüche in Mitleidenschaft gezogen. Außerdem wurde darüber diskutiert, das deutsche Armeemuseum darin einzurichten.⁷⁶ Wahrscheinlich war es Aktuaryus vor der Besetzung geglückt, wertvollere Werke aus der Galerie in Sicherheit zu bringen. Jedenfalls bot er dem Winterthurer Kunstsammler Oskar Reinhart 1940 in einem Schreiben aus Cusset (F) Werke von Renoir, Courbet und Monet zum Kauf an, die dieser jedoch zurückwies.⁷⁷ Isaac Aktuaryus konnte sich gerade noch nach Zürich retten, wo er 1942 verstarb.⁷⁸ Sein Schwiegersohn Alex Kottek baute die Galerie nach dem Krieg wieder auf und bemühte sich um Wiedergutmachung der durch das NS-Regime verursachten Schäden. In den 1960er Jahren soll er sich mehr als Kunstförderer denn als Kunsthändler betätigt haben. Er präsentierte in seiner Galerie die großen Maler der „réalité poétique“ wie Roland Oudot, Chapelin-Midy, Caillard und andere, aber auch Elsässer Künstler wie Luc Hueber und Lucien Haffen. Bis zu seinem plötzlichen Tod 1971 leitete er die Galerie Aktuaryus in Straßburg, danach wurde sie von seiner Tochter Myriam Gay bis um 2006 weitergeführt.⁷⁹

76 Wiedergutmachungsakten in Straßburg: Archives départementales du Bas-Rhin, 683 D 1014.

77 ASOR, Winterthur, Brief Isaac Aktuaryus an Oskar Reinhart, 26.4.1940. Brief Oskar Reinhart an Isaac Aktuaryus, 6.5.1940.

78 Er wurde auf dem Friedhof der IRG beerdigt. Seine Frau Natalie war bereits 1935 gestorben. Unbekannter Autor, *Isaak Aktuaryus s.A.*, in: IW, 20.3.1942, 42. Jg. S. 23.

79 Julie Carpentier, *Galeries d'art, vue panoramique*, in: Dernières Nouvelles d'Alsace (DNA), 30.8.1998. Dies., *La galerie Aktuaryus tourne la page*, in: DNA, 3.6.2006. Dies., *La galerie Aktuaryus reprend vie*, in: DNA, 20.11.2007. Serge Hartmann, *Chapitre clos pour Aktuaryus*, in: DNA, 25.3.2010.

6 Schames in Frankfurt am Main

Ludwig Schames (1852–1922) war wohl einer der wenigen jüdischen Kunsthändler, die sich als Zeitgenossen der Impressionisten bereits in Paris aufhielten, sich anfänglich als Sammler moderner Kunst betätigten und erst später eine eigene Kunsthandlung in Deutschland eröffneten, um dann unter großem Einsatz für die Verbreitung der Moderne in der Kunst einzutreten. Schames stammte aus einer jüdischen Familie des Frankfurter Gettos;⁸⁰ auch deshalb verkörpert der Holzschnitt Kirchners von Schames gerade mit seinem Habitus, den Schläfenlocken und seinem prägnanten Bart nach außen hin den typischen Juden. Diese Abbildung wird bevorzugt dafür verwendet, ‚jüdische Identität‘ zu reproduzieren, obwohl Schames im Grunde genommen in seiner Kombination von observant lebendem Judentum und Engagement für die Moderne, zusammen mit seinem Neffen Manfred Schames, mit Isaac und Toni Aktuaryus einer engeren jüdischen Minderheit angehörte.⁸¹ Wenngleich bisher keine persönliche Verbindung zwischen Isaac Aktuaryus und Ludwig Schames nachgewiesen werden konnte, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie einander gekannt haben; denn sie waren beide Mitglieder der Austrittsgemeinde von Samson Raphael Hirsch (IRG) in Frankfurt und müssen etwa gleichzeitig – um 1880 – in Paris gelebt haben.

Schames absolvierte eine Bankausbildung in Paris, bevor er 1885 nach Frankfurt zurückkehrte, um dort als Kaufmann in das Familiengeschäft mit Bettfedern und Rosshaaren einzusteigen. Die Beziehungen zu den Malern in Paris hielt er weiter aufrecht, hatte er doch damals auch mit seiner Sammlertätigkeit angefangen. 1895 unternahm er es schließlich, zusammen mit Wilhelm Posen, am Opernplatz in Frankfurt eine eigene Galerie zu eröffnen. Die ersten Jahre der Galeriegeschichte sind hingegen nur fragmentarisch rekonstruierbar: Der Schwerpunkt scheint bei der französischen Moderne gelegen zu haben; Bezüge zur ‚Berliner Secession‘ und zu Liebermann werden mit der Ausstellung von Jacob Nussbaum 1900 offensichtlich; bereits 1907 kaufte der Frankfurter Sammler Robert Hirsch die *Straßenszene* von Picasso bei Schames; 1910 waren Werke von Albert Marquet und Maurice de Vlaminck bei ihm zu Gast; 1913 zog der Kunstsalon in die Börsenstraße 2, wo 1914 eine umfangreiche Schau von 47 Werken Picassos zu sehen war.⁸²

80 Jüdisches Museum Frankfurt, Kat. *Samson Schames*, S. 27.

81 Zum Beispiel auf dem Buchumschlag von Soussloff (Hg.), *Identity*.

82 Andreas Hansert, *Freund und Vermittler der Expressionisten, Ludwig Schames und sein Frankfurter Kunstsalon*, in: *Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet, Künstler – Händler – Sammler*, Kat. Museum Giersch, Petersberg 2011, S. 233–241, hier S. 233.



Abb. 9: Porträt von Ludwig Schames, Holzschnitt Ernst Ludwig Kirchners, 1918.
Foto: Minneapolis Institute of Arts, MN, USA The Ethel Morrison Van Derlip Fund/
Bridgeman Images.

Zwischen 1912 und 1922 nahm Schames die Vermittlerrolle für den deutschen Expressionismus wahr. Er zeigte Künstler des ‚Blauen Reiters‘, den Stuttgarter Kreis um Adolf Hölzel, die ‚Münchener Neue Secession‘ und die Maler der ‚Brücke‘, dazu Werke von Karl Hofer, Max Pechstein, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Otto Müller. Der Kontakt zu Ernst Ludwig Kirchner kam erst um 1916 zustande, entwickelte sich für beide in kurzer Zeit positiv:

Die Zusammenarbeit mit Kirchner wurde zum Höhepunkt seiner Tätigkeit als Kunsthändler. Fünf große Einzelausstellungen, allesamt von einem Katalog begleitet, richtete Ludwig Schames zwischen Oktober 1916 und Januar 1922 für ihn aus. Er zeigte dabei sowohl aktuelle als auch ältere Gemälde – 50 allein auf der Ausstellung im Frühjahr – sowie größere Konvolute an Graphik und Zeichnungen ebenso wie Skulpturen. Und er verkaufte Kirchners Werke gut – sowohl an Museen wie an Privatleute. (...)

Wenige Monate nach Kriegsende im Februar und März 1919 zeigte Schames erneut eine Ausstellung Kirchners. Die Zeitschrift ‚Kunstchronik und Kunstmarkt‘ widmete ihr eine ausführliche lobende Besprechung. Deutlich erkannte der Rezensent die Sonderstellung Kirchners im Kreis seiner früheren ‚Brücke‘-Kollegen: ‚Kirchner steht schon fast mit historischer Bestimmtheit vor uns.‘ Des Weiteren kommentierte er: ‚Bedauern wir in Marc und Macke Opfer der männermordenden Feldschlacht, so greift uns Kirchners Schicksal ganz anders ans Herz: es ist die seelenmordende Gleichgültigkeit der furchtbaren Maschinerie, die über einen echten Künstler inmitten höchster Schaffensfreude zermalmend hinweggegangen ist.‘ Symbolisch hat er selbst seine Verzweiflung dargestellt, indem er sein Selbstbildnis in der Uniform eines Artilleristen ‚mit abgehauener Hand‘ malte; ein etwas grausiger, aber beredter Protest gegen die Soldaten- und Seelenschinderei der entsetzlichen Kriegsjahre.⁸³

Neben dem Direktor des Frankfurter Museums, Georg Swarzenski, kauften vor allem die Privatsammler Carl Hagemann und Ludwig und Rosy Fischer Werke Kirchners bei Schames.

Ludwig Schames muss über besondere menschliche Qualitäten verfügt haben, denn Kirchner attestierte ihm, dass er immer den richtigen Umgangston fand und auch geschäftlich auf ihn Verlass gewesen sei. Als eine Art Hommage soll auch der Holzschnitt von Ludwig Schames durch Kirchner gefertigt worden sein, er diente 1918 als Jahresgabe für die ‚Vereinigung für Neue Kunst‘. Neben Kirchner waren Emil Nolde und Wilhelm Lehmbruck von besonderer Bedeutung.

83 Ebd., S. 234/235.

Schames genoss allgemein hohes Ansehen und war sowohl in der Künstler- wie in der Sammler- und Museumsszene bestens verankert. Just in den Krisenzeiten des Ersten Weltkriegs und der frühen Weimarer Republik hatte der Kunstsalon somit seine Glanzzeit als Vermittlungsstätte des Expressionismus erlebt, wenn auch in geschäftlicher Hinsicht offenbar mit nur bescheidenem Resultat.⁸⁴

Etwas ungewöhnlich mutet an, dass die Rezeption von Ludwig Schames' Galeriearbeit keine Hinweise auf die anderswo laut werdenden Kritiken gegenüber dem Expressionismus enthält. War Frankfurt ‚weltoffener‘, verfügte Schames über eine spezifisch aufgeschlossenerere Kundschaft, oder liegt es an der begrenzten Datenbasis des Schreibenden?

Nach dem Tod von Schames 1922 übernahm sein Neffe Manfred Schames den Kunstsalon, doch dieser konnte nicht mehr an die Erfolge seines Onkels anknüpfen – die politischen Umstände änderten sich derart tiefgreifend. Möglicherweise stand die einmalige Auktion von Werken aus Frankfurter Privatbesitz am 6. April 1927 bereits in diesem Kontext. Anfang der 30er Jahre verlor die Galerie Kundschaft, Künstler sagten Ausstellungen ab, Referenten widerriefen ihre Vorträge. Ab 1933 durfte sich Manfred Schames nicht mehr als Kunsthändler betätigen. Er wanderte schließlich mit seiner Familie nach Israel aus, wo er als Hühnerzüchter arbeitete und noch vor Ende des langwierigen Restitutionsverfahrens starb.⁸⁵

84 Ebd. S. 236.

85 Ebd., S. 238/239.

7 Moos in Karlsruhe

Als Heinrich Moos (1842–1917) 1842 in Randegg⁸⁶, einem kleinen Ort in Baden-Württemberg, geboren wurde, waren seine Eltern, Gideon (1801–72) und Babette Moos-Lehmann (1811–47), Wirte des Gasthauses Krone, das an der Hauptstraße lag.⁸⁷ Seine zeichnerischen Fähigkeiten schufen die Voraussetzung dafür, dass Heinrich zuerst in Straßburg an der Ecole des Arts et de Travail eine vierjährige Lehre als Xylo- und Lithograf abschließen und danach in Paris ein Studium an der Ecole des Beaux-Arts aufnehmen konnte. Bereits 1867 hatte er ein Album mit Landschaftslithografien herausgegeben, welches er der Großherzogin Louise widmete.⁸⁸ Nach dem Tod seines Vaters 1872 musste er allerdings sein Kunststudium kurzerhand aufgeben, um zu Hause das Gasthaus zu führen. 1874 heiratete er die um einige Jahre jüngere Rosa Bloch (1854–1922), die neben den zahlreichen Schwangerschaften und Geburten auch noch den Gastbetrieb meisterte. Denn Heinrich eröffnete 1875 im großen Saal des Wirtshauses den ersten Vervielfältigungsbetrieb in Baden: die Xylographische Kunstanstalt.⁸⁹

Um ihren Kindern eine solide schulische Bildung zukommen zu lassen und auch, um sich bessere Absatzmöglichkeiten für die Produkte seiner xylografischen Arbeit zu schaffen, entschieden sich Heinrich und Rosa, nach Karlsruhe zu ziehen, wo sich die Familie ab 1886 in den Adressbüchern nachweisen lässt.⁹⁰ Heinrich hatte bis zu acht Angestellte und einen Lehrling, die alle ebenfalls am Familientisch verköstigt wurden.⁹¹

86 Heute heißt die Ortschaft Gottmadingen.

87 Heinrich Moos stammte aus der jüdischen Familie des Raw Maier Moos, der sich im 18. Jahrhundert in Randegg niedergelassen hatte. Seine Wurzeln wiederum gingen auf das Hohenemser Judentum Anfang des 17. Jahrhunderts und bis zu Samuel Moos nach Hechingen-Haigerloch ins 16. Jahrhundert zurück. Mary Goldschmidt-Bollag, *Herr Kuelo kommt, Geschichte einer Kindheit in Zürich* (unveröffentlichtes Typoskript), Zürich 1985, S. 3.

88 Heinrich Moos, *Album vom Hoehgau und Untersee*, Buchdruckerei der Brodtmannschen Buchhandlung, 1867, Stadtbibliothek Schaffhausen.

89 Samuel Moore, AfZ, Samuel Moos, *Geschichte der Familie Moos*, Museum Schaffhausen.

90 *Adressbuch der Stadt Karlsruhe*, 1887 (Stand vom 15.11.1886), S. 84 „Moos Heinrich, Xylograph. u. galvanopl. Anstalt, Gottesauerstr. 5“. 1888 (Stand vom 15.11.1887) hatte der Standort bereits geändert, S. 183: „Moos, Heinrich, xylograph. u. galvanoplast. Anstalt, Bahnhofstr. 6“. Weitere Umzüge erfolgten: Steinstr. 29 (um 1889–92), Zirkel 30 (um 1892/93), Adlerstr. 32 (um 1893–1902), Kaiserstr. 96 (um 1902–16), Kaiserstr. 187 (um 1916–33?). Erst seit der Gründung des Postkartenverlags in der Kaiserstr. 96, 1902, differierten Wohn- und Geschäftsadresse. Wohnadresse blieb vorerst noch Adlerstr. 32 (um 1893–1906), Erbprinzenstr. 12 (um 1906–13), Erbprinzenstr. 29 (ab 1913).

91 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 5.

Der Tochter Babette Moos (1876–1963) – sie nannte sich lieber Betty – und ihrer Biografie wird hier ausgedehnte Beachtung geschenkt, weil sie das persönliche Bindeglied zwischen zwei Familien verkörpert, die ab 1912 an drei verschiedenen Standorten Kunstgalerien etablierten: dem Postkartenverlag der Geschwister Moos in Karlsruhe, der später zur Galerie erweitert wurde,⁹² der Kunsthandlung Moos ihres Bruders Max in Genf⁹³ sowie dem Salon Bollag ihres zukünftigen Ehemannes Léon und angehenden Schwagers Gustave Bollag in Zürich.⁹⁴ Die drei Pioniere starteten fast gleichzeitig, jedoch mit unterschiedlichen Konzepten, aber alle mit dem ehrgeizigen Ziel, sich auf dem Kunstmarkt eine Position von Bedeutung zu verschaffen. Abhängig vom jeweiligen lokalen, politischen und künstlerischen Kontext, gestaltete jedes dieser Unternehmen schließlich seinen eigenen Wirkungskreis. Außerdem wurden zwei von Bettys Kindern: Max und Suzanne, ebenfalls namhafte Kunsthändler.

Geboren 1876 in Randegg war Betty Moos das zweite von insgesamt elf Kindern ihrer Eltern Heinrich und Rosa Moos-Bloch,⁹⁵ sie besuchte die Töchterschule und verließ mit 16 Jahren ihr Elternhaus, um zuerst in Düsseldorf als Kindermädchen, dann in Rotterdam als Hilfskraft in einem Damenmodegeschäft zu arbeiten; Mannheim und Colmar gehörten ebenfalls zu ihren vorübergehenden Arbeitsorten, bevor sie, zurück in Karlsruhe, im Warenhaus Tietz eine Stelle fand.⁹⁶

Bettys Brüder erlernten alle – außer Leon, der Pharmazie studierte – beim Vater das Handwerk der Litho- und Xylografie, Iwan und Friedrich erhielten zudem eine kaufmännische Ausbildung.⁹⁷ Edith besuchte die Handelsschule und lernte zwischen 1908 und 1911 in der welschen Schweiz fließend Französisch.⁹⁸

92 Seit 1902 Internationaler Postkartenverlag Geschwister Moos, Karlsruhe; ab Mai 1914 zusätzlich Galerie Moos, Karlsruhe.

93 Vorher Postkartenverlag, erste Ausstellungen ab 1910, ab 1912 Kunstgalerie, siehe Paul-André Jaccard, *Moos, Max*, Version vom 20.1.2009, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029903/2009-01-20/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

94 Utoschloss, Eröffnung: Mai 1912. Über die Gründung siehe: Elisabeth Eggimann Gerber, *Die Galerien Bollag und Aktuaryus, Zürichs Kunstangebot der 1920er Jahre*, in: Paul-André Jaccard u. Sébastien Guex (Hg.), *Le marché de l'art en Suisse du XIXe siècle à nos jours*, Zürich u. Lausanne 2011, S. 121–138.

95 Der Erstgeborene hieß Gideon (1875–1906). Auf sie folgten Siegfried (1877–1932), Hedwig (1879–1939), Max (1880–1976), Iwan (1881–1971), Joseph (1883–1941), Martha (1884–85), Leon (1886–1972), Fritz (1889–1942) und Edith (1893–1942). Siehe die *Genealogie des Jüdischen Museums Hohenems*, <http://www.hohenemsgenealogie.at/gen/getperson.php?personID:I17233&tree=Hohenems> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

96 *Nachruf Betty Bollag-Moos*, in: IW, Jg. 63, Nr. 11, 15.3.1963, S. 57/58.

97 Wolfgang Strauss, *Gedenkbuch für die Karlsruher Juden, Friedrich Moos, Klara Moos, Edith Moos*, <http://gedenkbuch.informedia.de/gedenkbuch.php?PID=12&name=3050> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021), S. 2.

98 Ebd., S. 4.

Über den Geschäftsverlauf der Xylographischen Anstalt Karlsruhe ist praktisch nichts bekannt. Ob sie in den 1890er Jahren nicht mehr rentabel war? Was hatte es zu bedeuten, dass das Geschäft plötzlich unter dem Namen ‚Max Mosse‘ lief? Musste Heinrich Moos seine Kunstanstalt verkaufen? Ein paar Jahre später meldete das Karlsruher Tagblatt den neuen Eintrag ins Handelsregister, wonach Heinrich Moos die Prokura für die Xylographische Anstalt Karlsruhe M. Mosse erteilt worden sei.⁹⁹ 1899 schied Mosse jedoch bereits aus der Firma aus und wurde von Max Moos als Inhaber abgelöst.¹⁰⁰ Max versuchte dem Betrieb neuen Aufwind zu geben, indem er sich 1899 der Öffentlichkeit als Vorstand des „r. Deutschen Ansichtskartensammlervereins: Der gute Kamerad“ in der Adlerstraße 32 vorstellte. Ob dahinter ein Versuch stand, neuen Schwung ins väterliche Geschäft zu bringen?¹⁰¹ Der diesbezügliche Eintrag blieb jedoch einmalig, und Max Moos begann in jenen Jahren als Agent für Artisten zu arbeiten.¹⁰²

Nur eine entsprechende Innovation konnte dem Unternehmen einen entscheidenden Impuls geben. Die zündende Idee stammte von Iwan Moos, der selbst gerne mit seiner Kamera Bilder aufnahm: Er regte an, Postkarten von fotografierten Städteansichten herzustellen und zum Verkauf anzubieten. Zu diesem Zweck rief er 1902 gemeinsam mit seiner Schwester Hedwig den Internationalen Postkartenverlag Geschwister Moos in Karlsruhe ins Leben.¹⁰³ Sie machten unter anderem dadurch auf sich aufmerksam, dass sie ihre Postkarten frisch ab Presse dem Stadtrat von Karlsruhe als Geschenk zukommen ließen, der seinen Dank dafür dann publikumswirksam in der Zeitung veröffentlichte.¹⁰⁴ Die Werkstatt ihres Vaters und seine drucktechnischen Verfahren behielten sie weiterhin im Angebot.¹⁰⁵

99 *Karlsruher Tagblatt* 346 (14.12.1897). *Adressbücher* 1899–1902 erwähnen den Namen von Max Mosse im Firmeneintrag. Die Firma wurde offiziell erst 1905 im Handelsregister gelöscht. *Karlsruher Tagblatt* 125 (6.5.1905).

100 *Karlsruher Tagblatt* 338 (6.12.1899).

101 „In den 90er Jahren startete er auch einen Ansichtskartenverlag, der wohl nicht recht erfolgreich war.“ Strauss, *Gedenkbuch*, S. 2.

102 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 7. Er musste 1903 gegen mehrere Artisten Klage einreichen, um die Schulden einzutreiben, die sie bei ihm offen hatten. *Karlsruher Zeitung* 272 (4.10.1903).

103 *Karlsruher Tagblatt* 56 (25.2.1904): „In das Handelsregister A Band III ist eingetragen: 2. O.Z. 231 Seite 465/6: Nr. 1, Firma und Sitz; Internationaler Postkartenverlag Geschwister Moos, Karlsruhe. Persönlich haftende Gesellschafter Iwan Moos, Kaufmann, Karlsruhe, und Hedwig Moos daselbst. Offene Handelsgesellschaft. Die Gesellschaft hat am 1. Juni 1902 begonnen. 22.2.1904.“

104 *Karlsruher Tagblatt* 247 (7.9.1902), 47 (16.2.1903), 176 (27.6.1903) u.a.

105 Siehe *Adressbuch* 1909, Geschäftsanzeiger zum Karlsruher Adressbuch, S. 11.

Da Iwan ein ausgeprägtes Faible für Kunst hatte, bereiste er zahlreiche europäische (Kunst-)Städte, darunter München, Berlin, Leipzig, Straßburg, Paris, Brüssel, Luxemburg, Zürich und Genf; er besuchte Museen und Ausstellungen und knüpfte Kontakte; seine Geschäftsinteressen entwickelten sich in Richtung Galeristentätigkeit.¹⁰⁶

Dass das Familienunternehmen schon davor mit Kunst gehandelt hat, beweist Heinrich Moos' geschäftliches Briefpapier, auf welchem er 1913 das Einverständnis für die Heirat seiner Tochter Betty mit Léon Bollag gab: „Internationaler Postkartenverlag Geschwister Moos, Kunsthandlung, Graphische Anstalt“.¹⁰⁷

Die moderne Kunst war durch zwei besondere Ausstellungen in Karlsruhe präsentiert worden: 1910 durch Werke von Braque, Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt und Picasso, die von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ organisiert worden war, und 1913 durch eine Ausstellung mit futuristischen Bildern, die der Berliner Kunsthändler Herwarth Walden veranstaltet hatte.¹⁰⁸

Im Frühling 1914 feierte die Galerie Moos in Karlsruhe ihre offizielle Eröffnung, sie verstand sich als Ausstellungsort in Ergänzung zum Kunstverein Karlsruhe und setzte sich zum Ziel, zeitgenössische Künstler zu fördern, was schon im Gründungsjahr in eine ‚Kriegswohlfahrtsausstellung‘ mündete. Sie beabsichtigte außerdem, dem Publikum in monatlichen Ausstellungen die Kunstentwicklungen des In- und Auslandes vorzustellen, im Besonderen sollten auch Schweizer Künstler gezeigt werden.¹⁰⁹ Der Erste Weltkrieg störte die Entfaltung einer internationalen Geschäftstätigkeit empfindlich, doch kurz darauf wurde in der überregionalen Presse gemeldet, dass sich die Galerie Moos zunehmend zu einem „Sammelpunkt moderner Kunst“ ausgeformt habe, was in Anbetracht der schwierigen Wirtschaftslage für ihr besonderes Engagement sprach.¹¹⁰ In den 1920er Jahren ging sie dazu über, Auktionen abzuhalten und in den 1930ern neben Gemälden und Kunstgegenständen auch Perserteppiche anzubieten.¹¹¹ „Neben der Galerie wurde noch ein Graphikverlag geführt, der zwischen 1925 und 1933 über 400 Radierungen herausbrachte. Kurz: Verlag und Galerie hatten sich einen weit über Karlsruhe hinausgehenden Ruf erworben, der sich in klingender Münze niederschlug: Den Eigentümerfamilien ging es gut, sie gehörten

106 Strauss, *Gedenkbuch*, S. 3.

107 AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, Brief von Heinrich Moos an Léon Bollag, 18.1.1913.

108 Strauss, *Gedenkbuch*, S. 3.

109 Der Cicerone, Heft 9, 1914, S. 341.

110 Kunst für alle, Heft 21/22, August 1918, Anzeigenteil S. V.

111 Werner J. Schweiger, *Manuskript zu Galerie Moos, Karlsruhe*, in: sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=231410&viewType=detailView, zuletzt aufgerufen am 24.7.2021.



Abb. 10: Leon-Sidney, Max und Iwan Moos (v.l.n.r.), auf dem Balkon am Quai du Mont-Blanc 31, Genf, Juli 1957. Ville de Genève. Musées d'art et d'histoire. Foto: BAA-Archives de la Galerie Moos, 1999.

zum gehobenen Bürgertum, reich wurden sie allerdings nicht.¹¹² Trotz Inflation und Weltwirtschaftskrise hatte die Galerie ihre besten Jahre zwischen 1919 und 1933 – im Badischen Kunstverein waren 1933 über 200 jüdische Mitglieder eingetragen, ein Hinweis auf das überdurchschnittliche Kunst- und Kulturinteresse dieser Bürgerinnen und Bürger.¹¹³

Im Dezember 1936 mussten die Brüder die Galerie unter Preis verkaufen. Anfang 1937 gründeten sie wieder einen Postkartenverlag und -großhandel. Doch bereits 1938 wurden Iwan, Joseph und Friedrich in der Reichspogromnacht nach Dachau deportiert, wo sie misshandelt wurden.¹¹⁴ Nach ihrer Freilassung emigrierte Joseph nach London,¹¹⁵ während Iwan und Friedrich vergebens auf die Erteilung eines Visums für die USA warteten. Iwan und seine Frau Lina wurden dann, zusammen mit Friedrich, dessen Frau Klara und Sohn Walter¹¹⁶ sowie der Schwester Edith,

112 Strauss, *Gedenkbuch*, S. 3/4.

113 Ebd., S. 4.

114 Ebd., S. 6/7.

115 Joseph starb dort am 30.6.1941 an Krebs. Ebd., S. 10.

116 Walter (1926–2013) emigrierte 1948 in die USA und von da nach Kanada, wo er 1959 in Toronto die Gallery Moos eröffnete, welche sich für moderne Künstlerinnen und Künstler einsetzte.

nach Gurs deportiert. Iwan, Lina und Walter wurden durch die Hilfe ihres Neffen Georges Moos auf abenteuerliche Weise gerettet;¹¹⁷ Friedrich, Klara und Edith wurden nach Drancy verlegt und schließlich nach Auschwitz deportiert, wo sie ermordet wurden.¹¹⁸ Betty konnte den Schmerz über diesen Verlust zeitlebens nicht überwinden und betrat deshalb nie mehr deutschen Boden.¹¹⁹

117 Für seine Rettungsaktionen erhielt Georges Moos 1951 vom französischen Staat eine Auszeichnung. Florian Rodari, *Georges Moos n'est plus*, in: *Journal de Genève*, 18.7.1984.

118 Strauss, *Gedenkbuch*, S. 12.

119 *Nachruf Betty Bollag-Moos*, in: *IW*, Jg. 63, Nr. 11, 15.3.1963, S. 57/58.

8 Moos in Genf

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte Genf von allen Schweizer Städten auf die längste Tradition von permanenten Ausstellungen zurückblicken; diese Präsentationen bezweckten die Kunstvermittlung, und bereits die Eröffnungsausstellung 1857, welche die Société des Beaux-Arts organisiert hatte, war von Erfolg gekrönt. Ganz allgemein war das Kunstleben dieser Stadt im 19. Jahrhundert dynamischer als in der übrigen Schweiz.¹²⁰

In Kenntnis dieser Tatsache wird deutlich, weshalb Iwan zusammen mit seinem Bruder Max 1907 die erste Filiale des Karlsruher Postkartenverlags in Genf einrichtete;¹²¹ sie hofften dort an der Schnittstelle zwischen den zeitgenössischen Kunstschaffenden und dem kauffreudigen Publikum wirken zu können. Es ist davon auszugehen, dass die Wahl des Geschäftslokals 9, rue du Rhône mit Absicht auf dasselbe Haus fiel, in welchem Ferdinand Hodler wohnte.

Nachdem sich Max also 1906 in Genf niedergelassen und 1907 eine Zweigstelle des Postkartenverlags seiner Geschwister in Karlsruhe auf Schweizer Boden eröffnet hatte, heiratete er 1909 die Französin Fanny Lévy (1888–1951). Aus ihrer Beziehung gingen der spätere Kunsthändler Georges (1912–84) und die Tochter Madeleine (1916–gest. in USA) hervor.¹²²

Ein Jahr nach der Geschäftseinweihung in Genf wurde bereits eine zweite Filiale des Postkartenverlags Geschwister Moos, diesmal in Baden-Baden, in Betrieb genommen.¹²³ Betty muss bei beiden Unternehmen involviert gewesen sein: Einerseits hatte ihr Bruder Max sie nach Genf geholt, um mit ihrer Unterstützung seine Firma aufzubauen, andererseits soll sie auch in Baden-Baden vorübergehend das Geschäft geleitet haben.¹²⁴ Der Umgang mit den zeitgenössischen Kunstschaffenden, die ihre Werke zur Reproduktion vorbeibrachten, war ihr damit bestens vertraut. Höchstwahrscheinlich betreute sie schon Ausstellungen in den eigenen Lokalen.

120 Gloor, *Die „permanenten Ausstellungen“*, S. 387–390. Die „Exposition permanente“ soll auch umsatzmäßig äußerst erfolgreich gewesen sein. S. 388. Dazu trug auch der Verleger und Gründer des Musée Ariana in Genf, Gustave Revilliod wesentlich bei. Elisabeth Eggimann Gerber, *Revilliod, Gustave*, Version vom 26.4.2010, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027759/2010-04-26/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

121 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 7.

122 Jaccard, *Galerie Moos*, S. 75–109, S. 99, Anm. 17.

123 Diese Filiale wurde 1914 wieder geschlossen. Strauss, *Gedenkbuch*, S. 3.

124 In den Sommermonaten, Goldschmidt, *Kuelo*, S. 8.

Ab 1910 begann Max in seinem Geschäft Bilder auszustellen, ab Herbst 1912 nahm er den Galeriebetrieb mit Ausstellungen auf. Seine wichtigsten Künstler waren Ferdinand Hodler, Otto Vautier und Maurice Barraud. Er zeigte zudem Werke von zeitgenössischen Genfer und Schweizer Malern, dazu kamen ab 1916 Werke der französischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. 1918 eröffnete er eine neue Galerie, die größte, die es damals in der Schweiz gab.¹²⁵

Die wechselvolle Geschichte der Maison Moos und der folgenden Galerie Moos in Genf wurde schon in verschiedenen Publikationen durch Paul-André Jaccard dargestellt.¹²⁶ Aus dem Blickwinkel dieses Schweizer Kunsthistorikers war das Engagement eines eingewanderten deutschen Postkartenverkäufers für den damals bereits berühmten Schweizer Maler Ferdinand Hodler zunächst unbegreiflich.¹²⁷ Sowohl der Herkunft von Max Moos aus einem kunsthandwerklichen Betrieb, in welchem er seine fachlichen Kompetenzen erworben hatte, als auch seinen darauf basierenden Kenntnissen der zeitgenössischen Kunst, des Weiteren der Zugehörigkeit der Familie Moos zum deutschen Judentum und den damit verbundenen biografischen Implikationen, wurden von Jaccard erst spät Beachtung geschenkt.¹²⁸

Die Verbindung zwischen den Familien Moos und Bollag steht exemplarisch für die Internationalität der damaligen jüdischen Bürgerinnen und Bürger: Betty Moos und Léon Bollag gaben sich 1913 in der Grenzstadt Basel das Ja-Wort, damit die Verwandten aus Frankreich, Deutschland und der Schweiz am Fest teilnehmen konnten.¹²⁹ Für Bettys Mitgift in der Höhe von 50.000 Goldmark sollen ihre Onkel mütterlicherseits in Amerika aufgekommen sein; sie hatten diese mit dem Verkauf von St. Galler Stickereien und Spitzen auf dem amerikanischen Markt erwirtschaftet.¹³⁰

125 Jaccard, *Moos, Max*, Version vom 20.1.2009, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029903/2009-01-20/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Das erste Geschäft war ein Rahmenatelier, in welchem Moos auch Postkarten und Grafik anbot. Die erste Galerie befand sich ab 1910 in 52, rue du Rhône. In demselben Gebäude mietete Moos ab 1913 Räumlichkeiten, die als „Galerie des tableaux modernes“ neuerdings von 10, grand Quai aus zugänglich waren. 1918 zog er in die Rue du Marché in ein Gebäude, das er gemeinsam mit anderen gekauft hatte und umbauen ließ. Zu diesem Zeitpunkt besass er die räumlich größte Galerie in der Schweiz. Nach einem Geschäftsversuch in Paris, eröffnete Moos 1923 in 31, quai du Mont-Blanc eine neue Galerie in Genf. 1927 zog er nach 3, rue du Léman.

126 Jaccard, *Galerie Moos*, S. 75–109, hier S. 75/76.

127 Ebd., S. 75.

128 Ebd., S. 79.

129 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 8.

130 Es handelt sich um die Söhne von Marys Urgroßmutter Betti Hirschfeld, Salomon (Sol) und Harry Hirschfeld, die in Amerika die Firma Gebrüder Hirschfeld & Co., gegründet von ihrem Vater Josef Hirschfeld in St. Gallen, führten. St. Gallen ist dank dieser Produkte wirtschaftlich aufgeblüht und international bekannt geworden. Ebd., S. 35. Zu St. Gallen vgl.

Während des Ersten Weltkriegs ging die Nationalitätenfrage allerdings mitten durch die Familie Bollag-Moos hindurch und wurde für die Mitglieder zu einer interkulturellen Belastungsprobe: Für Betty, ursprünglich Deutsche, seit 1913 mit dem Schweizer Léon Bollag in Zürich verheiratet, dessen Mutter Amélie aus dem Elsass stammte, wo sich französische Verwandte befanden; während drei Brüder von Betty als Deutsche im Heer gegen Frankreich kämpften und Fritz unterdessen den Betrieb fortführte.¹³¹

Außerdem war Max, ursprünglich Deutscher, in Genf mit einer Französin verheiratet. Obwohl er 1913 Schweizer geworden war,¹³² was in Karlsruhe vielleicht nicht bekannt war, wurde die Galerie Moos seiner Geschwister im Ersten Weltkrieg wegen ‚deutschfeindlicher‘ Ansichtskarten öffentlich in der Presse angegriffen. Ein deutscher Lehrer hatte diese einer Karlsruher Zeitung zugespielt, nachdem er sie bei Max in Genf gekauft haben will. Der Vorwurf, Max habe diese Karten verlegt oder herausgegeben, wurde von ihm als Verleumdung abgewiesen, es folgte ein gerichtliches Nachspiel. In der öffentlichen Stellungnahme durch den Anwalt der Geschwister Moos wurde indessen betont, dass die beiden Geschäfte nichts miteinander zu tun hätten.¹³³

Der Basler Rudolf Staechelin¹³⁴ war einer derjenigen Sammler, die bei Moos über wenige Jahre ganze Ensemblekäufe getätigt haben: 1915 Maurice Barraud, 1917 Alfred Sisley, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin und van Gogh, 1918 Renoir sowie alle seine Hodler.¹³⁵

Sabine Schreiber, *Hirschfeld, Strauss, Malinsky, Jüdisches Leben in St. Gallen 1803–1933*, Zürich 2006; zur Familie Hirschfeld: S. 248/249.

131 Leon hielt sich 1912 in den USA auf, Iwan diente vom 8.3.1915 bis 16.11.1918 im Grenadierregiment 110, Joseph vom 29.5.1915 bis 19.11.1918 als Landsturmmann bei der 4. Kompanie des 2. Grenadierregiments 110; evtl. war Siegfried, der dritte Bruder andernorts im Krieg. Goldschmidt, *Kuelo*, S. 12.

132 Jaccard, *Moos, Max*, Version vom 20.1.2009, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029903/2009-01-20/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

133 Geschwister Moos oHG Karlsruhe, Kaiserstraße 96 gegen Heitmann, Georg, Sprachlehrer in Karlsruhe, Draisstraße 21 wegen Unterlassung (Vertrieb deutschfeindlicher Postkarten durch die Genfer Filiale des Internationalen Postkartenverlags Geschwister Moos), Landgericht Karlsruhe 243 Nr. 1014, 1915.

134 Elisabeth Eggimann Gerber, *Staechelin, Rudolf*, Version vom 16.2.2012, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027772/2012-02-16/>. Den Hauptteil seiner Sammlung legte Staechelin mit der Kunsthandlung Thannhauser in München an. *NAFEA*, Sammlungskat., Basel 1990.

135 Am 23.8.1915 15 Aquarelle von Maurice Barraud; am 20.11.1915 neun Zeichnungen von Maurice Barraud; zwischen Mai und Oktober 1917 Sisley, Pissarro, Renoir, Gauguin, van Gogh; 1918 sechs Renoirs und in zwei Schüben alle in der Sammlung vorhandenen Hodler-Werke. Hans-Joachim Müller, *Die Sammlung des Baslers Rudolf Staechelin*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 377–382, hier S. 379.



Abb. 11 : Galerie Moos, Rue du Marché 13, Genf, Januar 1918. Ville de Genève. Musées d'art et d'histoire. BAA-Archives de la Galerie Moos, 1999. Foto: L. L. Pricam.

Beinahe zum Verhängnis wurde Moos 1917/18 ein Immobiliengeschäft in Verbindung mit der Spekulation, die er mit dem Nachlass Hodlers trieb. Aber auch die Krisen Anfang der 1920er und in den 1930er Jahren rüttelten mehrmals an den Fundamenten seiner Galerie.¹³⁶

Zusammen mit dem Schwager seiner Frau Fanny, William Kundig, der 1917 Juliette Lévy, die Schwester von Fanny geheiratet hatte, veranstaltete er Auktionen – Moos als Kunstexperte, Kundig als Experte für alte Bücher.¹³⁷

Weiter versuchte er ab 1924 seine Hodler-Kollektion von ungefähr 45 Gemälden und 20 Zeichnungen in Deutschland auf den Markt zu bringen: Sie gastierte 1924 bei Alfred Flechtheim in Düsseldorf, im Frankfurter Kunstverein, in der Galerie Moos in Karlsruhe, in der Galerie Goldschmidt in Frankfurt, bei Paul Cassirer in Berlin, 1925 in der Galerie Commeter in Hamburg, in der Galerie Arnold in Dresden und zuletzt in der Galerie Heinrich Thannhauser in München. Die

136 Während sich Moos in Paris aufhielt, um dort einen neuen Geschäftssitz zu gründen, wurde am 10.3. und am 9.4.1922 seine Sammlung in Genf liquidiert. Jaccard, *Galerie Moos*, S. 75–109, hier S. 88.

137 Ebd., S. 79.

Preise, welche er verlangte, waren offenbar zu hoch, sodass er keine Verkäufe verbuchen konnte.¹³⁸

1927 passte er sich erneut dem Markt an, indem er neben seinem eigentlichen Geschäft am Quai du Mont-Blanc, das unter dem Titel Alte Kunst, Kunstobjekte und Antiquitäten lief, in 3, rue du Léman eine Galerie bezog, in deren Räumlichkeiten er moderne Kunst anbieten, Auktionen abhalten und die doppelte Rolle des Beraters sowohl der Sammler als auch der Künstler wahrnehmen wollte.¹³⁹ Zwischen 1927 und 1939 können an dieser Adresse 31 Auktionen nachgewiesen werden, die Mehrheit aus Genfer bzw. Schweizer Provenienz. Außerdem versorgte Moos die Galerien Bollag und Aktuaryus mit Auktionsware. 1935 veranlasste ihn die Krise dazu, 175 Werke aus seiner eigenen Sammlung zur Auktion zu geben.¹⁴⁰ Bevor dieses Auktionsgut schließlich am 23. März 1935 in seiner Galerie unter den Hammer kam, wurde es vor der Versteigerung noch in Basel, Zürich, Bern und Genf gezeigt.¹⁴¹

Kurz davor hatte sich Moos für François Barraud engagiert, dessen Werke er zur Vermarktung übernommen hatte. Mit Barrauds unerwartetem Tod 1934 geriet er wiederum in eine ähnliche Monopolstellung wie mit Hodlers Œuvre: Durch den Seltenheitswert war eine Preissteigerung garantiert. Erst ab 1940 konnte Moos davon profitieren, als er in New York festsaß – Max und Fanny Moos waren 1939 nach New York gereist, um die Hochzeit ihrer Tochter Madeleine zu feiern – und dort bei Knoedler eine Ausstellung mit Werken Barrauds und bei Durand-Ruel eine solche mit Werken Hodlers vermitteln konnte.¹⁴² Als er nach dem Zweiten Weltkrieg wieder nach Genf zurückkehrte, organisierte er noch weitere Hodler-Schauen, vom Galeriebetrieb zog er sich allerdings in den 1950er Jahren allmählich ins Privatleben zurück, sein Sohn Georges Moos übernahm die geschäftlichen Belange.¹⁴³

138 Ebd., S. 89.

139 Ebd., S. 90.

140 Ebd., S. 95.

141 Ebd., S. 96.

142 Ebd., S. 94; Kat. siehe S. 103, Anm. 84.

143 Rodari, *Moos*.

9 Bollag in Zürich

Die ersten jüdischen Kunsthändler der Moderne von schweizerisch-jüdischer Herkunft sind die Brüder Gustave (1873–1953) und Léon Bollag (1876–1958). Deren Vater, Marx Bollag (1844–1892), stammte aus dem aargauischen Oberendingen, wo ihr Großvater Abraham (1806–90) bereits als wohlhabender Kaufmann gelebt hatte.¹⁴⁴

Als die Emanzipation der Juden in der Schweiz es ihnen ermöglichte, ihren Wohnsitz frei zu wählen, zog Marx sogleich nach Fribourg.¹⁴⁵ 1870 heiratete er Amélie Rueff (1845–1920) aus Mulhouse (Elsass), die aus einem begüterten Elternhaus kam. Die Suche nach einem sicheren Lebensunterhalt verlangte von ihnen enormen Durchhaltewillen. Während das Paar von einer Stadt zur anderen zog, kamen 1873 Gustave in Neuenburg, 1876 Léon in Solothurn¹⁴⁶ und Lucy 1882 in Bouxwiller (F) zur Welt. 1890 schiffte sich die Familie schließlich in der Hoffnung nach Amerika ein, ihr Auskommen bei den Guggenheims zu finden, die entfernte Verwandte der Bollags waren.¹⁴⁷ Die Stellenbewerbungen, welche sie wiederum in diverse Städte führten, blieben am Ende jedoch ergebnislos. Zur letzten Station wurde New York, wo Marx 1892 plötzlich starb.¹⁴⁸ Nun lag es an Gustave und Léon, die Familie mit Gelegenheitsarbeiten durchzubringen, was über längere Zeit nicht möglich war. Verwandte der Mutter Amélie schickten ihr schließlich das nötige Geld für die Rückreise nach Europa. Daraufhin lebte sie zeitweise im Elsass, während sich Gustave und Léon auf Arbeitssuche begaben.¹⁴⁹

Ihre Mobilität setzten sie dabei weiter fort: Gustave soll in London als Musikverleger tätig gewesen sein; er wird später erklären, dass er 1908 in England eine Kunstsammlung gekauft habe, die ein Werk Frank Buchsers enthielt, welches ihn

144 Gustave und Léon Bollag stammen von Michel Bollag, dem ersten Bollag, ab, der sich in den Wirren des 30-jährigen Krieges in Oberendingen niedergelassen hatte. Die Verfasserin erarbeitete den agnatischen Stammbaum der Familie Bollag bis zum ersten Endinger Bollag, Elisabeth Eggimann Gerber, *Über Umwege zum Kunsthandel, Vielfältige Einblicke in eine 300jährige Familiengeschichte*, in: Maaajan, Bd. 3, August 2018, Heft 118, S. 74–90.

145 Eggimann, *Landjudentum*.

146 Amélie betrieb hier eine Weile lang einen Kurzwarenladen.

147 Die Guggenheims stammten aus dem aargauischen Lengnau; sie erzielten u. a. im Kupfergeschäft große Gewinne. Joan H. Davis, *Die Guggenheims, Von Raubrittern zu Menschenfreunden*, Zürich 1984 (dt. Übersetzung von Rosemarie Winterberg).

148 Er erlitt eine Hirnblutung, Mitteilung von David Bollag an die Verfasserin, Mail vom 13. 9. 2017.

149 In Colmar experimentierten Gustave und Léon unter dem Namen ‚Amerika‘ mit einem eigenen Geschäft. Goldschmidt, *Kuelo*, S. 2.

neugierig machte und auf die Spuren des Künstlers brachte.¹⁵⁰ Zur gleichen Zeit arbeitete Léon in einem Kleiderkonfektionsgeschäft in Lausanne und Genf und besuchte in seiner Freizeit die Kunsthandlung von Max Moos in Genf.¹⁵¹ Dort lernte er Max' ältere Schwester Betty Moos kennen, mit der er, nach ihrer Heirat 1913, in Zürich vier Kinder großzog: die Zwillinge Max (1913–2005) und Mary (1913–92), Suzanne (1917–95) und Amélie (1921–84).

Nach ersten Erfahrungen bei Max Moos in Genf, aber noch vor der Hochzeit mit Betty, gründete Léon zusammen mit seinem älteren Bruder Gustave 1912 den Salon Bollag am Zürcher Utoquai, gleich hinter dem Stadttheater (heutiges Opernhaus) und bei der Dampfschiffstation gelegen, in Gehdistanz zum Kunsthaus.¹⁵² Die zeitgenössische Kunst in der Schweiz war mit den Kunstströmungen in ganz Europa verbunden, und die Avantgarde legte Wert auf ihren internationalen Charakter. Hodler, Amiet und Giovanni Giacometti gehörten zu den anerkannten Größen, als die Ideen des Fauvismus, Kubismus und Expressionismus in den Künstlergruppen in Paris, München, Berlin, Düsseldorf und Luzern Gestalt anzunehmen begannen. Zur selben Zeit arbeitete in Paris der spanische Künstler Pablo Picasso, der durch die Förderung der jüdischen Kunsthändlerin Berthe Weill und weiterer jüdischer Kunsthändler, wie Schames, Kahnweiler, Flechtheim, Thannhauser, Bollag, Rosenberg, Rosengart,¹⁵³ sowie Schweizer Sammlern zum „exemplarischen Künstler des 20. Jahrhunderts“ avancieren sollte.¹⁵⁴ Dabei spielte das Café du Dôme als Treffpunkt eine herausragende Rolle: Dort verkehrte unter anderen der deutsche Autor und Kunsthändler Wilhelm Uhde (1873–1965), der „bei seinen Freunden und Bekannten Interesse und Verständnis für das Schaffen von Picasso, Braque und Rousseau zu wecken“ suchte.¹⁵⁵

In den folgenden Jahren stellten Gustave und Léon in ihrem Salon ein Programm zusammen, das von einer breiten Kenntnis sowohl des zeitgenössischen internationalen Kunstschaffens als auch seiner Vorläufer des 19. Jahrhunderts zeugte. Dabei strebten sie danach, ihre Vision von Qualität zu verwirklichen, nah

150 Gustave Bollag, *Wie unsere Buchser-Sammlung entstand? Zur Buchser-Ausstellung in Solothurn*, in: NZZ, 23.5.1928.

151 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 2.

152 StAZH, Handelsregisteramt, Akten gelöschter Firmen, Z 2.2461 (1912–1960). Adressen in Zürich: Utoquai 29 (1912–16), Bahnhofstr. 11 (1916–25), Storchengasse 9 (1925–29), Freiestr. 89 (1929–38), St. Peterstr. 16 (1938–44), Falkenstr. 26 (1945–49), Wilfriedstr. 12 (1946–63).

153 Sein Debüt hatte Picasso allerdings 1901 (25.6.–14.7.) beim Pariser Galeristen Ambroise Vollard. Geelhaar, *Picasso*, S. 15.

154 Lukas Gloor, *Zwischen Innovation und Investition, Über Picassos Sammler und Händler in der Schweiz*, in: Marc Fehlmann (Hg.), *Picasso und die Schweiz*, Ausstellungskat. Kunstmuseum Bern, Bern 2001, S. 45–63, hier S. 45.

155 Geelhaar, *Picasso*, S. 43.

am Puls der zeitgenössischen Kunstströmungen zu sein und vom Kunsthandel zu leben. Die Verquickung von bildender Kunst und nationaler Identität erhoben sie von Anfang an zu ihrem Fachgebiet: ‚Spezialität: Schweizer Maler‘ und sprangen damit in eine Bresche, die nach professioneller Vermittlertätigkeit rief.

1912 zeigten sie vor allem Werke von Hodler,¹⁵⁶ Giovanni und Gottardo Segantini sowie Amiet,¹⁵⁷ 80 Werke von Eugen Spiro (1874–1972) und zum ersten Mal Zeichnungen von Picasso und Matisse.¹⁵⁸ 1913 traten sie dem ‚Modernen Bund‘ als Passivmitglieder bei – Moos, Flechtheim und Goltz waren ebenfalls mit von der Partie –, doch da diese Bewegung nur noch für kurze Zeit zusammenhielt, entwickelte sich aus dieser Mitgliedschaft keine längerfristige Kooperation mit der Avantgarde.¹⁵⁹

Im Dezember 1913 hielten die Brüder ihre erste Kunstversteigerung ab; künftig leitete Léon mit seinem elfenbeinernen Hämmerchen die Auktionen.¹⁶⁰ Die nächste fand bereits im Frühling 1914 statt und wurde über zwei Nachlässe abgehalten.¹⁶¹ Sie war gut besucht, und sowohl die Sammler aus Baden und Winterthur als auch die Museen seien repräsentativ vertreten gewesen. Die erzielten Preise waren befriedigend, vor allem die Werke von Otto Frölicher und Hodler hatten leicht Käufer gefunden, während die Maler der Münchner Schule auf wenig Interesse gestoßen waren, was in der Berichterstattung der *Neuen Zürcher Zeitung* einschlägig kommentiert wurde: „(...) doch ist dies wieder ein erfreuliches Zeichen dafür, dass die Werke der Schweizer Maler geschätzt werden und so die Heimatkunst einen sichern Rückhalt bei den Kunstliebhabern und Sammlern findet.“ Der Geschmack des Publikums wurde damit kurzerhand auf den Patriotismus umgemünzt.¹⁶²

Fasziniert von einem Bildchen eines *Mädchens mit einem persischen Schal* später unter dem Titel *Irene* geführt, welches sich als ein Werk Frank Buchsers herausstellte, hatten sich die Brüder Bollag mit großem Einsatz und unermüdlichen Fleiß seit 1910 dem Aufkauf von Werken dieses Malers gewidmet, welche er auf seinen Reisen über ganz Europa bis nach Amerika verstreut zurückgelassen

156 NZZ, 15.5.1912, 14.6.1912, 20.7.1912.

157 NZZ, 25.8.1912.

158 NZZ, 29.10.1912.

159 Der Vorschlag, Passivmitglieder anzuwerben, war vom Zürcher Eisenwarenhändler Richard Kisling (1862–1917) ausgegangen. Wie aus der Mitgliederliste ersichtlich wird, hatte sich auch Kisling zu den insgesamt zwanzig privaten Sammlern und Galeristen aus der Schweiz, Deutschland und Österreich gesellt. Volkart, *Kisling*, S. 293. Ehrli, *Bund*, S. 45.

160 Anhand der erhaltenen Kataloge können bis 1943 rund 30 Auktionen nachgewiesen werden; es waren mit Bestimmtheit deutlich mehr.

161 Ankündigung: NZZ, 24.3.1914.

162 Besprechung: NZZ, 30.3.1914.

hatte.¹⁶³ Die Brüder nennen in der von ihnen herausgegebenen *Buchser-Mappe* von 1915 die drei Hauptgründe für ihr Handeln: Sie beabsichtigten damit den zeitgenössischen Künstlern eine Inspirationsquelle zu liefern, die Rezeption von Buchsers Œuvre voranzutreiben und der Allgemeinheit einen einmaligen Kunstgenuss zu vermitteln. Von Buchsers Originalität und Qualität waren sie felsenfest überzeugt: „Buchser hat Anspruch auf einen Ehrenplatz in der Geschichte der modernen Malerei. Sein Wollen und sein Können liegen so weit außerhalb der abgelaufenen Bahnen, dass man Buchser neben den großen Malern, den genialen Neuschöpfer einer Zeit nennen muss, wenn man sein Œuvre einmal in weiteren Kreisen kennt.“¹⁶⁴ Sie postulierten aber nicht nur Buchsers Einmaligkeit, sondern unterstrichen auch sein Engagement im Sinne eines national ausgerichteten Kunstverständnisses: „Trotz seines nimmer müden Wanderns war Buchser ein echter Schweizer, der immer der Heimat gedachte, mit ihr verwachsen war und der zur Hebung der Kunst in der Schweiz Großes getan hat.“¹⁶⁵ Wurde doch auch gerade vor 25 Jahren die erste Nationale Kunstausstellung der Schweiz eröffnet, zu Ehren des Malers, der das Hauptverdienst an ihrem Zustandekommen hatte, Buchser Salon genannt.“ Es waren wenige Werke, die wiederholt im Vordergrund standen; daraus stachen das frühe, von der spanischen Malerei beeinflusste Selbstporträt *Los tres amigos*¹⁶⁶ und die Badeszene *Eléonore au bain*¹⁶⁷ als Meisterwerke Buchsers hervor.

Dem Œuvre Buchsers konnte – trotz der aufwändigen Werbung – letztlich doch zu keiner neuen ‚Blüte‘ verholfen werden; dafür wurde in der Literatur immer wieder nach Erklärungen gesucht.¹⁶⁸ 1912 wies der Buchser-Kenner und Kunstpublizist Jules Coulin anlässlich einer Ausstellung in Basel darauf hin, dass Buchsers fehlender Bezug zu den deutschen Kunststädten ein entscheidender Faktor für die mangelnde Aufnahme seines Œuvres darstelle. Am Schluss seines Berichtes gibt Coulin allerdings der Hoffnung Ausdruck, dass der Neubau des Kunstmuseums Basel, der einen Buchser-Saal enthalten werde, einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung von dessen Werk leisten werde: „Mit diesem Momente wird Basel dem

163 Die abenteuerliche Schilderung dieser Suche übernahm Gustave Bollag, NZZ, 23.5.1928.

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um *Dame mit Hut und persischem Überwurf*, Nr. 38, Abb. Nr. 12 (25 × 18 cm) im Kat. des Salon Bollag von 1914; in der *Buchser-Mappe* von 1915 erscheint dasselbe Bild dann unter dem Titel *Irene* (unpaginiert).

164 *Buchser-Mappe* 1915, unpaginiert.

165 Aus dieser Beschreibung könnten auch Erfahrungen der beiden Kunsthändler aus ihrem eigenen Leben anklängen; es wäre möglich, dass sie sich dem Maler innerlich ‚verwandt‘ fühlten.

166 Siehe Abb. 1.

167 Später Jakob Heusser-Staub, Uster (Stand 1928).

168 Gotthard Jedlicka, *Frank Buchser*, in: Neue Schweizer Rundschau, 4. Jg. 1936/37, Heft 9, S. 513–530. Gotthard Jedlicka, *Frank Buchsers Amerikanische Sendung*, in: Galerie und Sammler, 9. Jg., 1941, Heft 10, S. 226/227.



Abb. 12: Buchser, Frank: *Irene* (vermutlich Miss Maud Hurst), 1875/76. Öl auf Malkarton, 25 x 18 cm. Museum Frank Buchser. Sammlung Beat Leimer, Bettlach. SIK-ISEA, Zürich. Foto: Philipp Hitz.



Abb. 13: Salon Bollag, Buchser-Ausstellung 1914. Foto: AfZ: NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag/7.1.1.

Künstler und Stifter seine Dankesschuld abtragen und einem der interessantesten Vertreter der modernen Schweizerkunst eine Auferstehung (sic!) sichern, von der man nicht nur innerhalb der Grenzen unseres Landes sprechen wird.¹⁶⁹ Wie sich zeigen sollte, überstieg die Metapher von Buchser als einer Christusfigur seine tatsächliche Durchsetzungskraft auf dem Markt jedoch bei weitem. Buchser und sein Werk wurden zwar wiederkehrend thematisiert, allen Bemühungen zum Trotz gelang es gleichwohl nicht, seinen Außenseiterstatus als ‚Paradiesvogel‘ innerhalb der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts aufzuheben.¹⁷⁰

Ihre Vorstellung, mit dem Angebot von Buchser Werken auf dem Schweizer Kunstmarkt einen neuen Trend zu setzen, ließ sich von den Brüdern Bollag also nur

169 Ein Teil von Buchsers Nachlass kam ins Basler Kunstmuseum. Jules Coulin, *Der Maler Frank Buchser*, Basel 1912, S. 73. Jules Coulin hatte auch die Berichterstattung über die Buchser-Ausstellung im Salon Bollag übernommen: Jules Coulin, *Frank Buchser*, in: *Der Cicerone*, Heft 9, 1914, S. 344; Heft 12, 1914, S. 462; Heft 18/19, 1914, S. 592–596.

170 Zum 100. Todestag Buchsers wurde im Kunstmuseum Solothurn eine Buchser-Ausstellung gezeigt: *Frank Buchser, 1828–1890*, Kat. mit Essays von Roman Hollenstein und Petra ten-Doesschate Chu, Solothurn 1990. Erst vor wenigen Jahren wurde erstmals Buchsers Fotografensammlung erschlossen und in sein Werk eingeordnet: Metzke, *Arkadien*, 2009.

bedingt verwirklichen.¹⁷¹ Geprägt durch die vielfältigsten Einflüsse war Buchsers Œuvre vielleicht zu facettenreich,¹⁷² als dass sich am Vorabend des Ersten Weltkrieges ein schweizerisches Publikum damit näher anfreunden mochte, bevorzugte doch ein Teil der Kunstfreunde eine rein patriotische Heimatkunst, ein anderer Teil dagegen die französischen Entwicklungen in Paris. Die Leistung der beiden Kunsthändler bestand vielmehr darin, die weit verstreuten Werke des Malers aufgekauft und in die Schweiz gebracht zu haben, sodass ein umfassenderer Überblick über das außergewöhnliche Œuvre überhaupt erst entstehen konnte.¹⁷³ Die *Buchser-Mappe*, welche sie im Anschluss an ihre Ausstellung 1914 im folgenden Jahr herausgaben,¹⁷⁴ wurde zwar interessiert entgegengenommen,¹⁷⁵ rief jedoch nicht den gewünschten Effekt hervor. Es sollte 25 Jahre dauern, bis die Brüder Bollag ihre Buchser-Werke endlich verkauft hatten.¹⁷⁶ Eine Art ‚Revival‘ erlebte Buchser schließlich erst am Anfang des 21. Jahrhunderts mit der Einrichtung eines privaten Museums durch Beat Leimer in Bettlach (CH).¹⁷⁷

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verursachte beim Salon Bollag finanzielle Engpässe, während bei anderen Geschäftszweigen überdurchschnittliche Gewinne erzielt wurden. Die Rede ist vom Textilindustriunternehmen des Jakob Heusser-Staub (1862–1941),¹⁷⁸ aus welchem er auf dem Gebiet der Garnherstellung dank der Kriegsproduktion großen Profit schlug. Nachdem ein französisches Schiff im Mittelmeer von einem deutschen U-Boot torpediert worden war und nur noch defekt in einen italienischen Hafen hatte geschleppt werden können, soll Heusser 1916 dessen durchnässte Ladung, bestehend aus ägyptischer Baumwolle, ersteigert haben. Die Baumwolle wurde in Uster untergebracht, getrocknet und von dort aus weiterverkauft; der Abfall gelangte zur Herstellung von Schießbaumwolle nach Deutschland. Die Geschäftsunterlagen zu diesen Transaktionen

171 Von ihrer Buchser-Sammlung, die in den Lagerbüchern 65 bzw. 66 Stk. (Nrn. 934–997) umfasst, hatten sie in jener Zeit sieben verkauft (Lager ab 1. April 1916).

172 „Der Solothurner Maler Frank Buchser ist als Künstler und Mensch eine Art Kosmopolite.“ Coulin, *Buchser*, S. 5.

173 Gottfried Wälchli, *Frank Buchser, Persönlichkeit, Leben, Kunst*, Bern 1956, S. 10.

174 Ankündigung o. A., in: *Der Cicerone*, Heft 19/20, 1915, S. 377.

175 Dankschreiben von Carl Spitteler, 6.12.1915; von Giuseppe Motta (Bundespräsident), 7.12.1915; von Felix Ludwig Calonder (Vorsteher des Eidgenössischen Departement des Innern), 8.12.1915; befinden sich im AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, 7.4.2.

176 Henry Lüdeke, *Englisches Seminar der Universität Basel an Léon Bollag*, 25.10.1939, AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, 7.6.12.

177 www.frank-buchser.ch (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Die Verfasserin wurde am 23.9.2020 von Herrn Leimer persönlich in seinem Museum in Bettlach empfangen und geführt. Mit seiner freundlichen Genehmigung darf hier auch das Werk *Irene* abgebildet werden, besten Dank.

178 Markus Bürgi, *Heusser, Jakob*, Version vom 31.12.2007, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/005922/2005-10-13/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

verschwanden allerdings vollständig.¹⁷⁹ Es steht zu vermuten, dass die Einführung der Kriegsgewinnsteuer um 1920 mit ein Grund dafür gewesen war, dass die Einnahmen aus diesem Handel kaschiert werden sollten.¹⁸⁰ Oder hatte diese Vertuschung politische Gründe?

Mitten im Krieg wurde im Salon Bollag unter dem Titel ‚Lagerbuch H.‘ ein neuer Foliant der Buchhaltung angelegt, dessen Einträge am 1. Januar 1917 beginnen und am 6. April 1926 enden.¹⁸¹ Léons Tochter Mary Goldschmidt-Bollag erklärt die Vorgänge dieser Jahre in ihren Kindheitserinnerungen: „Ein grosser Fabrikant in Uster“ habe den Brüdern Geld geliehen, um französische Kunst des 19. Jahrhunderts anzukaufen, dabei seien die Gewinnbeteiligung und die Rückzahlung ebenfalls vereinbart worden. Ihr Onkel Gustave habe daraufhin in Paris Picassos und Derains gekauft, die in Zürich nicht genügend Absatz gefunden hätten.¹⁸² Die Presse zur ‚Impressionisten-Ausstellung‘ 1917 war allerdings gut, sie enthielt sogar eigens einen Hinweis auf das Picasso-Bild *Menschenpaar* und dessen „kubisches Schema“.¹⁸³

Einer der frühesten Schweizer Picasso-Sammler war der Berner Hermann Rupf (1880–1962), der 1907/08 erstmals ein Werk Picassos direkt beim Künstler gekauft haben soll.¹⁸⁴ Rupf war über seinen Jugendfreund Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), den er 1901 in Frankfurt kennengelernt hatte, auf die Pariser Kunstszene aufmerksam geworden. Nachdem Kahnweiler 1902 als Volontär zu einem Börsenmakler nach Paris wechselte und Rupf 1903/04 ebenfalls dorthin ging, logierten sie an derselben Adresse. „Als Kahnweiler im Mai seine erste Galerie an der 28, rue Vignon eröffnete, war Rupf sein erster Kunde.“¹⁸⁵ Kahnweiler, der

179 Rentsch zitiert dazu eine mündliche Mitteilung eines Zeitzeugen. Hans Ulrich Rentsch, *Ein Wirtschaftspionier des Zürcher Oberlandes, Jakob Heusser–Staub, 1862–1941*, Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik 51, Glarus, 1988, S. 36–39.

180 Conrad Stockar, *Kriegsgewinnsteuer*, Version vom 21.2.2005, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013771/2005-02-21/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Dr. W. Wettstein, *Die Vorschriften über die eidg. Kriegssteuer, Verfassungsartikel, Bundesbeschluss, Ausführungsbestimmungen, Sachregister sowie Einleitung von Dr. W. Wettstein*. „Zur Deckung der Mobilisationskosten erhebt die Eidgenossenschaft vom 1. Januar 1921 an eine Kriegssteuer, die alle vier Jahre neu veranlagt wird und sich auf etwa 20 Jahre erstrecken dürfte.“ AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, 7.6.12.

181 In den Rechnungsbüchern wird der Name von Jakob Heusser erwähnt.

182 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 68. Eggimann, *Galerien*, S. 121–136, hier S. 124.

183 F.G., *Kunstchronik*, in: NZZ, 31.5.1917. „Gesonderte Betrachtung verlangt das auf ein kubisches Schema gebrachte, eckige Menschenpaar von Picasso, das in seiner Marterhaftigkeit und hölzernen Schwere den Pessimismus dieses Künstlers drastisch zum Ausdruck bringt.“

184 Therese Bhattacharya-Stettler, „... C'est comme un Corot!“, *Picasso in Bern*, in: Marc Fehlmann (Hg.), *Picasso und die Schweiz*, Ausstellungskat. Kunstmuseum Bern, Bern 2001, S. 75–89, hier S. 76/77.

185 Ebd., S. 76.

ursprünglich aus einer jüdischen Familie in Mannheim stammte, war in Stuttgart aufgewachsen und hatte eine Bankiersausbildung absolviert. In Paris widmete er sich zuerst den Kubisten: Braque, Léger, Derain und Picasso. Auf seine Initiative und Bestände ging die erste große Picasso-Ausstellung zurück, die 1913 zuerst in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in München, danach in Köln, Berlin, Dresden und Wien gezeigt wurde und 1914, mit knapp fünfzig Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, in der Modernen Galerie Zürich in der Bahnhofstraße bei Gottfried Tanner gastierte.¹⁸⁶

Nachdem Kahnweiler in Italien 1914 vom Kriegsausbruch überrascht wurde, beschloss er – er war Deutscher und Pazifist –, nicht nach Frankreich zurückzukehren, sondern sich vorläufig nach Bern zu Hermann und Margrit Rupf zu begeben. Seine Galerie wurde vom französischen Staat aufgelöst, die Werke wurden versteigert. Unterdessen entwickelte Kahnweiler in der Schweiz eine rege publizistische Tätigkeit, schrieb Aufsätze, hielt Vorträge und arbeitete an seinem Buch *Der Weg zum Kubismus*, das 1920 in München herausgegeben wurde. Im selben Jahr kehrte er nach Paris zurück und eröffnete am 1. September in 29, rue d'Atorg wieder eine neue Galerie, diesmal unter dem Namen Galerie Simon.¹⁸⁷

Während Kahnweilers Abwesenheit von Paris musste sich Picasso andere Absatzwege suchen. In dieser Zeit gelangte Gustave Bollag an ihn – die Bollags sollen Picasso über den Kunstkritiker Adolphe Basler (1878–1951) in Paris kennengelernt haben¹⁸⁸ – und kaufte ihm für 25.000 Franken über hundert Aquarelle und Zeichnungen ab.¹⁸⁹ Auch wenn bei der Auflösung des Salon Bollag 1922 „kaum ein Name unter den frühen Schweizer Picasso-Sammlern: Maja Hoffmann-Stehlin, Karl Im Obersteg, Bernhard Mayer, Oscar Miller, Josef Müller, Gottlieb Friedrich Reber, Rudolf Staechlin“ in seinen Büchern fehlte, hatte er mit diesen Ankäufen offenbar keine herausragenden Gewinne erzielt. Woran hatte es wohl gelegen, dass das Geschäft mit Picasso in Zürich nicht den Erwartungen entsprechend lief? War das Publikum des Salons noch nicht

186 Gloor, *Innovation*, S. 45–63, hier S. 56.

187 Bhattacharya, *Corot*, S. 75–89, hier S. 77–79.

188 Gemäß Information von Susi Bollag-Aeppli (1928–2005), September 2004.

189 Sie verkauften dem Pelzhändler Bernhard Mayer (1866–1946) 1917 *Le Couple* (1904) von Picasso für 9000 Franken. Stephanie Rachum, *Eine Geschichte aus zwei Sammlungen: Bernhard und Auguste Mayer / Werner und Gabrielle Merzbacher*, in: Fest der Farbe, Die Sammlung Merzbacher-Mayer, Ausstellungskat. Kunsthau Zürich, 10.2.–14.5.2006, S. 18. Geelhaar, *Picasso*, Nr. 76, S. 91/92. 1918 erwarb der Basler Kunstsammler Rudolf Staechelin (1881–1946) u. a. das Gemälde *l'Arlequin au loup* (1903) im Salon Bollag. Hans-Joachim Müller, *NAFEA, Die Sammlung Rudolf Staechelin Basel*, Ausstellungskat., Basel 1990, S. 116/117 und 147. Geelhaar, *Picasso*, Nr. 78, S. 93/94. Ebenso erwarben die Winterthurer Sammler Georg Reinhart (1877–1955), Arthur Hahnloser (1870–1936) und Hedy Hahnloser-Bühler (1873–1955) Werke von Picasso im Salon Bollag. Doch stellten diese Verkäufe jener Jahre Einzelercheinungen dar. Ebd., S. 95.

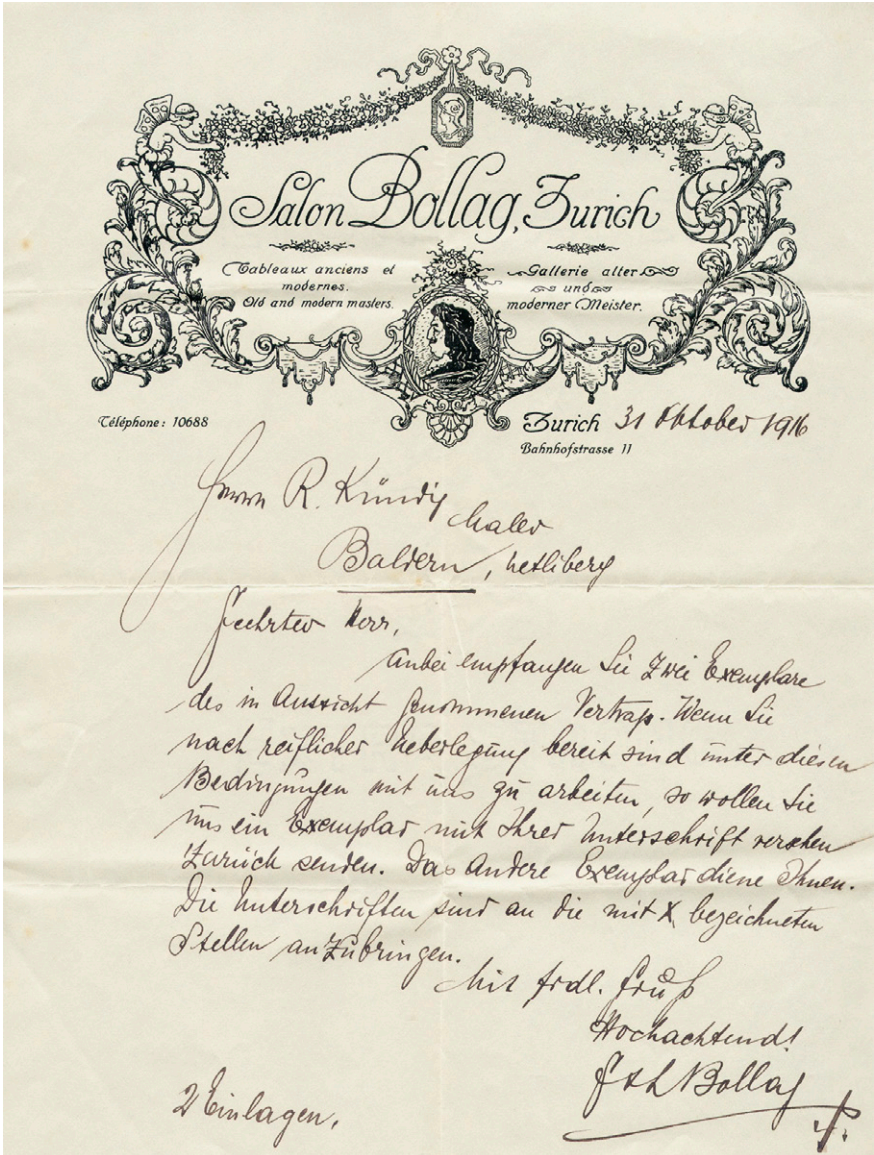


Abb. 14

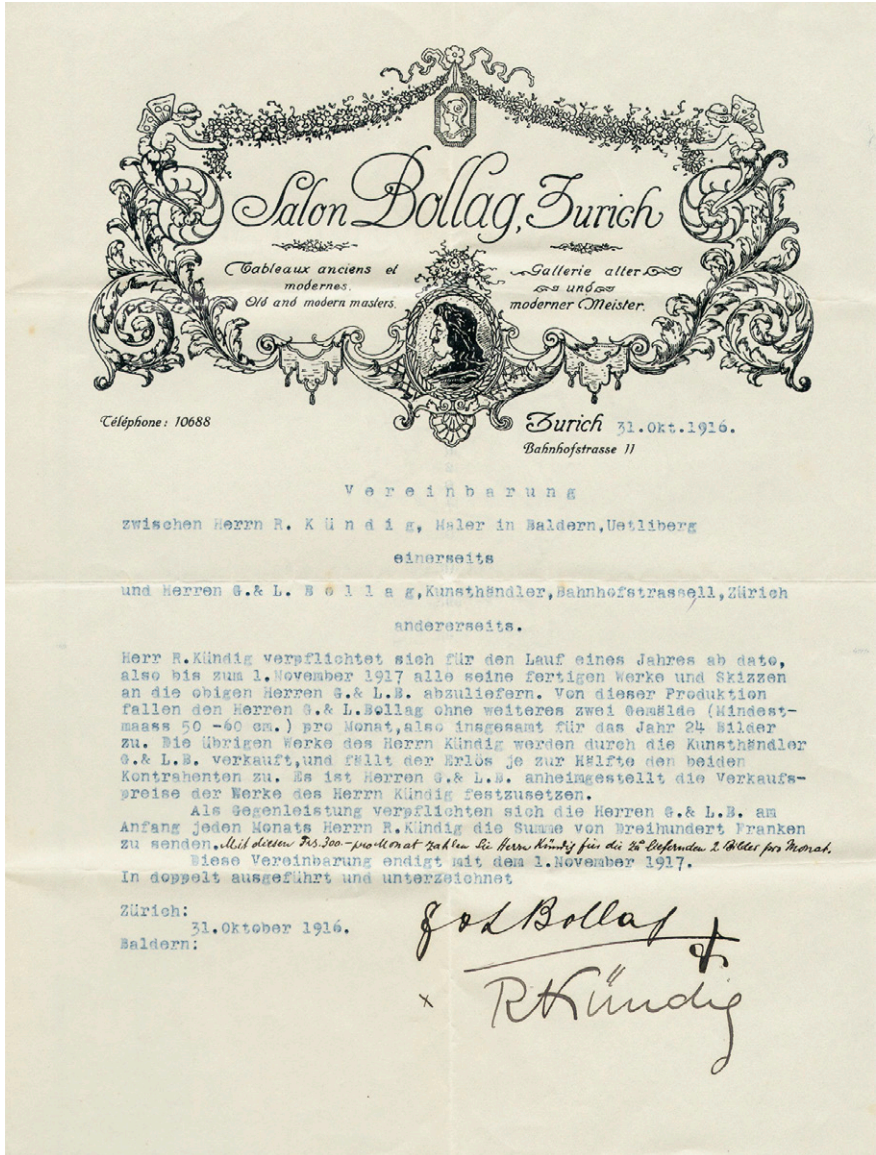


Abb. 14 und 15: Salon Bollag an Reinhold Kündig, 31. 10. 1916. Brief und Vereinbarung. SIK Archiv HNA 45 Reinhold Kündig.

dafür bereit? – In Paris übernahm der jüdische Kunsthändler Paul Rosenberg die Vermittlung von Picasso-Werken. Es gelang ihm, die Bilderpreise wieder auf ihr Vorkriegsniveau zu bringen.¹⁹⁰ Ob sich die Brüder wegen des späteren Picasso-Booms die Haare raufen?

Wie aus dem ‚Lagerbuch H.‘ weiter hervorgeht, wurden die vertraglich festgelegten Fördergelder,¹⁹¹ die die Brüder dem Maler Reinhold Kündig monatlich zukommen ließen, um von ihm regelmäßig Bilder zum Verkauf zu erhalten, ebenfalls über den Heusserschen Kredit finanziert. Und obwohl die Malerei Kündigs in der Presse mit der prestigeträchtigen Ausdruckskraft van Goghs verglichen wurde, fanden seine Werke nur allmählich Abnehmer.¹⁹² Zwei Sendungen von Durand-Ruel deuten auf den Abwärtstrend dieser Jahre hin: Von 64 Werken, die Ende Dezember 1917 eingetroffen waren, konnten 18 verkauft werden, während von den 56 im November 1920 eingegangenen Werken lediglich zwei Abnehmer fanden.¹⁹³

Um ihre Finanzlage wieder zu stabilisieren, scheuten Gustave und Léon keinen Aufwand: Nach dem Ersten Weltkrieg engagierten sie sich für die Schweizer Kunst, welcher sie neue Märkte im Ausland erschließen wollten. Bei ihrem Aufruf, den sie an das Kunstmuseum Bern, die Kunstgesellschaft Bern, den Kunstverein Basel, die Öffentliche Kunstsammlung Basel, die Kunstgesellschaft Zürich und ans Kunstmuseum Winterthur richteten, beriefen sie sich auf die Propagandaausstellungen, welche für ausländische Kunst in der Schweiz organisiert worden waren. Anfang 1920 baten sie die genannten Institutionen wie folgt um Unterstützung, damit sie für die Schweizer Kunst im Ausland werben konnten:

Sehr geehrte Herren

In den letzten Jahren entwickelte sich die Schweiz als aufnahmefähiges Absatzgebiet für in- und ausländische Kunst in vorher nie geahnter Weise. Während das Ausland Kunstpropaganda-Ausstellungen bei uns und in den übrigen neutralen Ländern veranstaltete, waren wir durch den Krieg verhindert, jegliche gross angelegte Propaganda für Schweizer Kunst auszuführen. Jetzt, wo viele Hemmungen verschwinden, können auch wir an die

190 Gloor, *Innovation*, S. 45–63, hier S. 57.

191 Der Vertrag zwischen den Brüdern Bollag und Reinhold Kündig hat sich in dessen Nachlass erhalten. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich, HNA 045, Kündig, Reinhold, Brief des Salon Bollag vom 31.10.1916, Vertragsdauer: 1.11.1916–1.11.1917. Die eingelieferten Werke Kündigs konnten erst im Laufe der folgenden Jahrzehnte allmählich verkauft werden. Salon Bollag, ‚Lagerbuch H.‘ Verkäufe von Werken Kündigs der genannten Serie (neu: Nrn. 3–14), 1922–1952.

192 Hans Trog, *Zürcher Kunstchronik*, in: NZZ, 26.9.1916. Eggimann, *Galerien*, S.121–136, hier S. 124.

193 ‚Commissions-Lagerbuch‘ Salon Bollag, ab 12.1.1917.

Verwirklichung längst gehegter Pläne denken. Im April des Jahres veranstalten wir in den Räumen der Galerie Durand-Ruel, Paris eine Ausstellung Schweizer Kunst, Serie 1850–1890. Diese Ausstellung denken wir uns als Einleitung einer weiteren anfolgenden Reihe von Ausstellungen moderner Schweizer Malerei. Die ganzen Lasten und Spesen dieses Unternehmens tragen die Unterzeichneten, wollen aber ausdrücklich betonen, dass es sich in diesem Falle um keine ‚Verkaufs-Ausstellung‘ handelt. Die ausgestellten Werke sind unverkäuflich.

Wenn wir gesehen, wie das Ausland alle Propaganda-Ausstellungen unterstützt hat, was als Resultat diesen Ländern große, neue Absatzgebiete erschlossen, so hoffen wir, dass auch unsere Veranstaltungen in diesem Sinne für die Schweizer Kunst wirken werden. Wir erlauben uns daher, mit der Bitte an Sie heranzutreten, unsere Bestrebungen zu unterstützen und zwar durch leihweise Überlassung typischer Werke der in Frage kommenden Meister wie: Anker, Boecklin, Frölicher, Hodler, Koller, Menn, Stäbli, Stauffer, Stückelberg, Zünd.¹⁹⁴

Darauf zeigten sie im Frühling 1920 bei Durand-Ruel in Paris die erwähnte Ausstellung von Schweizer Kunst (1850–90), von welcher sie sich Publizität erhofften.

Ihr unermüdliches Engagement für die zeitgenössischen Schweizer Künstler setzten sie auch 1920 fort, als sie eine Auktion von Werken einiger Zürcher Maler abhielten,¹⁹⁵ und 1921 eine Schau von zeitgenössischer Schweizer Kunst für das amerikanische Brooklyn Museum organisierten,¹⁹⁶ einen Ausstellungsort, an den sie gleich anschließend eine Kollektion französischer Kunst vermittelten.¹⁹⁷

Nachdem sich ihr Einsatz jedoch nicht auszahlte, begannen sie 1922 Auswanderungspläne zu entwerfen und schlossen ihren Salon.¹⁹⁸ Und obwohl durchaus auch Meldungen über positive Auktionsergebnisse vorlagen,¹⁹⁹ machte sich Anfang der 1920er Jahre die Krise im deutschen Kunsthandel auch in der Schweiz breit: „Die kläglichen Resultate der Auktionen im Salon Bollag und der Meise haben

194 AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, 7.5.1– Korrespondenz 1919/20, 20.1.1920 Salon Bollag an Kunstmuseum Bern, Kunstgesellschaft Bern, Kunstverein Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstgesellschaft Zürich und Kunstmuseum Winterthur; nur vom Kunstmuseum Winterthur liegt eine positive Antwort vor: 6.2.1920, Winterthur, Kunstsammlung im Museum an den Kunstsalon Bollag, Zürich.

195 *Bilderverkäufe von Zürcher Künstlern*, in: NZZ, 29.3.1920.

196 *Exhibition of Swiss Art*, Ausstellungskat. Brooklyn Museum, Brooklyn (USA), 22.2.–20.3.1921. AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag/7.8.1. Schweizerische Kunstausstellung in Amerika, Vor-Ausstellungskat., Kunsthaus Zürich, 7.–11.12.1920.

197 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 45/46.

198 Unbekannter Autor, *Zürich*, in: Der Cicerone, Heft 14, 1922, S. 360.

199 Unbekannter Autor, *Auktionsbericht*, in: Der Cicerone, Heft 5/6, 1918, S. 93.

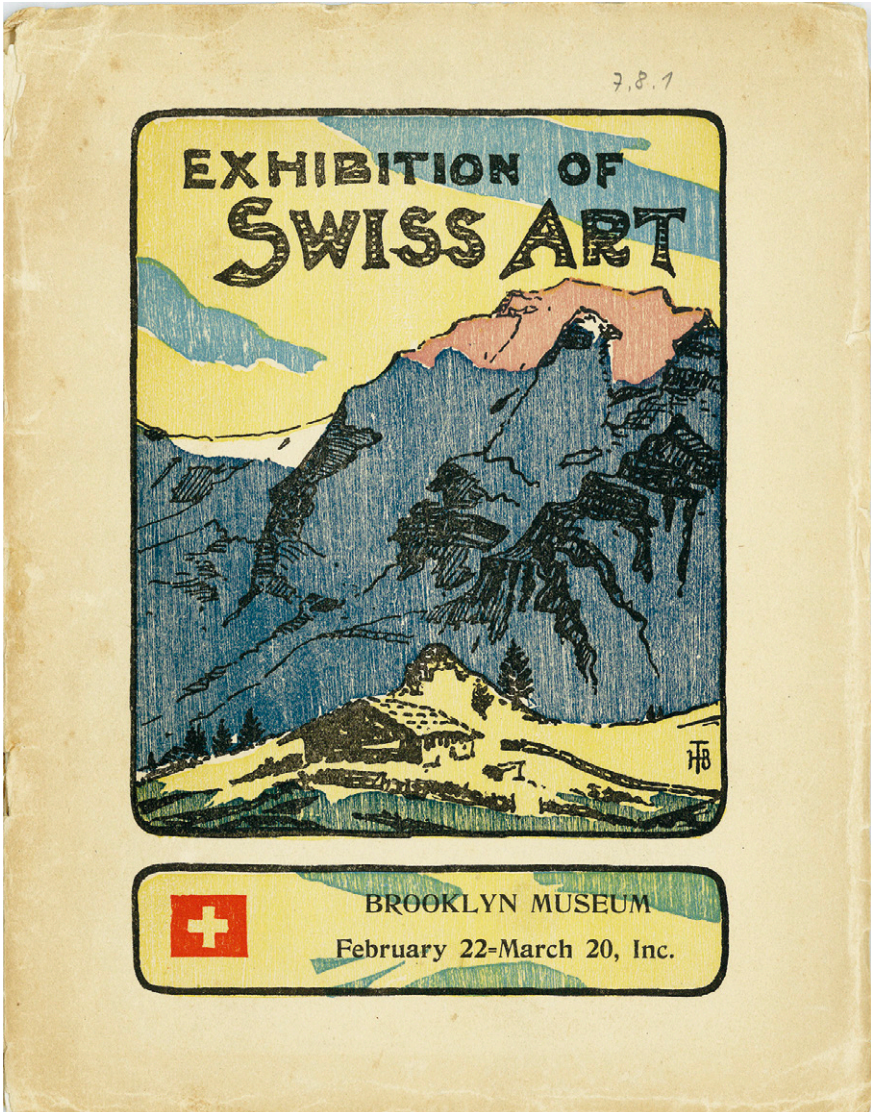


Abb. 16: Ausstellungskatalog (Titelseite) Februar/März 1921, Schweizer Kunst in Brooklyn, USA. AfZ: NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag/7.8.1.

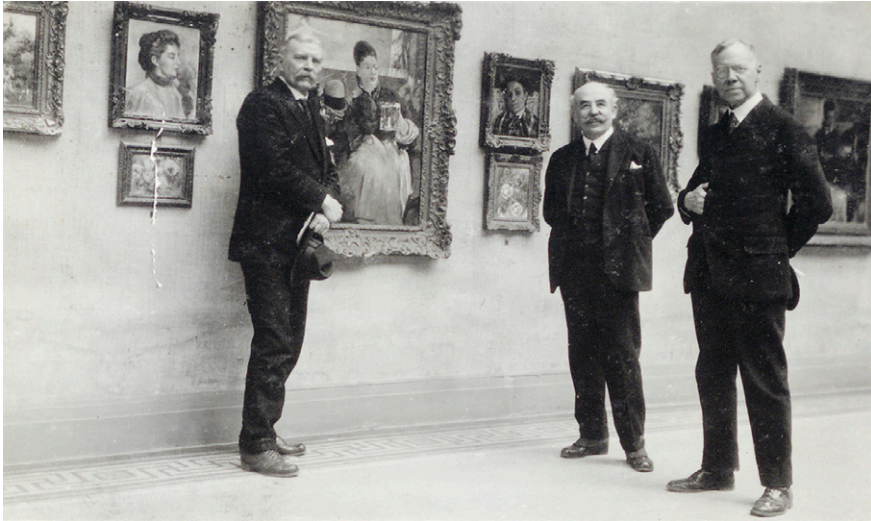


Abb. 17: Gustave Bollag (Mitte) in der Ausstellung französischer Kunst in Brooklyn, April 1921, vor Manets *Bière bock* Mr. Mura (Bankier und Elsässer Richter) und Dr. Fox (Direktor). Foto: AfZ: NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag/6.6.2.

die trostlosen Verhältnisse blitzartig erleuchtet.²⁰⁰ Der Verkauf der eigenen Sammlung 1925 zur Rückzahlung des aufgenommenen Kredits konnte entgegen aller Bemühungen nicht abgewendet werden. Aber auch der Versteigerung an sich war trotz Vorankündigung in der Presse²⁰¹ und zahlreichem Publikum kein durchschlagender Erfolg beschieden, Einzelwerke konnten später noch gewinnbringend verkauft werden.²⁰² Der Kontakt zu Heusser blieb offenbar bestehen, ließ er doch seine Sammlung 1939 durch Gustave und Léon Bollag schätzen, wie seinem höflichen Dankesbrief an die beiden zu entnehmen ist.²⁰³

Nachdem sie im November 1927 mit einer Rodin-Ausstellung an die Zürcher Öffentlichkeit getreten waren, die sie im Hotel Baur en Ville als Schweizer

200 Stefan Markus, *Zürich*, in: Die Kunst 22, Heft Jan./Feb. 1921, Beilage, S. XII.

201 „So wird die bevorstehende Auktion Bollag nicht allein bei uns das lebhafteste Echo finden. Zugleich ist sie für den heimischen Markt eine Kraftprobe, da selten eine solche Zahl wertvollen schweizerischen Kunstgutes, gleichzeitig mit internationalen Werken, angeboten wird.“ g., *Auktion Bollag*, in: NZZ, 31.3.1925.

202 *Gemälde und Kunstauktion, Gemälde und Handzeichnungen des frühern Salon Bollag, Porzellane, Miniaturen, Dosen u. a.*, Auktionskat., G. & L. Bollag, Zürich, 3.4.1925. gr., *Versteigerungsergebnisse*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Wochenschrift für Kenner und Sammler, 1925, Nr. 7, 16.5.1925, S. 128.

203 AfZ, NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag, 7.6.12, Jakob Heusser-Staub an Galerie Bollag, 13.9.1939.



Abb. 18: Die Pariser Kunsthändlerin Berthe Weill und Lucy Bollag auf einer Parkbank (v.l.n.r.). Foto: Max G. Bollag Erben.

Agenten für den Verkauf in der Schweiz, in Deutschland und Österreich eingerichtet hatten,²⁰⁴ passten sie ihre Geschäftstätigkeit den veränderten Bedingungen und ihren Möglichkeiten an, indem sie vor allem Auktionen mit Kommissionsware durchführten, die ab den 1930er Jahren vor dem Verkauf in Zürich jeweils in Bern und Basel, manchmal auch in Lausanne zur Schau gestellt wurden.²⁰⁵ Besonders erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang der Verkauf der Restbestände der Sammlung von Richard Kisling 1929²⁰⁶ und der Galeristin Berthe Weill aus Paris 1933, die zum Freundeskreis der Schwester Lucy Bollag gehörte.²⁰⁷

204 Kat. *Exposition Rodin 1927*, Œuvres éditées par le musée Rodin, Hotel Biron, Paris. „G. & L. Bollag 9 Storchengasse Zurich, Agents exclusifs pour la vente en Suisse, Allemagne et Autriche des œuvres de Rodin éditées par le Musée“, Inserat, in: NZZ, 8.11.1927.

205 Vgl. Eggimann, *Galerien*, S. 121–136.

206 Volkart, *Kisling*, S. 285. Nach einem van Gogh-Erlebnis wollte Kisling die Impressionisten sehen. Mit diesem Ziel besuchte er in Begleitung 1908 die Pariser Galerie Durand-Ruel. Ebd., S. 291. Kislings plötzlicher Tod 1917 beendete seine 20-jährige Sammelaktivität abrupt, die sich vor allem auf Werke von zeitgenössischen Schweizer Künstlern konzentriert hatte. „Nach einem Vorverkauf an Museen und Private“ gelangten die Restbestände im November 1929 durch die Brüder Bollag zur Versteigerung. Ebd., S. 294.

207 Marianne Le Morvan, *Berthe Weill, 1865–1951, La petite galeriste et les grands artistes*, Paris 2011, S. 43–45. Lucy Bollag unterhielt 1927–1930 in der Storchengasse 9 ein eigenes Geschäft



Abb. 19: Léon und Betty Bollag-Moos vor dem Modern Art Centre von Max G. Bollag, Storchen-gasse 9, Zürich (undatiert, um 1950). Foto: AfZ: NL Hermann Levin und Mary Goldschmidt-Bollag/6.6.2.

1939 waren die Brüder vom Standort Zürich definitiv enttäuscht: Zürich sei ein Holzboden für die Kunst, sei immer wieder gesagt worden, schreibt die Tochter Mary Goldschmidt-Bollag. Die divergenten Interessen von Anbietern und Käufern waren nur schwierig in Einklang zu bringen. Während der Kunsthandel für die Brüder Bollag ihre Lebensgrundlage darstellte, war das Kunstsammeln für den größten Teil der Kundschaft, bestehend aus wohlhabenden Industriellen mittleren Alters, welche von außerhalb kamen, nur eine dilettantische Freizeitbeschäftigung.²⁰⁸

Léon wäre damals gerne nach Paris gezogen, schließlich pflegte man dort Kontakte mit den Kunsthändlern Bernheim-Jeune, Durand-Ruel, Rosenberg, Bignoux und Wildenstein,²⁰⁹ doch seine Familie opponierte dagegen.²¹⁰ Er setzte nun etwas in die Tat um, was seit längerer Zeit in ihm geschlummert haben muss: Er begann zu malen, und seine Werke wurden auch wiederholt in Ausstellungen

für Geschenkartikel; nach 1933 führte sie im Adressbuch der Stadt Zürich neuerdings die Berufsbezeichnung ‚Kunsthändlerin‘.

208 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 88.

209 Ebd., S. 68.

210 Ebd., S. 87.

gezeigt,²¹¹ letztmals u. a. 1987 in einer Kollektivausstellung unter dem Titel ‚Kunst­händler – künstlerisch tätig‘ in der Galerie Nierendorf in Berlin.²¹²

Die von ihm verfasste Fabel *Miss Kroko aus Kairo*, die er vom Maler Lindi illustrieren ließ, handelt davon, dass ein ehemaliger Flüchtling namens Professor Cohen eine Apparatur erfindet, mithilfe welcher die Krokodildame *Miss Kroko* in unterschiedlichen Sprachen sprechen kann. Sie bereist darauf viele Länder, lässt sich bewundern und herumführen und hält eine Rede am Radio, welche der Professor übergücklich mithört. Für seine technische Innovation wird ihm der Friedens-Nobelpreis verliehen.²¹³ Ob Léon die Kunst als solch universales Medium verstanden hat?

Sein Bruder Gustave und er blieben daneben lebenslänglich Kunst­händler: In den letzten Jahren betrieben sie ihr Geschäft von zu Hause aus.²¹⁴ Und obwohl Gustave eine bekannte Persönlichkeit in London und Paris war²¹⁵ und die Galerie Bollag mit ihren Auktionen schweizweit von Bedeutung war, erfuhr ihr Einsatz für die Kunst im 20. Jahrhundert unerklärlicherweise nur eine minimale Rezeption im heutigen Standardwerk des Historischen Lexikons der Schweiz.²¹⁶

211 1942 in der Galerie Moos in Genf, E.F., *Kunst in Genf*, in: NZZ, 28.9.1942. 1944 in der Galerie Bollag in Zürich o. A., *Ausstellungschronik*, in: NZZ, 2.11.1944.

212 Ausstellungskat. *Kunst­händler – künstlerisch tätig*, Galerie Nierendorf, Berlin, 13.5.–11.7.1987, S. 114, Abb. Nrn. 8–15.

213 Léon Bollag, *Miss Kroko aus Kairo*, Zürich 1951.

214 Adressbücher der Stadt Zürich, ab 1948 Wilfriedstr. 12.

215 Goldschmidt, *Kuelo*, S. 74.

216 Siehe Claude Lapaire, *Kunsthandel*, Version vom 3.3.2010 in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010996/2010-03-03/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Das Who's Who in Switzerland 1950/51 hatte der Person von Gustave allerdings einen Eintrag gewidmet.

10 Bollag in Lausanne und Zürich

Léons Sohn Max hatte allmählich das Alter erreicht, um ein eigenes Kunstgeschäft zu gründen. Aufgewachsen in einem mehrsprachigen Elternhaus, umgeben von internationaler Kunst, durchlief er eine Ausbildung als Kaufmann und sammelte Erfahrungen im Geschäft seines Vaters und Onkels. Seine ersten Bilder erwarb er 1936 in London; es gelang ihm bald, diese mit Gewinn weiterzuverkaufen. 1940 eröffnete er in Lausanne in 3, rue d'Etraz seine erste Galerie.²¹⁷ Dort handelte er vor allem mit französischen und Schweizer Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts und hielt in seiner eigenen Galerie ebenfalls Auktionen ab. Er hatte Zugang zu den Beständen der Galerie Bollag, wie auch zu denjenigen der Galerie Moos in Genf und natürlich zum Netzwerk beider Galerien, was ihm in seiner ersten Zeit zu einer guten Ausgangslage verhalf. Er entwickelte daraus seine eigenen nationalen und internationalen Kontakte. Seine ersten Geschäftsjahre waren indessen von antisemitischen Gewalttaten überschattet: Er wurde von Anhängern Hitlers in seiner Galerie in Lausanne bedroht und zusammengeschlagen.²¹⁸

1948 zog er nach Zürich, wo er unter dem Namen Modern Art Centre seine neue Galerie eröffnete. Seine Geschäftstätigkeit hatte etwas Anachronistisches: Er schloss keine Verträge mit Künstlern ab, richtete nur selten Einzelausstellungen für Künstler und Künstlerinnen aus, die er fördern wollte, kaufte aber Werke von jungen Talenten an. Er bestand darauf, ein Kunsthändler und nicht ein Galerist zu sein. Auktionen hielt er in einem engen Kreis von Mitgliedern seiner Schweizer Gesellschaft der Freunde von Kunstauktionen ab, weil er diese Art von Kundenkontakt schätzte.²¹⁹ Geschäfte machte er indessen hauptsächlich mit Verkäufen an seine nationale wie internationale Kundschaft.²²⁰ In einem Filmporträt, das ihn als Hochbetagten in seiner Galerie zeigt, bekräftigt er, er sei aus Tradition Kunsthändler geworden.²²¹ Überhaupt war ihm die Vergangenheit wichtig: Von den Picassos, die sein Onkel seinerzeit beim Künstler in Paris erworben hatte, kaufte Max auf dem Kunstmarkt einzelne für seine Sammlung wieder auf.²²² Diebe, die ihn mehrmals heimsuchten, hatten es ausgerechnet auf seine Picassos

217 Siehe Elisabeth Eggimann Gerber, *Bollaggalleries*, in: AMD, Berlin.

218 Arlette Bollag, August 2018.

219 Gegründet 1950. Vorher musste er für jede Auktion ein Hausiererpatent erwerben, was er als überflüssige Formalität empfand.

220 Arlette Bollag, August 2018.

221 Anne Cuneo, *Max G. Bollag, homme de l'art, un portrait par Anne Cuneo*, Suisse, 2007.

222 Kat. Christie's, *Property from the Personal Collection of Max G. Bollag*, Juni 2018.



Abb. 20: Max G. Bollag in seiner Galerie in Lausanne, um 1940. Foto: Max G. Bollag Erben.

abgesehen, die er aus Liebe zur Kunst ohne Sicherheitsvorkehrungen in seiner Galerie ausstellte.²²³ – Als die Galerie 2011 von der Familie geschlossen wurde, verabschiedeten sich Künstlerinnen und Künstler in der Zürcher Bahnhofstraße mit einem Trauermarsch.²²⁴

²²³ Tages-Anzeiger, 25.10.1994, SonntagsZeitung, 24.12.1995, Tages-Anzeiger, 21.8.1996, NZZ, 9.2.2000.

²²⁴ Arlette Bollag, August 2018.

11 Rosengart in Luzern

Dass Anfang der 1920er Jahre deutsche Kunsthandelsfirmen Geschäfte in der Schweiz eröffneten, konnte der Kunstberichterstatter Stefan Markus nicht nachvollziehen. Nachdem er die aussichtslose Lage der Auktionatoren schilderte, formulierte er sein ganzes Unverständnis:

Um so märchenhafter nimmt es sich aus, dass namhafte deutsche und andre ausländische Kunsthändler den Mut aufbringen, gerade jetzt in der Schweiz Filialen aufzutun, wo hier die Kunst almosenbettelnd auf der Straße liegt.²²⁵

Er sprach damit die prekäre Lebenssituation der zeitgenössischen Künstler an, die sich gegen die Bilderflut wehrten, welche sich über die Schweiz ergoss, sodass sie selber auf dem Markt nicht mehr genügend Verkäufe abwickeln konnten.

Doch vertraten die zugezogenen Firmen ein anderes Programm: Der Sohn Heinrich Thannhausers, Justin Thannhauser, sowie sein Cousin Siegfried Rosengart brachten aus München Kenntnisse des deutschen Kunsthandels nach Luzern mit. Ihr Angebot richteten sie auf die Feriengäste aus, die sich für Picasso und seine Pariser Zeitgenossen interessierten.

Wie Justin Thannhauser wurde auch Siegfried Rosengart (1894–1985) in München in eine jüdische Familie geboren, deren Mitglieder sich mit Kunst befassten: Seine Mutter, Selma geb. Thannhauser, war die Schwester des Kunsthändlers Heinrich Thannhauser (1859–1935).²²⁶ Ein prägendes Erlebnis war für Rosengart die ‚Sonderbund‘-Ausstellung in Köln 1912, welche die Kunst der Moderne zeigte. Während eines Sprachaufenthalts in Paris lernte er dann den Kunstschriftsteller Wilhelm Uhde kennen, der ihn mit Picasso bekannt machte. Als in Paris *Les Saltimbanques* angeboten wurden, konnte er seinen Onkel Heinrich Thannhauser zum Kauf bewegen. Es folgte die oben bereits erwähnte Picasso-Ausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser 1913 in München. 1919 begann Rosengart in der Galerie Heinrich Thannhausers zu arbeiten und eröffnete 1920 in Luzern deren Filiale, die anfänglich nur in den Sommermonaten betrieben wurde.²²⁷ Die 1920er Jahre beschreibt Siegfrieds Tochter Angela als eine „goldene Zeit“ für den Kunsthandel, welche durch „das Angebot vorzüglicher Bilder, die in den Handel gelangten“, gekennzeichnet war. „Gleichzeitig

225 Stefan Markus, *Zürich*, in: Die Kunst 22, Heft Jan./Feb. 1921, Beilage, S. XII.

226 1905 eröffnete Heinrich zusammen mit Brakl die Moderne Kunsthandlung in München, 1909 gründete er die Moderne Galerie. Bilski, *Thannhauser*, S. 16.

227 Ebd., S. 32.

gab es in Europa und Amerika eine erhebliche Anzahl bedeutender Sammler, welche Zeit und Vermögen in ihre Kunstleidenschaft investierten.“²²⁸ Aus ihrer Sicht lag der internationale Kunsthandel zu jener Zeit „vorwiegend in jüdischen Händen“²²⁹. Zu seinen wesentlichen Vorbildern zählt sie: Paul Cassirer in Berlin und Daniel-Henry Kahnweiler in Paris.²³⁰

Als Justin 1927 die Filiale in Berlin eröffnete, zirkulierte Rosengart regelmäßig zwischen Luzern, München und Berlin. Auch der Lagerbestand kursierte zwischen diesen drei Städten; dabei wurden von Berlin und München aus die deutschen und nordeuropäischen, von Luzern aus die Sammler im übrigen Europa und den USA bedient. Auf seinen weiteren Reisen besuchte Rosengart Sammlungen in Ungarn, Russland und Skandinavien.²³¹ 1928 übernahm er die Luzerner Galerie, die nun Galerie Rosengart hieß.²³²

Siegfried und seine Frau Sybil zogen von München nach Luzern,²³³ wo ihre Tochter Angela 1932 zur Welt kam;²³⁴ 1933 nahmen sie die Schweizer Staatsbürgerschaft an.²³⁵

Auch Rosengarts Galerie hatte in den 1930er Jahren finanzielle Krisen zu bewältigen. Dafür waren einerseits die Folgen des New Yorker Börsenkrachs vom 24. Oktober 1929 und andererseits die Machtübernahme Hitlers verantwortlich, mit welcher „in Deutschland die Ära der großbürgerlichen Sammler, wie sie sich in Hamburg, München, Berlin oder den rheinländischen Städten etabliert hatten“, zu Ende ging.²³⁶ Sybil Rosengart war jedoch davon überzeugt, dass Kunst ‚das Lebenselixir‘ ihres Mannes war, sodass sie ihn dazu ermunterte, die Galerie trotz schwieriger Zeiten weiter zu betreiben.²³⁷ Heinrich Thannhauser schloss 1928 seine Galerie in München und plante in die Schweiz umzuziehen. Ob er tatsächlich 1934 an der Schweizer Grenze starb, ist zweifelhaft.²³⁸ Justin

228 Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 84.

229 Ebd., S. 80.

230 Ebd., S. 80.

231 Ebd., S. 84/85.

232 Die Teilhaberschaft von Justin Thannhauser wurde erst 1937 aufgelöst. Bilski, *Thannhauser*, S. 32.

233 Siegfried Rosengart und Friederike Dülberg hatten 1924 geheiratet. Thomas Freivogel, *Rosengart, Siegfried*, Version vom 12.11.2010, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030218/2010-11-12/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

234 Die Mutter von Angela Rosengart war katholisch; Angela Rosengart selbst wurde getauft und gefirmt, trat später aber aus der katholischen Kirche aus. Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 29.

235 Bilski, *Thannhauser*, S. 32/33.

236 Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 85.

237 Ebd., S. 91.

238 Der Totenschein wurde in Luzern ausgestellt. Bilski, *Thannhauser*, S. 36.



Abb. 21: Siegfried Rosengart in der Galerie Thannhauser, Luzern, um 1920. Foto: ZADIK, Bestand A77 Galerien Thannhauser, mit freundlicher Genehmigung von Dr. h. c. Angela Rosengart.

Thannhauser löste die Berliner Galerie 1937 ebenfalls auf und siedelte vorerst nach Paris über, bevor er 1940 schließlich nach New York auswanderte.

Ende der 1930er Jahre spielte Rosengart mit der Idee, seine Galerie aufzugeben, doch hatte er immer wieder Glück, welches ihm dabei half, die finanziell schwierigen Zeiten trotzdem zu meistern. Einerseits stellten sich neue Kundinnen und Kunden ein, darunter Etta Cone aus Baltimore und Emil G. Bührle, die größere Käufe tätigten. Andererseits wurde Siegfried Rosengart von Kunden auch um Hilfe gebeten, als der Zweite Weltkrieg ausbrach.²³⁹ Während des Krieges soll sich Rosengarts Kunsthandelstätigkeit auf den Markt in der Schweiz begrenzt haben.²⁴⁰

In der Nachkriegszeit baute Rosengart seine Beziehungen zu den deutschen Sammlern und Museen wieder auf. Ab 1949 bot er Werke von Marc Chagall an. Zudem rückte das Spätwerk Picassos ins Zentrum des Interesses, sodass er dafür wiederum eine kleine Anzahl amerikanischer Kunden gewinnen konnte. 1957 beteiligte Siegfried Rosengart seine Tochter Angela an der Galerie. Sie begleitete ihren Vater auf seinen Reisen zu den Künstlern, Sammlern und Museen. Seit seinem Tod 1985 führt sie schließlich das Geschäft erfolgreich allein weiter:

In meinem Berufsleben ist es selbstverständlich, dass ich mir die Kataloge der bedeutenden Auktionen in den USA und England ansehe und auch dorthin gehe, damit ich die Kollegen treffen und mir ein Bild über den Markt machen kann, was zu welchen Preisen gehandelt wird. So kann ich vergleichen. Dazu kommen die Beschäftigung mit der Literatur zur Kunst, der Besuch von Ausstellungen im In- und Ausland und immer wieder die Museen. Aus alledem ergeben sich die Gefühle für die Qualität. Das schönste Kaufen geschieht beim Künstler selbst.²⁴¹

Mit einer Feier wurde am 19. Juni 2002 ein Platz in Luzern nach Siegfried und Angela Rosengart als „Rosengart-Platz“ eingeweiht. Damit wird das Engagement der beiden für die Kunst öffentlich ausgezeichnet, nachdem sie der Stadt ihre einmalige Sammlung Rosengart samt Gebäude geschenkt hatten. Sie habe die Bilder immer als ihre Kinder betrachtet, erklärt Angela Rosengart.²⁴² Picasso, Klee, Miró, Chagall, Matisse, Braque, Léger und weitere Künstler spiegeln die geistigen Welten und Konflikte des 20. Jahrhunderts, die sich in der Malerei ihren Ausdruck suchten.²⁴³

239 Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 86. Zum Beispiel bat Baron von der Heydt Rosengart, ihm beim Einpacken seiner Kunstsammlung behilflich zu sein, als er sie an einen geschützten Ort verbringen ließ.

240 Ebd.

241 Angela Rosengart, in: Eichmann-Leutenegger u. Schulz, *Augen*, S. 25.

242 Die Sammlung Rosengart wurde am 15.3.2002 in der Pilatusstraße 10 in Luzern der Öffentlichkeit übergeben. Angela Rosengart, ebd., S. 32/33.

243 www.rosengart.ch, abgerufen am 24.7.2021.

12 Nathan in München, St. Gallen und Zürich

Die Arbeit des Kunsthändlers Fritz Nathan mit Galerien zuerst in München, dann in St. Gallen und zuletzt in Zürich hat in der Literatur ausführlich Rezeption erfahren. Dazu hat er selbst mit seiner Biografie und eigenen Texten in seinen Jubiläumskatalogen beigetragen.²⁴⁴ In seiner Person vereinen sich zahlreiche grundsätzliche Problembereiche des 20. Jahrhunderts, denen er sich wiederholt unausweichlich stellen musste. Dabei liebte er das Schöne, und sein Optimismus trieb ihn bei anstehenden Entscheidungen an, versuchte er doch immer das Beste aus einer schwierigen Situation herauszuholen: als Kriegsarzt, als Ehemann, als Bruder, als Vater, als Kunsthändler, als Flüchtling, als Berater, als Freund. Aus heutiger Sicht ruft Verschiedenes, was er tat, ambivalente Wertungen hervor: Inwiefern hätte er – selbst verstrickt in die Widersprüche der Zeit – anders entscheiden und handeln können? Wie viel Freiheit erlaubten ihm seine Notlagen? Hingen seine Erfolge vom Geschick ab oder hatte er einfach Glück? Verschloss er seine Augen vor moralischen Fragen, wie es hie und da den Anschein macht? Dass er ein kluger, akribisch arbeitender Geschäftsmann war und sich von einflussreichen Personen helfen ließ, kann ihm wohl nicht vorgeworfen werden.

Der Kunsthändler Fritz Nathan stammte aus einer jüdischen Familie in München.²⁴⁵ Sein Vater Alexander Nathan (1845–1908) war ursprünglich Getreidehändler, begann sich aber immer stärker für den Kunsthandel zu interessieren.²⁴⁶ Seine Mutter Irene Helbing (1867–1949)²⁴⁷ kam aus einer Familie, die sich mit Antiquitäten- und Kunsthandel beschäftigte. Sein Großvater mütterlicherseits, Sigmund Helbing, betrieb seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein Antiquitätengeschäft, die Söhne betätigten sich in der gleichen Sparte. Ludwig Helbing war Inhaber eines Antiquitätengeschäfts in Nürnberg, Otto Helbing einer angesehenen Münzhandlung in München, während Hugo Helbing ein eigenes Auktionshaus

244 Fritz Nathan, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Zürich 1965; ders., *Zehn Jahre Tätigkeit in St. Gallen, 1936–1946*, St. Gallen 1946; ders., *Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan, 25 Jahre, 1936–1961*, Winterthur 1961; Peter Nathan (Hg.), *Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan, 1922–1972, Fünfzig Jahre Kunsthandel* (Erinnerungsbuch und Gedenkschrift), Zürich 1972.

245 Elisabeth Eggimann Gerber, *Nathan, Fritz*, Version vom 8.7.2009, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027754/2009-07-08/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

246 Alexander Nathan, geboren in Laupheim, gestorben in München. Siehe Nathan, *Erinnerungen*, S. 10/11.

247 Irene Helbing war die zweite Ehefrau Alexander Nathans, in München geboren und in St. Gallen gestorben. Siehe Nathan, *Erinnerungen*, S. 8/9.

in München gegründet hatte.²⁴⁸ Fritz Nathan war daher von Kindheit an mit dem Thema Kunst vertraut. Dazu gehörte auch, dass er sich für Musik begeisterte und ab dem achten Lebensjahr das Geigenspiel erlernte, nachdem er von seinem Onkel Karl Helbing eine Geige geerbt hatte.²⁴⁹ Zudem besuchte er schon früh gerne Opern und Konzerte. Seine Herkunftsstadt München zelebrierte sich in seinen Augen als bedeutende Kunststadt.²⁵⁰

Das jüdische Milieu, in welchem Nathan aufwuchs, schildert er als „verstaubt“ und rät: „Wer sich für das damalige sogenannte gehobene Bürgertum und besonders für die assimilierte jüdische Abart dieser Gattung interessiert, der lese am besten Stefan Zweigs *Die Welt von gestern*.“²⁵¹ Dass er als Jude geboren wurde, genierte ihn:

Ich habe mein Leben lang eine Aversion gegen ‚Extrawürste‘ gehabt und empfand den Umstand, dass ich als jüdisches Kind auf die Welt gekommen war, als unnötige ‚Extrawurst‘. Ich habe meinen lieben verstorbenen Vater heute leise im Verdacht, dass er genau so gedacht hat, und wenn ich mich – so lange das keine politische Bedeutung hatte – immer mehr als Deutscher oder Bayer als als Jude gefühlt habe, so war das zum Teil auch sicher auf unsere Erziehung zurückzuführen; denn mein Vater war ein absoluter Freigeist, der aus der Richtung der schwäbischen Liberalen herkam und sich dem Judentum schon entfremdet hatte.²⁵²

Nathans Lebenslauf begann eindeutig bei anderen biografischen Koordinaten als diejenigen der Familien Moos, Bollag und Aktuaryus; während Siegfried Rosengart als Mitschüler Nathans in München einem ähnlichen städtischen Milieu entstammte.²⁵³

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, hatte Nathan gerade die Matura bestanden. „(...) als wir glaubten, die Zukunft an der Universität liege im schönsten Glanze vor uns, kam wie ein Blitz aus heiterem Himmel die Nachricht von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers Franz Ferdinand und seiner Gemahlin in Sarajewo.“²⁵⁴ Die anfängliche Begeisterung teilten die meisten jungen Männer, die nun in den Krieg zogen, miteinander. Nathan meldete sich auch, doch

248 Die Geschichte des Auktionshauses von Hugo Helbing wurde von Meike Hopp aufgearbeitet. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus, Adolf Weinmüller in München und Wien*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 30, Köln u. a. 2012.

249 Nathan, *Erinnerungen*, S. 9.

250 Ebd., S. 7.

251 Ebd., S. 8.

252 Ebd., S. 12.

253 Ebd., S. 58.

254 Ebd., S. 24.

wurde er wegen seiner schmalen Statur zuerst nicht angenommen. Erst als er sich auf Anraten eines Kollegen an der Universität als Medizinstudent eintragen ließ, wurde er als Sanitäter in den Lazarettendienst eingeteilt. Bald darauf konnte er in einer chirurgischen Abteilung seine Arbeit aufnehmen, wo er Narkosen einleiten und bei Operationen assistieren musste; später war er auch auf anderen Gebieten im Einsatz. Während seines Kriegsdienstes lernte Nathan seine spätere Ehefrau Erika Heino (1894–1953) kennen, die als Krankenschwester tätig war. Die Liebe zu ihr begleitete ihn in den letzten Monaten des Ersten Weltkriegs, vier Jahre später heirateten sie.²⁵⁵ Damals schloss Nathan sein Medizinstudium mit dem Doktorat ab und wechselte als Mitarbeiter zur Kunsthandlung seines (Halb-)Bruders Otto H. Nathan (1885–1930) in München;²⁵⁶ parallel dazu besuchte Nathan kunstgeschichtliche Vorlesungen von Prof. Heinrich Wölfflin.²⁵⁷ Die Erfolgsaussichten für einen Juden im deutschen Museumswesen schätzte Nathan als gering ein.²⁵⁸ In seiner Rolle als Kunsthändler entwickelte er einen besonderen Fleiß:

Ich habe von Anfang an auch immer Wert darauf gelegt, mit den führenden Persönlichkeiten der Museen in persönlichen Kontakt zu kommen, von ihnen zu lernen, mich mit ihnen zu unterhalten und möglichst viel ‚Material‘ zu sehen. Dass nicht nur der Wissenschaftler, der Kunsthistoriker, der Museumsmann, sondern auch der Händler auf eine gute Fachbibliothek angewiesen sei, wurde mir von Anfang an klar. So habe ich damals sofort angefangen, meine kleine bisher als Liebhaberei begonnene Kunstbibliothek auszubauen und Bücher, die mir zum Erwerb unzugänglich waren, in den Bibliotheken nachzulesen. Auch was ich an alten Auktions- und Ausstellungskatalogen erhalten konnte, trug ich zusammen und begann einen großen Zettelkatalog, nach einzelnen Meistern geordnet, mit Detailangaben über jedes vorgekommene Werk, soweit es möglich war, auch mit Angabe der Preise, die dafür bezahlt wurden. Das hat mich später oft in den Stand gesetzt, Bilder zu identifizieren und Preisbewegungen über Jahrzehnte hinweg zu verfolgen.²⁵⁹

255 Nathan besprach seine Bedenken, ob Erika und er trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft (Stadt/Land, Nord-/Süddeutschland, alt evangelisch/jüdisch) zusammenpassen würden, mit seinem zukünftigen Schwiegervater. Er soll sich dazu geäußert haben: „Er jedenfalls habe nichts dagegen; ihm sei die Hauptsache, dass ich ein anständiger Mensch sei, und wenn man das sei, so spiele es keine Rolle, ob man Christ oder Jude oder sonst was sei.“ Ebd., S. 47.

256 Otto H. Nathan war der Sohn von Alexander Nathan und seiner ersten Frau, in Ulm an der Donau geboren und in München gestorben. Ebd., S. 51–53.

257 Elisabeth Eggimann Gerber, *Wölfflin, Heinrich*, Version vom 20.11.2013, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027789/2013-11-20/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

258 Nathan, *Erinnerungen*, S. 53.

259 Ebd., S. 52.

1924 zog die Kunsthandlung von Otto H. Nathan in die Ludwigsstraße um und führte ab da den Namen Ludwigs Galerie. Da das Archiv der Ludwigs Galerie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, ist deren Geschäftstätigkeit nur noch punktuell rekonstruierbar.²⁶⁰ Gepflegt wurden Kontakte zu Künstlern wie Hans Thoma, Max Liebermann sowie den Nachkommen von Carl Spitzweg und Moritz von Schwind.²⁶¹

Fritz Nathan, der seit Langem ein Bewunderer der deutschen Romantik war – seine Münchner Kollegen hatten ihn deshalb ausgelacht –,²⁶² veranstaltete ab 1929 mehrere Ausstellungen zu dieser Epoche der Malerei. Es war seine Art, einen Kontrapunkt gegen den herrschenden deutschen Zeitgeist zu setzen und gegen die politische Verengung des Kunstverständnisses anzukämpfen.²⁶³ Zum Zeitpunkt, als am 6. Juni 1931 der Glaspalast in München abbrannte und beinahe alle ausgestellten Werke der Retrospektive zur deutschen Romantik zerstört wurden, zeigte Nathan in seiner Galerie gerade zusammen mit der Firma Paul Cassirer eine publikumswirksame Ausstellung deutscher und französischer Romantiker. Der Bestand der deutschen Romantiker, der in Nathans Schau noch vorhanden war, gewann dadurch einen einmaligen Seltenheitswert, und er selbst wurde zur fachlichen Anlaufstelle von Sammlern und Museen, die ihre verlorenen Werke wieder durch ähnliche ersetzen wollten.²⁶⁴

Die Ludwigs Galerie wirkte später in Berlin bei einer Ausstellung in der Kunsthandlung Cassirer 1932 mit, als diese unter Grete Ring ‚Deutsche Kunst im Zeitalter Goethes‘ präsentierte, eine Veranstaltung, die ebenso einem kulturpolitischen Statement gleichkam.²⁶⁵

Unerwartet war indessen, dass Hitlers Rassenideologie einen Stimmungswandel in der neuen deutschen Sammlerszene herbeiführte, sodass sie sich immer mehr diesen Kunstwerken zuwandte.²⁶⁶

Die Beziehung zum bekannten Kunstsammler Oskar Reinhart nahm 1928 in der Ludwigs Galerie in München ihren Anfang, es folgten schon bald gemeinsame

260 Es blieben nur noch einzelne Kataloge erhalten. Helmut Börsch-Supan, *Der impressionistische Blick, Fritz Nathan und die deutschen Romantiker*, in: Die Kunst des Handelns, S. 49–59, hier S. 52.

261 Katharina Pérez, *Chronologie*, in: Die Kunst des Handelns, Ostfildern–Ruit 2005, S. 269–284, hier S. 270.

262 Nathan, *Erinnerungen*, S. 79.

263 1929 gemeinsam mit Hugo Helbing: *Deutsche Maler 1780–1850; 1929 Hans Thoma, 1878–1890* (Frühwerk); 1931 unter Mitwirkung der Firma Cassirer in Berlin: *Romantische Malerei in Deutschland und Frankreich*. Börsch-Supan, *Blick*, S. 49–59, hier S. 52–56.

264 Nathan, *Erinnerungen*, S. 79.

265 Börsch-Supan, *Blick*, S. 49–59, hier S. 57. Berlin, 13.3.–10.4.1932.

266 Patrick Golenia, *Die neue Käuferschicht, Der Kunstmarkt nach 1933*, in: Gute Geschäfte, S. 20–21, hier S. 20.

Reisen und Besuche bei Sammlern.²⁶⁷ Daraus entstand eine Freundschaft, die bis ans Lebensende Oskar Reinharts andauerte, während Nathan Reinhart bei seinen Kunstkäufen unterstützte. Nathan vertrat zu seiner Funktion als beratende Instanz eine eindeutige Haltung:

Der Kunsthandel ist nur reizvoll, wenn es sich um Objekte dreht, die den oft nervenaufreibenden Kampf lohnen, und wenn man es mit Menschen zu tun hat, die von echter Liebe zum Schönen, von Leidenschaft für das ihnen Vorschwebende erfüllt sind, denn Sammlungen in letzter Vollendung werden zu Kunstwerken an sich. Das ist es ja, was letztlich das Reizvolle ist, dass man bei langer Zusammenarbeit mit Sammlungen genau fühlt, das muss oder sollte da oder dorthin. Dann kann der Kunsthandel zu einem Instrument werden, das zu spielen höchste Befriedigung gibt, und nur so ist er nicht ein rein kaufmännischer, sondern in seiner Weise künstlerischer Beruf.²⁶⁸

Die Betreuung einer Sammlung bedeutete für ihn also eine kreative Aufgabe, die er aus Leidenschaft wahrnahm – auch Reinhart lebte ein solches Ideal, hatte er sich doch von seiner Berufstätigkeit zurückgezogen, um sich allein der Kunst widmen zu können. In gemeinsamer Arbeit erweiterten sie Reinharts Sammlung und legten für ihn über die Jahre die bedeutendste Sammlung von deutscher Kunst der Romantik außerhalb Deutschlands an.²⁶⁹ Nathan bezeichnete seine beratende Funktion bei Reinhart als „die schönste Aufgabe meines Lebens“.²⁷⁰

1930 starb Otto H. Nathan an einer Lungenentzündung, sodass Fritz das Geschäft allein fortführen und auch für die Familie seines Halbbruders sorgen musste. Im gleichen Jahr zog die Ludwigs Galerie in die Brienerstraße 46, dort blieb sie, bis sie 1935 aus dem Haus vertrieben wurde.²⁷¹

Nachdem der Stickereiindustrielle Eduard Sturzenegger (1854–1932) seine Kunstsammlung 1926 der Stadt St. Gallen geschenkt hatte und 1932 verstorben war, wurde darüber verhandelt, wie diese Sammlung ins Kunstmuseum integriert

267 Pérez, *Chronologie*, S. 269–284, hier S. 270.

268 Nathan (Hg.), *Kunsthandel*, S. 11.

269 Zelger, *Stiftung*, S. 6.

270 Johannes Nathan, „Die schönste Aufgabe meines Lebens“, *Die Beziehung zwischen Oskar Reinhart und Fritz Nathan im Spiegel der Korrespondenz*, in: Götz Adriani (Hg.), *Die Kunst des Handelns – Meisterwerke des 14. bis 20. Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 103–117.

271 Johannes Nathan, *Fritz Nathan, München und St. Gallen*, in: Andrea Bambi, Axel Drecolli (Hg.), Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution, Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Bd. 110, Berlin 2015, S. 169–176, hier S. 173. Die NSDAP beschlagnahmte das Haus für die Deutsche Arbeitsfront. Jörg Kruppenacher-Schöll, *Flüchtiges Glück, Die Flüchtlinge im Grenzkanton St. Gallen zur Zeit des Nationalsozialismus*, Zürich 2005, S. 43–63, hier S. 48.



Abb. 22: Oskar Reinhart und Fritz Nathan, 1942. Foto: Sammlung Oskar Reinhart „am Römerholz“, Winterthur.

werden sollte. Ihre Qualität war umstritten, denn es war ein großer Anteil an Münchner Genremalerei darunter, mit welcher man sich in einer modernen, städtischen Sammlung nicht identifizieren konnte.²⁷² Mit dem Ziel, die unbefriedigenden deutschen Werke auf dem deutschen Markt gegen Schweizer und französische Kunst einzutauschen, engagierte man Fritz Nathan als Händler, der den Münchner Markt aus nächster Nähe kannte. Nachdem Nathan 1935 der Auftrag erteilt worden war, sich der qualitativen Verbesserung der Sammlung anzunehmen, setzte sich Oskar Reinhart zusammen mit dem St. Galler Stadttammann Dr. Konrad Nägeli dafür ein, dass Nathan eine Aufenthalts- und Arbeitsbewilligung für die Schweiz erhielt. Seinen Beruf als Kunsthändler durfte er ab 1935 in Deutschland nicht mehr ausüben, die Ludwigs Galerie überschrieb er seiner langjährigen Mitarbeiterin Käthe Thäter.²⁷³

Als Vertriebener und gewissermaßen als Flüchtling reiste Nathan 1936 zusammen mit seiner Familie in die Schweiz ein und wurde hier freundlich empfangen.²⁷⁴ Sein Leben konnte dadurch gerettet werden, im Gegensatz zu seinem Onkel Hugo Helbing, der am 30. November 1938 an den Verletzungen verstarb, die ihm in der Reichspogromnacht und während der anschließenden Inhaftierung zugefügt worden waren.²⁷⁵

Weil Nathan darüber Bescheid wusste, welcher Bedarf an Kunstwerken auf der deutschen wie auf der Schweizer Seite vorhanden war, bestand seine Leistung darin, dass er zahlreiche Kunstwerke zwischen deutschen und Schweizer Sammlungen mit Gewinn vermittelte. Dadurch gelang es ihm in der Schweiz in kurzer Zeit, auch aufgrund seiner fachlichen Kenntnisse, sich einen Namen zu machen.²⁷⁶ Außerdem setzte er sich für die Aufbewahrung verschiedener deutscher Sammlungen in Schweizer Museen ein²⁷⁷ und pflegte zunehmend den Kontakt zu Emil Georg Bührle, der daran war, sich nach dem Vorbild Oskar Reinharts eine erstklassige Kunstsammlung zuzulegen.²⁷⁸ Der Umzug der Galerie Nathan

272 Isabella Studer-Geisser, Daniel Studer, *Die Gemäldesammlung Eduard Sturzenegger im Kunstmuseum St. Gallen*, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 391–398, hier S. 394.

273 Nathan, *München und St. Gallen*, S. 169–176, hier S. 169/170.

274 Krummenacher, *Glück*, S. 50.

275 Hopp, *Kunsthandel*, S. 84. Das Auktionshaus Hugo Helbing wurde ab 1941 endgültig liquidiert und „das Kunstversteigerungshaus Adolf Weimüller auf dem Gebiet der Kunstauktion in München [war] fortan ohne Konkurrenz“. S. 98.

276 In seinen Lebenserinnerungen bezeichnet Nathan den „guten Ruf“ als „das wertvollste Aktivum für den Kunsthändler“. Nathan, *Erinnerungen*, S. 81.

277 Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*, v. a. S. 118/119.

278 „Ganz entsprechend zählte Bührle bei seinen Erwerbungen nicht mehr auf die Vermittlerdienste von Galeristen, die wie Ambroise Vollard Künstler in der zeitgenössischen Szene entdeckten, sondern verließ sich auf ein kleines Netz international etablierter Händler, zu denen Paul Rosenberg und Germain Seligman in New York ebenso zählten wie Georges

1951 in die Nachbarschaft der Bührlers nach Zürich stand im Zusammenhang mit diesem Projekt.

Der große Einfluss von Nathan auf den Schweizer Kunsthandel zwischen 1935 und 1945 wurde von der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz/Zweiter Weltkrieg bereits herausgearbeitet.²⁷⁹ Während die Fälle von Raubgut dadurch überschaubar geworden sind, hat sich die allgemeine Diskussion im Zusammenhang mit der vermehrten Provenienzforschung auf die Problematik des Fluchtgutes verschoben. Diesen Begriff kennt Deutschland per se nicht, da alle Güter, die wegen der Naziherrschaft verkauft werden mussten, als ‚NS verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter‘ betrachtet werden, für welche Restitutionsansprüche angemeldet werden können.

Eine Übertragung dieser in Deutschland bestehenden Definition auf die Schweiz erwies sich als problematisch, denn hierzulande wurde vermutlich das meiste Fluchtgut umgesetzt. All diese Verkäufe rückgängig machen oder irgendwie entschädigen zu wollen, erscheint unmöglich. Johannes Nathan nimmt im Katalog *Max Liebermann und die Schweiz* zu dieser Thematik Stellung, welche ihn als Enkel Fritz Nathans betrifft:

Es ist leicht zu ermessen, weshalb immer wieder Versuche unternommen werden, Fluchtgut in die Raubkunstdebatte hineinzuziehen bzw. die Unterscheidung zwischen Raubgut und Fluchtgut zu verwischen. Mit einem Erfolg in diesem Bereich wären Präzedenzfälle geschaffen, die ganz allgemein die Rückforderung von Wertgegenständen rechtfertigen könnten, welche ins Exil geflüchtete Eigentümer unter dem Druck der politischen Verhältnisse zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes veräußern mussten.²⁸⁰

Zu fragen wäre weiter, ob die mitgebrachten Galeriebestände der immigrierten Händler ebenfalls als Fluchtgut angesehen werden müssten. Für Esther Tisa Francini steht beim Fluchtgut der Vermögensaspekt von Kunst im Vordergrund:

Aber soll man im Ausland verkaufte Bilder, die schließlich auch dem Lebensunterhalt dienten, tatsächlich den entzogenen, beschlagnahmten und konfiszierten gleichsetzen?

Wildenstein in Paris. Von Schweizer Seite gehörte zu diesem Kreis Fritz Nathan, der Bührlers zwischen 1940 und 1956 70 Bilder vermittelte, darunter drei Bilder von Gogh aus der ehemaligen Berliner Sammlung v. Mendelssohn, das Mohnblumenfeld bei Vetheuil von Claude Monet und das Bildnis H.-F. Devillers von Jean Auguste Dominique Ingres.“ Lukas Gloor, *Portrait of a Lady*, in: Götz Adriani (Hg.), *Die Kunst des Handelns, Ostfildern-Ruit 2005*, S. 193–201, hier S. 200.

279 Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, v.a. S. 110–119.

280 Johannes Nathan, *Glanz, Verfemung und Exil: Als die Werke Liebermanns in die Schweiz wanderten*, in: Max Liebermann und die Schweiz, Ausstellungskat. Museum Oskar Reinhart, Winterthur u. München 2014.

Bilder waren ein Teil des Vermögens, welches man in schwierigen Zeiten den Umständen entsprechend liquidieren konnte.²⁸¹

Die Tätigkeit Nathans und seine Funktion als ‚Drehscheibe‘ zwischen dem deutschen und dem Schweizer Kunsthandel stand im Spannungsfeld zwischen der Optimierung des Schweizer Kunstbestandes (Sturzeneggersche Sammlung und privaten Sammlern) und dem NS-Kunstmarktgeschehen (Abstoß von deutschen Werken und Aufkauf von Werken, die vom NS-Regime abgelehnt wurden); überdies verkaufte Nathan Fluchtgut, welches in die Schweiz gelangte. Tisa Francini resümiert dazu:

Die ganze Reorganisation der Sturzeneggerschen Sammlung wie auch der ‚legale‘ Kunsthandel spielte sich vor den Augen der Schweizer Behörden ab. Die An- und Verkäufe wurden von der SVSt und vom EDI sowie von der Zollbehörde genehmigt. Das EDI interessierte nicht, an wen die Bilder gingen, auch nicht, welche Bilder auf welche Weise im ‚Dritten Reich‘ ‚erworben‘ wurden. Die NS-Politik war hier nicht spezifisch auf Devisenbewirtschaftung ausgerichtet, vielmehr ging es um die Umsetzung der Kulturpolitik. Das Ergebnis war – paradoxerweise – ein kulturpolitischer Profit auf beiden Seiten, in dessen Zentrum Vermittler wie Fritz Nathan standen.²⁸²

Alexander Jolles, der sich mit dem Aspekt der Rechtmäßigkeit von Handel mit Fluchtgut beschäftigt, stellt dazu die entscheidende Frage:

Was wäre eigentlich das damalige richtige Verhalten gewesen? Wenn ein Kunstsammler auf der Flucht in die Emigration sein Familiensilber anbietet, um Liquidität zu beschaffen, hätte man dies ablehnen müssen mit dem Verweis auf seine Notlage?²⁸³

Kreis deutet in einem Interview weiter darauf hin, dass der Kunsthändler, der Fluchtgut weiterverkaufte, die Nötigung, die den Kunstbesitzer zum Verkauf zwang, nicht zu verantworten hätte.²⁸⁴ Während Jolles dezidiert festhält, dass die Lage bei Fluchtkunstfällen rein rechtlich gesehen ziemlich klar sei: „Die ursprünglichen

281 Esther Tisa Francini, *13 Jahre ‚Fluchtgut‘: Begrifflichkeit, Interpretationen, Fallbeispiele*, in: *Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral*, Peter Mosimann, Beat Schönenberger (Hg.), Schriftenreihe Kultur und Recht, Bern 2015, S. 25–35, hier S. 33/34.

282 Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*, v. a. S. 118.

283 Alexander Jolles, *Fluchtkunst ist nicht Raubkunst – schweizerische Rechtslage bei Fluchtkunst*, in: *Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral*, Peter Mosimann, Beat Schönenberger (Hg.), Schriftenreihe Kultur und Recht, Bern 2015, S. 137–147, hier S. 141/142.

284 Georg Kreis, „*Die Nötigung hat ja nicht der Kunsthändler zu verantworten*“, in: *Tages-Anzeiger*, 4.11.2013.

Veräusserungsgeschäfte sind wirksam, die Fristen zur Anfechtung sind abgelaufen und die Rechte sind ersessen.²⁸⁵

Und trotzdem bleibt das Thema irgendwie in der Luft hängen. Hatten die Händler vielleicht doch amoralisch agiert, als sie Fluchtgut zum Weiterverkauf übernahmen und aus der Notlage erst noch eigenen Profit schlugen? Und war es amoralisch von den Käufern, Fluchtgut zu erwerben? Auf diese Fragen wird es wohl keine eindeutige und abschließende Antwort geben können, da die Ambivalenz der Situation letztlich unauflösbar bleibt. – Jeder Sammler und jeder Kunsthändler mochte dazu seinen persönlichen Standpunkt im Umgang mit diesem Dilemma eingenommen haben.

Fritz Nathan, der in den 1940er Jahren bereits ein hohes Ansehen in der Schweiz genoss, äußerte sich in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* zum Thema *Betrügerischer Kunsthandel* und betonte dort seine Maxime: „Der seriöse Händler hat nur ein Interesse und einen Stolz: gute Kunstwerke in gute Sammlungen zu bringen.“²⁸⁶

Im selben Modus handelte auch der Basler Museumsdirektor Georg Schmidt, als er 1939/40 ‚entartete Kunst‘ für Basel ankaufte, woran Kreis mit Nachdruck erinnert:

In diesen Ankäufen zeigt sich vorbildliches Handeln zunächst einer Einzelperson, das heisst des Direktors des Kunstmuseums, dann einer Mehrheit der Kunstkommission, dann des für Erziehung und Kultur hauptverantwortlichen Regierungsmitglieds und des kantonalen Parlaments. Als vorbildlich kann dieses Handeln verstanden werden, weil es initiativ war, weil es eine einmalige Chance erkannte und nutzte, weil es von Sachverstand und Ethos geleitet war, weil es eine mutige Gegenposition zum Ungeist des Dritten Reiches starkmachte und weil sich die Aktion kulturell wie finanziell als bereichernd herausstellte.²⁸⁷

Dass Nathan von der Redaktion der *Kulturellen Monatsschrift DU* 1959 dazu eingeladen wurde, seinen Werdegang unter dem Motto *Wie man Kunsthändler wird* zu erläutern, spricht für sein großes Renommee, welches er sich im Laufe der Jahre erarbeitet hatte.²⁸⁸ In der Jubiläumsschrift zum 25-jährigen Bestehen seiner Galerie in der Schweiz, die er seit 1954 gemeinsam mit seinem Sohn Peter Nathan (1925–2001) betrieb, fasste er seine beruflichen Vorstellungen nochmals zusammen:

285 Jolles, *Fluchtkunst*, S. 137–147, hier S. 142.

286 Fritz Nathan, *Nochmals ‚Betrügerischer Kunsthandel‘*, in: NZZ, 4.3.1944.

287 Georg Kreis, *Einstehen für ‚entartete Kunst‘*, *Die Basler Ankäufe von 1939/40*, Zürich 2017, S. 17.

288 Nathan, *Kunsthändler*, S. 15/16.



Abb. 23: Fritz Nathan. Foto: Archiv Familie Nathan.

An den Zielen unserer Tätigkeit hat sich dabei nichts geändert. Nicht ein möglichst großer Umsatz, sondern allein die Beschäftigung mit dem ernstesten und ernst zu nehmenden Kunstwerk war und ist unser Anliegen. Es sollte und soll kein Werk durch uns verkauft oder vermittelt werden, von dessen innerem Wert wir nicht überzeugt sind. Besonders am Herzen lag und liegt uns die ständige und vertrauensvolle Beziehung zu den Sammlern und zu den Museumsleitern, mit denen wir in Verbindung kamen und denen ehrlich raten und dienen zu können unsere schönste Befriedigung war und bleiben soll. (...)

Es kann daraus ersehen werden, dass zwar unser Hauptarbeitsgebiet die große Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts ist, dass aber auch einzelne Meisterwerke älterer Kunst und andererseits auch noch in Diskussion befindliche Werke der Gegenwart durch unsere Hände gingen.²⁸⁹

Die Galerie wurde von Peter Nathan²⁹⁰ bis zu seinem Tod 2001 weitergeführt, dann von seinem Sohn Johannes Nathan übernommen, der eine Filiale in Berlin unter dem Namen Nathanfineart eröffnete. Während Fritz Nathan sich auf die klassische Kunst des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts spezialisiert und der

²⁸⁹ Nathan, *25 Jahre*, Einleitung (unpaginiert).

²⁹⁰ Da die Ehefrau von Fritz Nathan, Erika, geb. Heino (1894–1953), evangelischen Glaubens war, verlor die jüdische Tradition innerhalb der Familie an Bedeutung.

avantgardistischen Kunst keine größere Aufmerksamkeit geschenkt hatte, engagierte sich Peter Nathan auch für zeitgenössische französische Künstler, darunter Nicolas de Staël (1914–55), Gaston Chassaac (1910–64), Maurice Estève (1904–2001), Charles Lapicque (1898–1988) und Baltasar Lobo (1910–93); sein Favorit blieb jedoch Eugène Delacroix (1798–1863).²⁹¹

291 Christoph Felder und Jörg Kolbenschlag, *„Mit Leidenschaft für die Kunst. Der Galerist Dr. Peter Nathan“*, Film, Produktion CFF, 2001/02.

13 Feilchenfeldt in Ascona und Zürich

Meine Mutter legte immer grossen Wert darauf, dass meine vier Urgrossväter ‚Studierte‘ waren. Väterlicherseits der Landesrabbiner Feilchenfeldt und der Arzt Blumenthal. Mütterlicherseits der Zahnarzt Breslauer und Julius Lessing, der erste Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums. Meine beiden Grossväter waren Leopold Feilchenfeldt, ebenfalls praktischer Arzt, und Alfred Breslauer, der Architekt. Sie alle lebten in Berlin.²⁹²

Dieses Zitat stammt aus einem Interview mit dem Kunsthändler Walter Feilchenfeldt jun., der 1939 in Amsterdam zur Welt kam. Seine Eltern waren Walter Feilchenfeldt (1894–1953) und Marianne Feilchenfeldt-Breslauer (1909–2001). Es legt Zeugnis von einem hohen Bildungsbewusstsein ab, welchem Marianne Feilchenfeldt große Bedeutung beimaß. Sie stammte aus einer ursprünglich jüdischen Familie in Berlin, war christlich getauft und hatte eine Ausbildung als Fotografin absolviert.²⁹³ Sie arbeitete in ihrem Beruf, bis sie ab 1933 in Deutschland nicht mehr unter ihrem Namen publizieren durfte. Zwischenzeitlich hatte sie Walter Feilchenfeldt kennengelernt, der den Kunstsalon Cassirer leitete.

Feilchenfeldt war auf das französische Gymnasium in Berlin gegangen und empfand eine tiefe Sympathie für die französische Kultur, insbesondere den Impressionismus.²⁹⁴ In Heidelberg studierte er dann Nationalökonomie und Literatur und schloss mit dem Dokortitel ab. Nach dem Ersten Weltkrieg, den er als Sanitäter in Brandenburg abgedient hatte, stellte ihn Paul Cassirer 1919 zuerst im Verlag und um 1923 im Kunstsalon an. Nachdem er die Verhandlungen mit dem französischen Staat erfolgreich geführt hatte,²⁹⁵ bei welchen es um die Entschädigung für die während des Kriegs in der Galerie verkauften Bilder ging, die französischen Galeristen gehört hatten, beteiligte ihn Cassirer – gleichzeitig mit seiner zweiten Mitarbeiterin Grete Ring – an seiner Firma. Als Cassirer 1926 Suizid beging, übernahmen Feilchenfeldt und

292 Prange, *Feilchenfeldt*, S. 19–37, hier S. 19.

293 1927–29 in der Photographischen Lehranstalt im *Lette-Verein* gegr. 1890. Aufenthalt in Paris, für kurze Zeit Schülerin von Man Ray, 1930 Rückkehr nach Berlin, als Bildredakteurin und Bildreporterin tätig, Werbefotos, Auftragsreportagen, 1931 Fotoreise nach Palästina, 1933 mit Annemarie Schwarzenbach Reise nach Nordspanien. Bei ihrer Rückkehr kann sie nicht unter ihrem Namen veröffentlichen. Marion Beckers, *Breslauer, Marianne, Fotografin, Kunsthändlerin*, in: Dick, 1993, S. 79/80. Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 129–137.

294 Ebd., S. 74.

295 Prange, *Feilchenfeldt*, S. 19–37, hier S. 19/20.



Abb. 24: Selbstporträt Marianne Breslauer als junge Fotografin, Amsterdam, 1938. Foto: Marianne Breslauer © Walter & Konrad Feilchenfeldt/Courtesy Fotostiftung Schweiz.

Ring das Geschäft, das seine Hauptaktivitäten von den Ausstellungen zum Auktionswesen verlagerte.

Zwischen dem Münchner Auktionshaus von Hugo Helbing und Paul Cassirer bestand seit 1916 eine Kooperation: Eine erste gemeinsame Versteigerung wurde am 22. Mai 1916 in Berlin abgehalten. Bis 1932 sollten 80 weitere Auktionen in dieser Partnerschaft erfolgen.²⁹⁶

Die große Zäsur in der Weltwirtschaft war der Börsenkrach des ‚Black Friday‘ Ende 1929, der eine noch nie dagewesene Welle von Bankrotten und Insolvenzen auslöste. Trotzdem gab es weitere bemerkenswerte Auktionen bei Paul Cassirer in Berlin.²⁹⁷

Seit 1923 unterhielt Cassirer eine Filiale in Amsterdam, die ihm die Möglichkeit bot, nach 1933 Kunstgegenstände sicher unterzubringen und das Geschäft auch von dort aus zu betreiben. Zudem hatte Feilchenfeldt 1932 in Paris einen weiteren Arbeitsplatz bezogen. „Beide Begebenheiten – eine funktionierende ausländische

²⁹⁶ Es war die Sammlung des jüngst verstorbenen Julius Stern, die als erste versteigert wurde. Zwischen 1916 und 1919 fanden 15 statt, die nächste erst wieder 1924. Walter Feilchenfeldt, *Paul Cassirer Berlin, 81 Auktionen 1916–1932*, in: Dirk Boll (Hg.), *Helden der Kunstauktion*, Ostfildern 2014, S. 50–57, hier S. 50/51.

²⁹⁷ Ebd., S. 52.

Galerie sowie Kunstwerke im Ausland – waren wichtige Voraussetzungen für ein ökonomisches Überleben nach 1933.²⁹⁸

Im Gegensatz zu denjenigen Flechtheims standen deshalb die Chancen für Feilchenfeldt recht gut, dass eine Verlegung seiner Geschäftstätigkeit aus Deutschland gelingen konnte.

Als die Auktion von Hugo Helbing zusammen mit Georg Paffrath und Alfred Flechtheim am 11. März 1932 in Düsseldorf von der NSDAP abgebrochen wurde, gab es für Feilchenfeldt kein Bleiben in Deutschland mehr. Er zog zunächst in die Niederlande und erst 1939 in die Schweiz. Dies hatte seine Gründe, die er gegenüber dem Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka in einem Brief Anfang Juli 1935 folgendermaßen erläuterte:

Ich habe in allen diesen Wochen vielerlei erlebt, vieles gesehen und manches getan. Vor allem habe ich doch den Entschluss gefasst und ausgeführt, hier in Amsterdam meinen festen Wohnsitz zu nehmen. Es ist wohl nicht für die Ewigkeit, und mein Herz hätte mich mehr nach Süden gezogen, oder nach Zürich, dem ja meine Liebe gehört. Nachdem aber die Schweiz die Einfuhr von Kunstwerken von der Genehmigung mir zum Teil feindlicher Kollegen abhängig gemacht hat, habe ich mich für das Provisorium in Amsterdam entschlossen.²⁹⁹

Das „Schicksalsjahr des Berliner Kunsthandels“ 1937³⁰⁰ erlebte Feilchenfeldt also bereits als emigrierter Berliner, noch auf der Suche nach einem geeigneten Geschäfts- und Wohnsitz; obwohl er seit 1939 in der Schweiz lebte, erhielt er erst 1946 eine Arbeiterlaubnis.³⁰¹ Grete Ring hatte das Berliner Geschäft noch bis zu dessen Auflösung 1937 aufrechterhalten, wanderte dann nach London aus und eröffnete 1938 dort eine neue Niederlassung Paul Cassirer Limited.³⁰²

Als Ende 1938 der Kunsthandel in Berlin vollständig in nichtjüdischen Händen lag, war die Liquidation der jüdischen Kunsthandlungen abgeschlossen. Eine Ausstellung 2011 im Centrum Judaicum in der Neuen Synagoge Berlin befasste sich mit dem Kunsthandel in Berlin zwischen 1933 und 1945, wobei erstmals auch

298 Esther Tisa Francini, *Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus, Möglichkeiten und Grenzen*, in: Andrea Bambi, Axel Drecol (Hg.), Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution, Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Bd. 110, Berlin 2015, S. 159–168, hier S. 161.

299 ZBZ Nachlass G. Jedlicka 1.31. Walther Feilchenfeldt, Brief vom 1.7.1935 an Jedlicka.

300 Günter Herzog, *Aus dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels: 1937 – Schicksalsjahr des Berliner Kunsthandels*, in: Frankfurter Allgemeine, Kunstmarkt, 27.9.2007.

301 Walter und Marianne Feilchenfeldt versuchten 1939 von Italien aus nach Amerika zu gelangen, doch als Italien in den Krieg eintrat, konnten sie sich nur noch in die Schweiz zurückretten. Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 183.

302 Tisa Francini, *Kunsthändler*, S. 159–168, S. 162.



Abb. 25: Walter Feilchenfeldt sen. zusammen mit Konrad Peter Naegeli, St. Gallen, Silvester 1939. Paul Cassirer-Archiv, Zürich. Foto: Fritz Nathan.

Quellen seriell ausgewertet und repräsentative Zahlen ermittelt wurden. Die Studie, die in einzelnen Beiträgen die Schicksale von jüdischen Händlerinnen und Händlern sowie Sammlerinnen und Sammlern dokumentiert,³⁰³ kommt zum Schluss, dass „die Zahl von 312 ‚rassisch‘ begründeten Ausschlüssen von Berliner Kunsthändlern aus der Reichskammer der bildenden Künste zeigt, dass mehr als ein Drittel der von uns erfassten 800 Händler als ‚nichtarisch‘ galten.“

Weiter veränderte sich der Kunstmarkt auch von den angebotenen Sammlungsbeständen her: „Wegen Zwangsabgaben wie der ‚Reichsfluchtsteuer‘, ab 1938 der ‚Sühneleistung der Juden‘, der ‚Judenvermögensabgabe‘ und zuletzt der vollständigen Enteignung bei der Ausbürgerung oder Deportation kamen zunehmend Kunstsammlungen aus jüdischem Besitz auf den Kunstmarkt.“³⁰⁴ Gleichzeitig bildete sich eine neue, nationalsozialistisch ausgerichtete Käufer-schicht aus, welcher sowohl die Erfahrung auf dem Kunstmarkt als auch

303 *Gute Geschäfte, Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, Berlin 2011.

304 Christine Fischer-Defoy, *Gute Geschäfte, Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, in: *Gute Geschäfte, Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, Berlin 2011, S. 10–13, hier S. 11.

kunsthistorisches Wissen fehlte. Auch Hitler, Göring und viele Mitglieder der NS-Elite begannen sich eigene Sammlungen anzulegen, die ihrer Rassenideologie entsprachen.³⁰⁵

Diejenigen Werke, welche sie als ‚entartet‘ disqualifizierten, ließen sie aus den Museen entfernen und beauftragten ab 1937 die vier Galeristen Ferdinand Möller, Karl Buchholz und Bernhard Böhmer in Berlin sowie Hildebrand Gurlitt in Hamburg mit dem Verkauf der 5000 Gemälde und Skulpturen sowie 12.000 Grafiken, von welchem sie sich Devisen erhofften. „Die als unverkäuflich angesehenen Werke wurden am 20. März 1939 im Hof der Feuerwache in der Lindenstraße 42 verbrannt.“³⁰⁶

Ein relativ kleiner Teil der beschlagnahmten Kunst – 125 Lose – gelangte wenig später beim Luzerner Auktionator Theodor Fischer unter dem Titel ‚Gemälde und Plastiken Moderner Meister aus deutschen Museen‘ zur Versteigerung. Feilchenfeldt gehörte ebenfalls zu den Anwesenden; seine Freunde hatte er davor gewarnt, etwas zu kaufen, denn „er glaubte nicht an die Rechtmäßigkeit dieser Auktion, weder im juristischen noch im ethischen Sinne“³⁰⁷.

Diese Auktion zeitigte jedoch Auswirkungen auf verschiedenen Ebenen: Sie stellte erstmals internationale Auktionspreise für die deutsche Moderne auf und leistete zu ihrer internationalen Beachtung und Verbreitung einen wesentlichen Beitrag; dabei brachte sie Fischer nicht nur Einnahmen, sondern geschäftliche Kontakte mit dem Deutschen Reich und seinen Kunstagenten bis zum Kriegsende.³⁰⁸

Und wie gelang es Walter Feilchenfeldt, ohne Arbeitsbewilligung die Kriegsjahre in der Schweiz wirtschaftlich zu überstehen? Marianne Feilchenfeldt erwähnt dazu, dass er von Zeit zu Zeit Stücke aus dem Hausrat ihrer Eltern, die seit 1938 in St. Gallen wohnten, zu Fischer zum Verkauf gegeben habe, von deren Erlös sie schließlich leben konnten.³⁰⁹ Die Freundschaft zu Nathan³¹⁰ und der Kontakt zu Aktuaryus³¹¹ trugen das Ihrige dazu bei, dass Feilchenfeldt wenigstens indirekt ‚handeln‘ konnte. 1944, kurz bevor der zweite Sohn zur Welt kam, bezog die

305 Golenia, *Käuferschicht*, S. 20/21.

306 Fischer-Defoy, *Geschäfte*, S. 10–13, hier S. 11/12.

307 Feilchenfeldt, *Cassirer Berlin*, S. 50–57, hier S. 56.

308 Stephanie Tasch, *Der Anti-Held, Theodor Fischer und der Auktionator im Zeitalter der Extreme*, in: Dirk Boll (Hg.), *Helden der Kunstauktion*, Ostfildern 2014, S. 60–67, hier S. 62/63.

309 Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 182.

310 *Walter Feilchenfeldt senior, St. Gallen*, in: Du, *Die Zeitschrift der Kultur*, Walter Feilchenfeldt – Ein Leben mit Kunsthandel, van Gogh und Cézanne, Nr. 857, 6/2015, S. 74/75.

311 Ein kleiner Aktenbestand aus Walter Feilchenfeldts Korrespondenz dokumentiert 1941–44 geschäftliche Kontakte zwischen ihm und Aktuaryus. Notizen weisen ebenfalls auf Besuche in Zürich hin. Kopien der Korrespondenz wurden der Verfasserin freundlicherweise von Herrn Konrad Feilchenfeldt zur Verfügung gestellt.



Abb. 26: Marianne Feilchenfeldt-Breslauer und Walter Feilchenfeldt sen., Zürich, 1939/40. Foto: Paul Cassirer-Archiv, Zürich.

Familie Feilchenfeldt denn auch ein eigenes Haus in Ascona, wo sie schon seit ein paar Jahren wohnhaft war.³¹²

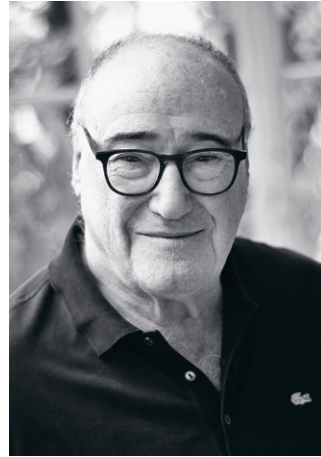
Als 1947 feststand, dass Feilchenfeldt eine eigene Firma in der Schweiz gründen durfte, zogen die vier Anfang 1948 in die Freiestraße 116 in Zürich, wo Feilchenfeldt sich wieder mit dem Kunsthandel zu beschäftigen begann und sich allmählich neue Kundschaft einstellte. 1950 fuhren Walter und Marianne Feilchenfeldt zum ersten Mal in die USA:

Und als wir dann in New York auf der 57th Street standen, war er kaum zu halten. Er wirkte wie das Schlachtross, das die Trompeten hört. Auf beiden Seiten der Straße und auf mehreren Etagen: überall Kunsthändler, amerikanische und aus Europa emigrierte – es war kaum zu glauben. Wir besuchten einen nach dem anderen, trafen alte Freunde und machten neue Bekanntschaften – man war wie im Rausch. Der Markt war um so vieles grösser, als wir es kannten. Von allem gab es mehr, und auch die Qualität dessen, was die Händler anboten, war zum Teil sehr erstaunlich.³¹³

³¹² Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 191.

³¹³ Ebd., S. 203.

Abb. 27: Walter Feilchenfeldt jun.,
Schleswig, 2019. Foto: Elmer de Haas.



Nach Feilchenfeldts plötzlichem Tod 1953 entschied sich Marianne Feilchenfeldt, mit dem Kunsthandel fortzufahren; sie war eine der wenigen Frauen, die sich in jener Zeit „in diesem Bereich mit wirklich qualitätvollen Bildern beschäftigte“, wie sie selbst erklärte.³¹⁴

1966 stieg ihr älterer Sohn Walter Feilchenfeldt jun. ins Geschäft ein, nachdem er Nationalökonomie studiert hatte und bei Sotheby's in London tätig gewesen war. Nach 1990 entschloss sich Marianne Feilchenfeldt, ihrem Sohn das Geschäft ganz zu überlassen, der sich auf van Gogh und Cézanne spezialisierte und den Kunsthandel *by appointment only* bis heute betreibt.³¹⁵ Auf die Frage, ob ihm der Kontakt zu den lebenden Künstlern in seiner Kunsthandelstätigkeit nicht fehle, antwortete er:

Das ist ein anderes Geschäft. Ich lernte in meiner Londoner Zeit bei Sotheby's einen Künstler kennen. Er war mehr oder weniger unbekannt und hiess Rodney Gladwell. Ich kaufte ihm einiges ab. Das war alles nicht sehr teuer, aber ich kaufte ihm so viel ab, dass ich ihm damit vielleicht fünf Jahre seines Lebens finanzierte. Das gab mir eine gewisse kommerzielle Erfahrung mit zeitgenössischer Kunst. Will man das seriös betreiben, braucht man einen Stall von zehn bis zwanzig Künstlern. Zwei davon schaffen es dann vielleicht, berühmt zu werden und dem Händler Geld einzubringen. Die anderen verschwinden. Man braucht eine Galerie, weltweit Partner, muss Umsatz machen. Viel Publizität. Das war nie unsere Geschäftsidee. Wir waren immer für das Stille, Diskrete.³¹⁶

Toni Aktuaryus hatte sich für den anderen Weg entschieden.

314 Ebd.

315 Prange, *Feilchenfeldt*, S. 19–37, hier S. 27.

316 Ebd., S. 31/32.

„(...) ein Holzboden für die Kunst“³¹⁷

14 Zusammenfassung und Ausblick

Als im Juni 2018 bei Christie's in London Werke u. a. von Picasso aus der persönlichen Sammlung des 2005 verstorbenen Kunsthändlers und Auktionators Max G. Bollag angeboten wurden, schloss sich ein Kapitel einer einzigartigen Familiengeschichte, welches vor rund hundert Jahren mit dem Großeinkauf seines Onkels Gustave Bollag bei Picasso in Paris aufgeschlagen worden war. Damals hatten die erworbenen Werke in der Schweiz zu wenig Absatz gefunden, während sie heute in die Millionen gehen.³¹⁸ Welche Entwicklungen liegen zwischen dem ungenügenden Anklang der Werke beim Publikum und der zeitgenössischen Wertschätzung?

Es konnte nachgezeichnet werden, dass es sich um eine Bewegung handelt, die in Berlin mit Max Liebermann, dem Museumsdirektor Hugo von Tschudi, seinen vermögenden Sammlerkreisen aus Wirtschaft und Industrie, der Galerie Cassirer und dem Kunstkritiker Meier-Gräfe einen Brennpunkt hatte: ein Kollektiv, das eine große Multikollektivität aufwies. Ausgelöst durch den Funkensprung des Impressionismus in Paris, dessen Werke später in Berlin präsentiert wurden, kamen neue Ideen auf, die sich in der Malerei der europäischen Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg manifestierten. Die Neugier an den malerischen Entwicklungen war bei kunstinteressierten Bürgerinnen und Bürgern geweckt worden, aber auch Irritation und Ablehnung wurden laut. Fatal für die moderne Kunst, im Speziellen den Expressionismus, wurde die Unterstellung, seine Eigenheiten seien auf krankhafte Wahrnehmungsvorgänge zurückzuführen. Die Erwartung an die künstlerischen Erzeugnisse, sie würden stets ‚Abbilder‘ der Natur liefern, und ihre Verkennung als kulturell determinierte Leistungen, die einen inneren Erklärungszusammenhang wiedergeben wollten, endete in einer Katastrophe: der Brandmarkung als ‚entartete‘ Kunst durch das NS-Regime. Während sie einerseits der deutschen Zerstörung und dem Ausverkauf zum Opfer fiel, fand sie andererseits in den USA einen aufnahmebereiten Absatzmarkt.

317 Mary Goldschmidt-Bollag, *Herr Kuelo kommt, Geschichte einer Kindheit in Zürich* (unveröffentlichtes Typoskript), Zürich 1985, S. 88.

318 Die auf dem Katalog von Christie's abgebildete Gouache von Picasso *Tête de femme* von 1906 wurde im Katalog für 2.300.000 bis 3.400.000 Euro ausgeschrieben und war am 13.3.1918 von Gustave Bollag bei Picasso in Paris erworben worden. *Christie's, Property from the Personal Collection of Max G. Bollag (Summary), Impressionist and Modern Art*, London 2018, S. 10.

Als sich jüdische Kunsthändler und Galeristen, inspiriert von der Kunstentwicklung in Paris, für die Vermittlung der modernen Kunst in Deutschland einsetzten, gerieten sie in einen Konflikt zwischen ihrer eigenen Faszination für die Darstellungsweisen der Moderne und dem konservativ denkenden Publikum, welches von der Kunst idealisierende Beiträge zur Pflege seines Nationalgefühls erwartete. Die modernen Kunsthändler und Galeristen beabsichtigten mit ihrer Öffentlichkeitsarbeit und ihrem Kunstangebot eine geistige Umwälzung in der bürgerlichen Gesellschaft hin zu mehr ideeller Offenheit zu bewirken. Dem Narrativ, dass Kunst ihnen dabei als Assimilationsmedium diene, kann damit nicht beigeprägt werden. Das Gegenteil war der Fall: Sie verbanden die zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler mit den kunstinteressierten, städtischen Eliten zu neuen Kollektiven.

Den Galeristen und Kunsthändler Alfred **Flechtheim** fesselte Picassos Kunst dermaßen, dass er dafür einen heftigen öffentlichen Kampf auf sich nahm, welcher ihn weitherum bekannt machte. Sein unermüdlicher Einsatz für die Kunst der Moderne in Deutschland besiegelte sein Schicksal. Auch die Galeristen und Kunsthändler Isaac **Aktuaryus**, Ludwig **Schames** und die Geschwister **Moos** hatten sich in Wiesbaden, Frankfurt und Karlsruhe für die zeitgenössische Malerei erfolgreich starkgemacht: Die Suche nach ihren Beweggründen erforderte die Rekonstruktion ihrer beruflichen Entwicklung zur Tätigkeit als Galeristen.³¹⁹

Justin **Thannhausers** Biografie und die Geschichte seiner Kunsthändlerkarriere sind symptomatisch für die jüdische Geschichte des 20. Jahrhunderts: Sohn eines Kunsthändlers und studierter Kunsthistoriker, interessierte er sich für die moderne Kunst in Paris, wo er zeitgenössische Maler, darunter auch Picasso, und Schriftsteller kennenlernte. Von München aus begann er sich zuerst für sie einzusetzen. Bedingt durch die schlechte Wirtschaftslage nach dem Ersten Weltkrieg wechselte er zwischenzeitlich nach Luzern, dann wegen der nationalsozialistischen antisemitischen Hetze nach Berlin, von da nach Paris und schließlich nach New York. Nachdem er in Bern seinen Lebensabend verbracht hatte, übergab er – seine beiden Söhne hatte er unter tragischen Umständen verloren – einzelne Werke seiner Sammlung an Museen; sein Archiv wurde posthum nach Köln gebracht, wo es der Forschung große Dienste leistet und für das Schicksal von einer ganzen Gruppe von weiteren Kunsthändlern der Moderne steht. Anlässlich seiner Übergabe wies der Vorstandsvorsitzende des Zentralarchivs des Internationalen Kunsthandels (ZADIK), Heinz Holtmann, mit Bedauern auf das Fehlen der bedeutenden jüdischen Kunsthändler auf der

319 Paul Cassirer wirkte als Schriftsteller, Alfred Flechtheim arbeitete als Getreidehändler, Isaac Aktuaryus war Maler und Lithograf, Ludwig Schames Bankier und Bettwarenhändler, Iwan und Max Moos waren Lithografen, Gustave und Léon Bollag Kaufleute.

Kunstmesse in Köln im Gegensatz zu Basel hin.³²⁰ Eine Feststellung, die nach einer historischen Erklärung verlangt.

Die Stiftung **Rosengart** in Luzern kann als kulturelles Bekenntnis zur Malerei des 20. Jahrhunderts gesehen werden; indem das Museum ihre Rezeption und die Geschichte eines modernen Kunsthändlers dokumentiert, der in wirtschaftlich schlechten Zeiten aus Deutschland in die Schweiz gekommen war, wird es zur Gedenkstätte für die jüdischen Kunsthändler und ihr Engagement für die moderne Kunst schlechthin. Vielsagend, dass Rosengarts Publikum nicht in erster Linie die Schweizer, sondern die amerikanische Kundschaft war.

Ob es denn möglich war, allein von der Schweizer Kundschaft zu leben? – Die Brüder Gustave und Léon **Bollag** versuchten es, indem sie vor allem für Schweizer Kunst warben, aber auch französische Kunst und Picasso anboten; langfristig brachten ihnen jedoch nur die Auktionen einen zufriedenstellenden Gewinn ein. Eine Auktion an sich ist eine gute Gelegenheit, um ein breiteres Publikum zu erreichen. In einem öffentlich stattfindenden Event werden die Preise innerhalb einer Konkurrenzsituation unter den bietenden Käufern ausgehandelt. Die Auktionatoren schaffen damit einen zeitlich begrenzten Markt und überblicken schnell die vorhandenen Interessen sowie die finanziellen Möglichkeiten der Käuferschaft.³²¹ – Die meisten Kunsthändler veranstalteten in schwierigen Zeiten Auktionen, denn diese waren eine Gelegenheit, um innerhalb kurzer Zeit aus dem eigenen Kunstbesitz wiederum Geld zu machen. – Ende der 1930er Jahre waren die Brüder Bollag von der Investitionsbereitschaft auf dem Schweizer Kunstmarkt allerdings desillusioniert; sie erlebten Zürich als „Holzboden für die Kunst“.

Bollags hatten sich gerade auf den Auktionenhandel festgelegt, als Toni **Aktuaryus** 1924 seine Galerie für zeitgenössische Schweizer Kunst in Zürich eröffnete. Sein Fachgebiet war die Grafik, doch wollte er der Schweizer Kunstszene neue Impulse verleihen und begann sich erfolgreich sowohl mit den arrivierten Künstlern, wie Giovanni Giacometti, Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler und Ernst Ludwig Kirchner, zu vernetzen als auch junge Talente, darunter Gotthard Schuh und Alberto Giacometti, auszustellen. Nach ein paar Jahren seiner Tätigkeit als Galerist und Kunsthändler in Zürich kannte Aktuaryus das potenzielle Kunstpublikum und hatte die realen Möglichkeiten seines Kunstangebotes einzuschätzen gelernt. Als in den 30er Jahren rasch ein großes Kunstangebot den Markt bestimmte, muss er an seine persönlichen Kapazitätsgrenzen gestoßen

320 Heinz Holtmann, *Editorische Notiz*, in: Thannhauser, sediment, Heft 11, 2006, S. 7–9, hier S. 7. „Immer noch vermissen wir auf deutschen Messen schmerzlich unsere großen jüdischen Kunsthändlerkolleginnen und -kollegen – dieser ist einer der selten genannten, aber wirklich gravierenden Unterschiede zwischen der ART COLOGNE und der ART Basel.“

321 Dirk Boll, *Kunst ist käuflich*, Berlin 2017, S. 46–49.

sein. Um die Materialfülle weiterhin organisatorisch meistern zu können und den Überblick über die geschäftlichen Transaktionen zu behalten, bezog er vor allem für den Kontakt mit den Kunstschaffenden und dem Publikum den Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka in seinen Galeriebetrieb mit ein.³²² Jedlicka hatte in Paris gelebt und als Kunstschriftsteller für Zeitungen und Zeitschriften gearbeitet. Er pflegte Kontakte und Freundschaften zu Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern in ganz Europa. Jedlicka nahm damit eine prominente Vermittlerrolle in einem informellen Netzwerk ein, weshalb seiner Person für die Galerie Aktuaryus eine eminente Bedeutung zukommt. Außerdem animierte er Aktuaryus dazu, als erste Galerie in der Schweiz, eine eigene Zeitschrift unter dem Namen *Galerie und Sammler* herauszugeben.

So wurde die Galerie mit den Jahren zu einem bedeutenden Treffpunkt für Künstler und Sammler: Die Vernissagen fanden jeweils am Sonntagmorgen statt, waren umrahmt von musikalischen Beiträgen und Fachreferaten und wurden in der Regel von rund 150 Personen besucht. Avantgardistisches fand bei Aktuaryus allerdings keine Aufnahme. Hingegen wurde die Galerie zu einer wichtigen Anlaufstelle für Vertriebene aus Deutschland, die ihre Sammlungen liquidieren mussten, um ihre Flucht zu finanzieren. Dass sich Aktuaryus dieser Verkäufe annahm, wird ihm heute vorgehalten. Dem verfolgten Expressionismus schenkte er weiterhin Aufmerksamkeit und sorgte dafür, dass dieser trotz Verfemung nicht ins Abseits geriet. Während der Kriegsjahre kam der Förderung der Schweizer Kunst erste Priorität zu. Der Verkauf von Raubgutbildern macht darüber hinaus deutlich, dass hinter der offiziellen Fassade der Galerie auch zwielichtige Geschäfte abgewickelt wurden. Dass es zu jener Zeit in der Schweiz nur wenige Großkunden gab, die sich hochpreisige Kunst leisten konnten, verursachte unter den Händlern einen Konkurrenzkampf, welchen der 1936 von München nach St. Gallen umgezogene Kunsthändler Fritz **Nathan** für sich entscheiden konnte. Kein Geringerer als Oskar Reinhart hatte Nathan dabei geholfen, in der Schweiz die nötigen Genehmigungen für den neuen Arbeitsort St. Gallen zu erhalten.

Die jüdischen Kunsthändler waren aufgrund ihres Bildungshintergrundes (höhere Schulbildung, kaufmännische Ausbildung, Mehrsprachigkeit, Reisetätigkeit, Kulturinteresse und multinationales Verwandtschaftsnetz) dafür prädestiniert, ihren Kunstgeschmack transnational auszurichten und so breiteren Denk- und Darstellungskonzepten Raum zu geben. Sie bewunderten die französische Kunst und unterstützten ihre Rezeption in Deutschland und der Schweiz. Selbst bereits multikollektiv, kam es für sie nicht infrage, das Etikett des Nationalen über ihre

322 Biffiger umschrieb die Funktion Jedlickas als „künstlerischer Berater der Galerie Aktuaryus Zürich“. Jedlicka hatte 1933 die erste Monografie über Ernst Morgenthalers Schaffen verfasst. Biffiger, *Morgenthaler*, S. 163.

geistigen Bedürfnisse und Vorlieben zu stellen.³²³ Im Wissen um die Relativität des Nationalbegriffs innerhalb der Kunstentwicklung, gingen sie mit ihrer Aufgeschlossenheit und Weltoffenheit das Risiko ein, in Konflikt mit dem sich zusehends verengenden Begriff der deutschen Nationalkultur zu geraten. Mit der Förderung des deutschen Expressionismus verbanden sie so auch die Achtung vor dem freien Geist des Individuums.

Während der Präsident des Winterthurer Kunstvereins, Richard Bühler, im März 1939, aus Protest gegen dessen kulturpolitische Haltung, die Gelegenheit wahrnehmen konnte, von seinem Amt zurückzutreten – er hatte bereits 1924 gegen das Denken in nationalen Grenzen als Einengung des zeitgenössischen Kunstverständnisses opponiert³²⁴ –, waren jüdische Menschen, und gerade diejenigen, welche sich mit der modernen Kunst befasst hatten, längst vertrieben und auf der Flucht. Einzelne, die schon vor dem Krieg Kontakte in die Schweiz geknüpft hatten, konnten auf Hilfe zählen.

Einer von ihnen war Walter Feilchenfeldt, dem zwar 1939 die Flucht in die Schweiz gelang, der jedoch dazu gezwungen war, bis 1946 ohne offizielle Arbeitserlaubnis in der Schweiz über die Runden zu kommen. Und obwohl einige seiner Freunde in Amerika Fuss gefasst hatten, entschied sich Feilchenfeldt erst 1950 New York zu besuchen, eine Weltstadt, die Paris den Rang ablief:

Es mag eigenartig erscheinen, dass Feilchen nicht schon früher nach Amerika gefahren war, doch war er lange Zeit der Ansicht, die neue Welt sei ihm fremd. Remarque, Valentin und andere ermunterten ihn jedoch, sein Vorurteil aufzugeben, und nach einiger Zeit gab Feilchen dem Zureden seiner Freunde nach. (...)

Von unseren Freunden hatte besonders Curt Valentin sein Glück gemacht. Die Emigranten, die nach Amerika kamen, hatten überwiegend Bilder von deutschen Expressionisten mitgebracht und ihm verkauft: Kirchner, Barlach, Beckmann, Kokoschka; daneben setzte er sich auch sehr für Klee ein. Diese Künstler stellte er in seiner Buchholz-Gallery aus und verhalf ihnen auf dem amerikanischen Markt zum Durchbruch. Im Gegensatz zu früher verdiente er ganz ansehnlich Geld und war in bester Form.³²⁵

323 Eine Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems widmete sich 2014 der Frage, inwieweit die Juden im Habsburgerreich die ersten eigentlichen Europäer waren. Thematisiert wurden die politische Entwicklung, kulturelle Errungenschaften, jüdische Lebenswelten und das multikollektive Denken, das im Ersten Weltkrieg zum Spaltpilz innerhalb der Familien wurde. Felicitas Heimann-Jelinek u. Michaela Feurstein-Prasser (Hg.), *Die ersten Europäer, Habsburger und andere Juden – eine Welt vor 1914*, 23.3.–5.10.2014, Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems, Wien 2014.

324 „Sein Rücktritt als Präsident am 27. März 1939 war ein kulturpolitischer Protest: In seinem ‚Rückblick‘ bringt er die kulturelle Enge, die damals in der Schweiz herrschte, auf den Punkt (...)“ Frehner, *Bühler*, S. 230.

325 Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 203.

Diese Schilderungen von Marianne Feilchenfeldt veranschaulichen den Wandel, welcher die Immigration europäischer Kunstsammler und -händler auf dem amerikanischen Markt bewirkte. Wie Michels schreibt, waren die europäischen Kunsthändler in Amerika bestens qualifiziert: „Ihr Ausbildungs- und Kenntnisstand übertraf in der Regel den der amerikanischen Kollegen so weit, dass die Gegend, in der ihre Verkaufsräume lagen, als ‚Free University of 57th Street and Madison Avenue‘ einen institutionellen Status gewann.“³²⁶ Obwohl längst nicht jeder Emigrationsversuch zu einer Erfolgsgeschichte wurde,³²⁷ waren die Beziehungen zum Kunstmarkt in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr wegzudenken. Nachdem unzählige europäische Kunstobjekte nach Übersee gerettet werden konnten, musste man hin, um sie zu sehen oder zu kaufen; während sie gleichzeitig die amerikanische Kunst zu neuen Ausdrucksformen inspirierten, sodass in New York auch ein neues künstlerisches Zentrum entstand.³²⁸ Und schließlich kamen neue Kunstströmungen aus Amerika nach Europa, wo sie Beachtung fanden und allmählich rezipiert wurden. Aus diesem transatlantischen Austausch erwuchs wiederum ein neuer Zeitgeist:

Das amerikanische Selbstgefühl verkündete Freiheit in neuen Dimensionen. Europa war eng und alt geworden. Jenseits des Atlantiks aber war man jung, hatte ein anderes Raumgefühl, und die Möglichkeiten waren unbeschränkt. Amerikanische Kunst erweiterte die Grenzen, brach zu neuen Ufern auf: Weg von der Schönheit und belastender Tradition, hin zur Spannung, zur Aktion, zum geschichtslosen Jetzt. Alte, gewachsene Kultur gibt es hier nicht, es triumphiert Kraft und die grosse Geste in wellenhaften Wiederholungen und damit das Laute, Riesenhafte, Plakative.

Die Franzosen waren schockartig entthront, erlagen einem Trauma, von dem sie sich bis heute nicht erholt haben. Nach politischer Schwächung sollte nun auch das Kunstzentrum Paris der Vergangenheit angehören. Dem sturmhaften Auftreten der transatlantischen Kunst hatten die Franzosen nichts entgegenzusetzen. Dazu kam, dass amerikanisches Wirtschaftsdenken und Lebensgefühl nach dem Krieg in ganz Westeuropa Einzug hielten; nicht Dauer und Qualität, sondern Konsum war der amerikanische Promotor, der in der Malerei in Riesenleinwänden seinen Ausdruck fand.³²⁹

326 Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, Berlin 1999, S. 77.

327 Paul Graupe (1881–1953) konnte in New York nur schwer Fuss fassen. Patrick Golenia u.a., *Paul Graupe, Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Köln u.a. 2016, S. 170–182.

328 Goodwin, *Elite*, S. 47–79, hier S. 71: „During the postwar years, with the emergence of Abstract Expressionism, American art was seen as a dominant force in the world of the avant-garde. With its numerous collectors, dealers, critics, and publishers – many of them Jews – New York soon surpassed Paris as an international center of experimentation.“

329 Nathan, *Frankreich*, S. 190/191.

Während sich europäische Künstler nach dem Krieg an Amerika zu orientieren begannen, reisten amerikanische Kunden aber auch in die Schweiz, um moderne Kunst einzukaufen.

Avantgarde bei Bollag in Zürich

Suzanne Bollag (1917–95), die Tochter von Léon und Betty Bollag-Moos und die Schwester von Max G. Bollag, hatte eine kaufmännische Lehre im Textilhandel absolviert, während des Zweiten Weltkriegs als Übersetzerin Dienst in der Schweizer Armee geleistet und anschließend bei einer Aviatik-Zeitschrift in Genf gearbeitet.³³⁰ Ihr Cousin Georges Moos, der Kontakte zum amerikanischen Kunstmarkt unterhielt, riet ihr, sich für die Avantgarde in der Schweiz zu engagieren. 1958 eröffnete sie ihre Galerie in Zürich und begann sich unter der Ägide des konkreten Künstlers Max Bill (1908–94), der ihr Zugang zu seinem Netzwerk verschaffte, der Konstruktiven und Abstrakten Kunst bis zur Pop-Art, den Zürcher Konkreten, den Surrealisten und den Geometrikern zu widmen. Bereits mit ihrer dritten Ausstellung ‚Bauhausmeister‘ konnte sie ihren ersten großen Erfolg bei den amerikanischen Kunden feiern, welche die hauptsächliche Kundschaft ihrer Galerie im Lauf der nächsten 20 Jahre ausmachten. Die abstrakte Kunst wurde damals als „völkerverbindende übernationale Sprache hin zu einer ‚Weltkultur‘“ angepriesen, letztens hingegen „auch als westkultureller Anspruch der Zeit des Kalten Krieges entlarvt“.³³¹

Dank Bill wurde die Galerie zum Treffpunkt der Zürcher Konkreten; während Bollag durch ihre Einladungen von konstruktiven Künstlern der Niederlande, Spaniens und Italiens wesentlich zur transnationalen Vernetzung dieser Avantgarde beitrug. Daneben förderte sie junge Schweizer Künstler, ausdrücklich auch Künstlerinnen,³³² war an neuen Techniken und Materialien interessiert, stellte als erste Kunsthändlerin in der Schweiz Mobilés aus, und nahm zwischen 1970 und 1981 regelmäßig an der Art Basel teil.³³³ Ihre Kataloge erschienen auf Initiative Bills hin in Form von Leporellos, von denen er selbst einige gestaltete.

Bollag praktizierte zwei innovative Taktiken: Unter dem Titel ‚Contrastes‘ zeigte sie Ausstellungen, bei denen Werke von noch unbekanntem Künstlerinnen und Künstlern neben solchen von arrivierten gehängt wurden; damit wollte

330 Gemäß Informationen von Susi Bollag, September 2004.

331 Bettina Brand-Claussen u. Peter Cornelius Claussen, *Max Gubler, Malen in der Krise, Das unbekannte Spätwerk*, Eduard, Ernst und Max-Gubler Stiftung, Zürich (Hg.), Zürich 2014, S. 168. Ebd. S. 169, Anm. 26: Werner Haftmann, *Einführung*, in: Kat. documenta II 59, Kassel 1959, Bd. 1 Malerei, S. 11–19, hier S. 14. Georg Poensgen, Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst eine Weltsprache*, Baden Baden 1958.

332 Zum Beispiel: Mueller-Emil (geb. 1934), Andreas Christen (1936–2006), Michel Valdrac (geb. 1932); Verena Loewensberg (1912–86), Elsa Burckhardt-Blum (1900–74), Vera Haller (1910–91), Sonja Sekula (1918–63).

333 Hans Fischli (1909–89), ‚Steine und Bilder‘, 1959; Walter Leblanc (1932–82) ‚Mobilo-Statics‘, 1965.



Abb. 28: Max Bill und Suzanne Bollag, Anfang 1990er Jahre. Foto: Max G. Bollag Erben.

sie dem Publikum die Qualität der Avantgardekunst vor Augen führen.³³⁴ Diese Kombination von Erstlingswerken und bereits etablierten diente ihr auch als Verkaufsstrategie: Hatte sich ein Kunde für den Kauf eines Werkes von einem anerkannten Künstler entschieden, animierte ihn Bollag dazu, gleichzeitig das Werk eines noch unbekanntem jungen Künstlers zu erwerben. Diese Methode funktionierte häufig und führte dazu, dass sich junge Schweizer Avantgardenkünstler in Amerika einen Namen machten.³³⁵

Trotzdem liefen ihre Geschäfte nicht immer den Erwartungen entsprechend. Als Ende der 1970er Jahre der Dollarkurs zusammenbrach und niedrig blieb, verlor sie ihre amerikanische Kundschaft und damit ihr Hauptpublikum. Rückhalt fand sie dann bei ihrem Bruder Max, der ihr innerhalb seiner Galerie Raum für ihre Ausstellungen zur Verfügung stellte und ihr hier und da ein Bild aus ihrer persönlichen Sammlung abkaufte. Dass sich Bill 1978 von ihrer Galerie ab- und anderen Galerien mit internationalen Zweigniederlassungen zuwandte, brach ihr beinahe das Herz.

334 *Contrastes*, Aug. 1959, *Contrastes II*, Juli–Sept. 1960, *Contrastes III*, Aug./Sept. 1961, *Contrastes IV*, Aug./Sept. 1962, *Contrastes V*, Juli/Aug. 1963, *Contrastes VI*, Dez./Jan. 1965, *Contrastes VII*, Juli–Sept. 1967, *Contrastes VIII*, Juli–Sept. 1968, *Accrochage Contrastes*, Juli/Aug. 1972, *Contrastes*, Juni/Aug. 1977, *Contrastes*, Mai–Juli 1991.

335 Gemäß Informationen von Müller-Emil, September 2017.

Abb. 29: Arlette Bollag.
Foto: Max G. Bollag Erben.



Suzanne Bollags ‚kulturelle Tat‘ im Sinne Cassirers bestand nach gut 300 Ausstellungen einerseits darin, der Avantgarde der 1930er Jahre eine professionelle Plattform geboten zu haben, welche ihr bisher in der Schweiz versagt geblieben war, und andererseits, jungen Künstlerinnen und Künstlern einen kommerziellen Auftritt verschafft zu haben.³³⁶ Ab 1986 musste sie allerdings das Publikumsinteresse mit dem ‚Haus Konstruktiv‘ der Stiftung für konstruktive, konkrete und konzeptuelle Kunst in Zürich teilen.

Kurz vor ihrem Tod beteiligte sich Suzanne Bollag im Kunstmuseum Winterthur an der Ausstellung ‚Sonja Sekula, 1918–1963‘, einer Künstlerin, welcher sie zeitlebens große Aufmerksamkeit entgegengebracht hatte. In diesem Zusammenhang schenkte sie dem Winterthurer Kunstmuseum und dem Zürcher Kunsthaus drei Werke Sekulas, deren Titel einem Bekenntnis zu ihrer eigenen Kunstauffassung gleichkommen: *Endlich werden „Freiheiten“ aus Unfreiheiten, Beginning und Formation avec silence*.³³⁷

336 Hauptausstellungen: Eröffnungsausstellung, Bill, Hartung, Poliakoff, 1958; Bauhausmeister, 1958; Sekula, 1959; Burckhardt-Blum, 1959; Steine und Bilder, Fischli, 1959; Albers, 1960; Loewensberg, 1961; 3 x unter 30, Christen, Mueller, Valdrac, 1961; Soland, 1961; Aquarelle und Zeichnungen, Feininger, 1961, 1962; Zum 75. Geburtstag, Vantongerloo, 1961; Dorazio, 1962; Tondos, Haller, 1963; Monoforms, Christen, 1963; Original-Graphik, Picasso, 1963; Mueller-Emil, 1964; 21 Zeichnungen, Klee, 1964; Török, 1965; Leblanc, 1965; 6 Artists of Galerie Bollag, Molton Gallery, London, 1965; Németh, 1966; Leuppi, 1966; Fontana, 1967; Itten, 1967; Lodewijk, 1968; Vivarelli, 1969; Perez, 1969; Hinterreiter, 1973; Reum, 1976; Bollag, 1978. In memoriam Plastiken und Zeichnungen, Aeschbacher, 1980; Lieblingsbilder, Lieblingsplastiken, 25 Jahre Galerie Suzanne Bollag, 1983; 30 Jahre Konkrete Kunst, 1988; Petitpierre, 1991; 35 Jahre Galerie Suzanne Bollag, Bill, Hartung, Poliakoff, 1993. Elisabeth Eggimann Gerber, *Galerie Suzanne Bollag*, in: AMD, Berlin.

337 Dieter Schwarz, Sonja Sekula, 1918–1963, Kunstmuseum Winterthur (Kat.) 1996. *Endlich werden ‚Freiheiten‘ aus Unfreiheiten*, 1955, Ölfarbe, Farbkreide und Bleistift auf Papier (Kat.

Die Familie Bollag konnte 2012 schließlich auf 100 Jahre Kunsthandel zurückblicken. Sie hatte sich in dieser Zeit für mehrere Generationen von Künstlerinnen und Künstlern eingesetzt, ihre Werke gezeigt und in Umlauf gebracht, verschiedene Kunstwelten entstehen, leben und vergehen gesehen. Was auch immer sie durch Kauf oder Verkauf zum modernen Kunstmarkt beigetragen hatte, ihrer jüdischen, schweizerischen, französischen wie deutschen Herkunft fühlte sie sich stets verbunden.

Nr. 64); *Beginning*, 1958, Deckfarbe auf Papier (Kat. Nr. 89); *Formation avec silence*, 1959, Deckfarbe und Collage auf Papier (Kat. Nr. 96).

Teil III: Toni Aktuaryus und seine Galerie in Zürich 1924–46

1 Toni Aktuaryus 1893–1946 – ein Leben für die Kunst

Herkunft

Toni Aktuaryus stammte väterlicherseits aus einer bedeutenden, frommen, jüdischen Gelehrtenfamilie.¹ Sie zählte seit über sieben Generationen Rabbiner zu ihren Vorfahren, als sein Vater Isaac² Aktuarius am 27. März 1860 in Mariampol, Litauen, geboren wurde. Als junger Mann soll sich Isaac Aktuarius im Umfeld von Rabbi Jizchok Elchonon und Israel Salanter in Kowno aufgehalten haben, die ihn mit der „Gedankenwelt des litauischen Mussar“ vertraut gemacht haben.³

Wodurch Isaacs Interesse an der Kunst geweckt wurde, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. In seinem Nachruf wird jedoch darauf hingewiesen, dass „seine köstlichen Jugendzeichnungen“ davon zeugen würden, dass er „schon in jungen Jahren in sich die unwiderstehliche Neigung zur künstlerischen Betätigung“ verspürte.⁴

Um nicht in der russischen Armee dienen zu müssen und um einen Beruf zu erlernen, verließ Isaac Aktuarius im Jahre 1877 seine Heimatstadt Mariampol. Er hielt sich zuerst in Königsberg (damals Ostpreußen) und dann in Berlin auf, um dort Lithografie zu studieren, und reiste anschließend nach Paris, weil er das Malen erlernen wollte. Nachdem er dort an der Ecole des Beaux-Arts Malunterricht genommen hatte, wurde Isaac 1892 französischer Staatsbürger. Damals ließ er das -i- in seinem Nachnamen unter der Begründung fallen, dass die Silbe

1 Die Verfasserin besuchte vom 8. bis 14. Juli 2004 die Tochter von Toni Aktuaryus, Yvonne Dunkleman-Aktuaryus, in ihrem Heim in Milwaukee/WI, USA; sie führte mit Frau Y. Dunkleman zahlreiche Gespräche, und diese übergab ihr bei dieser Gelegenheit freundlicherweise zwei Kapitel aus ihrem unveröffentlichten Manuskript „Our Family Portrait – Dunkleman-Aktuaryus“, welche nun auch Quelle dieses Teils der Arbeit sind (Stand Juli 2004). Dieses Werk wird im Folgenden zitiert als: Dunkleman, *Genealogy*. Die mündlichen Informationen werden als „Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004“ vermerkt. Außerdem fand seit Januar 2004 ein reger Mailaustausch statt; Zitierweise: „Mail von Y. Dunkleman an EE, [Datum]“.

2 Sein vollständiger hebräischer Name lautete: Ben Yitzchak Faivel Shraga. Dunkleman, *Genealogy*, S. 36.

3 Selig Schachnowitz, *Toni Aktuaryus s. A.*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4. 1946, S. 11.

4 Unbekannter Autor, *Isaac Aktuaryus s. A.*, in: IW, 42. Jg., Nr. 12, 20.3.1942, S. 23. Die Verfasserin kennt diese Zeichnungen nicht, offenbar waren sie jedoch beim Tod Isaacs noch vorhanden gewesen. Auch seinen Malkasten hatte er nach Zürich gebracht. StAZH, B XI Enge-Zürich, Konkursprotokoll 1946, Nr. 17 (noch ohne definitive Bestellnummer) unter Inventar/Eigentumsansprachen, Mobiliargegenstände im Geschäftsdomizil, Pelikanstr. 3: „1 Malkasten von Grossvater“.

-yus französischer klinge und eleganter sei.⁵ Offen ist die Frage, ob der Hauptteil des Namens ‚Aktuar‘ auf eine einstige Stellung der Familie an Hof oder Gericht hinweist.

Seine zukünftige Ehefrau, Natalie Hermann (1868–1935), eine gebürtige Frankfurterin, lernte Isaac Aktuaryus in Bad Homburg kennen.⁶ Die beiden heirateten im November 1892 in Frankfurt am Main.⁷

Es ist als besondere Auszeichnung seiner künstlerischen Fähigkeiten anzusehen, dass Isaac Aktuaryus vom englischen Hof eine offizielle Einladung als ‚Hof-Porträtist‘ erhielt. Frisch vermählt zog er gemeinsam mit seiner Frau nach London. Da die schlechte Luftqualität Natalie jedoch gesundheitlich zusetzte, kehrte das Ehepaar schon nach kurzer Zeit wieder auf den Kontinent zurück und ließ sich in Frankfurt nieder. Die Einwanderung von Ostjuden nach Hessen, besonders in die Wirtschaftsmetropole Frankfurt, während bereits ansässige Juden aus Hessen auswanderten, entsprach damals einem Trend.⁸

Isaac Aktuaryus schloss sich der jüdischen Gemeinschaft in Frankfurt an, indem er Mitglied der im Jahr 1850 gegründeten Israelitischen Religionsgesellschaft (IRG) Frankfurt wurde, deren Gründer laut Heuberger „in der Mehrheit alteingesessenen Frankfurter Familien entstammten und zu den angesehensten und reichsten Einwohnern der Stadt“⁹ zählten. Ob die Familie seiner Ehefrau Natalie bereits zur IRG gehörte, ist nicht bekannt.

Bezeichnend für die Mitgliedschaft der IRG Frankfurt war, dass jeder Jude in Frankfurt als Mitglied aufgenommen wurde, der die beiden Gebote der Beschneidung und der jüdischen Trauung befolgte.

Nur von den gewählten Vertretern wurde verlangt, dass sie öffentlich und privat den Sabbat und die Kaschruthgesetze einhielten. So hatte die IRG auch zahlreiche nicht-orthodoxe Mitglieder, die allerdings nicht aktiv am Gemeindeleben teilnahmen. Obwohl die IRG zahlenmäßig ständig wuchs (von 180 Familien im Jahre 1853, 250 Familien 1860 auf 355 Familien 1877), blieben ihre Mitglieder unter den in Frankfurt lebenden Juden stets eine kleine Minderheit (1877 lebten 11.000 Juden in Frankfurt).¹⁰

5 Die Endsilbe -ius kommt in russischen Namen häufig vor und bedeutet Schreiber bzw. Schriftgelehrter. Mail von Y. Dunkleman an EE, 26.1.2005.

6 Dunkleman, *Genealogy*, S. 32 u. S. 36.

7 Natalie Hermann, geb. 22.10.1868 in Frankfurt a.M., gest. Jan. 1935 in Straßburg. Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

8 Uziel Oscar Schmelz, *Die jüdische Bevölkerung Hessens von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1933*, Tübingen 1996.

9 Rachel Heuberger u. Helga Krohn, *Hinaus aus dem Ghetto, Juden in Frankfurt am Main 1800–1950*, Begleitbuch zur ständigen Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1988, S. 74.

10 Ebd., S. 76.

Die IRG bot vor allem den orthodoxen Juden, welche nach Frankfurt zogen, neben der Möglichkeit zur Teilnahme an einem orthodoxen Gemeindeleben auch die Gelegenheit, mit den gesellschaftlich und wirtschaftlich wichtigen und angesehenen jüdischen Kreisen der Stadt in Kontakt zu kommen.

Ihr Gründer Samson Raphael Hirsch (1808–88) formulierte ihre Aufgabe als: „thora im derech erez“, er verstand darunter „die Synthese von Gotteslehre, religiöser Praxis und moderner Bildung“. Es ging also explizit nicht darum, „die Tradition an die moderne Entwicklung anzupassen, sondern im Gegenteil, die Einflüsse der Umwelt im Dienste der Thora zu integrieren. (...) Mit dieser Lehre wurde Hirsch zum radikalsten Vertreter der Neo-Orthodoxie, die danach strebte, die volle Gesetzestreue mit dem bürgerlichen Leben und der modernen Kultur zu vereinen.“¹¹ Hier zeichnet sich eine moderne Konstellation von Multikollektivität ab: Isaac Aktuaryus, ursprünglich ein Ostjude aus einer gebildeten Familie, verband die französische Staatsbürgerschaft mit einer in Paris erhaltenen künstlerischen Ausbildung und wurde dazu berufen, Porträtmaler am Englischen Hof in London zu sein, nachdem er sich mit einer deutschen Jüdin aus Frankfurt verheiratet hatte. Als Mitglied der Israelitischen Religionsgesellschaft Frankfurt besaß er offensichtlich die innere Kraft zur erfolgreichen Synthese, welche Bodenheimer als anspruchsvoll einstufte.¹²

Um für sich und seine zukünftige Familie eine Existenz aufzubauen, begann Isaac Aktuaryus nun mit Werken französischer Künstler zu handeln. Bevor er jedoch 1905 den ‚Kunstsalon Aktuaryus‘ in der an Frankfurt angrenzenden Stadt Wiesbaden eröffnete, bot er den Direktoren der Hotels von gehobener Klasse – Wiesbaden war auch damals ein beliebter Badekurort – französische Gemälde an, welche er in Paris erworben hatte. Er sprach fließend Französisch und verfügte über ein intaktes Kontaktnetz zu französischen Händlern und Künstlern, welches er sich während seiner Studienzeit als Maler in Paris geschaffen hatte. Heuberger attestiert den Juden in Frankfurt im Allgemeinen eine große Gewandtheit im Umgang mit wirtschaftlichen Entwicklungen:

Die Juden haben auf Veränderungen und neue Anforderungen schneller und flexibler reagiert als die Gesamtbevölkerung. Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen. Ungebunden von Krämer- und Zunftvorschriften und -denkweisen und erfahren im Handel, nutzten sie alle neuen Möglichkeiten von Handel und Verkehr. Sie waren daran gewöhnt, Lücken zu finden, Entwicklungen einzuschätzen, Neues anzupacken. Angetrieben wurden sie dabei von einem ‚Willen zum Aufstieg‘, der die ganze Familie einbezog.¹³

11 Ebd., S. 75.

12 Bodenheimer, *Gratwanderer*, S. 28/29.

13 Heuberger u. Krohn, *Ghetto*, S. 86/87.

Das Sozialprofil der jüdischen Bevölkerung wich deshalb erheblich von demjenigen der städtischen Gesamtbevölkerung ab, „die einen hohen Anteil in der armen Unterschicht und einen sehr geringen in der oberen Mittelschicht aufwies.“ Aufgrund ihres Einkommens, ihrer beruflichen Stellung, ihres Besitzes, ihrer Leistung und ihrer Bildung gehörten die Juden um 1900 zum gehobenen städtischen Bürgertum. Sie stellten „eine große Gruppe einkommensstarker Kaufleute, Rechtsanwälte, Ärzte, eine kleine Gruppe sehr vermögender Bank- und Kaufleute und einige Millionäre. Die Mehrheit hatte ihr gutes Auskommen im Mittel- und Kleingewerbe.“¹⁴

Isaac Aktuaryus' Geschäftstätigkeit konnte dadurch auf doppelte Weise prosperieren: Die Galerie traf einerseits auf eine kaufkräftige Kundschaft, während sein Kunsthandel andererseits in einen allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung eingebettet war:

Sowohl 1844 wie 1925 lebte etwa die Hälfte der Juden vom Handel. Die Handelstätigkeiten selber haben sich in diesem Zeitraum aber erheblich verändert. Für den jüdischen Bevölkerungsanteil lässt sich eine breite Differenzierung aus dem ursprünglichen Schacher-, Trödel- und kleinen Warenhandel in ein breites Spektrum von Einzel-, Zwischen- und Großhandel und auch der Übergang von Handel in Produktion feststellen. Im Wesentlichen verlief diese Differenzierung parallel zu der allgemeinen Wirtschaftsentwicklung.¹⁵

Bis sich Isaac Aktuaryus schließlich im Kunsthandel etablierte, hatte er schon verschiedene Berufsfelder durchlaufen: Er brach mit der Familientradition, indem er nicht Rabbiner wurde, erlernte die Technik des Lithografierens, ließ sich in Paris zum Künstler ausbilden, arbeitete kurze Zeit als Hofporträtist am englischen Königshaus und wählte erst dann den Kunsthandel als Profession. Deutlich wird daran seine nachhaltige Verwurzelung in der Kunst: Nachdem sich Isaac Aktuaryus entschieden hatte, Künstler zu werden, und es trotz der Ausbildung als Maler für ihn als Künstler keine verlässliche Zukunftsperspektive zu geben schien, beschäftigte er sich – wohl um den Unterhalt seiner Familie zu sichern – mit dem Kunsthandel und blieb dadurch lebenslang mit der Kunstwelt verbunden.

Toni¹⁶ Aktuaryus wurde am 9. August 1893 als französischer Bürger in Frankfurt am Main geboren. Er erblickte als zweiter Knabe eines Zwillingspärchens das Licht der Welt und obwohl er bei der Geburt stark untergewichtig war, starb sein normalgewichtiger Zwilling Bruder bald nach der Geburt.¹⁷ Zusammen mit seinen Schwestern Friedel und Rosy wuchs Toni Aktuaryus zuerst in Frankfurt, dann

14 Ebd., S. 97.

15 Ebd., S. 86.

16 Sein hebräischer Name war Tanchum (= Trost) und folgte einer Familientradition, Mail von Y. Dunkleman an EE, 16.7.2007.

17 Dunkleman, *Genealogy*, S. 36.



Abb. 30: Isaac und Toni Aktuaryus in Holzminden (DE), 1915. Unter der Voraussetzung, dass die Szene nicht gestellt wurde, zeigt die Aufnahme einen Ausschnitt des Lageralltags der Zivilinternierten während des Ersten Weltkriegs: Isaac (2. v.r.) und Toni (rechts außen) beschäftigen sich mit Lesen, während andere Internierte miteinander Schach spielen. Toni wirkt abgelenkt, bzw. gedankenversunken. Foto: Privatarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

in Wiesbaden auf.¹⁸ Seine schulische Ausbildung schloss er an einem säkularen Gymnasium ab,¹⁹ kurz bevor der Erste Weltkrieg die europäischen Verhältnisse umstürzte. Nach Ausbruch des Krieges wurden Isaac und Toni, weil sie französische Staatsbürger waren, in ein Lager für zivilinternierte Kriegsgefangene in der Nähe der deutschen Stadt Holzminden gebracht, welches Isaac Aktuaryus 1915 bereits wieder verlassen durfte, da er mit 55 Jahren nicht mehr in den Dienst der französischen Armee einberufen werden konnte.

Nach Kriegsende zog die Familie – sie war nun 25 Jahre in Frankfurt und Wiesbaden ansässig gewesen –, weil antisemitische Vorfälle in Deutschland zunahmen, ins französische Straßburg, wo Isaac Aktuaryus mit der tatkräftigen Unterstützung seiner Frau Natalie erneut eine Galerie eröffnete.²⁰

18 Friedel (1900–69) ∞ 1930 Alexander Kottek (1899–1971); Rosy (1905–85). Ebd.

19 Mail von Y. Dunkleman an EE, 17.5.2006.

20 Mail von Y. Dunkleman an EE, 16.3.2004.



Abb. 31: Zivilinternierte (Toni Aktuaryus, mittlere Reihe, 6. v. l.), Schnittweyerbad (BE/CH), 1916. Foto: Privatarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

Toni Aktuaryus verblieb allein im Lager bei Holzminden. Selbst wenn gerade die koschere Ernährung häufig durch Büchsen sichergestellt wurde, müssen die hygienischen Verhältnisse der Speisenzubereitung dort prekär gewesen sein, denn anlässlich einer Inspektion des Internationalen Roten Kreuzes 1916 wurde bei Toni Aktuaryus Typhus diagnostiziert. Zur Erholung schickte man ihn unverzüglich in die Schweiz nach Steffisburg (Kanton Bern), wo er zusammen mit anderen rekonvaleszenten Zivilinternierten etwas oberhalb des Dorfes im Schnittweyerbad untergebracht wurde, einem Heilbad auf 680 m. ü. M., welches Kuren in alauhaltigem Wasser anbot. Wieder genesen, ließ er sich im Februar 1917 in der Stadt Zürich nieder, in der er bis zu seinem Tod im Frühling 1946 lebte und arbeitete.²¹

Auf der Fotografie (Abb. 31) sind 25 Personen abgebildet. Eine Frau in einer Berner Festtagstracht, 24 Männer, die meisten uniformiert. Laut Jürg Burlet, Experten für Militäruniformen des Schweizerischen Landesmuseums, handelt es sich

bei der überwiegenden Mehrheit der abgebildeten Männer um französische Soldaten der verschiedensten Waffengattungen (Linieninfanterie, Artillerie, Chasseurs etc.), zum Teil im Waffenrock (tuniqué), zum Teil in der Arbeitsbluse (vareuse). All jene, die auf

²¹ SAR, Einwohnerkontrolle der Stadt Zürich, Karte Nr. 62462.

Abb. 32: Toni Aktuaryus,
um 1916. Foto: Privatarhiv
Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.



dem Bild eine Mütze tragen, dürften mit großer Wahrscheinlichkeit Franzosen sein. Es ist nicht auszuschliessen, dass ev. auch noch Angehörige anderer Staaten, zum Beispiel Belgier, darunter sind. Für eine genauere Bestimmung müsste man die Farben der Kragen und Umschläge kennen, zudem tragen einige der abgebildeten Soldaten die Uniform nicht mehr reglementskonform. Frankreich rückte im Sommer 1914 noch mit den dunkelblauen Röcken und den traditionellen roten Hosen in den Krieg ein und hat erst während des Krieges damit begonnen, eine Felduniform aus himmelblauem Tuch einzuführen. Das Ergebnis waren zum Teil gemischte Tenues, die im weiteren Verlauf des Krieges auch wieder mit Stücken früherer Ordonnanzen gemischt wurden.²²

Während der Kriegsjahre stand Zürich aus der Sicht des jüdischen Kaufmanns Bernhard Mayer „völlig unter deutschem Einfluss“ und war „ein Hauptaufenthaltsort für deutsche Literaten, die unter irgendeinem Vorwand den Krieg nicht mitmachen wollten“²³. In diesen Kontext gehört auch die Dada-Bewegung, welche während des Krieges in Zürich ihren Auftritt hatte.²⁴

1918, als der Erste Weltkrieg vorüber war, hätte Toni Aktuaryus aus der Schweiz ausreisen müssen. Da er weder die Absicht hatte, nach Deutschland zurückzukehren, noch nach Straßburg zu seinen Eltern zu gehen, wollte er versuchen,

22 Mail von Jürg Bulet, SLM, an EE, 26.3.2009.

23 Bernhard Mayer, *Interessante Zeitgenossen, Lebenserinnerungen eines jüdischen Kaufmanns und Weltbürgers, 1866–1946*, in: Erhard Roy Wiehn (Hg.), Konstanz 1998, S. 78.

24 Hans Bolliger, Guido Magnaguagno, Raimund Meyer, *Dada in Zürich*, Zürich 1994, 2. Aufl.

eine neue Aufenthaltsbewilligung für die Schweiz zu erhalten. Er befand sich in einer ähnlichen Ausgangslage wie sein Vater damals in Frankfurt und Wiesbaden und nun in Straßburg; nur hatte er selbst keine eigentliche Ausbildung als seine beruflichen Erfahrungen vorzuweisen, welche er vor dem Krieg im Galeriebetrieb seines Vaters gesammelt hatte. Er begann nun, kleine Schweizer Stiche an Museen und Sammler zu verkaufen, und lernte dabei eifrig Schweizerdeutsch.

Bevor seine Aufenthaltserlaubnis schließlich ihre Gültigkeit verlor, sprach er beim Chef der kantonalen Fremdenpolizei in Zürich vor. Als er zur vereinbarten Zeit dort eintraf, wurde er in ein Büro mit einem großen Eichentisch geführt. Der Mann, der hinter diesem Tisch saß, fragte, ohne seinen Kopf zu heben: „Was wünschen sie?“ Toni Aktuaryus stand da, mit seinem breitrandigen Hut in der Hand, und erklärte dem Beamten, dass er den Wunsch hege, in der Schweiz zu bleiben, da er befähigt sei, einen bedeutenden Beitrag zur Schweizer Kunstwelt zu leisten. Der Beamte schaute ihn ziemlich verblüfft an und erkundigte sich, wo er denn seine Kenntnisse der Schweizer Mundart erworben habe; er war sehr beeindruckt, bat Toni Aktuaryus, Platz zu nehmen, und die Aufenthaltsbewilligung war offenbar nur noch eine Frage der Formalitäten.²⁵

Die Wahl dürfte aber nicht nur aus wirtschaftlichen Überlegungen auf Zürich gefallen sein. Nachdem den Juden am 3. März 1862 im Kanton Zürich Niederlassungs- und Gewerbefreiheit gewährt worden war,²⁶ begannen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Jüdinnen und Juden, vorwiegend aus Süddeutschland, dem Elsass und Frankfurt am Main in Zürich niederzulassen. Sie „schlossen sich der ICZ als damals einziger Gemeinde auf dem Platz Zürich an“²⁷. In der Synagoge der ICZ befand sich aber ein Harmonium, was zur Folge hatte, dass strenggläubige Juden diesen Gottesdienst nicht besuchen konnten. Auch bestand im Allgemeinen ein gewisses Unbehagen gegenüber den liberalen Interpretationen der Glaubensgesetze, sodass die Gegensätze innerhalb der Gemeinde wuchsen und die Abspaltung einiger gesetzestreuer Mitglieder nicht mehr vermieden werden konnte. Die Israelitische Religionsgesellschaft Zürich wurde schließlich im Jahr 1895 mit 16 Mitgliedern gegründet.²⁸ Zwei Jahre bevor Toni Aktuaryus nach Zürich kam und Mitglied der IRG wurde, zählte sie bereits 82 Mitglieder.²⁹ Die

25 Dunkleman, *Genealogy*, S. 37. SAR, Akten der Fremdenpolizei, V.E.c.45.:1.2.10. Aktuaryus, Toni, 1921–1922.

26 „Nach der Revision der Bundesverfassung vom 14. Januar 1866 bestand freie Niederlassung der Juden in der ganzen Schweiz.“ Vorstand der Israelitischen Religionsgesellschaft Zürich (Hg.), *100 Jahre IRG*, Zürich 1995, S. 10.

27 Ebd., S. 11.

28 Ebd., S. 13, S. 112.

29 „Mitgliederbewegung: 1895 (Gründungsjahr) 16; 1900 26; 1905 48; 1912 69; 1915 82; 1924 111 (Einweihung der Synagoge); 1930 123; 1940 147; 1950 216“. Ebd., S. 112.

IRG hielt ihre Gottesdienste in sogenannten Betlokalen ab, welche sie eigens dafür mietete. Infolgedessen wuchs der Bedarf an einer eigenen Synagoge.³⁰ Es wurden verschiedene Möglichkeiten geprüft, ehe sich die Gemeinde für ein Grundstück in der Freigutstraße in Zürich entschied und dort mit dem Bau der eigenen Synagoge begann, welche am 17. September 1924 eingeweiht werden konnte.³¹

Die neue Zürcher Synagoge konnte mit ihren insgesamt 352 Sitzplätzen³² nicht mit der in der Friedberger Anlage im August 1907 eröffneten Synagoge der IRG Frankfurt mithalten, welche ihrerseits über fast 2000 Sitzplätze verfügte.³³ Trotzdem verglich man sie in verschiedenen Punkten mit ihr. Genau wie in Frankfurt wurde auch in Zürich aus architektonischen Gründen auf eine Kuppel verzichtet. Besonders stolz war man indessen auf die Tauchbadanlage, welche wegen ihres besonderen Zugangs von außen, „ihr Vorbild in Frankfurt am Main in der technischen Vollkommenheit noch übertreffen“ dürfte.³⁴

Der Herausgeber der Jüdischen Presszentrale Zürich, Oscar Grün, vermittelte ein aussagekräftiges Stimmungsbild jener Jahre, als er im März 1926 im *Geleitwort* schrieb:

Die Einweihung der neuerbauten Synagoge der Israelitischen Religionsgesellschaft Zürich, am 17. September 1924, bildete den erhebendsten Moment im Leben der IRGZ. Dieses historische Ereignis festzuhalten, das mit der Feier ihres 30-jährigen Bestehens zusammenfiel, bezweckt dieses Buch. (...) So möge dieses Buch übergeben werden den Miterlebenden zum Andenken, der späteren Generation zur Erinnerung an eine schöne Zeit, die geeignet war, für alles Jüdische anzuspornen und den Sinn für Liebe und Treue gegenüber dem überlieferten Judentum zu wecken.³⁵

30 Isaac Rhein, *Aus der Geschichte der IRG Zürich*, in: Die Israelitische Religionsgesellschaft in Zürich, Sonderabdruck aus der Jüdischen Presszentrale Zürich, Zürich 1926, S. 4–20, hier S. 14.

31 Im Fundament der neuen Synagoge wurde eine Bleikapsel versenkt, deren Inhalt über die akuten Probleme jener Zeit Auskunft gibt: Nebst diversen Tageszeitungen wurde ein kurzer Bericht über die zerrütteten Finanzverhältnisse in den Nachbarstaaten hineingelegt, und „zur weiteren Illustration der gegenwärtigen schwierigen Existenzbedingungen in den umliegenden Ländern wurden auch die wichtigsten horrenden Lebensmittelpreise in dem Dokument verzeichnet.“ Ders., Grundsteinlegung der Synagoge der Israelitischen Religionsgesellschaft Zürich, am 14. September 1923, in: ebd., S. 21–30, hier S. 22.

32 Ebd., S. 28.

33 Heuberger u. Krohn, *Ghetto*, S. 167.

34 „Vergleichlich sucht man die übliche Kuppel, die übrigens auch an der vorbildlichen Synagoge an der Friedberger Anlage in Frankfurt a.M. fehlt und wie dort auch hier durch die besondere Grundrissgestaltung keine Berechtigung hätte.“ Rhein, *Grundsteinlegung*, S. 27.

35 Oscar Grün, *Geleitwort*, in: Die Israelitische Religionsgesellschaft in Zürich, Sonderabdruck aus der Jüdischen Presszentrale Zürich, Zürich 1926, (unpaginiert). Toni Aktuaryus erscheint

Als Mitglied der Israelitischen Religionsgesellschaft feierte Toni Aktuaryus jeden Samstag in ihrer Synagoge in der Freigutstraße den Sabbat.³⁶ Seine Tochter berichtet überdies, dass sich die Familie Aktuaryus bei der IRG „zu Hause“ fühlte. Deren Mitglieder seien Schweizer und deutsche Familien gewesen, mit denen sie einen quasi-familiären Umgang pflegten. Ihr Vater wollte auch deshalb unbedingt in Zürich leben, arbeiten und eine eigene Familie aufbauen.³⁷

Sinnesmensch und Familienleben

Toni Aktuaryus legte auf sein Äußeres sehr großen Wert; er trug Anzug, Hemd und Seidenfliege, dazu Schuhe aus der Kollektion von Bally. Für die Pflege seiner Fingernägel verwendete er stets transparenten Nagellack.³⁸

Dass die Hände für ihn von maßgebender Bedeutung waren, kann man auch aus seinem ursprünglichen Jugendtraum ablesen, einmal den Beruf des Musikdirigenten zu ergreifen; wäre nicht der Erste Weltkrieg mitten in der Phase seiner Berufswahl ausgebrochen und hätte durch die Verhinderung einer weiteren Ausbildung einen abrupten Bruch in seiner Biografie herbeigeführt. Obwohl Toni Aktuaryus sein Leben lang kein Musikinstrument spielte, verfügte er über ausgeprägte Kenntnisse vor allem in der klassischen Musik.³⁹ Zu seinen Lieblingskonzerten gehörte das zweite Klavierkonzert von Johannes Brahms.⁴⁰ In einem der Nachrufe auf Toni Aktuaryus wird seiner empathischen Beziehung zur Musik auch ein ausgleichender Einfluss auf seinen Gemütszustand zugeschrieben, und es verwundert nicht, dass der Schreibende ein tieferes inneres Engagement bei Aktuaryus' Äußerungen über Musik als über bildende Kunst registrierte:

Eines half ihm über manches hinweg: Musik. Sie war für ihn die große Helferin, Trösterin und Befreierin. Er besuchte fast alle Konzerte und musikalischen Veranstaltungen

in dieser Publikation begründet durch die alphabetische Reihenfolge als erstes Mitglied der Gemeinde. Mitgliederverzeichnis der IRG Zürich, ebd., S. 57., 1. Aktuaryus T., Eisenbahnstr.“

36 Dunkleman, *Genealogy*, S. 34.

37 Mail von Y. Dunkleman an EE, 12.3.2006.

38 Dunkleman, *Genealogy*, S. 34.

39 „Wenn er nur zwei Takte eines Konzertes am Radio hörte, wusste er unverzüglich, wer der Komponist war, um welches Symphoniekonzert es sich handelte, und in welchem Taktmaß dirigiert wurde. Er begann auch sogleich mitzusingen.“ Die Tochter Yvonne erinnert sich auch daran, dass ihre Eltern ein Konzert von Josephine Baker besucht hatten. Dunkleman, *Genealogy*, S. 33. Aktuaryus verfügte außerdem über profunde Kenntnisse der deutschen, französischen und englischen Literatur. Mail von Y. Dunkleman an EE, 17.5.2006.

40 Mail von Y. Dunkleman an EE, 28.3.2006.

der Stadt und war nach einem musikalischen Erlebnis eine Zeitlang ein verwandelter Mensch. Und wenn er von Musik sprach, so klangen in seinen Worten noch tiefere Töne auf, als wenn er sich über Werke der Malerei oder Plastik auszusprechen hatte.⁴¹

Musik bewegte ihn zutiefst. Sie versetzte ihn in eine andere seelische Verfassung.

So musste es für ihn beglückend gewesen sein, dass seine Frau Flora Rosa, geb. Schreiber (1903–85)⁴² eine ausgebildete Koloratursopranistin war und verschiedene Male bei festlichen Anlässen in der Galerie als Solistin auftrat.⁴³ Er hatte Flora im Sommer 1925 in Bad Homburg kennengelernt. Sie war die Tochter des jüdischen Diamantenhändlers Chiel Schreiber (1860–1934) und der Mathilde, geb. Wolff (1867–1932),⁴⁴ lebte mit ihrer Familie in Antwerpen und besuchte gerade Verwandte, während er in Bad Homburg seine Ferien verbrachte. Die Verlobung wurde bereits im September gefeiert, die Hochzeit fand Anfang Januar 1926 in Antwerpen statt. Flora war damals 22 Jahre alt, Toni zählte 32 Jahre.

Das Ziel der Hochzeitsreise hieß Venedig, wo aber gerade die Kanäle zugefroren waren. Venedig ohne Gondeln – das konnte es nicht sein –, so reisten die beiden weiter nach Genua und verbrachten dort ein paar Tage.⁴⁵ Danach zogen sie gemeinsam in ihre erste eigene Wohnung im Katharinenweg 7 in Zürich-Enge ein.⁴⁶

Flora und Toni waren ein ungewöhnliches Paar. Beide waren sehr groß: Flora war schlank, hatte kastanienbraunes Haar und grüne Augen. Sie war stets modisch gekleidet, trug hohe Absätze, Parfüm und Lippenstift – verglich man sie mit ihren Zürcher Zeitgenossinnen, fiel die besondere Art auf, mit welcher sie ihrer Persönlichkeit individuellen Ausdruck verlieh.⁴⁷

Toni hatte dunkelbraune, gewellte Haare und blaue, wache Augen mit einem nachdenklichen Ausdruck. Er war immer tadellos gekleidet, und unter seinem

41 Gotthard Jedlicka, *Toni Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

42 Geb. am 19.2.1903 in Antwerpen, gest. 1985 in Milwaukee/WI, USA. Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

43 Flora Aktuaryus-Schreiber hatte am Konservatorium in Brüssel Gesang studiert. Sie trat zum Beispiel in der Galerie auf, als Toni Aktuaryus zum Abschluss des 16. Zionistischen Weltkongresses die Würdenträger in seine ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ einlud. Kommentar von Y. Dunkleman zur Rabinovitch-Mappe (36 Köpfe der Jewish Agency, Zürich 1929).

44 Chiel (Jechiel) Joseph Schreiber (geb. am 13.3.1860 in Alwernia, Polen, gest. am 24.4.1934 in Antwerpen); Mathilde (Mamele) Schreiber, geb. Wolff (geb. am 14.3.1867 in Frankfurt a.M., gest. am 23.4.1932 in Antwerpen). Mail von Y. Dunkleman an EE, 27.3.2007.

45 Dunkleman, *Genealogy*, S. 32–35.

46 Der Katharinenweg ist eine Sackgasse, an deren Ende sich das Haus Nr. 7 befindet, welches die Familie Aktuaryus von 1926 bis 1937 bewohnte. Danach zog sie in das Haus gerade gegenüber im Katharinenweg 6. SAR, Einwohnerkontrollkarte Nr. 58924 und Nr. 25350.

47 Dunkleman, *Genealogy*, S. 33.

Hemd begleitete ihn stets sein Tzitzith; die Kippa trug er beim Gebet und beim Essen, in der Galerie hatte er sie nicht auf.

Von Natur aus war Toni ein Idealist, er liebte es, von Schönheit umgeben zu sein; es gefiel ihm zu träumen, und er hatte einen großen Sinn für Humor. Flora war Realistin, sie mochte es auch, wenn alles schön war, aber sie stand gleichzeitig mit beiden Füßen auf dem Boden. Flora und Toni teilten zahlreiche Interessen; neben der bildenden Kunst liebten sie Konzerte, Theater und die Oper. Am Freitagmorgen fuhren sie oft gemeinsam zu Vernissagen nach Luzern. Flora unterstützte ihren Mann auch in der Galeriearbeit. Da sie ein sehr gutes Auge für Kunst hatte, schickte sie Toni, wenn er selbst Zürich aus irgendeinem Grund nicht verlassen konnte, mehrere Male, um für seine Kunden Kunstwerke einzukaufen.⁴⁸

Aus der Ehe zwischen Toni und Flora gingen zwei Töchter hervor: Yvonne und Reine, die ihre Kindheit und Jugend in Zürich-Enge verbrachten und später in die USA auswanderten.

Sie besuchten die städtische Schule und nahmen regen Anteil an den lokalen Bräuchen.⁴⁹ Die Eltern wünschten zwar, dass innerhalb der Familie französisch gesprochen wurde, doch war es zwecklos sich dagegen aufzulehnen, dass sich ihre Töchter miteinander auf Schweizerdeutsch unterhielten.⁵⁰

Während der Skiferien, welche die Familie wiederholt in Arosa verbrachte, beschäftigte sich Toni am liebsten mit spannender Lektüre, derweil Frau und Töchter wanderten, Schlittschuh liefen und Ski fuhren. Sie logierten im jüdischen Hotel Metropol, dem einzigen in Arosa, das koscher war.⁵¹

Flora war eine exzellente Köchin, sie hielt sich an eine Mischung von deutsch-französischen und Schweizer Gerichten; gelegentlich servierte sie auch ungarische oder indische Spezialitäten. Eine von Toni Aktuaryus' Lieblingsspeisen war hausgemachte Linsensuppe. Selbst wenn er in der Galerie sehr beschäftigt war und bereits entschieden hatte, sich vom Koscherrestaurant etwas bringen zu lassen, änderte er seine Meinung, nachdem er auf telefonischem Weg erfahren hatte, dass es zu Hause Linsensuppe gebe. Dann nahm er ein Taxi, genoss, während der Taxichauffeur draußen wartete, zu Hause seine Leibspeise, um sich dann sofort wieder in die Galerie zurückfahren zu lassen.⁵² Er war aber auch

48 Ebd., S. 35.

49 Die Tochter Yvonne berichtete, wie sie am Zürcher Schulsilvester teilgenommen hat. Mail von Y. Dunkleman an EE, 2.1.2006. Den Zürcher Sechseläutenumzug verfolgten sie jeweils aus dem Fenster von Tonis privatem Büro im vierten Stock der Pelikanstraße 3. Mail von Y. Dunkleman an EE, 22.4.2005.

50 Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

51 Mail von Y. Dunkleman an EE, 26.10.2004.

52 Es gab damals noch keine in der Nähe liegende, direkte Tramverbindung in die Stadt; ein eigenes Auto besaß die Familie nie. Dunkleman, *Genealogy*, S. 32/33.

dem Süßen durchaus zugetan: Eine ganz besondere Köstlichkeit war für ihn der Genuss von Basler Leckerli, welche er sich zusammen mit einem Glas seines Lieblingstees zu Gemüte führte. In solchen Momenten gelang es ihm sich zu entspannen.⁵³

Über die Geschäfte in der Galerie wurde innerhalb der Familie nicht gesprochen; die Eltern hielten sich zurück, sich vor ihren Kindern über Kundschaft und Einkünfte auszutauschen.⁵⁴ Deshalb beschränken sich die Erinnerungen der Tochter Yvonne auf einzelne besondere Ereignisse, welche ihr im Zusammenhang mit der Galeristentätigkeit ihres Vaters zuteil wurden. Sie war zum Beispiel einmal als Teenager zusammen mit einer Schulfreundin bei Hedy Hahnloser in Winterthur zum Tee eingeladen. Für beide Jugendlichen war das ein einmaliges Erlebnis. Sie kannte aber auch viele Künstler und deren Familien, was sie damals als Selbstverständlichkeit empfand und erst später merkte, wie einzigartig solche gesellschaftlichen Kontakte zu Kunstschaffenden tatsächlich sein konnten.⁵⁵ Anlässlich von Vernissagen, welche jeweils an Sonntagvormittagen mit bis zu 150 Besucherinnen und Besuchern in der Galerie stattfanden, betreute sie die Garderobe und hatte deshalb immer wieder Gelegenheit, das Kunstpublikum aus nächster Nähe zu erleben. Bei Zusammenkünften mit Künstlern in ihrem Heim durften die Töchter jeweils zur Begrüßung der Gesellschaft im Salon erscheinen, danach wünschten die Eltern jedoch mit ihren Gästen allein zu sein.⁵⁶

Ein treuer Schüler von Samson Raphael Hirsch

Niemand weiß, wie sich die politische und wirtschaftliche Weltlage weiterentwickelt hätte, wenn nicht der deutsche Nationalsozialismus mit seinen zerstörerischen Rassentheorien immer mehr um sich gegriffen und die Welt mit dem Zweiten Weltkrieg in eine katastrophale Vernichtung hineingetrieben hätte.

Tonis Vater Isaac – seine Mutter Natalie war 1935 in Straßburg gestorben⁵⁷ – musste 1939, „wie unzählige andere, abermals zum Wanderstabe greifen“⁵⁸. Nachdem er zuerst von Straßburg ins unbesetzte Frankreich geflohen war, kam er im

53 Mail von Y. Dunkleman an EE, 22.9.2005.

54 Mails von Y. Dunkleman an EE, 13.1.2005 und 28.1.2005.

55 „Die Giacomettis (Giovanni, seine Frau und ihre Söhne Alberto, Bruno und Diego) und Giovanni Cousin, Augusto, waren alles sehr gute Freunde.“ Dunkleman, *Genealogy*, S. 38.

56 Ebd., S. 38.

57 Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

58 Unbekannter Autor, *Isaac Aktuaryus s. A.*, in: IW, 42. Jg., Nr. 12, 20.3.1942, S. 23. Isaac verließ Litauen, um nicht in der Armee dienen zu müssen, verließ Wiesbaden wegen des Antisemitismus, verließ Straßburg wegen der Nationalsozialisten, flüchtete aus Frankreich in die Schweiz.

November 1941 in die Schweiz zu seinem Sohn nach Zürich. Alles, was er in Straßburg zurückgelassen hatte, wurde entweder zerstört oder gestohlen.⁵⁹ Isaac Aktuaryus starb im Alter von fast 82 Jahren am 10. März 1942 in der Wohnung seines Sohnes im Katharinenweg 6 in Zürich; er wurde auf dem Friedhof der Israelitischen Religionsgesellschaft Zürich in Binz beigesetzt.

Im Haushalt der Familie Aktuaryus hatten auch noch andere Verwandte Zuflucht gefunden: Die Kinder von Tonis Schwester Friedel und ihrem Mann Alexander Kottek lebten ebenfalls im Katharinenweg 6 und besuchten zusammen mit Yvonne und Reine die Schule in Zürich, während ihre Eltern im Flüchtlingslager Adliswil untergekommen waren. Später traf auch Rosy, die Schwester von Toni Aktuaryus, in Zürich ein, wo sie bis kurz nach Kriegsende blieb.⁶⁰

Ohne je seine Lebensfreude und berufliche Motivation zu verlieren, überlebte Toni Aktuaryus den Zweiten Weltkrieg in Zürich. Musik half ihm dabei, den gegensätzlichsten Emotionen über Jahre hinweg standzuhalten. Es war dann auch der Musiker Alexander Schaichet (1887–1964), der an der Beerdigung „die letzten Grüsse der hiesigen Künstlerschaft“ überbrachte.⁶¹

Der Tod holte Toni Aktuaryus im ersten Frühling nach Kriegsende für alle überraschend ein. Entsprechend seinen verschiedenartigen Tätigkeitsfeldern erfuhren sein Leben und sein Wirken für die Kunst in drei unabhängig voneinander publizierten Nachrufen aus unterschiedlichen Blickwinkeln Würdigung:⁶²

Während der Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka Aktuaryus' professionelles Engagement als kompetenter Kunstvermittler betonte, seinen unermüdlischen Fleiß und seine freizügige Experimentierfreudigkeit lobte,⁶³ schrieb der zeitgenössische Künstler Ernst Morgenthaler, für den die Galerie Aktuaryus einen wichtigen Treffpunkt der Zürcher Kunstszene darstellte, aus der Sicht des Kunstschaffenden und drückte seine hohe Wertschätzung gegenüber der Kulturarbeit Toni Aktuaryus' als Kunstförderer aus.⁶⁴ Der Nachruf-Schreibende Selig Schachnowitz (1874–1952), welcher zum Bekanntenkreis von Toni und Isaac Aktuaryus gehört hatte, schilderte aus nächster Nähe, wie er Toni Aktuaryus zu Lebzeiten wahrgenommen hatte, und welche persönlichen Qualitäten diesen besonders auszeichneten:

59 Einvernahme von Flora R. Aktuaryus, StAZH, Z 721.987. Wiedergutmachungsakten in Straßburg: Archives départementales du Bas-Rhin, 683 D 1014.

60 Mail von Y. Dunkleman an EE, 27.3.2004.

61 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

62 Folgt man ihren Schilderungen, muss man davon ausgehen, dass diese drei Personen auch bei der Beerdigung anwesend waren.

63 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

64 Ernst Morgenthaler, *Gedenkblatt für Toni Aktuaryus*, in: Schweizer Kunst, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70, hier S. 69.

Ein Sohn seines Vaters, den wir als Menschen, Juden und Künstler gleich schätzten, und selber eine Künstlernatur, meisterte er des Lebens höchste Kunst, nämlich die der Menschenbehandlung. Sein Wort und sein Wesen strahlten Sonne und Wonne aus. Ein Schöngest, ohne je den Boden der Sachlichkeit zu verlieren, ein kluger Tatsachemensch, ohne in Materialismus zu versinken, kritisch eingestellt, mit feinem Humor bis zur Ironie, ohne je boshaft zu sein; so sahen wir ihn, so kannte und achtete ihn auch die geistige und künstlerische Welt, zu der er mit seiner grossen Fachkenntnis die lebhaftesten Beziehungen pflegte.⁶⁵

Der Schweizer Künstler Ernst Morgenthaler hatte Toni Aktuaryus beinahe drei Jahrzehnte lang gekannt, als er nach dessen Tod in einem *Gedenkblatt* seine Wahrnehmungen über das Ergehen Aktuaryus' innerhalb der vergangenen Kriegsjahre in Worte fasste:

Wohl haben wir ihn alle gekannt und hochgeschätzt als den regsamen Mann, der wie ein Künstler in seine Arbeit verliebt war, der unermüdlich sich für uns einsetzte und dessen heiteres immer begeisterungsbereites Wesen sich so oft auf seine Umgebung übertrug. Ein Schuss Selbstironie, wie es nur intelligenten und gütigen Menschen eigen ist, machte den Umgang mit ihm immer vergnüglich und anregend. Wer ihn näher kannte, merkte freilich, dass dem weltmännisch gewandten und charmanten Mann plötzlich ein anderer aus den Augen blicken konnte, einer der unter der Not und Schande unserer Zeit unsäglich litt, der davon wenig sprach, aber willig und hilfsbereit seinen Teil an Opfern auf sich genommen hatte.⁶⁶

Sein Leben war vermutlich nie direkt in Gefahr, doch wer konnte wissen, was der Schweiz alles zustoßen würde und was mit einem jüdischen Mann geschehen würde, der sich als französischer Staatsbürger hier aufhielt?⁶⁷ Seine eigenen Existenzängste waren nachvollziehbar, nachdem seine Galerie tatsächlich Opfer einer antisemitischen Hetzkampagne geworden war.⁶⁸

Die Biografien von Isaac Aktuaryus und seinem Sohn Toni können als anschauliche Beispiele dafür gelten, wie sich modern-orthodoxes Judentum und leidenschaftliches Engagement für die bildende Kunst der Moderne vereinbaren ließen; sie legen dar, dass der Einsatz für Kunst nicht der kulturellen Assimilation

65 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

66 Morgenthaler, *Gedenkblatt*, in: Schweizer Kunst, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70, hier S. 69.

67 Flora Aktuaryus und ihre Töchter bürgerten sich erst nach seinem Tod in der Schweiz ein: Yvonne erhielt am 5.1.1953 (Einwohnerkontrolle Karte Nr. 42253), Reine am 23.10.1953 (Einwohnerkontrolle Karte ohne Nr.) und Flora am 29.11.1954 (Einwohnerkontrolle Karte Nr. 39624) das Schweizer Bürgerrecht.

68 Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

diente und wie bei zahlreichen anderen Kunsthändlern jüdischer Herkunft fast selbstverständlich zu religiöser Indifferenz führte. Moderne und observantes Judentum gingen im Leben von Isaac und Toni Aktuaryus eine bewusst gewählte Synthese ein, was auch damals ein erwähnenswertes Phänomen zu sein schien.⁶⁹ Die Beschäftigung mit Kunst stellte in ihrem Leben die Rolle der Religion nicht infrage. Die Kunst hatte damit keinerlei religiöse Ersatzfunktionen einzunehmen, während die Religion eine konkurrenzlose Konstante blieb, sodass der Autor des Nachrufes auf Isaac Aktuaryus festhielt, dieser sei „bei all dem (...) der bescheidene, aufrechte und pflichtbewusste Jude“ geblieben, „dessen Seele in der thora-geweihten Heimat verwurzelt war“.⁷⁰

Auch wenn es letztlich unmöglich ist, aufgrund der schmalen Quellenbasis die religiösen Anteile und Bezüge im Einzelnen den Handlungsmotiven zuzuordnen und nachzuzeichnen, wie sie im Leben von Isaac und Toni Aktuaryus zur Entwicklung der Persönlichkeiten beigetragen und ihre Entscheidungen beeinflusst haben, lassen sich in beider Leben zahlreiche Parallelen und übereinstimmende Lösungsmuster erkennen: Beide waren gebildete Leute, zeichneten sich durch Humor aus, verstanden sich als Weltbürger, nahmen nie aktiv an Kriegshandlungen teil, schlossen sich Israelitischen Gesellschaften in größeren Städten an und verfügten über ein hohes Maß an mentaler Flexibilität. Sie bauten sich ihre eigenen Kunstgalerien auf, indem sie französische Kunst an das städtische Publikum in Wiesbaden, Straßburg und Zürich heranführten, in der zeitgenössischen Kunstszene als aktive Kunstförderer auftraten und einen bestens funktionierenden Draht zum Kunstpublikum hatten. Dabei hatte Isaac Aktuaryus seinem Sohn Toni die Vereinbarkeit von modern-orthodoxem Judentum und Engagement für die Kunst bereits vorgelebt:

Über Toni Aktuaryus heißt es, dass ihm vom „Vater (...) die hohe Gedankenwelt des litauischen Mussar vererbt“ wurde. „Aus eigener Intuition“ habe „er sich aber die Gemühtiefen des Chassidismus“ erschlossen. „Und aus beiden Quellen“ habe „er seine glühende Liebe für Israel und Erez Israel, seine Hoffnung auf den Aufbau unseres Landes, seine Liebe zur jüdischen Kunst, zur jüdischen Literatur, zu allem, was schön und wahr und echt ist im Reiche des jüdischen Geistes“ bezogen.⁷¹

Allein der außerordentliche Umstand, dass Isaac Aktuaryus darin unterstützt wurde, Maler zu werden, weist darauf hin, dass innerhalb der Familie ein offener Geist gepflegt wurde, welcher im Umgang mit Kunst keine Berührungsgängste kannte.

69 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11. Der Verfasserin ist kein weiterer jüdischer Kunsthändler in der Schweiz bekannt, der modern-orthodox lebte.

70 Unbekannter Autor, *Isaac Aktuaryus s. A.*, in: IW, 42. Jg., Nr. 12, 20.3.1942, S. 23.

71 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

Vermutlich wurde Toni Aktuaryus durch den intellektuellen Austausch mit Martin Buber, der einen Schüler-Diskussionsklub leitete, welchem Toni während seiner Gymnasialzeit vor dem Ersten Weltkrieg angehörte, auf die aktuelle, kulturzionistische Zeitfrage nach einer eigenen ‚jüdischen Kunst‘ aufmerksam. Es ist anzunehmen, dass ihm dadurch ebenfalls die Bedeutung von Kunst im Allgemeinen, gerade eben für die Bildung einer modernen, bürgerlichen Identität vor Augen geführt wurde.

Nach seinem Tod erfuhr Aktuaryus' Dasein die höchste religiöse Deutung, indem die simultane Verbindung seiner jüdisch-orthodoxen Identität mit seinem weltoffenen Kunst- und Kulturinteresse, als seine persönliche ‚Heiligung des göttlichen Namens‘ ausgelegt wurde:⁷²

Wenn zur Zeit der Aufklärung der Grundsatz geprägt wurde: ‚Jude in Deinem Zelt, Mensch in der Welt‘, so desavouierte Aktuaryus dieses Wort, indem er den Gegensatz zwischen Jude und Mensch überbrückte, indem er zeigte, wie man auch als gottgläubiger Jude mitten im Lichte der Kultur stehen und wirken kann, wie man auch als Mann von Welt und Wissen treu zum Sabbat, zur Thora und Tradition halten kann. Und mit dieser Synthese gestaltete er sein Leben zu einem wahren ‚Kiddusch haschem‘.⁷³

Diese Interpretation ist insofern bemerkenswert, als damit sein Brückenschlag zwischen seinem religiösen Lebenswandel und seinem beruflichen Engagement als Kunsthändler als mustergültige, religiöse Haltung eingestuft wird. Inwiefern Toni Aktuaryus selber seine Leidenschaft für die Kunst und seine religiöse Verankerung im Judentum als anstrengenden Balanceakt empfand, bleibt offen.⁷⁴ Fraglos war es aber Toni Aktuaryus' persönliche Entscheidung, dem modern-orthodoxen Judentum ein Leben lang treu zu bleiben. Es erlegte ihm auch gewisse Einschränkungen auf: Weil er auswärts nie etwas Gekochtes aß, konnte er nicht an offiziellen Banketten teilnehmen oder mit Künstlern gemeinsam auswärts essen gehen. Möglicherweise aus religiösen Gründen ließ sich Toni Aktuaryus auch nie von einem Maler porträtieren.

72 „Kiddusch HaSchem ist mehr als ein Kernbegriff der jüdischen Ethik, Religion und Geschichte, er ist ein Herzstück jüdischen Lebens und Sterbens. Über die Jahrhunderte hinweg bleibt die Leitidee des Kiddusch HaSchem lebendig und damit wandelbar.“ Verena Lenzen, *Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes, Studien über die Heiligung des göttlichen Namens (Kiddusch HaSchem)*, München u. Zürich 2002, S. 204.

73 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

74 Diese Umschreibung könnte allerdings auch eine Überhöhung durch Selig Schachnowitz darstellen – möglicherweise, um anderen modern-orthodoxen Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg Trost zu spenden. Schachnowitz war seit 1938 in der Schweiz als Seelsorger tätig. Robert Uri Kaufmann, *Schachnowitz, Selig*, Version vom 13.1.2012, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048306/2012-01-13/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

2 Vom Kunstreisenden zum Kunsthändler und Galeristen – die Eröffnung der Galerie Aktuaryus in Zürich 1924

Niederlassung in Zürich 1917

Nach seinem Kuraufenthalt in Schnittweierbad bei Steffisburg, wohin er als Zivilinternierter vom Internationalen Roten Kreuz zur Erholung von seiner Typhuserkrankung überwiesen worden war, hielt sich Toni Aktuaryus seit Februar 1917 in der Stadt Zürich in wechselnden Zimmern als Untermieter auf.⁷⁵ Dass seine Wahl gerade auf Zürich fiel, hatte verschiedene Gründe: Zürich war sowohl eine Großstadt im Zentrum Europas, welche über das internationale Eisenbahnnetz mit den wichtigsten Kunststädten verbunden war, als auch eine der am besten erschlossenen Städte in der Schweiz,⁷⁶ die ihrerseits mit einem kunstinteressierten, kaufkräftigen Publikum aufwartete. Hier befand sich zudem eine Israelitische Religionsgesellschaft (IRG). Diese wird sich später als wesentlicher sozialer Bezugsrahmen für die ganze Familie Aktuaryus erweisen und war das Fundament ihrer Schweizer Heimat. Neben verkehrstechnischen, wirtschaftlichen und religiösen Gründen, welche für die Wahl Zürichs als Wohn- und Geschäftssitz sprachen, machten während des Ersten Weltkriegs ebenso seine kulturelle Vielfalt wie seine inselhafte Einzigartigkeit im europäischen Kontext von sich reden. Der Schriftsteller Stefan Zweig, der zeitgleich mit Toni Aktuaryus in Zürich Unterschlupf gefunden hatte, hielt seine Eindrücke im folgenden Stimmungsbild fest:

Ich hatte diese Stadt [Zürich] wegen ihrer schönen Lage am See im Schatten der Berge von je geliebt und nicht minder wegen ihrer vornehmen, ein wenig konservativen Kultur. Aber dank der friedlichen Einbettung der Schweiz inmitten der kämpfenden Staaten war Zürich aus seiner Stille getreten und über Nacht die wichtigste Stadt Europas geworden, ein Treffpunkt aller geistigen Bewegungen, freilich auch aller denkbaren Geschäftemacher, Spekulanten, Spione, Propagandisten, die von der einheimischen Bevölkerung um dieser plötzlichen Liebe willen mit sehr berechtigtem Misstrauen betrachtet wurden.... In den Restaurants, den Cafés, in den Straßenbahnen, auf der Straße hörte man alle Sprachen.

75 Am 5. Februar 1917 zog er aus Interlaken in die Leonhardstraße 8 und wechselte am 1. März 1917 in die Sihlramtstraße 9. Am 12. Juni 1918 nahm er sich ein Zimmer am Turnersteig 5, am 2. April 1919 in der Turnerstraße 34 und am 5. März 1920 in der Turnerstraße 18. SAR, Einwohnerkontrollkarte Nr. 62462.

76 Thomas Frey, Lukas Vogel, „Und wenn wir auch die Eisenbahn mit Kälte begrüßen“, Die Auswirkungen der Verkehrsintensivierung in der Schweiz auf Demographie, Wirtschaft und Raumstruktur (1870–1910), Zürich 1997, S. 312.

(...) nie mehr ist mir ein vielfarbigeres und leidenschaftlicheres Gemenge von Meinungen und Menschen in so konzentrierter und gleichsam dampfender Form begegnet als in diesen Züricher Tagen oder vielmehr Nächten (denn man diskutierte, bis das Café Bellevue oder das Café Odeon die Lichter auslöschte und ging dann noch oft einer zum andern in die Wohnung).⁷⁷

Wie aktiv Toni Aktuaryus an diesem Züricher Nachtleben teilgenommen hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Dass er sich aber für die Züricher Kunstszene und ihr Ausstellungswesen interessierte, belegt sein rascher Beitritt zur Züricher Kunstgesellschaft, der schon Ende November 1917 erfolgte.⁷⁸ Erst Anfang Februar 1921 scheint er sich dann als Kunsthändler betätigt zu haben,⁷⁹ indem er als umherreisender Händler Schweizer Museen und privaten Sammlern Schweizer Stiche zum Kauf anbot.⁸⁰ Er nahm sich damit eine Vorbereitungszeit, welche ihm gleich drei strategische bzw. geschäftliche Vorteile verschaffte: Er konnte sich ein Bild von den Schweizer Museumsbeständen und Sammlungen machen, lernte die zuständigen Personen und einzelnen Sammlerinnen und Sammler persönlich kennen und war befähigt, sich selber schweizweit als Fachmann zu profilieren. Sicher knüpfte er während dieser Besuche auch Kontakte zu einzelnen Künstlern, welche er später in seiner Galerie ausstellte. Erst acht Jahre nach seiner Ankunft in Zürich eröffnete er 1924 in der Bahnhofstraße in Zürich seine eigene Galerie Aktuaryus, welche er bis zu seinem Tod 1946 mit großem persönlichem und finanziellem Einsatz führte.

Dank der Erfahrungen, welche Toni Aktuaryus in der väterlichen Galerie in Wiesbaden vor dem Ersten Weltkrieg hatte sammeln können, war es ihm möglich, nun in Zürich sein Auskommen zu suchen. Fraglos wurde der Entscheid zum Kunsthändlerberuf auch durch denselben Wunsch beflügelt, der schon bei seinem Vater den Ausschlag für die Berufswahl gegeben hatte: Sei es als Künstler oder als Händler Teil einer aktiven Kunstszene zu sein. Morgenthaler würdigte diese starke affektive Bindung Aktuaryus' zu seiner Tätigkeit als Kunsthändler, als er schrieb, Toni Aktuaryus sei „wie ein Künstler in seine Arbeit verliebt“ gewesen.⁸¹ Genauso erwähnt auch seine Tochter Yvonne, dass ihr Vater seine berufliche Tätigkeit mit großer Hingabe ausgeübt habe, als sie erklärt, dass „ihm die Galerie, die Künstler und das kunstinteressierte Publikum alles bedeutet“ hätten.⁸²

77 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M. 1947, S. 313/314.

78 Protokolle der Zürcher Kunstgesellschaft, Sitzung vom 29.11.1917, S. 156. „Neue Anmeldungen: Herr T. Aktuaryus, Sihlramstr. 9, Zürich“.

79 Der erste Eintrag vom 5. Februar 1917 gibt als Beruf Kaufmann an; dies wurde am 4. Februar 1921 gestrichen und durch Kunsthändler ersetzt. SAR, Einwohnerkontrollkarte Nr. 62462.

80 Dunkleman, *Genealogy*, S. 37.

81 Morgenthaler, *Gedenkbblatt*, in: Schweizer Kunst, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70, hier S. 69.

82 Mail von Y. Dunkleman an EE, 12.2.2005.

Dafür, dass es zwischen der Galerie Aktuaryus von Toni in Zürich und derjenigen von Isaac in Straßburg Geschäftsbeziehungen gab, existieren einige Hinweise.⁸³ Zudem ließ Isaac Aktuaryus 1926 im Katalog *Die drei Maler-Generationen Vautier* der Galerie seines Sohnes ein Inserat seiner Galerie in Straßburg publizieren, aus welchem hervorgeht, dass er sich auf die Schule von Barbizon und die französischen Impressionisten spezialisiert hatte, einem Gebiet, das zweifelsohne für die Schweizer Sammler von großem Interesse war.⁸⁴

Quellenlage seines Kunsthandels

Die Suche nach Primärquellen zum Betrieb der Galerie Aktuaryus wurde auf vier Ebenen unternommen: Erstens wurde nach den Geschäftsunterlagen geforscht. Zweitens wurden Künstlernachlässe nach Korrespondenzen mit Toni Aktuaryus durchforstet. Drittens wurde in Nachlässen von Sammlerinnen und Sammlern nach Kaufdokumenten gesucht. Viertens wurden verschiedene Museen nach der Provenienz ‚Galerie Aktuaryus‘ angefragt.

Für Toni Aktuaryus' Aktivitäten vor der Gründung seiner Galerie konnte lediglich eine einzige Primärquelle gefunden werden: Noch vor der Eröffnung seiner Galerie bekundete er nämlich am 16. September 1920 gegenüber dem Kunsthändler Siegfried Rosengart in Luzern sein Interesse an einem *Apfelstilleben* Renoirs, was Rosengart auf der Kundenkarteikarte schriftlich vermerkte. Ebenfalls von seiner Hand stammt die Notiz auf derselben Karte: „Aktuaryus Galerie, sucht schweiz., franz. u. engl. Grafik des 18. und 19. Jahrh.“⁸⁵

Selbst die Quellenlage für seine Geschäfte innerhalb der Galerie Aktuaryus ab 1924 in Zürich ist sehr schmal und zudem einseitig. Wenngleich die Lagerbücher gemäß dem Konkursprotokoll im Jahre 1946 noch vorhanden waren,⁸⁶ fehlt heute von ihnen jede Spur. Für ihr Verschwinden gibt es zwei wahrscheinliche Erklärungen: Entweder wurden sie vom Konkursamt Zürich-Enge während des Konkursverfahrens der Witwe Flora Aktuaryus zurückgegeben und von ihr eines Tages liquidiert, oder sie wurden zusammen mit dem Konkursprotokoll im Konkursamt

83 Im Konkursprotokoll von 1946 wird ein Werk erwähnt, das aus der Galerie in Straßburg stammte. Weitere Eigentumsansprachen der Galerie Aktuaryus in Straßburg wurden abgewiesen. StAZH, Z 721.987, Inventar/Eigentumsansprachen, S. 9.

84 *Die drei Maler-Generationen Vautier*, Kat. der Galerie Aktuaryus Zürich, 12.10.–10.11.1926.

85 ZADIK, Thannhauser-Archiv, Kundenkartei, Karte „Aktuaryus, Toni, Galerie“, das *Apfelstilleben* Renoirs trägt die Nr. 409, Preisangabe: CHF 12.500.

86 StAZH, Z 712.987, Approximativer Status per 22. Juni 1946, Konkursamtliche Nachlassliquidation Galerie Toni Aktuaryus, Revisions-, Treuhand- und Verwaltungsbureau Merlitschek und Schönenberger, Zürich 8, S. 8: „Hinsichtlich der Eigenbestände wird auf die Lagerbücher verwiesen, welche noch einiger Nachträge aus der Schlussperiode bedürfen könnten.“

Zürich-Enge archiviert und nach Ablauf der gesetzlich festgelegten zehnjährigen Aufbewahrungsfrist vom Konkursamt offiziell ausgeschieden.⁸⁷ Der Verlust dieser einmaligen Quelle kann nicht wettgemacht werden, enthielten sie doch sämtliche Angaben über die veräußerten Werke, woher diese stammten und an wen sie wann zu welchem Preis weiterverkauft worden waren. Aufgrund dieser Informationslücke wird es wohl nicht mehr möglich sein, den Geschäftsgang der Galerie Aktuaryus in seinen Einzelheiten nachzuvollziehen, sodass es also nicht mehr rekonstruierbar ist, was alles durch die Hände des Kunsthändlers Toni Aktuaryus gegangen ist. Dasselbe Schicksal erlitt die Kundenkartei der Galerie Aktuaryus: Auch sie ist früher oder später abhandengekommen.⁸⁸ Aus diesen Gründen ist es aussichtslos, die Verkäufe der Galerie Aktuaryus je systematisch nachzeichnen zu wollen. Das Bild seines Handels, der Provenienzen, des Kundenkreises und der tatsächlich verkauften Kunstobjekte wird damit unvollständig und selektiv bleiben und kann keinen Anspruch auf Repräsentativität erheben. Ebenso prekär ist der Versuch, Informationen aus den spärlich und in der Regel nur fragmentarisch überlieferten Künstlernachlässen zu gewinnen: Dies einerseits, weil nur wenige Nachlässe von Künstlern überhaupt einem Archiv übergeben werden, und andererseits, weil wir annehmen müssen, dass Abmachungen zwischen Künstlern und Händlern vielfach mündlich – sei es per Telefon oder anlässlich eines persönlichen Treffens – erfolgten. Schriftlich festgehalten wurden nur Rechnungen und Quittungen, Belege, welche oft aus Diskretionsgründen als erstes von den Künstlern selbst oder ihren Nachkommen aus den Nachlässen entfernt werden. Die Künstler hatten zwar ein Interesse daran zu wissen, an wen ihre Werke verkauft wurden – einige führten diesbezüglich Verzeichnisse –, doch wer damit gehandelt hatte, war für sie im Grunde genommen vernachlässigbar. So ist die Bilanz kaum erstaunlich, dass in den überhaupt infrage kommenden Künstlernachlässen beinahe keine Korrespondenzen mit Toni Aktuaryus zu finden sind. Und trotzdem irritiert die Tatsache, dass in den Nachlässen einzelner Künstler, welche sogar vom Konkurs persönlich betroffen waren und deshalb zur Klärung ihrer Ansprüche schriftlichen Verkehr mit dem Konkursamt gehabt haben müssen, die diesbezüglichen Unterlagen nicht mehr auffindbar sein sollen. Da einige durch den Konkurs der Galerie Aktuaryus finanzielle Verluste hinnehmen mussten, ist es denkbar, dass sie die entsprechende Korrespondenz aus Empörung oder Enttäuschung beseitigten. Diesbezüglich spannend wären zum Beispiel die Nachlässe von Amiet und Morgenthaler; in beiden Fällen muss man sich auf die Aussagen der Nachlassverwalter verlassen, wonach nur ganz vereinzelt Unterlagen

87 Telefonische Auskunft durch das Konkursamt Enge, Herbst 2004.

88 StAZH, Z 721.987, Inventar/Eigentumsansprachen, Nr. 15: „Frau Flora Aktuaryus geb. Schreiber, erhebt Anspruch auf Kunden Kartothek, lilas-rote Kartothek (Interessenten).“

überliefert worden seien.⁸⁹ Weitere Erinnerungsorte sind die Künstlerbiografien, welche jeweils Listen der Ausstellungen enthalten, die ihrerseits jedoch selten ausführlich oder gar komplett sind.

Ähnlich problematisch gestaltete sich die Quellensuche in den Museen. Keines der angefragten Museumsarchive war in der Lage, direkt nach den Einkäufen in der Galerie Aktuaryus zu recherchieren, weil die elektronischen Datenbanken sich erst im Aufbau befinden. Das Berner Kunstmuseum ist dank der Auseinandersetzung mit der Stiftung des Kunsthändlers Gurlitt mit seinen Provenienzrecherchemöglichkeiten mittlerweile recht weit vorangeschritten und bietet bereits Auskünfte auf dem Internet an. Auf diesem Weg ist es in Einzelfällen möglich, Erwerbungen in der Galerie Aktuaryus zu identifizieren. Doch auch hier wird wohl in nächster Zeit kein aussagekräftiger Überblick über die Ankäufe in der Galerie zustande kommen.

Es ist deshalb unterschiedlichen Institutionen umso ausdrücklicher zu verdanken, dass trotz Aktuaryus' plötzlichem Ableben und der nachfolgenden Auflösung der Galerie sein Einsatz für die Kunst dokumentiert und überliefert wurde. Äußerst wertvoll für diese Arbeit waren die in der Zürcher Kunsthausbibliothek gesammelten und erschlossenen Kataloge und Einladungskarten der Galerie Aktuaryus, mit deren Hilfe zahlreiche Ausstellungen der Galerie rekonstruiert werden können. Zwar ist es anhand dieser Materialien nicht möglich, quantitative oder qualitative Aussagen über den effektiven Handel zu machen, doch vermitteln sie einen inhaltsreichen Einblick in das künstlerische Programm der Galerie. Es bleibt aber notgedrungen bei einer oberflächlichen Betrachtung. Was sich hinter den Kulissen abgespielt hat, erweist sich zum größten Teil als unergründlich.

Außerdem stellt sich Aktuaryus' konsequente Öffentlichkeitsarbeit als doppelt nützlich heraus, weil seine Galeristentätigkeit anhand der Inserate in der Zürcher Tagespresse dokumentiert werden kann. Zudem gibt die galerieeigene Zeitschrift *Galerie und Sammler* ab 1932 Aufschluss über diejenigen Themen, welche damals innerhalb der Kunstwelt als (markt-) relevant eingestuft wurden.

Einen Einblick anderer Art in das Wirken von Toni Aktuaryus gewähren die Gerichtsakten in Locarno⁹⁰ und Bern⁹¹ einerseits und das Konkursprotokoll aus

89 Im Nachlass Amiets waren nur einzelne Briefe von Toni Aktuaryus vorhanden (Auskunft des damaligen Nachlassverwalters Peter Thalmann). Im Nachlass Morgenthalers deuten lediglich die Kataloge der Morgenthaler-Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus auf den geschäftlichen Kontakt hin (Auskunft des Nachlassverwalters Steffan Biffiger).

90 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942. Fallbesprechung siehe 6.

91 BAR, Raubgutkammer, E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Regressprozesse Emil G. Bührle und Berta Coninx.

Zürich andererseits, welches Informationen zum Vermögensstand von Aktuaryus zum Zeitpunkt seines Todes im Frühling 1946 enthält.⁹² Schließlich erlauben die Steuerbücher der Stadt Zürich in regelmäßigen Abständen eine Einschätzung der Einkommens- und Vermögensverhältnisse vorzunehmen.⁹³

In der Bahnhofstraße zum Kunstpublikum

Toni Aktuaryus hatte seinen Handel mit Kunst mit dem Verkauf von Schweizer Stichen und Grafik begonnen, welche er als Reisender Schweizer Museen und privaten Sammlern anbot. – Eine Nebenerscheinung davon war, dass er „sämtliche Bahnstationen in der Schweiz gekannt haben soll“, wie dies seine Tochter Yvonne berichtet.⁹⁴ Und ebenso war es die Eisenbahn, welche das nationale wie das internationale Publikum und letztendlich auch die Werke der in- und ausländischen Künstler zu seinen Verkaufsorten brachte.

Die erste Galerie von Toni Aktuaryus hatte nämlich in der Zürcher Bahnhofstraße, auf halbem Weg zwischen dem Hauptbahnhof und dem Zürichsee ihr Domizil. Eine Lage, die sich hervorragend als Geschäftssitz eignete, weswegen sie seit einer Weile zu den emporsteigenden Handelsmeilen in Mitteleuropa zählte. In den Läden wurden die Waren neuerdings in sogenannten Schaufenstern ansprechend dargeboten:

Die Verkaufsgeschäfte des gehobenen Bedarfs verschoben sich seit den 1880er Jahren vom alten Geschäftszentrum rechts der Limmat zusehends an die Bahnhofstraße. (...) Im Laufe der folgenden Jahrzehnte dehnten sich die meisten dieser Verkaufsgeschäfte stark aus und kauften laufend Immobilien, die an der Wertsteigerung der Gegend teilhatten. Auf dieser Kapitalbasis eröffneten sie seit 1900 die großen Einkaufshäuser, welche die berühmten Innensichten gewährten.

So erhielt die Bahnhofstraße erst im Laufe der 1890er Jahre ihr Gepräge als Flaniermeile des Sehens und Gesehenwerdens. Das erste ‚Warenhaus sämtlicher Bedarfsartikel‘ der Schweiz war das Geschäft von Julius Brann (später Oscar Weber), das seine Tore 1896 öffnete und 1900 an die Bahnhofstraße verlegt wurde. Wie beim 1881 in der Nähe gegründeten Spielwarengeschäft Franz Carl Weber spielte die Präsentation der Waren in Schaufenstern erstmals eine wichtige Rolle und erwies sich als Publikumsmagnet. Das 1899 eröffnete Warenhaus Jelmoli war bereits als eigentlicher ‚Glaspalast‘ konzipiert. ‚Schöne Schaufenster‘ präsentierte Seiden-Grieder, der 1913 seine riesigen Verkaufsräume am Paradeplatz eröffnete, das alte Seidengeschäft Henneberg an der oberen Bahnhofstraße

92 StAZH, Z 721.987.

93 Zur finanziellen Lage siehe 4.

94 Y. Dunkleman, Gespräche, Milwaukee, Juli 2004.



Abb. 33: Die Galerie Aktuaryus an der Bahnhofstraße 66 in Zürich. Foto: BAZ.⁹⁵

⁹⁵ Phot. „Alt Zürich“, Landolt-Arbenz, Zürich, Nr. 3279/1927, BAZ. Weder vom London House (in der Zwischenzeit abgetragen) in der Bahnhofstraße 16, noch vom Haus in der Pelikanstraße 3 konnten Fotografien aus jener Zeit gefunden werden.

mit seiner berühmten elektrischen Beleuchtung und 46 Schaufenstern, oder ab 1913 auch der Lebensmittelverein Zürich im neu erstellten St. Annahof.⁹⁶

Inmitten dieses gläsernen Glamours und der elektrifizierten Modernität, vis-à-vis des St. Annahofes, bezog Toni Aktuaryus sein erstes Geschäftslokal in der Bahnhofstraße 66. Das Gebäude war 1873 erstellt worden und diente seit 1897 als zürcherische Telefonzentrale.⁹⁷ Aktuaryus ließ an der Hausfassade Schilder anbringen, welche auf seine Galerie hinwiesen, sein Programm bekannt gaben und gleichzeitig eine einladende Geste enthielten: „Galerie Aktuaryus – Gemälde, Kupferstiche, freie Besichtigung“. Um auf den besonderen Standort seiner Galerie hinzuweisen, ließ Aktuaryus zudem in jener Anfangszeit zwei Inserate in der Zürcher Tagespresse schalten.⁹⁸

Wie die gemieteten Räumlichkeiten im ersten Zwischengeschoss des Hauses Bahnhofstraße 66 ausgesehen haben und eingerichtet waren, erfahren wir in einem Katalog aus dem Jahr 1926, in welchem die Ausstellungsräume erwähnt werden: Im Erdgeschoss befand sich ein Empfangsraum, darüber ein blaues Kabinett, je ein braunes und ein rotes Zimmer sowie ein roter Saal.⁹⁹ Die Galerie Aktuaryus blieb dort bis zum Umbau des Gebäudes 1927 und wechselte dann in die Bahnhofstraße 16.

Zu Beginn konnte es Aktuaryus noch nicht darum gehen, sich als Förderer oder gar Mäzen der zeitgenössischen Künstler einzusetzen. Dafür musste zuerst ein finanzielles Fundament gelegt und ein treuer Kundenstamm aufgebaut werden; was es erforderte, die Galerie und ihr Angebot sowohl bei privaten Sammlerinnen und Sammlern als auch bei öffentlichen Sammlungen einzuführen.

Um mit potenziellen Käuferinnen und Käufern in Kontakt zu kommen, versuchte Aktuaryus ein möglichst breit gefächertes Programm für seine Galerie aufzustellen. So scheint es plausibel, dass er sich während des ersten Betriebsjahres 1924/25 in Zürich weder inhaltlich noch stilmäßig festlegte. Vielmehr bot er eine bunte Palette von Stilrichtungen und künstlerischen Auftritten an, welche sich als ein Ausloten der Zürcher Kunstinteressen umschreiben lassen. Im Vordergrund dabei stand ganz allgemein der Handel mit Gemälden und Grafik.

96 Heidi Witzig, *Einkaufen in der Stadt Zürich um die Jahrhundertwende*, in: Jakob Tanner u. a. (Hg.), *Geschichte der Konsumgesellschaft, Märkte, Kultur und Identität (15.–20. Jahrhundert)*, Zürich 1998, S. 133–146, hier S. 138/139.

97 Bahnhofstraße 66, Wohnhaus, 1873 erbaut, seit 1897 Telefongebäude, 1965 abgetragen. BAZ, Photo Moser Nr. 87, 3681, 1924. Heute steht an dieser Stelle das ‚Bally-Haus‘.

98 NZZ, 31.5.1925 u. 31.7.1925.

99 *Künstlervereinigung ‚Der Kreis‘, Plinio Colombi, Spiez, G. Bock-Schnirlin, Berlin*, Kat. der Galerie Aktuaryus.

Den Auftakt zu seiner Tätigkeit als Kunsthändler im eigenen Geschäft machte eine Ausstellung aus der Sparte ‚Alte Helvetica‘. Am Dienstag, den 9. September 1924 konnte Toni Aktuaryus einen Traum in Realität umsetzen, den er wohl schon eine ganze Weile mit sich herumgetragen hatte: Er eröffnete an jenem Tag seine erste Kunstausstellung in seinen eigenen Galerieräumlichkeiten in der Bahnhofstraße 66 in Zürich mit einer Präsentation von Werken der Schweizer Kleinmeister Johann Ludwig Aberli (1723–86) und Heinrich Rieter (1751–1818) aus dem 18. Jahrhundert.¹⁰⁰ Das Inserat – es ist die erste Spur der Galerie Aktuaryus in der Zürcher Tagespresse – nennt nur die Namen der ausgestellten Künstler und kündigt „Gemälde – Kupferstiche“ an. Es erschien erst sechs Tage nach der Eröffnung in der *Neuen Zürcher Zeitung* und gab neben der Adresse der Galerie auch deren Telefonnummer bekannt. Es wurde zudem auch hier ausdrücklich vermerkt, dass die Besichtigung der Ausstellung frei sei. Bei Aberli und Rieter handelt es sich um zwei Koryphäen des 18. Jahrhunderts, welche sich durch ihre Technik in der Stechkunst und der Kolorierung von Stichen hervortaten. Sie stammten beide ursprünglich aus Winterthur, lebten und arbeiteten hingegen nach ihren Lehr- und Wanderjahren in Bern. Rieter war der Schüler Aberlis, später sein Assistent, bevor er dessen Werkstatt übernahm. Aberli hatte ein spezielles Verfahren, die sogenannte ‚Aberlische Manier‘, entwickelt, welches ihm im Jahr 1779 sogar den Besuch von Johann Wolfgang von Goethe bescherte. Er stellte damit Veduten her, welche bei Touristinnen und Touristen sehr gefragt waren, die nach dem siebenjährigen Krieg wieder in die Schweiz reisten und sich Erinnerungen in Form von Landschaftsbildern wünschten.¹⁰¹

Werke dieser Künstler befinden sich heute in öffentlichen Sammlungen in Winterthur, Bern und Dresden (Aberli),¹⁰² Basel, Bern, Luzern, Winterthur und Zürich (Rieter).¹⁰³ Daraus lässt sich folgern, dass Aktuaryus mit seiner Eröffnungsausstellung die Verankerung in Fachkreisen und bei Institutionen suchte, während er gleichzeitig daran arbeitete, potenzielle Kunden auf sein Angebot aufmerksam zu machen. Ob es eine reine Verkaufsausstellung war, wird nicht klar. Dass gerade diese beiden Künstler bzw. ihre Werke im Trend lagen und auf das Interesse des Kunstpublikums stießen, zeigt auch die zwei Jahre später von August Klipstein und

100 NZZ, 15.9.1924.

101 Eduard Briner, *Schweizer-Trachten*, in: Das Werk, Juli, 1931 (unpaginiert).

102 Kunstmuseum Winterthur, Kunstmuseum Bern; Bern, Schweizerische Landesbibliothek, Sammlung R. und A. Gugelmann; Staatliche Kunstsammlung Dresden, Kupferstichkabinett. Tobias Pfeifer-Helke, *Aberli, Johann Ludwig*, Version von 2013, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4002468> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

103 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; Kunstmuseum Bern; Bern, Schweizerische Landesbibliothek; Luzern, Bürgerbibliothek; Kunstmuseum Winterthur; Zürich, Graphische Sammlung der ETH; Kunsthaus Zürich. Jochen Hesse, *Rieter, Heinrich*, Version von 2016, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023221> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Raoul Nicolas herausgegebene Publikation *Die schöne alte Schweiz, Die Kunst der Schweizer Kleinmeister*.¹⁰⁴ Und obwohl Aberli und Rieter in ihrer Zeit geschätzte Erfinder waren und ihre kolorierten Stiche und Veduten sich bei ihren Zeitgenossen großer Beliebtheit erfreuten – sie fertigten diese quasi industriell an unter Anwendung eines Verfahrens, das erst durch die Fotografie überholt wurde –, mutet die Rückschau auf die ‚gute, alte Zeit‘ des 18. Jahrhunderts im Jahre 1924 anachronistisch und etwas verklärt an. Die Pioniere Aberli und Rieter gehörten zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits zu den Klassikern, sodass die Präsentation ihrer Werke ein Bekenntnis zu Qualität und sicheren Werten darstellte. Doch könnte der Wunsch nach dem Auflebenlassen dieser Idylle des 18. Jahrhunderts auch als Schaumkrone einer Nostalgiewelle interpretiert werden, welche als Gegenströmung zu den bitteren Erfahrungen des Ersten Weltkrieges konzipiert war, und damit auf dieselbe Stimmung hinweisen, welche Stefan Zweig als zürcherische Eigenart einer „vornehmen, ein wenig konservativen Kultur“ umschrieb.

Bereits bei der zweiten offiziellen Ankündigung der Galerie Aktuaryus in der Zürcher Tagespresse wurde ihre professionelle Vernetzung sichtbar: Aktuaryus stellte nämlich zwischen dem 23. und dem 26. November 1924 Werke einer privaten Sammlung aus, welche an der Kunstauktion im Hotel Baur en ville in Zürich unter E. Schläefli (Bern) zur Versteigerung kommen sollten. Diese Auktionsausstellung war die ideale Gelegenheit, um sich in Zürich einen Namen zu machen und sich in der Kunstwelt als seriöser Partner zu positionieren: Bei Aktuaryus waren Kataloge erhältlich, ebenso bot er an, Kaufaufträge auszuführen.¹⁰⁵ Wer sich also informieren wollte, musste hingehen, sich umschauchen und mit Aktuaryus das Gespräch suchen. Diese Ausstellung brachte aber nicht nur Auktionsinteressierte in seine Galerie. Die Zusammenarbeit mit anderen Kunsthändlern war gleichermaßen eine bedeutsame Chance, um seine Vertrauenswürdigkeit auf dem Kunstmarkt zu demonstrieren.

Als am 9. Dezember 1924 im Schweizerischen Handelsblatt die Gründung der „Firma Aktuaryus, Galerie, in Zürich 1“, „Handel mit Gemälden und Graphik“ publiziert wurde,¹⁰⁶ gehörten die ersten beiden Ausstellungen, die Aktuaryus in seinem eigenen Galerielokal gezeigt hatte, bereits der Vergangenheit an.

Die erste Frühlingschau sollte dazu dienen, ein weiteres Kundensegment anzusprechen: Die Ausstellung Anfang Mai 1925 widmete sich moderner Sammlergrafik,

104 August Klipstein u. Raoul Nicolas (Hg.), *Die schöne alte Schweiz, Die Kunst der Schweizer Kleinmeister*, Stuttgart 1926.

105 NZZ, 19.11.1924. Dasselbe Inserat erschien ein zweites Mal in NZZ, 22.11.1924. Die Auktion brachte nicht das erwartete Resultat, NZZ, 1.12.1924.

106 *Schweizerisches Handelsblatt*, 9.12.1924 Nr. 289, S. 2015: „Gemälde und Graphik. – 6. Dezember. Inhaber der Firma Aktuaryus, Galerie, in Zürich 1, ist Toni Aktuaryus, von Paris (Frankreich), in Zürich 6, Handel mit Gemälden und Graphik. Bahnhofstraße 66.“

einem Spezialgebiet von Toni Aktuaryus. Die Besichtigung war auch hier kostenlos, und das Inserat kündigte quasi in Form eines Ultimatum den Schluss der Ausstellung in drei Tagen an.¹⁰⁷ Darauf folgte ein erneuter Ausflug ins 18. Jahrhundert, diesmal zu den französischen Meisterstechern Bonnet, Boucher, Demarteau, Freudeberg, Moreau, LeJeune, Watteau u. a.¹⁰⁸ Zwei Erwerbungen der Graphischen Sammlung der ETH Zürich 1925 signalisieren den Beginn ihrer Geschäftsbeziehung mit der Galerie Aktuaryus.¹⁰⁹

Nach rund einem Jahr Betriebszeit konnte Aktuaryus sein Kunstprogramm schließlich mit der Ausstellung eines zeitgenössischen, modernen Schweizer Künstlers krönen:¹¹⁰ Die Schau zeigte 20 Gemälde des welschen Künstlers René Guinand (1892–1983) und wurde am Montag, den 7. September 1925 um 15 Uhr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zu dieser Werktagstunde hatte wohl nur ein exklusives Publikum die Möglichkeit, der Eröffnung beizuwohnen. Aktuaryus hatte sich aus gutem Grund für die Präsentation von Werken des Westschweizer Malers entschieden, da Guinand gerade mehrere Preise gewonnen hatte.¹¹¹

Es ist nicht bekannt, wie der Kontakt zwischen Aktuaryus und René Guinand zustande gekommen war.¹¹² Ebensovienig wissen wir, wer die Initiative zu dieser Ausstellung ergriffen hatte. Was dagegen beim Lesen der folgenden Kritik sofort ins Auge springt, ist die sprachliche Kongruenz von malerischem Ausdruck und musikalischem Erleben, welche bei Guinand und Aktuaryus auf eine innere Verknüpfung von visueller und auditiver Empfindung schließen lässt: „So bemerkt man denn auch in seinen [Guinands] Bildern, dass er immer bestrebt ist, den Ton einer Harmonie unterzuordnen, einer Harmonie, die durch Gesamtsonorität und nicht durch die Farbe bedingt ist.“¹¹³ – Eine solche Kopplung von ästhetischem Erfassen und klanglichem Sinneseindruck, rührt unmittelbar an

107 NZZ, 6.5.1925.

108 NZZ, 15.6.1925.

109 Graphische Sammlung der ETH, Erwerbungen IV, 1916–1933, 1925, S. 66, Nr. 5, Stauffer-Bern, Handzeichnung, *Akt*, CHF 130; S. 67, Nr. 18, Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, Mappenwerk, CHF 180. Zwischen 1925 und 1943 lassen sich 30 Ankäufe im Gesamtwert von CHF 2850 nachweisen.

110 Diese Wertung belegt u. a. die Tatsache, dass die Ausstellungskarte der Guinand-Ausstellung der erste Hinweis auf die Galerie Aktuaryus ist, welcher in der Kunsthautbibliothek noch vorhanden ist. Inserat in NZZ, 19.10.1925. In diesem Inserat hatte sich ein Fehler eingeschlichen: Es erwähnt 30 Werke Guinands, während der Katalog nur 20 auflistet.

111 „Ursprünglich Autodidakt, arbeitete er 1916 ein Jahr lang an der Kunstschule Genf und erhielt Preise in den Concours Calame, Diday und Gillet-Brez.“ Thieme/Becker, Bd. XV, Leipzig 1922, S. 312.

112 NZZ, 31.3.1917. Guinand hatte seine erste Ausstellung in Zürich im Kunsthaus 1918; spätere folgten 1919, 1920, Thieme/Becker, Bd. XV, S. 312.

113 P.C. (Paul Chaponnière?), *René Guinand*, in: Kunst in der Schweiz, Januar 1930, S. 2.

Aktuaryus' Leidenschaft für die Musik. Ob Aktuaryus etwa ein Synästhetiker war, der beim Betrachten von Bildern Töne hörte oder beim Vernehmen von Klang Farben und Bilder sah?¹¹⁴

Ein weiterer Rezensent betont Guinands einmaliges Talent, seine hohe Authentizität, natürliche Originalität, persönliche Bescheidenheit und bedingungslose Hingabe an die Kunst: „Guinand ist einer der am selbstverständlichsten Malenden unter den Malern. Unsere besten Maler erscheinen neben ihm etwas gekünstelt. Er schafft direkte Werke, d.h. zwischen seinem Thema und der Verwirklichung desselben ist weder eine Anstrengung noch eine Berechnung, noch die Erinnerung an irgend ein anderes Kunstwerk oder einen anderen Künstler zu bemerken.“ Er schließt den Text mit den Worten: „René Guinand wird nach und nach zum Meister. Und wie alle Künstler, die wir wachsen sehen, so wird auch er immer bescheidener sich selbst gegenüber, immer mehr ergeben der Arbeit, der Kunst, die sein ganzes Leben ausmacht.“¹¹⁵ – Eine Beschreibung, welche durchaus auch auf Aktuaryus zutrif.

Toni Aktuaryus zeigte 1925 in derselben Schau aber nicht nur Guinands Gemälde, sondern reicherte die Ausstellung mit Einzelwerken von Böcklin, Calame, Frölicher, Gessner, Hodler, Koller, Menn, Ravel, Steffan, Töpffer, Boudin, Corot, Harpignies, Ch. Jacques, Lebourg, Manet, Renoir, Sisley u. a. an.¹¹⁶ Nichtsdestoweniger durfte sein Angebot an ‚Helvetica‘ im Programm nicht unerwähnt bleiben: Sie werden darin in großen und dicken Lettern unübersehbar angepriesen. Toni Aktuaryus gab damit den Werken Guinands einen gehaltvollen Kontext, vor welchem sie offenbar mühelos standzuhalten vermochten.¹¹⁷

114 Er gebraucht verschiedentlich musikalische Metaphern, um Kunstphänomene zu beschreiben, z.B. Toni Aktuaryus, *Maler und Graphiker*, in: Galerie und Sammler, 2. Jg., Heft 20, 1934, S. 385–388, hier S. 388: „(...) Der Weg ist oft weiter oder mühsamer als der des Malers, bei dem das Werk, einmal vollendet, mit dem grossen Orchester der Farben ausgestattet, schon von ferne auf unsere Sinne wirkt. Wie anders wirkt das graphische Blatt. Es verlangt Stille, um sich ganz zu erschließen: es kann und will nicht von aussen her unsere Aufmerksamkeit fangen. Der Maler muss ein ‚alter ego‘ besitzen, wenn er Pinsel und Palette zur Seite legt, um sie mit der Lithographenkreide oder der Radiernadel zu vertauschen. Nicht vielen Komponisten ist es beschieden, neben den Werken für grosses Orchester noch gleichwertige Kammermusik zu schreiben -: und Graphik ist Kammermusik.“ Sean A. Day, *Was ist Synästhesie?* In: Jörg Jewanski u. Natalia Sidler (Hg.), *Farbe – Licht – Musik, Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern u. a. 2006, S. 15–30. Bei der auditiv-visuellen Synästhesie, einem Vorgang, bei welchem Geräusche Farbwahrnehmungen auslösen, handelt es sich um eine der beiden häufigsten Formen von Synästhesie. Vilayanur S. Ramachandran, *Die Frau, die Töne sehen konnte, Über den Zusammenhang von Geist und Gehirn*, Reinbek bei Hamburg, 2013, S. 130.

115 P.C., *Guinand*, in: *Kunst in der Schweiz*, Januar 1930, S. 2.

116 Einladungskarte zur Ausstellung in der Galerie Aktuaryus.

117 Doch erst anderthalb Jahrzehnte später wurden Werke René Guinands zwei weitere Male in der Galerie Aktuaryus gezeigt: 1939 unter dem Titel ‚Maler der Westschweiz‘ zusammen

Wie sich in der Folge noch wiederholt zeigen wird, hatte Aktuaryus Interesse an Talenten und ihrem Entwicklungspotenzial. Gleichzeitig beabsichtigte er, qualitativ hochwertige Ware zu verkaufen. Während Aktuaryus als Galerist zur Entfaltung der künstlerischen Ideen beitragen wollte, indem er die zeitgenössische Kunstszene durch seine Ausstellungen förderte, kann im Gegenzug dazu ebenfalls beobachtet werden, dass seine Galerie verstärkt auch Beachtung vonseiten der Künstler entgegengebracht wurde, indem sie zunehmend ihre Exponate der Galerie Aktuaryus zum Verkauf anvertrauten.

Im Verlauf eines Jahres hatte er schließlich verschiedene Sparten ausprobiert: Den Beginn machten die Schweizer Kleinmeister, gefolgt von einer Auktionsausstellung und von französischen Meisterstechern. Zum Abschluss präsentierte er Werke eines prämierten Zeitgenossen. Sein Kunstangebot der kommenden Jahre zeichnete sich damit jetzt schon ab: „Ständige Ausstellung von Gemälden erster Meister, Kupferstichkabinett, große Auswahl altcol. Schweizer Stiche“, wie er es selbst anpries.¹¹⁸

mit René Auberjonois, Maurice Barraud, Hans Berger, Charles Chinet, Charles Clément, Eugène Martin, Benjamin Vautier, und 1940 innerhalb der ‚Sonderausstellung Mobilisierte Schweizer Maler und Bildhauer‘.

118 NZZ, 31.5.1925 u. NZZ, 31.7.1925.

3 Förderer der Kunstentwicklung – der Aufbau der Galerie

Standorte der Galerie Aktuaryus

Mitten in die Phase des Aufbaus der Galerie Aktuaryus fiel der Umzug 1927 von der Bahnhofstraße 66 in die Bahnhofstraße 16 in das sogenannte ‚London House‘ gegenüber dem Hauptsitz der Zürcher Kantonalbank. Aktuaryus musste für seine Galerie neue Räumlichkeiten suchen, weil das Gebäude in der Bahnhofstraße 66 im Innern grundlegend umgestaltet wurde und das erste Zwischengeschoss, auf welchem die Galerie seit September 1924 ihre Ausstellungen veranstaltete, dem Schuhgeschäft im Parterre angeschlossen werden sollte.¹¹⁹

Den dritten und letzten Geschäftssitz bezog die Galerie Aktuaryus 1930 in der Pelikanstraße 3,¹²⁰ einer Seitenstraße der Bahnhofstraße, gegenüber der Schweizerischen Bankgesellschaft. Angrenzend an jenen Häuserzwischenraum steht heute die Pavillon-Skulptur von Max Bill, einem Avantgardisten der 1930er Jahre, dem in Aktuaryus' gemäßigttem Programm zu keiner Zeit Aufnahme gewährt wurde. – An dieser Adresse waren die Galerielokalitäten auf unterschiedlichen Etagen angeordnet, während Toni Aktuaryus' eigenes Büro in einem darüberliegenden Stockwerk untergebracht war. Sowohl die Räumlichkeiten in der Bahnhofstraße 16 als auch diejenigen in der Pelikanstraße 3 hatten ein grafisches Kabinett vorzuweisen.¹²¹

Vergleicht man die drei unterschiedlichen Standorte der Galerie Aktuaryus miteinander, so fällt auf, dass die Galerie während der ganzen Zeit ihres Bestehens an die zentrale Achse der Zürcher Bahnhofstraße angebunden blieb. Diese Wahl lag sicherlich in der Erfahrung begründet, dass das Hauptpublikum der Galerie sich gerne und auch ohne größere Anfahrtsschwierigkeiten in diesen Stadtteil

119 *Umbau Schuhhaus Capitol, Zürich, Gebrüder Pfister, Architekt B. S. A.*, in: *Das Werk*, 1929, 16. Jg., S. 78/79.

120 Die Galerie Aktuaryus befand sich demnach vom September 1924 bis ca. Juli 1927 in der Bahnhofstraße 66; vom November 1927 bis August 1930 in der Bahnhofstraße 16; vom September 1930 bis März/April 1946 in der Pelikanstraße 3. „2779.495 Gemälde und Graphik. – 29. Januar. Die Firma Aktuaryus, Galerie, in Zürich 1, Handel mit Gemälden und Graphik, hat ihr Geschäftslokal verlegt nach Pelikanstraße 3, in Zürich 1. Der Inhaber wohnt nunmehr in Zürich 2.“ In: *Schweizerisches Handelsblatt*, 9.12.1924, Nr. 289, S. 2015; 4.2.1932, Nr. 28, S. 290. Das Haus gehörte der Schweizerischen Bankgesellschaft, mit welcher Toni Aktuaryus seinen ersten Mietvertrag am 1. März 1930 unterzeichnet hatte. Siehe StAZH, Z 712.987, Kollokationsplan, Ordnr. 1/43.

121 *Bahnhofstraße 16*: in: *Dezember-Ausstellung Morgenthaler – Schub – Surbek – Rabinovitch*, Kat. der Galerie Aktuaryus. *Pelikanstraße 3*: in: *Ausstellung Maler der Westschweiz und Graphik von Toulouse-Lautrec*, Kat. der Galerie Aktuaryus. An dieser Adresse befand sich das grafische Kabinett im Soussol der Galerie.

begab, um sich bei Aktuaryus über die neusten Entwicklungen in der Kunstszene zu informieren.

Erste Meister, Moderne Sammlergraphik und Helvetica

Das Programm ‚Erste Meister, Moderne Sammlergraphik‘ sowie ‚Schweizer Ansichten und Costüme‘¹²² bietet sich auf den ersten Blick als gemäßigt modern dar und wirft unweigerlich die Frage auf, in welchem dieser Begriffe die Zusammenarbeit mit den zeitgenössischen Schweizer Künstlerinnen und Künstlern zum Ausdruck gebracht werden sollte. Daran zeigt sich aber auch, dass Aktuaryus vorrangig als Kunsthändler auftreten wollte, um seine Galerie dann schrittweise der zeitgenössischen Kunstszene zu öffnen.

Beim Versuch, das Programm der Galerie Aktuaryus in seinem zeitgenössischen Kontext zu verorten, besteht die Gefahr, dass die heutigen Werkwürdigungen der einzelnen Kunstschaffenden den Blick auf die damaligen Verhältnisse verstellen. Aus diesem Grund wird darauf geachtet, das Wirken der einzelnen Künstlerinnen und Künstler zum Zeitpunkt ihrer Ausstellungen zu erfassen und erst dann die spätere Rezeption in die Beurteilung einzubeziehen.

Die Entfaltung des Programms kann dabei als Erklimmen einer Leiter gedeutet werden. Die Sprossen sind dabei der Erfolg der einzelnen Künstler beim Publikum, der ihnen einerseits hilft, bekannt zu werden, und andererseits gleichzeitig den Spürsinn des ausstellenden Galeristen für schöpferische Potenziale hervorstreicht. Zumal Aktuaryus noch am Anfang seiner Tätigkeit als Galerist stand, musste er sich darum bemühen, selbst Teil der aktiven Kunstszene zu werden. Es war für ihn gleichsam eine kreative Herausforderung, das Erreichte zu halten, sich neue Ziele zu setzen und innovative Talente für eine gute Zusammenarbeit zu finden; denn die Galerie brauchte sowohl bekannte ‚Zugpferde‘ als auch erfrischende Entdeckungen, um ihren Betrieb zu sichern.

Wie der folgende Ausschnitt aus einem gedruckten Schreiben Heinrich Thannhausers deutlich macht, war das von Aktuaryus angestrebte Förderkonzept für die zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler nicht dessen persönliche Erfindung, sondern wurde bereits von anderen Kunsthändlern umgesetzt:

Eines unserer Kabinette soll je für drei Wochen einem Maler oder einer Malerin zur Ausstellung einer Auswahl ihrer Werke zur Verfügung gestellt werden. (...) Hiefür sollen in

122 „An- und Verkauf von Gemälden erster Meister, Übernahme zu kommissionsweisem Verkauf unter günstigen Bedingungen, Moderne Sammlergraphik, Schweizer Ansichten und Costüme, monatlich wechselnde Ausstellungen, freie Besichtigung.“ Werbung in: *Ausstellung Zürcher Künstler*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 14.11.–5.12.1926.

erster Linie solche Künstler in Betracht kommen, deren Namen nicht schon in weiteren Kreisen bekannt sind. In anschliessenden Räumen soll auch Gelegenheit geboten werden, Graphik zu zeigen, und ebenso soll fähigen Plastikern eine Ausstellungsmöglichkeit eröffnet werden. (...) Nicht irgendeine bestimmte Richtung innerhalb der Kunstentwicklung soll besonders gepflegt oder gefördert werden, sondern unser Bestreben soll es sein, der Begabung (und damit dem Fortschritt der Kunstentwicklung) möglichst ohne engherzige Beschränkung zur Seite zu stehen.¹²³

Dass Heinrich Thannhauser aufgrund seiner Offenheit gegenüber der Avantgarde von konservativen Kreisen angefeindet wurde, sodass er sich schliesslich gezwungen sah, seine Galerie in München Ende 1928 zu schließen, steckte den schicksalhaften Weg der modernen Kunst während der folgenden Jahre in Deutschland ab.¹²⁴

Die Aufmerksamkeit gilt zunächst denjenigen Ausstellungen, welche zu den Höhepunkten der Galeriegeschichte jener Zeitspanne gehörten und damit wesentlich zu ihrem Renommee beitrugen, dabei wird weder Vollständigkeit angestrebt noch strikt chronologisch vorgegangen. Weil die Etablierung der Galerie mit der jeweiligen künstlerischen Wirkungsgeschichte eng verknüpft war, steht die Prioritätensetzung des Galeristen im Fokus der nachstehenden Schilderung, sodass ausgewählte Schnittstellen zwischen der Arbeit der Kunstschaffenden und dem Wirken des Kunsthändlers sichtbar werden. Des Weiteren soll der Einfluss der Moderne auf die Person des Malers respektive sein Œuvre thematisiert werden.

Die Aktivitäten der Galerie Aktuaryus liessen erst allmählich ein Bekenntnis zu bestimmten künstlerischen Werten erkennen, ohne dass das Ausstellungsprogramm bereits damals eine inhaltlich fixierte Struktur trug: 1926 widmete sich Toni Aktuaryus zuerst der spanischen Moderne¹²⁵ und den elsässischen Malern,¹²⁶ zeigte im Herbst ‚Drei Maler-Generationen Vautier‘, um Ende des Jahres erstmals direkt an das zeitgenössische Zürcher Künstlermilieu anzuknüpfen, indem er den fünf Zürcher Künstlern August Aeppli (1894–1954), Fritz Deringer (1903–50), Ernst Suter (1894–1987), Heinrich Paul Welti (1895–1982) und Werner Friedrich Kunz (1896–1981) (Plastik) eine Ausstellung ausrichtete.¹²⁷

123 Dieses Schriftstück trägt den Titel: „Moderne Galerie Thannhauser, München, im Januar 1919“ und befindet sich im Archiv des Zürcher Kunsthause unter Händlerkorrespondenz/Thannhauser.

124 Adolf Schinnerer, *Abschied von der Modernen Galerie Thannhauser*, in: Münchener Mitteilungen für künstlerische und geistige Interessen, Heft 39, 1928, S. 587/588.

125 Februar 1926, *Moderne spanische Malerei*, Kat. der Galerie Aktuaryus und Inserat in NZZ, 3.3.1926.

126 März 1926, *Elsässische Maler*, Kat. der Galerie Aktuaryus und Inserat in NZZ, 8.4.1926.

127 November/Dezember 1926, *Zürcher Künstler*, siehe Voranzeige in *Drei Maler-Generationen Vautier*, Kat. der Galerie Aktuaryus: „Ab 14. November neu ausgestellt: Zürcher Künstler,

Das Ausstellungsjahr 1927 nahm einen unspektakulären Anfang mit Schweizer Kleinmeistern des 19. Jahrhunderts, gefolgt von Werken weiterer in Zürich ansässiger Kunstschaffender,¹²⁸ bis in der zweiten Jahreshälfte zukunftsweisende Arbeiten von Künstlern gezeigt wurden, deren Bildsprache über neue Sicht- und Ausdrucksweisen kommunizierte, indem „die Farbe über die ‚Schulästhetik‘ siegte“¹²⁹.

Ernst Morgenthaler

Das Werk Ernst Morgenthalers ist von subtiler Buntheit, skizzenhafter Skurrilität und fragilen Stimmungen gekennzeichnet. In seinen Landschaften und Stillleben werden flirrende Hitze, eiskalter Schnee, brausender Wind und fahrende Geschwindigkeit zu wirkungsvollen Bildaussagen verdichtet. Die Gesichter der dargestellten Personen auf Porträts und Interieurs vermitteln in tief empfundener Gefühlsübertragung momentane Gemütslagen und individuelle Charakterzüge.

Biografisch war Ernst Morgenthaler in zwei gegensätzlichen Welten verwurzelt. Einerseits in der landbezogenen bäuerlichen Kultur seiner elterlichen Vorfahren¹³⁰ und andererseits in dem von Eisenbahnbau und eidgenössischer Politik bestimmten Wirkungsfeld seines Vaters Niklaus Morgenthaler. Niklaus Morgenthaler studierte bis 1876 an der Ingenieurabteilung des eidgenössischen Polytechnikums in Zürich und nahm nach dem Studienabschluss eine Stelle als Geometer an. Ende 1880 wurde er Großrat und war nach der Fertigstellung der Burgdorf-Langnau-Bahn zwischen 1882 und 1887 erneut als Geometer tätig.

Als fünftes Kind seiner Eltern Barbara, geb. Wittwer (1852–1908) und Niklaus Morgenthaler (1853–1928) wurde Ernst Morgenthaler 1887 in Kleindietwil geboren. Sein Vater konnte damals die Bauleitung der Langenthal-Huttwil-Bahn übernehmen, wurde 1893 zu deren Direktor gewählt und trat im selben Jahr auch die Leitung der geplanten Huttwil-Wolhusen-Bahn an. 1896 wurde er schließlich vom Großen Rat zum Regierungsrat und Vorsteher des bernischen Baudepartements gewählt, weshalb Familie Morgenthaler im Frühling 1897 vom ländlichen Kleindietwil in die Stadt Bern zog.¹³¹

Gemälde von A. Aepli, F. Deringer, E. Suter und H.P. Welti; Plastik von Werner F. Kunz.“
Inserat in NZZ, 27.11.1926.

128 Gleichzeitig mit den Schweizer Kleinmeistern wurden Arbeiten von F.H. Thommen, Zürich, gezeigt. März/April 1927 Paul Bereuter, Effretikon. April 1927 Karl Hosch und F.J. Rederer, Zürich, Inserat in NZZ 3.4.1927. NZZ, 12.2.1927.

129 Steffan Biffiger, *Ernst Morgenthaler, Leben und Werk*, Kat., Bern 1994, S. 23.

130 Ebd., S. 135.

131 Biografische Angaben, ebd., S. 135 ff.

Um in dieser von Gegensätzen geprägten Situation bestehen zu können, war Ernst Morgenthaler somit schon früh gezwungen, in seiner Person einen mentalen Verbindungsbogen zwischen seiner ländlich-sesshaften Vergangenheit und der raumdurchquerend-mobilen Gegenwart herzustellen. Mit den Worten Hermann Hesses ausgedrückt, musste er „die bäuerliche und bürgerliche Tradition durchstoßen“, um seine eigene Identität zu finden. Dieser komplexe Prozess habe Morgenthaler offen für das Leiden anderer gemacht und sein Verständnis für Außenseiter gefördert.¹³²

Unschlüssig, welchen Beruf er ergreifen wollte, absolvierte Ernst Morgenthaler zuerst eine Ausbildung in einer Berner Seidenspinnerei und besuchte danach für zwei Jahre die Seidenwebschule in Zürich. Später arbeitete er als kaufmännischer Angestellter in der Seidenfabrik Schwarzenbach & Cie. in Thalwil, zeichnete und musizierte in seiner Freizeit.¹³³ Erst im Alter von 27 Jahren anlässlich der Amiet-Ausstellung 1914 im Zürcher Kunsthhaus, von welcher er tief beeindruckt war, hatte sich Morgenthaler für die Malausbildung bei diesem Künstler entschieden.¹³⁴ Da er zeitlebens nach dem Motto arbeitete, dass die Kunst nicht von Können komme, sondern die eigene Ergriffenheit wiederzugeben habe,¹³⁵ lässt sich das durch ihn geschaffene Werk auch in keine ästhetische Theorie einordnen.¹³⁶ Morgenthalers Biograf Steffan Biffiger positionierte ihn innerhalb des zeitgenössischen Kunstschaffens folgendermaßen:

Man sah die Bedeutung seiner Malerei in der Betonung des subjektiv-Erlebnishaften und ihrer differenzierten Farbigkeit. Mit seinen phantasievollen Bildern der 20er Jahre brachte er einen völlig neuen Zug in die Schweizer Malerei: Der schöne Farbklang, das Geheimnisvolle in der Stimmung, aber auch das Skizzenhafte sowie die eigentümliche Vermischung von Malerei und Zeichnung sind das Charakteristische dieser frühen Gemälde. Oft kombinierte Morgenthaler impressionistische Sehweise mit einer ausgesprochen expressiven Gestaltung.¹³⁷

Seine erste größere Ausstellung im Kunsthhaus Zürich hatte Morgenthaler im Jahr 1925, was für seine Familie – er war seit 1916 mit der Künstlerin Sasha

132 Roger Perret (Hg.), *Hermann Hesse, Der kuriose Dichter Hans Morgenthaler*, Briefwechsel mit Ernst Morgenthaler und Hermann Hesse, Basel 1983. Ernst Morgenthaler, Geleitwort von Hermann Hesse, Zürich u. Leipzig 1936, S. 20, zitiert nach Biffiger, *Morgenthaler*, S. 146 und Anm. 50.

133 Ebd., S. 139.

134 Ebd., S. 23.

135 Ebd., S. 18, S. 64.

136 Ebd., S. 17.

137 Als Beispiel nennt Biffiger das *Trabrennen in Viareggio*, 1922. Steffan Biffiger, *Morgenthaler, Ernst*, Version von 2015, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000068> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Morgenthaler (1893–1975), geborene von Sinner verheiratet,¹³⁸ und hatte mit ihr drei Kinder¹³⁹ – „ein sensationelles Ereignis“ bedeutete. Überhaupt waren die Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler in Zürich wie anderswo ziemlich rar; zu jener Zeit habe es in der Stadt nur wenige Galerien gegeben, sodass man „sie an einer Hand abzählen“ konnte, berichtet Morgenthalers Sohn Niklaus anlässlich einer Vernissage 1987.¹⁴⁰

Wie bei den meisten Beziehungen zwischen dem Kunsthändler Aktuaryus und den Kunstschaffenden, kennen wir auch bei Ernst Morgenthaler den Anfangspunkt ihrer Bekanntschaft nicht. Außer dem Nachruf Morgenthalers auf Aktuaryus, der die „geschäftlich-freundschaftlichen Beziehungen über zwei Jahrzehnte hinaus“ zwischen dem Galeristen Aktuaryus und dem Maler Morgenthaler bezeugt,¹⁴¹ hat der Kontakt keine bekannten schriftlichen Spuren hinterlassen.¹⁴² Doch befanden sich beim Tod Aktuaryus' 1946 drei Bilder Morgenthalers in der Privatwohnung der Familie Aktuaryus in Zürich, welche zweifellos Ausdruck der gegenseitigen menschlichen wie fachlichen Wertschätzung waren.¹⁴³

Aktuaryus stellte vom 15. Mai bis am 8. Juni 1927 erstmals Werke Ernst Morgenthalers in seiner Galerie aus.¹⁴⁴ Eine zweite Ausstellung 1928¹⁴⁵ zeigte unter anderen neue Werke aus Marokko, von denen die dort entstandenen Lithografien

138 Sasha Morgenthaler wurde von Paul Klee gefördert; ab 1923 kreierte sie Stofftiere, Spielzeuge und Puppen (später Sasha-Puppen genannt), Steffan Biffiger, *Morgenthaler, Sasha*, Version vom 9.10.2008, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/043933/2008-10-09/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Steffan Biffiger (Hg.), *Sasha-Puppen*, Bern 1999. Auf ihre Stofftiere wurde auch in der Zeitschrift *Galerie und Sammler* eingegangen: Gotthard Jedlicka, *Die Stofftiere Sascha Morgenthalers*, in: *Galerie und Sammler*, Jg. 5, Heft 10 (August 1937), S. 202/203 (Abb.). Die Stofftiere waren in der Weihnachtsausstellung 1937 der Galerie Aktuaryus zu sehen.

139 Niklaus (1918–2001), Fritz (1919–1984), Barbara (geb. 1924) Morgenthaler. Biffiger, *Morgenthaler*, S. 145/146.

140 *Ernst Morgenthaler zum hundertsten Geburtstag*, Ansprache von Niklaus Morgenthaler anlässlich der Vernissage in der Kunstsammlung Steffisburg vom 21.8.1987, S. 199–202, in: Biffiger, *Morgenthaler*, S. 200/201.

141 Morgenthaler, *Gedenkbblatt*, in: *Schweizer Kunst*, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70.

142 Mail von Steffan Biffiger an EE, 26.4.2006.

143 Drei Werke: „Herrenzimmer: 1 Gemälde Morgenthaler“, „Esszimmer: 1 Aquarell Morgenthaler“, „Kinderzimmer: 1 Ölbild Morgenthaler“, StAZH, Z 712.987, Inventar, S. 13–16. In der Galerie wurden zwei weitere Werke Morgenthalers gefunden, welche Aktuaryus gehörten: „A. Graphik, Nr. 113 Morgenthaler, Araber 40.-“ und „B. Gemälde, Nr. 252 Morgenthaler Sion Aquarell, 150.-“. Außerdem befanden sich fünf Bilder Morgenthalers bei dem Dritteigentum, welche Morgenthaler nach Aktuaryus' Tod zurückerhielt.

144 15.5.–8.6.1927, *Ernst Morgenthaler, Künsnacht*, Kat. der Galerie Aktuaryus. Biffiger, *Morgenthaler*, S. 152.

145 1928 Dez. *E. Morgenthaler, Künsnacht-Paris, G. Schub, Zürich, V. Surbek, Bern, G. Rabinovitch, Zürich*, Kat. der Galerie Aktuaryus. Von Morgenthaler 34 Werke, 2 Abbildungen im Kat., Grossvater mit Kind, Schafherde, Marokko. NZZ, 2.12.1928.

durch den Zürcher Kunstkritiker Walter Kern als „Höhepunkte zeitgenössischer Graphik“ bezeichnet werden: „Der Strich ist bei aller scheinbaren Lässigkeit erfüllt von einer selbstverständlichen, ja genialen Disziplin.“¹⁴⁶

Und obwohl Biffiger Ernst Morgenthaler bereits seit den 20er Jahren „zu den führenden Schweizer Malern“ zählt,¹⁴⁷ dauerte es noch bis 1933, bis die erste Monografie über sein Schaffen erschien.¹⁴⁸ Da sein Werk einzigartig dasteht und zeitweise recht widersprüchlich eingestuft wurde, wagte sich nur selten jemand an dessen Rezeption heran:¹⁴⁹ „Heute, mehr als dreissig Jahre nach seinem Tod, ist Morgenthaler als Künstler wohl umstrittener, als er es zu Lebzeiten war; entweder wird er hoch verehrt oder aber rundweg abgelehnt. Einerseits wird er als Malerpoet und Romantiker gepriesen, andererseits als Idyllenmaler verniedlicht und als unmodern abgetan.“¹⁵⁰ Dadurch, dass sich Morgenthaler also nie in eine bestimmte Kunstströmung einreihen liess, genießt sein feinsinniges Werk nach wie vor den Status des Unkonventionellen bzw. Avantgardistischen.

Nachdem Aktuaryus bereits in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre das Wagnis eingegangen war, dem Kunstpublikum in seiner Galerie Morgenthalers Werke zu präsentieren, zeigte er – überzeugt von dessen besonderer Qualität und einmaliger Bildsprache – auch von 1931 bis 1946 in mindestens 18 weiteren Ausstellungen Werke von ihm.¹⁵¹ Die einführenden Referate, welche der Kunsthistoriker und -kritiker

146 Walter Kern, *Ernst Morgenthaler*, in: Die Kunst in der Schweiz, 1928, S. 268–277.

147 Biffiger, *Morgenthaler*, S. 17.

148 Gotthard Jedlicka, *Ernst Morgenthaler*, in: Schweizer Künstler, Paris 1933.

149 Biffiger, *Morgenthaler*, S. 19 „Bisher haben sich erst drei nicht sehr umfangreiche Veröffentlichungen monografisch mit Morgenthaler und seinem Werk befasst: Gotthard Jedlicka 1933, Hermann Hesse 1936 und René Wehrli 1953. Peter Mieg behandelte in seiner Dissertation von 1933 Morgenthalers Aquarellmalerei. Franz Meyer widmete ihm einen wichtigen Artikel in der Zeitschrift *Werk*, welcher im November 1957 erschien, und Walter Hugelshofer schrieb den vierseitigen Beitrag über Morgenthaler für das *Künstlerlexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert*, das von 1958 bis 1967 erschienen ist. Neuere größere Arbeiten über Morgenthaler gibt es keine.“ 2015 erschien anlässlich der Ausstellung ‚Der Kontinent Morgenthaler‘ im Kunstmuseum Thun eine Aufarbeitung des Freundeskreises der Familie Morgenthaler; allerdings wird Toni Aktuaryus darin nicht erwähnt. Helen Hirsch (Hg.), *Der Kontinent Morgenthaler, Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis*, Kat. Kunstmuseum Thun, 5.9.–22.11.2015, Zürich 2015.

150 Biffiger, *Morgenthaler*, S. 17.

151 Oktober 1931: ‚Sonderausstellung Ernst Morgenthaler‘; November/Dezember 1937: ‚Weihnachtsausstellung Schweizer Künstler, Gemälde und Aquarelle‘; November/Dezember 1938: ‚Weihnachtsausstellung Schweizer Künstler, Gemälde und Aquarelle‘; Oktober/November 1939: ‚70 Zeichnungen von Ernst Morgenthaler, Zürich‘; März/April 1940: ‚Sonderausstellung Mobilisierte Schweizer Maler und Bildhauer‘; September 1940: ‚Ernst Morgenthaler bei den internierten Spahis am Bielersee, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien‘; Juni/Juli 1941: ‚Mobilisierte Schweizer Maler und Bildhauer‘; November/Dezember 1941: ‚Weihnachtsausstellung Schweizer Maler und Bildhauer‘; Mai 1942: ‚Kollektiv-Ausstellung, Gemälde von Ernst Leu, Ernst Morgenthaler, Heini Waser (...)‘; November 1942: ‚Ernst Morgenthaler.

Gotthard Jedlicka anlässlich der Vernissagen im Herbst 1939, 70 Zeichnungen von Ernst Morgenthaler, Zürich' und im November 1942 ‚Ernst Morgenthaler. Neue Gemälde und Aquarelle‘ hielt, publizierte er später in seinem Buch *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart*;¹⁵² sie vermitteln ein differenziertes Bild davon, wie die Zeichen- und Malkunst Morgenthalers von den Zeitgenossen auf einer emotionalen Ebene und in ihrer verschlüsselten Vielschichtigkeit zu interpretieren versucht wurde. Das künstlerische Schaffen und die Person Morgenthalers waren auch in der galerieeigenen Zeitschrift *Galerie und Sammler* ein mehrfach behandeltes Thema.¹⁵³ Aufgrund der steten Präsenz von Werken Morgenthalers in den Ausstellungen der Galerie Aktuaryus darf angenommen werden, dass die Geschäfte damit für die Galerie Aktuaryus insgesamt einträglich waren. Bei seinem Ableben im Frühling 1946 schuldete Aktuaryus Ernst Morgenthaler einen Betrag von rund 4300 Franken. Ob dieser allein aus den Verkäufen der Ausstellung ‚La France vue par quelques peintres suisses‘ im Januar 1946 resultierte, innerhalb welcher letztmals Werke Morgenthalers in der Galerie Aktuaryus gezeigt wurden, muss offenbleiben.¹⁵⁴

Was in den späten 20er Jahren wie ein gemeinsames Vorwagen an die Öffentlichkeit aussah, entwickelte sich also während der 30er Jahre zwischen dem aufsteigenden Galeristen und dem auf Vermittlung angewiesenen Maler zu einer soliden Geschäftsbeziehung. Es bleibt unerklärlich, dass sich Morgenthaler dazu nie ausführlicher verlauten ließ. Die undatierte Fotografie aus dem Familienbesitz der Aktuaryus', welche Anfang der 40er Jahre entstanden sein muss, zeigt Aktuaryus, wie er vor einem größtenteils durch seinen Rücken verdeckten Gemälde Morgenthalers steht und ein Selbstporträt desselben aus den 30er Jahren in den

Neue Gemälde und Aquarelle' (18 Gemälde, 7 Aquarelle); Dezember 1942: ‚Weihnachtsausstellung Schweizer Maler und Bildhauer‘; März 1943: ‚Maler und Bildhauer der Gegenwart‘; April/Mai 1944: ‚Gruppenausstellung Schweizer Maler‘; Oktober 1944: ‚Ernst Morgenthaler, Gemälde 1944‘; November/Dezember 1944: ‚Weihnachtsausstellung Schweizer Maler und Bildhauer‘; Juli/August 1945: ‚Ausstellung Schweizer Maler, 1. Abteilung‘; November/Dezember 1945: ‚Weihnachtsausstellung‘; Januar 1946: ‚La France vue par quelques peintres suisses‘.

152 Gotthard Jedlicka, *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart*, Erlenbach-Zürich 1947. Der Zeichner Ernst Morgenthaler, S. 140–144 (Oktober 1939); Ernst Morgenthaler, S. 135–140 (November 1942).

153 Gotthard Jedlicka, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 8. Ders., *Hermann Hesse über Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 4. Jg., Heft 10. Ders., *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 4. Jg., Heft 10. Karl Flury, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 6. Jg., Heft 3. Jedlicka, *Der Zeichner Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 7. Jg. (1939), Heft 8. Hermann Hesse, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 10. Jg., Heft 4. Jedlicka, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 10. Jg., Heft 9. Paul Portmann, *Ernst Morgenthaler: Drei Bildnisse von Hermann Hesse*, in: *Galerie und Sammler*, 13. Jg., Heft 7. Cuno Amiet, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 13. Jg., Heft 10.

154 StAZH, Z 712.987, Dritteigentum, S. 1, Eigentumsansprachen, Nr. 42.



Abb. 34: Toni Aktuarius mit Selbstporträt Ernst Morgenthalers, um 1940. Foto: Privatarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuarius.

Händen hält. Ein sinnbildlicher Ausdruck der konstruktiven Arbeitsteilung, welche auf die wechselseitige Beziehungsstruktur verweist und gleichzeitig die Identifikation des Kunstvermittlers mit dem Künstler dokumentiert.

Ernst Ludwig Kirchner

Wie schon in der Biografie Morgenthalers war auch in Ernst Ludwig Kirchners innerem Werdegang seinen eigenen Aussagen zufolge der Kontakt mit der Eisenbahn ein prägendes Element: Aus dem Umstand, dass er an einem Bahnhof geboren wurde, wo er während seiner ersten Lebensjahre ein- und ausfahrende Dampflokomotiven beobachten konnte, leitete Kirchner seine innige Verbundenheit mit der Bewegung an sich und ihrer Darstellung innerhalb seines Kunstschaffens ab. Anhand dieser Faszination schildert er anschaulich die dynamische Entstehung seiner Werke:

Ein in Bewegung befindlicher Körper zeigt mir viele Einzelansichten, diese schmelzen in mir zu einer Gesamtform zusammen, dem inneren Bilde. Nach diesem inneren Bilde versuche ich auf der Leinwand mein Erlebnis zu gestalten. Ich komme dadurch natürlich zu ganz anderen Formen, als wie sie die imitative, naturalistische Malerei erstrebt und zeigt. Es ist deshalb nicht richtig, meine Bilder mit dem Massstab der naturgetreuen Richtigkeit zu beurteilen, denn sie sind keine Abbildungen bestimmter Dinge oder Wesen, sondern selbständige Organismen aus Linien, Flächen und Farben, die Naturformen nur so weit enthalten, als sie als Schlüssel zum Verständnis nötig sind. Meine Bilder sind Gleichnisse, nicht Abbildungen.¹⁵⁵

Seiner Meinung nach entlastete die Technik der Fotografie den modernen Künstler von der naturgetreuen Wiedergabe und machte ihn frei für die Darstellung seiner individuellen Wahrnehmungen:

Nicht Primitivität oder gar Nichtkönnen, wie der Laie oft meint, erzeugen diese Umformungen, sondern der von der glatten Naturnachahmung durch die Photographie befreite (sic!) moderne Künstler erfindet neue Mittel, das ihm vorschwebende Werk so rein und stark als möglich zu realisieren, er schreitet darin durchaus auf den Wegen, die die alten Meister schon vorgezeichnet haben, wenn er auch natürlich weiterkommen muss, wie sie waren, wenn sein Werk neben dem ihren bestehen soll.¹⁵⁶

155 Ernst Ludwig Kirchner, *Bemerkungen über Leben und Arbeit von E. L. Kirchner, Davos*, in: Das Werk, Heft 1, 1930, S. 2–11, S. 3.

156 *Ausstellung der Graphik von Ernst Ludwig Kirchner Davos*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 10.6.–12.7.1927, Text Louis de Marsalle (Pseudonym Kirchners), S. 11/12.

Mit diesem Programm schuf Kirchner ein einmaliges künstlerisches Werk, welches ihn als Avantgardisten auswies und ihm allmählich zu Weltruhm verhalf.

Unmittelbar anschließend an die erstmalige Ausstellung von Ernst Morgenthalers Werken im Jahr 1927, zeigte die Galerie Aktuaryus vom 10. Juni bis 12. Juli 1927 eine Spezialausstellung der Grafik Kirchners. Kirchner war damals gerade zehn Jahre in der Schweiz, was die Davoser Kunstgesellschaft bereits Anfang 1927 dazu veranlasst hatte, den Künstler zu einer Überblicksausstellung seiner Werke einzuladen. Für den damaligen *Werk*-Berichtersteller Georg Schmidt stand Kirchners unvergleichliche Darstellung der Berge als zentrale Aussage seines Kunstschaffens der vergangenen Jahre im Vordergrund:

Kirchner hat uns die Berglandschaft nicht nur in ihrer grossartigen, menschenabweisenden Phantastik, sondern vor allem auch in ihrer menschlicheren Nähe und in ihrem intimen Reichtum gezeigt. Er hat der Schweiz als Dank gleichsam für das Gastrecht, das sie ihm gewährt, eine ganz neue, künstlerisch vollgültige Formulierung der Alpen und ihrer Bewohner geschenkt. Die Davoser Ausstellung hat das Verdienst, diese bei uns noch sehr wenig verbreitete Erkenntnis gefördert zu haben.¹⁵⁷

Im Katalog der Galerie Aktuaryus stellt sich Kirchner selbst Hodler gegenüber und erklärt, er sei „seit Hodler der erste Maler, der die Berge in neuer Form gestaltete“.¹⁵⁸

Über das Zustandekommen der Ausstellung bei Aktuaryus wissen wir nichts; es ist denkbar, dass Aktuaryus Kirchners Ausstellung in Davos besucht hatte und ihn daraufhin zu einer Präsentation seiner Werke nach Zürich einlud. Etwa gleich wahrscheinlich wäre aber auch, dass Aktuaryus den Kunsthändler Ludwig Schames – einer von Kirchners wichtigsten Händlern – und dessen Nachfolger Manfred Schames zu seinem Bekanntenkreis gezählt hatte, welche Kirchners Werk in ihrem Kunstsalon Schames in Frankfurt am Main zu größerer Bekanntheit verholfen hatten.¹⁵⁹ Und obwohl die Einzelausstellung 1924 im Kunstmuseum Winterthur ein Misserfolg war, engagierte sich Aktuaryus 1927 als erster Galerist in der Schweiz für Kirchner, als er ihm in sämtlichen Räumen seiner Galerie eine groß angelegte Einzelausstellung mit 19 Aquarellen, 24 Zeichnungen, 35 Holzschnitten, 21 Radierungen und sieben Lithografien ausrichtete. Im Gegensatz zu Morgenthaler entwickelte sich zwischen Kirchner und Aktuaryus zwar keine

¹⁵⁷ Georg Schmidt, *Die Kirchner-Ausstellung in Davos*, in: *Das Werk*, Heft 2, 1927, S. 62.

¹⁵⁸ *Ausstellung der Graphik von Ernst Ludwig Kirchner Davos*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 10.6.–12.7.1927. Text Louis de Marsalle (Pseudonym Kirchners), S. 6.

¹⁵⁹ „Der weltoffene Ludwig Schames war für Ernst Ludwig Kirchner der wohl wichtigste Kunsthändler. In seinem ‚Kunstsalon Ludwig Schames‘ – unter diesem Namen seit 1913 – förderte er schon früh die deutschen Expressionisten und später auch Max Beckmann.“ Hans-Joachim Müller (Hg.), *NAFEA, Die Sammlung Rudolf Staechelin Basel*, Basel 1990, S. 17/18.

jahrelang anhaltende, kontinuierliche Geschäftsbeziehung, doch interessierte sich Aktuaryus auch für die Wirkung von Kirchners Schaffen auf andere Künstler in der Schweiz. Nachdem Kirchner 1923 durch eine Einzelausstellung in der Kunsthalle Basel bereits die Aufmerksamkeit verschiedener zeitgenössischer Künstler geweckt hatte, bildete sich 1924/25 die ‚Gruppe Rot-Blau‘;¹⁶⁰ als sich diese 1928 neu konstituierte, widmete ihr Aktuaryus 1929 eine Werkschau und positionierte sich für eine kurze Weile bei der Avantgarde.¹⁶¹

Nicht einmal die ‚Verfemung‘ von Kirchners Werken durch die Nationalsozialisten 1937¹⁶² hielt Aktuaryus von seinen aktiven Bestrebungen ab, den (deutschen) Expressionismus weiterhin an sein Zürcher Publikum zu vermitteln, sodass er im Frühling 1939 eine Kirchner-Gedächtnisausstellung bzw. Verkaufsausstellung mit 22 Gemälden, 24 Aquarellen, Gouachen, Zeichnungen und Druckgrafik in seiner Galerie zeigte, welche in Deutschland nicht mehr zum Kauf angeboten werden durften.¹⁶³ Eröffnet wurde die Ausstellung mit einer Gedenkfeier, die mit Musik von Debussy und Strawinsky untermalt war, auf welche eine Ansprache des Kunstkritikers Walter Kern folgte.¹⁶⁴

Ob der Handel mit Kirchners Kunst für Aktuaryus ein finanziell lohnenswertes Geschäft war, kann heute nicht mehr zurückverfolgt werden.¹⁶⁵ Dass das Schweizer Kunstpublikum in den 30er Jahren keinen guten Absatzmarkt für Werke Kirchners darstellte, behauptet allerdings der Maler und Bildhauer Wilfrid Moser (1914–97).¹⁶⁶

160 Es waren dies: Albert Müller, Hermann Scherer und Paul Camenisch. Gabriele Lohberg, *Kirchner, Ernst Ludwig*, Version von 2012, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023403> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

161 *Ausstellung Rot-Blau*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 3.2.–3.3.1929. Ausstellende waren: Paul Camenisch (Basel), Ernst Coghuf (Oberwil), Karl Hindenlang (Basel), Otto Staiger (Basel), Hans Stocker (Paris), Max Sulzbachner (Basel). Diese Gruppe trat unter dem Namen ‚Rot-blau II‘ an die Öffentlichkeit.

162 Gabriele Lohberg, *Kirchner, Ernst Ludwig*, Version von 2012, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023403> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

163 Kat. der Galerie Aktuaryus, 30.4.–23.5.1939. *Gutachten zur Rückgabe des Gemäldes von Ernst Ludwig Kirchner, ‚Berliner Straßenszene‘* erstellt von Monika Tatzkow und Gunnar Schnabel, www.nazi-looted-art-de/kirchner-restitution (5.12.1938 Nr. 1021, Ernst Gosebruch [1872–1953] an Dr. Carl Hagemann [1867–1940]), zuletzt aufgerufen am 24.7.2021.

164 Walter Kern, *E. L. Kirchner, Zur Ausstellung bei Aktuaryus*, in: NZZ, 9.5.1939. Besprechung NZZ, 18.5.1939. Es handelte sich um eine reine Verkaufsausstellung mit 46 Nrn. (22 Ölgemälde, 24 Aquarelle und Grafiken), die wahrscheinlich im Namen von Kirchners Witwe Erna ausgerichtet wurde.

165 Der Kat. der Galerie Aktuaryus von 1927 enthält zudem keine Preisangaben.

166 Wilfrid Moser, *Die dreissiger Jahre aus der Sicht eines heimatlosen Zürchers*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich 1981, S. 318: „Die reiche Stadt Zürich konnte es sich damals schon leisten, im Raucher-Wartsaal 3. Klasse, wo heute irgendein SBB-

Auf jeden Fall ließ es sich Aktuaryus nicht nehmen, „trotz der ‚Gleichgültigkeit gegenüber dem deutschen Expressionismus‘“¹⁶⁷, wiederholt Werke dieser deutschen Avantgarde zu zeigen, was anlässlich der Ausstellung von Gotthard Schuh 1928 deutlich wird.¹⁶⁸

Gotthard Schuh

Dass Aktuaryus an frühen Entwicklungsstadien eines künstlerischen Werkes nachhaltig interessiert war und seine Aufgabe darin sah, noch unbekanntem Künstlern einen Kontaktraum mit der Zürcher Öffentlichkeit zu bieten, verdeutlicht die Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Grafiken Gotthard Schuhs (1897–1969) 1928.¹⁶⁹ In der Schweiz noch weitgehend unentdeckt, stand der um vier Jahre jüngere Schuh wie Aktuaryus noch am Anfang seiner Kunstkarriere,¹⁷⁰ in deren Verlauf er sein künstlerisches Engagement aber schon bald von der Malerei auf die Fotografie verlegen sollte.¹⁷¹ Bevor er sich mit dreißig Jahren in Zürich niedergelassen hatte, war er in Deutschland künstlerisch tätig gewesen und gehörte für den Kritiker Walter Kern „zu den ernsthaftesten jungen Kräften, der seine Kunst, unbeirrbar durch Programme, auf die eigene Erlebnisfähigkeit und sein reiches Empfindungsvermögen“ abstelle.¹⁷² Indem die Gestalten Schuhs in einer in sich

Ferienplakat hängt, ein riesiges Original-Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner, das niemand wollte, aufzuhängen. Und es spricht doch für die Ehrlichkeit und das Kunstverständnis der Schweizer, dass es manche Jahre dort hängen geblieben ist.“

167 Siegfried Giedion, *Zürcher Ausstellungen*, in: Der Cicerone, Heft 11, Juni 1928, S. 383/384, zitiert nach Werner J. Schweiger, „Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten“, in: SIK (Hg.), *Die Kunst zu sammeln*, Zürich 1998, S. 57–72, hier S. 72.

168 Emil Nolde 1928, Christian Rohlf's 1929, Alfred Kubin 1930, Emanuel Fohn 1931, Richard Seewald 1935, Max Beckmann 1938. Ebd.

169 *Kollektiv-Ausstellung Gotthard Schuh, Gemälde, Zeichnungen, Graphik, 17.6.–13.7.1928*, Kat. der Galerie Aktuaryus, Text: Walter Kern. Insgesamt wurden 16 Gemälde, 5 Aquarelle, 19 Zeichnungen und 14 Grafiken gezeigt.

170 Walter Kern, *Zürcher Maler*, in: *Die Kunst in der Schweiz*, Dezember 1928, S. 265–277, S. 277 „Durch eine vor wenigen Monaten bei Aktuaryus gemachte Ausstellung hat sich Gotthard Schuh in Zürich eingeführt. Eine starke und vielleicht vehemente Begabung, die sich zu beherrschen weiss und mit Intelligenz ihre Kräfte verteilt. Seine meist kleinformatigen Bilder sind von schöner menschlicher Haltung und von weicher, doch männlicher Empfindsamkeit. Schuh hat auch Radierungen und Lithografien geschaffen, die durch ihre innere Kultur überzeugen.“

171 Später wurde er durch seine Foto-Reportagen bekannt. Sein fotografischer Nachlass befindet sich im Fotomuseum Winterthur.

172 *Kollektiv-Ausstellung Gotthard Schuh, Gemälde, Zeichnungen, Graphik, 17.6.–13.7.1928*. Kat. der Galerie Aktuaryus, Text Walter Kern.

geschlossenen Sphäre komponiert insbesondere auf der Gefühlsebene kommunizieren, weisen sie laut Kern eine Verwandtschaft mit denjenigen Picassos auf:

Ein Blick auf die Reihe der Bilder und graphischen Arbeiten sammelt seine [Schuhs] Menschen in ein Volk zusammen, das ausserhalb unserer Satzungen nur von Empfindungen zu leben scheint. Sie lauschen alle den leisen Zwischenstationen des Seelischen. Es sind irgendwie Dämmerwesen, jenseits von Glück und Leid, und doch immer am Rande dieser beiden Möglichkeiten schwebend, ohne deshalb in sentimentaler Weichheit profillos zu werden. Das Reich ist nicht neu. Man kennt diese namenlosen Sensitiven aus dem Werke Picassos, wo sie in arme Zimmer, in denen oft nur ein kleiner Spiegel als Perspektive ihrer Sehnsüchte hängt, oder in weite tote Ebenen gestellt, wie ausgedroschene Hülsen zwecklos neuer Früchte harren.¹⁷³

Wie im künstlerischen Schaffen Morgenthalers und Kirchners, ging es auch im Werk Schuhs nicht um die Wiedergabe von optischen Erscheinungen, sondern um eine ausdrucks mächtige Bildsprache, welche wie ein eigener kleiner Kosmos funktionierte¹⁷⁴ und das schauende Publikum durch die hervorgerufenen Gefühlsregungen an die implizite Botschaft heranführte.

Im gleichen Jahr, in welchem die Einzelausstellung Gotthard Schuhs in der Galerie Aktuaryus stattfand, präsentierte Aktuaryus vor Weihnachten ein weiteres und wahrscheinlich letztes Mal Werke von ihm, diesmal zusammen mit Gemälden von Ernst Morgenthaler und Victor Surbek sowie Zeichnungen und Radierungen von Gregor Rabinovitch. Die Bandbreite, in der sich die Preise der ausgestellten Gemälde bewegte, spiegelt sowohl die Resonanz des einzelnen Künstlers beim Publikum als auch die Reife und physische Grösse des einzelnen Werkes. Die Gemälde von Schuh kosteten in der Einzelausstellung von 1928 CHF 400 bis 850, ein Aquarell zwischen CHF 90 und 170, eine Zeichnung CHF 60 bis 250, eine Grafik CHF 30 bis 50. Ein Gemälde von Ernst Morgenthaler war für CHF 300 bis 1500 zu haben, für Surbek wurden CHF 250 bis 600 und für Schuh CHF 550 verlangt; während Rabinovitchs Zeichnungen mit CHF 130 bis 230, die Radierungen mit CHF 25 bis 70 veranschlagt wurden.¹⁷⁵ Daraus wird ersichtlich, dass mit dem Verkauf von Werken Morgenthalers die höchsten Gewinne erzielt werden konnten.

173 Ebd.

174 „Selbst dort, wo er unmittelbar von der Natur angeregt wird, wie in seinen Fischen, gibt er ein Stück Welt, das losgelöst von dem unmittelbaren Natureindruck seines Aquariums, zu einem absoluten Eigenleben erwächst.“ Ebd.

175 *E. Morgenthaler, Küssnacht-Paris, G. Schuh, Zürich, V. Surbek, Bern, G. Rabinovitch, Zürich, Dezember 1928*, Kat. der Galerie Aktuaryus.

Mit jungen, avantgardistischen Künstlern allein konnte sich keine Galerie eine wirtschaftliche Existenzgrundlage schaffen. Um als seriöse Anlaufstelle für kunstinteressierte Kreise zu gelten, war die Zusammenarbeit mit etablierten Künstlern ein unbedingtes Muss. Entsprechend kann als Aktuaryus' beruflicher Erfolg verbucht werden, dass es ihm nach nur drei Jahren Betriebszeit schon gelang, eine Giacometti-Ausstellung zu präsentieren.

Giovanni Giacometti

Die Galerie Aktuaryus öffnete nach einer knapp dreimonatigen Ausstellungs- und Umzugspause – Aktuaryus war in der Zwischenzeit erstmals Vater geworden¹⁷⁶ – am 23. Oktober 1927 mit einer Schau von 57 Werken Giovanni Giacomettis (1868–1933) und drei Plastiken seines Sohnes Alberto (1901–66) in der Bahnhofstraße 16 wieder ihre Türen.¹⁷⁷ Aktuaryus war der erste Galerist überhaupt, welcher Werke Alberto Giacomettis zeigte.¹⁷⁸

Mit Ausstellungen nicht nur in Zürich, Basel und Bern, sondern auch in München, London, Paris und Berlin gehörte Giovanni Giacometti bereits um 1914 zu den anerkannten Größen der europäischen Kunstwelt.¹⁷⁹ Doch brachen mit Beginn des Ersten Weltkriegs die Verbindungen zu den ausländischen Händlern und Ausstellungsinstituten so unvermittelt ab, dass sich Giacometti gezwungen sah, sich vorläufig auf den schweizerischen Wirkungskreis zu beschränken; bei Kriegsende hatte er im Ausland seinen Status als Avantgardekünstler sogar gänzlich eingebüßt.¹⁸⁰ Auch in der Schweiz wurden erst nach 1918 wieder größere Giacometti-Ausstellungen gezeigt,¹⁸¹ womit sich sein Erfolg – gleichsam unter

176 Die erste Tochter von Toni und Flora Aktuaryus, Yvonne, wurde am 17. September 1927 in Zürich geboren.

177 Nicht zufällig wurden gerade 60 Werke gezeigt, denn Giovanni Giacometti konnte im folgenden Frühling (1928) seinen 60. Geburtstag feiern.

178 Dieter Schwarz, *Giovanni Giacometti – Leben und Werk*, in: Ausst.-Kat. Giovanni Giacometti, Kunstmuseum Winterthur, S. 14–207, S. 184. Es waren dies: *Büste meines Vaters* (Gips), *Büste meines Bruders* (Gips) und *Junges Mädchen* (Gips), Kat. der Galerie Aktuaryus.

179 Dieter Schwarz teilt Giacomettis ‚Leben und Werk‘ in fünf Phasen ein: 1868–93 ‚Jugend und Ausbildung‘ (S. 14–34), 1894–1900 ‚Jahre mit Segantini‘ (S. 34–69), 1901–05 ‚Vom Divisionismus zum ‚Impressionismus‘‘ (S. 70–90), 1906–13 ‚Unsere Erzieher zu van Gogh‘ (S. 91–162), 1914–33 ‚Ein offizieller Künstler‘ (S. 163–194). Ebd.

180 Ebd., S. 188. Beat Stutzer, *Giovanni Giacometti, Zur Sammlungsgeschichte*, in: Werkkat. Giovanni Giacometti 2/1, S. 12–63, hier S. 41.

181 Galerie Moos in Genf, Kunsthalle Bern, Kunsthalle Basel, Bündner Kunstmuseum in Chur, Schulhaus Davos 1920, Kunsthau Zürich 1922, Bündner Kunstmuseum Chur 1925, Galerie Aktuaryus Zürich 1927 und 1931, Kunsthalle Basel 1930 u. a. Ebd.

anderen Vorzeichen – von Neuem einstellte:¹⁸² „Bereits 1920, aber erst recht zum 60. und zum 65. Geburtstag von 1928 und 1933 wurde Giacometti von der gesamten Schweizer Presse in hohem Masse gefeiert und als bedeutendster lebender Schweizer Künstler neben Amiet bezeichnet.“¹⁸³ Beide hatten mit ihrer Malerei 1918 gemeinsam die Nachfolge Hodlers angetreten.¹⁸⁴

Es war daher ein geschickter Schachzug, eine Giacometti-Ausstellung zur Eröffnung der neuen Galerie zu veranstalten, um das Publikum mit den neuen Räumlichkeiten vertraut zu machen, welche es laut dem zeitgenössischen Kunstkritiker Eduard Briner erlaubten, größere Gemäldeausstellungen zu arrangieren.¹⁸⁵ Dass sich Giacometti für eine Ausstellung seiner Werke in der Galerie Aktuaryus entschied, bedeutete indessen, dass Aktuaryus in der Kunstwelt als arrivierter Galerist galt. Beinahe sinnbildlich für die sich anbahnende Geschäftsbeziehung zwischen Giacometti und Aktuaryus steht das innerhalb des Kataloges als erstes abgebildete Gemälde mit dem Titel *Morgennebel*¹⁸⁶: Der Morgennebel, verstanden als typisches Witterungsphänomen von Frühling und Herbst, drückt auf unaufdringliche Weise die Aufbruchstimmung zwischen dem renommierten Maler und dem ambitionierten Händler aus; zwischen den beiden kam eine Zusammenarbeit zustande, welche sich im Laufe der nächsten Jahre auch zu einer ersprießlichen Partnerschaft entwickeln sollte und gleichzeitig von gegenseitigem menschlichem Respekt geprägt war.¹⁸⁷

Das Gemälde *Morgennebel* war schon weit gereist, bevor es bei Aktuaryus in Zürich zu sehen war.¹⁸⁸ Auf den zeitgenössischen Kunstkritiker Hans Trog hatte

182 Schwarz, *Giacometti*, S. 14–207, hier S. 166.

183 Stutzer, *Giacometti*, S. 12–63, hier S. 41.

184 Schwarz, *Giacometti*, S. 14–207, hier S. 184.

185 Eduard Briner, *Giovanni Giacometti zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers*, in: Die Kunst in der Schweiz, November 1928, S. 249–226, S. 251.

186 Der italienische Titel des Gemäldes aus dem Jahr 1922 lautet: *Nebbia del mattino*. Innerhalb der Ausstellung der Galerie Aktuaryus war es die Nr. 2; der Werkkat. Bd. 2/2, S. 470/471 führt es unter 1922.19 auf.

187 Die Rede Giacomettis auf der Vernissage drückt seine große Dankbarkeit gegenüber Aktuaryus aus und lobt seine Aktivitäten als Galerist. Der Nachruf von Toni Aktuaryus auf Giovanni Giacometti spricht von einer tiefen Vereinsamung, die mit dem Tod Giacomettis eingetreten sei. NZZ, 2.7.1933.

188 Werkkat. 2/1, S. 470/471, Farbabb. S. 524. Ausstellungen: Zürich 1922, Nr. 62 *Morgennebel*, *Malojasee*, Ernest Bolens, Giovanni Giacometti (u.a.), Kunsthaus Zürich, 10.5.–7.6.1922. Genf 1922, Nr. 141 XVe Exposition nationale des Beaux-Arts, Bâtiment Electoral et Musée Rath, Genf, 3.9.–8.10.1922. Winterthur 1923, Nr. 26 *Morgennebel am Malojasee*, Jubiläumsausstellung. Werke der Malerei und Bildhauerei von Schweizer Künstlern, Kunstmuseum Winterthur, 3.11.–2.12.1923. Bern 1925, Nr. 24 Giovanni Giacometti, Fred Stauffer, V. Surbek, Eug. Zeller, C. Angst, Kunsthalle Bern, 29.3.–26.4.1925. Chur 1925, Nr. 20 Giovanni Giacometti, Bündner Kunstverein, Villa Planta, 24.5.–7.6.1925. München 1926, Nr. 1277 I. Allgemeine

es bereits 1922 eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, sodass er regelrecht ins Schwärmen kam: „Von einer an Turner erinnernden farbigen Orchestrierung eines atmosphärischen Phänomens ist das Bild *Morgennebel in Maloja*: Die Sonnenscheibe durch den Dunstkreis hindurch sichtbar; die brauenden Nebelschwaden rosa und gelb schimmernd, dazu die Wasserspiegel in Blau, in Gelb – das Ganze von einer wahren Märchenpracht.“¹⁸⁹ Vollkommen unerwähnt blieben hingegen die im Vordergrund stehenden Leitungsmasten, welche zwar als gestaltendes Element eine optische Gliederung des Bildinhaltes bezwecken, aber als Zeichen der technischen Innovation die Romantisierung der Landschaft infrage stellen. Ein weiterer Hinweis auf die einzigartige Ausdruckskraft des Gemäldes ist der Umstand, dass es nach dem Verkauf durch Aktuaryus bis heute nicht mehr in den Kunsthandel gelangte.¹⁹⁰

In seiner Rede auf der Vernissage seiner Ausstellung erläuterte Giacometti sein Verständnis vom Beruf des Kunsthändlers:

In Mailand heisst ein solches Unternehmen *Bottega di Poesia*: So widerspruchsvoll diese zwei Worte erscheinen mögen, so enthalten sie doch den Ausdruck eines Bedürfnisses und eines edlen Zweckes. Hier wird Poesie verkauft. Poeten, Künstler schaffen die Kunst, aber sie sind selten in der Lage, selber ihre Produkte an das Publikum zu bringen, für das sie geschaffen wurden. Ein kunstsinniger Mensch muss sich da ihrer annehmen und als Vermittler wirken zwischen Künstler und Publikum. Der Kunsthändler ist dieser Mensch, der der Kunst die notwendige Verbreitung geben kann, ein Helfer der Künstler und ein Berater des Publikums. Edel ist sein Beruf, und segensreich kann seine Wirkung sein.¹⁹¹

Giacometti nahm auch darauf Bezug, dass seine Bilder bereits „vor 30 Jahren, im alten Künstlerhaus, (...) liebe und treue Freunde gefunden“ hätten; später sei seine Kunst auch im neuen Kunsthaus wiederholt wohlwollend aufgenommen worden.

Daraus wird klar, dass Toni Aktuaryus ein reifes Œuvre von Giovanni Giacometti zur Vermittlung an das Kunstpublikum übernahm; eine weitere große Chance, um sich als Galerist in der Schweiz zu profilieren.

Die Analyse der Provenienzen, welche aufgrund des Werkkataloges von Giovanni Giacometti detailliert zurückverfolgt werden können, gibt weitere aufschlussreiche

Kunstaussstellung, Künstler-Genossenschaft, Secession, Neue Secession, Glaspalast, München, 1.6.–Anfang Okt. 1926. Zürich 1927, Nr. 2, Abb. Giovanni Giacometti, Galerie Aktuaryus, Zürich, 23.10.–30.11.1927.

189 Hans Trog, NZZ, 28.5.1922, zitiert nach Paul Müller, *Giovanni Giacometti und Cuno Amiet*, in: *Werkkat.* 2/1, S. 222–242, hier S. 237.

190 *Werkkat.* Bd. 2/2, Müller, Radlach, 1922.19, S. 470/471. Um 1922, Öl auf Leinwand, 100 × 110 cm. Privatbesitz, Provenienz: Galerie Aktuaryus, Zürich.

191 Rede Giovanni Giacomettis, gehalten am 23.10.1927 anlässlich der Vernissage in der Galerie Aktuaryus, Zürich. Manuskript der Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich.

Einblicke in den damaligen Kunstbetrieb. Daraus wird ersichtlich, dass die Galerie Neupert in Zürich bis 1918 zwei Giacometti-Ausstellungen zeigte und bis 1925 24 seiner Werke verkaufte,¹⁹² während die Galerie Moos in Genf als erste Giacomettis Werke in großem Stil vermarktete und ihm im Zeitraum von drei Jahren (1918–1920) insgesamt fünf Ausstellungen ausrichtete.¹⁹³ Moos verkaufte dabei nachweislich 69 Werke, entstanden bis 1921.¹⁹⁴ Weder von Giacometti, noch von Aktuaryus wurde eine Erklärung für den Wechsel von Neupert zu Moos und schließlich zu Aktuaryus abgegeben. Wahrscheinlich war aber eine gewisse Sättigung des Marktes in der Westschweiz der Grund für die Neuwahl des Galeristen, und prompt erfolgte durch diesen eine ertragreiche Ausstellungstätigkeit, welche auch nach dem plötzlichen Tod Giovanni Giacomettis im Sommer 1933 fortgesetzt wurde.¹⁹⁵

Stützt man sich auf die Angaben im Werkkatalog Giacomettis, die weder abschließend zu verstehen sind noch detaillierte Informationen wiedergeben,¹⁹⁶ hatte Aktuaryus bis zu seinem eigenen Tod¹⁹⁷ nachweislich insgesamt 70 Werke Giacomettis durch seine Galerie verkauft.¹⁹⁸ Mit dieser Anzahl hielt er sich mit der

192 Juli 1913 und 1918, Werkkat. Bd. 2/2, Müller, Radlach, *Ausstellungen*, S. 597/598. Dazwischen wurde auch in der Galerie Tanner in Zürich eine Giacometti-Ausstellung veranstaltet, ebd., *Ausstellungen*, S. 597. Diese Verkaufszahlen dürfen nicht als absolut genommen werden, einerseits, weil nicht von jedem Bild die Provenienzen bekannt sind, und andererseits, weil dasselbe Bild auch von verschiedenen Händlern nacheinander weiterverkauft wurde. Sie geben allerdings einen ungefähren Eindruck des gehandelten Bestandes.

193 Ebd., S. 597/598: 22.1.–28.2.1918 und 9.4.–8.5.1918, 10.5.–10.6.1919, Sept./Okt. 1920 und Nov./Dez. 1920.

194 Ein einziges muss er in späterer Zeit noch verkauft haben, da es erst 1929 entstand: 1929.21. Ebd., S. 534.

195 1927 (23.10.–30.11.1927), 1931 (8.–30.11.1931), 1933 (15.2.–12.3.1933), 1939 (25.6.–30.7.1939), 1940 (27.10.–20.11.1940), 1943 (12.9.–12.10.1943), ebd., S. 599/600.

196 Zum Beispiel fehlen die Verkaufsdaten vollumfänglich; befindet sich das Werk in Privatbesitz, wird der Eigentümer bzw. die Eigentümerin in der Regel nicht namentlich genannt.

197 Nach dem Tod von Toni Aktuaryus stellten Bruno und Alberto Giacometti an die Konkursmasse eine Eigentumsansprache über die folgenden elf Werke ihres Vaters Giovanni, welche in der Galerie Aktuaryus nicht mehr aufgefunden werden konnten: *Abendstimmung*, *Lago maggiore*, *Piz Margna im Schnee*, *Bei Sils Bregaglia*, *Silsersee*, *Häuser am See*, *Monti Giorj*, *Oberengadin*, *Häuser im Schnee*, *St. Moritz*, *Berglandschaft*. StAZH, Z 712.987, Eingaben/Inventar, Verfügung der Konkursverwaltung und des Gläubigerausschusses.

198 1889.04, 1890.01, 1890.03, 1890.06, 1890.20, 1890.23, 1891.09, 1891.10, 1892.03, 1893.12, 1893.20, 1895.07, 1900.01, 1902.06, 1905.10, 1908.39, 1909.22, 1909.27, 1909.40, 1909.42, 1910.17, 1910.46, 1910.57, 1911.10, 1912.06, 1912.40, 1912.44, 1912.60, 1914.01, 1916.51, 1918.33, 1919.11, 1919.15, 1919.23, 1920.12, 1920.22, 1921.12, 1921.27, 1922.09, 1922.14, 1922.18, 1922.19, 1923.03, 1923.15, 1923.20, 1924.37, 1924.42, 1926.06, 1927.17, 1927.21, 1927.22, 1927.27, 1927.30, 1928.20, 1929.25, 1929.44, 1930.01, 1930.04, 1930.05, 1930.08, 1931.11, 1931.14, 1931.29, 1931.34, 1931.35, 1932.02,

Galerie Moos die Waage.¹⁹⁹ Über die Käuferinnen und Käufer und die bezahlten Preise können indessen nur in ganz seltenen Ausnahmefällen nähere Angaben gemacht werden.²⁰⁰ Nach 1950 waren es vor allem Museen, welche Giacometti-Werke erwarben, um ihre Sammlung zu komplettieren; doch treten wiederholt Privatpersonen hervor, welche bereit sind, beachtliche Preise für ‚einen Giacometti‘ zu bezahlen.²⁰¹

Cuno Amiet

Nachdem ein Jahr später Cuno Amiet ebenfalls in der Galerie Aktuaryus ausstellte, hatten die beiden meistbeachteten Schweizer Künstler jener Zeit nacheinander Einzug in die noch junge Galerie gehalten, denn auch Cuno Amiet war bereits ein anerkannter Maler, als er zur Feier seines 60. Geburtstages 1928 erstmals seine Werke in der Galerie Aktuaryus in Zürich präsentierte.

Ebenso bedeutungsvoll wie seine künstlerische Arbeit war Amiets soziale Stellung innerhalb der Kunstszene, in welcher er den Rang einer angesehenen Persönlichkeit innehatte: Seit 1908 besaß er ein eigenes Wohnhaus auf der Oschwand und ließ 1912 eine Scheune in ein Atelier umbauen, worauf die Oschwand zu einem wichtigen kulturellen Treffpunkt für Künstler, Sammler und Schriftsteller wurde.²⁰² Zeigte man seine Kunst, konnte man davon ausgehen, dass sein

1932.08, 1932.16, 1932.26, 1933.04. Diese Angaben beruhen auf dem Werkkat. Bd. 2/1 und 2/2, Müller, Radlach, S. 106–571.

199 Die Galerie am Stadelhofen übernahm in den 1960er Jahren den Nachlass Giovanni Giacomettis, stellte viermal seine Werke aus (23.4.–26.6.1960, Juli–Sept. 1962, 10.11.1962–27.1.1963, 7.11.–23.12.1964) und verkaufte nachweislich sogar 113 seiner Werke. Werkkat. Bd. 2/2, Müller, ebd., *Ausstellungen*, S. 601.

200 Das Gemälde 1890.06 mit dem Titel: *Cuno Amiet im gemeinsamen Pariser Logis* wurde 1942 vom Berner Kunstmuseum von der Galerie Aktuaryus für CHF 1600 erworben. Werkkat. Bd. 2/1, Stutzer, *Giacometti*, S. 44. Werkkat. Bd. 2/1, Müller, Radlach, S. 116. (Im Kat. der Galerie Aktuaryus aus dem Jahre 1940 war es noch mit CHF 1200 angeschrieben.) Das Gemälde 1916.51 mit dem Titel: *Sole d'inverno (St. Moritz)* wurde 1943 von der Gottfried Keller-Stiftung erworben und hängt als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Winterthur. Werkkat. Bd. 2/2, Müller, Radlach, S. 420. Werkkat. Bd. 2/1, Stutzer, *Giacometti*, S. 42. Die Gottfried Keller-Stiftung verpflichtet Benutzerinnen und Benutzer ihrer Archivalien dazu, die bezahlten Preise nicht zu kommunizieren.

201 1988 erzielte das Bild *Rotes Haus in Stampa* (1912.59) bei einer Auktion der Galerie Fischer in Luzern CHF 140.000, 1995 das Bild *Herbstmorgen in Stampa* (1908.52) bei Christie's CHF 410.000, 1996 das Bild *Blick über Capolago auf den Silsersee* (1907.35) bei Sotheby's CHF 500.000. Werkkat. Bd. 2/1, Stutzer, *Giacometti*, S. 12–63, hier S. 53.

202 Paul Müller, *Amiet, Cuno*, Version von 2015, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000011> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Freundeskreis über die Ausstellung informiert war, was wesentlich dazu beitrug, die Galerie Aktuaryus via solche Beziehungsnetze erfolgreich in der Kunstwelt zu verankern.

Der Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka rechnete Amiet vor allem als persönliches Verdienst an, durch seine geordnete Lebensweise bei der Schweizer Öffentlichkeit einen Mentalitätswandel gegenüber den Künstlern im Allgemeinen bewirkt zu haben, sodass diese die weitverbreitete Meinung revidieren musste, wonach ein Künstler zwangsläufig ein Bohémien sein müsse.²⁰³ Umgekehrt musste dies bedeuten: Auf denjenigen, der Amiet ausstellt, überträgt sich dessen Rechtschaffenheit. Angesichts Amiets ausdrücklicher Zuverlässigkeit ist es umso erstaunlicher, dass sich in seinem schriftlichen Nachlass nur einzelne Briefe aus den 40er Jahren finden lassen, welche den Kontakt zu Aktuaryus dokumentieren. Zweifelsohne hatte Amiet ein umfassendes Œuvre²⁰⁴ geschaffen, von welchem in der Galerie nur ein kleiner Teil gezeigt wurde. Und dennoch wirft die Quellenlücke unweigerlich Fragen nach einer bewussten Sublimierungsstrategie auf; zumal Aktuaryus mindestens 13-mal Werke Amiets ausstellte,²⁰⁵ sein Kunstschaffen wiederholt in der galerieeigenen Zeitschrift *Galerie und Sammler* behandelt wurde,²⁰⁶ und Amiet außerdem noch offene Forderungen gegenüber der Konkursmasse der Galerie hatte.²⁰⁷

Noch zu Lebzeiten Giacomettis veranstaltete Aktuaryus zudem eine Schau, welche Werke Amiets und Giacomettis vereinigte. Giovanni Giacometti und Cuno Amiet wurden gerne zusammen gezeigt, weil sie lebenslang eine enge Freundschaft zueinander pflegten. Obwohl sie sich gemeinsam mit den Darstellungsproblemen in der Malerei auseinandersetzten, fand jeder seinen eigenen Umgang mit Licht und Farbe. Amiet seinerseits habe „die ungemischten Töne“ bevorzugt und „in der Natur nur einen Vorwand für seine farbigen Emanationen“ gesehen, wie ein

203 Gotthard Jedlicka, *Cuno Amiet 1868–1961*, S. 26.

204 Müller spricht von ungefähr 4000 Werken. Als der Glaspalast in München niederbrannte wurden 50 Werke Amiets zerstört. Paul Müller, *Amiet, Cuno*, Version von 2015, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000011> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

205 1928 Okt./Nov., 1929 Herbst (zusammen mit Giovanni Giacometti), 1937 Weihnachtsausstellung, 1938 Weihnachtsausstellung, 1940 Okt./Nov. Sonderausstellung zusammen mit Giovanni Giacometti, 1941 Weihnachtsausstellung, 1943 Frühling zweimal (April: Matinee anlässlich des 75. Geburtstages von Amiet), 1943 mit Matisse, 1944 Weihnachtsausstellung, 1945 Aug./Sept. und Weihnachtsausstellung, 1946 Januar.

206 *Galerie und Sammler*, Jg. 2, Heft 11, S. 175; Jg. 3, Heft 30, S. 632; Jg. 4, Heft 3, S. 63; Jg. 4, Heft 6, S. 123; Jg. 4, Heft 10, S. 225/226; Jg. 5, Heft 6, S. 112, Jg. 6, Heft 6, S. 117; Jg. 6, Heft 10, S. 203; Jg. 7, Heft 5/6, S. 112; Jg. 7, Heft 9, S. 167; Jg. 7, Heft 10, S. 207; Jg. 8, Heft 4, S. 79; Jg. 8, Heft 9, S. 183, S. 195, S. 197.

207 StAZH, Z 712.987, B XI Enge-Zürich, Konkursprotokoll, Eingabenverzeichnis, Ordnungsnr. 15.

zeitgenössischer Kunstkommentar 1907 festhielt.²⁰⁸ Als sich Amiet und Giacometti zwischen 1907 und 1911 mit dem Kopieren von Werken van Goghs befassten, entstand vorübergehend der Eindruck, dass sie einander stilistisch näherkamen. Der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* behauptete in diesem Zusammenhang sogar:

Blickt man von den Bildern van Goghs unmittelbar auf die der Künstler von Oschwand und Stampa, so kommen einem jene beinahe zahm vor. Wie würde uns Meister Vincent (...) überrascht, selbst verblüfft haben, wenn uns die Amiet und Giacometti nicht längst an ungebrochene, schmetternde Farbenklänge gewöhnt hätten. Sie sind unsere Erzieher zu van Gogh geworden. Dafür wollen wir ihnen aufrichtig dankbar sein.²⁰⁹

Für Müller steht fest, dass sich Amiet „weit mehr von der internationalen Avantgarde anregen ließ als Giacometti“²¹⁰, doch bezeichnet er beide als „Wegbereiter der Moderne“.²¹¹

Schenkt man indes Giacomettis Äußerung im Jahr 1910 dem Winterthurer Sammler Richard Bühler gegenüber Glauben, war es eigentlich gar nicht in seinem Sinn, dass seine Werke zusammen mit denjenigen Amiets ausgestellt wurden.²¹² Und trotzdem fuhren Amiet und Aktuaryus auch nach Giacomettis Tod 1933 fort, gemeinsame Ausstellungen zu veranstalten, während die Beziehung zwischen den Malerfreunden noch etliche Male ins Blickfeld gerückt wurde.²¹³

208 Hermann Kesser zitiert nach Paul Müller, *Giovanni Giacometti und Cuno Amiet*, in: Werkkat. 2/1, S. 222–242, hier S. 238, Anm. 43.

209 Hans Trog, NZZ, 28.5.1922, zitiert nach Müller, ebd., S. 237.

210 Ebd., S. 228. Als Mitglied der Künstlervereinigung ‚Die Brücke‘ hatte Amiet bereits 1906 internationalen Anschluss gefunden. Ebd., S. 233.

211 Ebd., S. 238.

212 Brief von Giovanni Giacometti an Richard Bühler vermutlich vom 16./19.7.1911: „Etwas verbindet uns; das Streben nach dem Ausdruck der Farbe, und die Tatsache dass wir eigentlich die ersten waren, die diese impressionistische Auffassung der Malerei in die schweizerischen Ausstellungen brachten, hat diese Verkettung veranlasst. So hat man sich auch gewohnt, unsere Werke nebeneinander auszustellen. Das war ein Irrtum. Jede dieser Ausstellungen hat dem aufmerksamen Betrachter gezeigt, den tiefen Unterschied, der zwischen uns liegt, über äußerliche Ähnlichkeiten hinaus.“ Zitiert nach Viola Radlach (Hg.), *Giovanni Giacometti, Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich 2003, Nr. 497, S. 555–560, hier S. 556.

213 Gemeinsame Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus: NZZ, 29.9.1929. 27.–20.11.1940, *Sonderausstellung, Giovanni Giacometti – Cuno Amiet*, Kat. der Galerie Aktuaryus. Artikel in Galerie und Sammler: Cuno Amiet, *Jugendjahre mit Giovanni Giacometti*, 1. Jg., Heft 9/10 (1933), S. 147–152; Toni Aktuaryus, *Giovanni Giacometti †*, ebd., S. 153, *Aus einem Brief Giovanni Giacomettis*, ebd., S. 155/156. Gotthard Jedlicka, *Hodler, Spitteler, Amiet*, 2. Jg., Heft 11 (1933), S. 175–179. Cuno Amiet, *Giovanni Giacometti und Cuno Amiet in Paris*, 4. Jg., Heft 3 (1936), S. 63–65. Walter Hugelshofer, *Giovanni Giacometti*, 5. Jg., Heft 5 (1937), S. 98–100. Gotthard Jedlicka, *Über ein Bild von Cuno Amiet*, 5. Jg., Heft 6 (1937), S. 112–116. Gotthard

Für dieses Vorgehen gab es mit Bestimmtheit einen einzigen triftigen Grund: Amiet und Giacometti waren Publikumsliebliche; standen sie gemeinsam im Rampenlicht, war ein hochkarätiges Publikum zu erwarten. Mit der Wahl dieser beiden Künstler hatte Aktuaryus also bereits Ende der 20er Jahre einen wichtigen Grundstein für seine Galeristentätigkeit in der Schweiz gelegt; zum Zeitpunkt als er Werke Giacomettis und Amiets zur Vermarktung übernahm, war ein eigentliches Promoting nicht mehr nötig. So ist es gewiss auch als ein Zeichen der Dankbarkeit gegenüber Amiet zu verstehen, dass er am 4. April 1943 seinen 75. Geburtstag mit einer Matinee in der Galerie Aktuaryus begehen konnte, anlässlich welcher gleichzeitig eine Sonderausstellung seiner Werke eröffnet wurde.²¹⁴ Im Januar 1946 wurden dann innerhalb der Ausstellung ‚La France vue par quelques peintres suisses‘ letztmals seine Werke in der Galerie Aktuaryus gezeigt – und schließlich war Amiet der letzte Künstler überhaupt, der an einer Vernissage dieser Galerie vor versammeltem Kunstpublikum eine Ansprache hielt; sie war seinen Erinnerungen an das Frankreich der Jahrhundertwende gewidmet, welches in dieser Art nach dem bereits zweiten Weltkrieg allerdings unwiderruflich der Vergangenheit angehörte.²¹⁵ – In jenem Frühling und ausgerechnet an Amiets 78. Geburtstag, sollte den um einige Jahre jüngeren Aktuaryus der Tod ereilen.

Wenden wir uns jedoch wieder Aktuaryus' unternehmerischen Strategien zu und befassen uns nochmals mit den Qualitätsmaßstäben, welche er sich für seine Aufbauarbeit als Galerist setzte.

Jedlicka, *Cuno Amiet Häuserblock*, 6. Jg., Heft 6 (1938), S. 117–119. Walter Hugelshofer, *Giovanni Giacometti*, 7. Jg., Heft 10 (1939), S. 207/208. C. von Mandach, *Cuno Amiet*, 8. Jg., Heft 4 (1940), S. 79–82. Gotthard Jedlicka, *Cuno Amiet und Giovanni Giacometti*, 8. Jg., Heft 9 (1940), S. 183–193. Cuno Amiet, *Ein Brief*, ebd. S. 194–196. *Giovanni Giacometti berichtet über sein Leben und seine Kunst*, ebd., S. 198–207. Walter Kern, *Zur Frühgraphik von Cuno Amiet*, 11. Jg., Heft 4 (1943), S. 78–83. Augusto Giacometti, *Cuno Amiet zum Gruss*, 11. Jg., Heft 5 (1943), S. 91–95; Gotthard Jedlicka, *Ein Buch über Cuno Amiet*, ebd., S. 96/97. Cuno Amiet, *Die Episode vom Val Camp*, 11. Jg., Heft 8 (1943), S. 171–178; Gotthard Jedlicka, *Giovanni Giacometti*, ebd., S. 179–185 (ders. Text wie: *Zur Schweiz. Malerei der Gegenwart*, S. 62–66); Daniel Baud-Bovy, *Giovanni Giacometti*, ebd., S. 186–191. Von 1933–1946 insgesamt 19 Beiträge.

214 NZZ, 3.4.1943 u. 17.4.1943.

215 Kat. der Galerie Aktuaryus, Januar 1946, *La France vue par quelques peintres suisses*, Vernissage, Cuno Amiet parlara des ses souvenirs de France, Noms des exposants: Amiet, Auberjonois, Barraud (Maurice), Barth, Giacometti (Aug.), Gimmi, Gubler (Max), Hegetschweiler, Herbst, Holy, Morgenthaler, Stocker, Varlin, Wehrin, Zender.

Hans Brühlmann

Die Ausstellung von Werken des 1911 verstorbenen Hans Brühlmann im Frühsommer 1928²¹⁶ reiht sich als erste in die nur sporadisch abgehaltenen Gedächtnisausstellungen in der Galerie Aktuaryus²¹⁷ ein. Brühlmann war nach jahrelanger, unheilbarer Krankheit freiwillig aus dem Leben geschieden.²¹⁸ Im Vorwort zum Katalog – von Toni Aktuaryus im Mai 1928 selbst verfasst – bedauerte er Brühlmanns Tod, indem er darauf hinwies, dass „die moderne europäische Malerei einen ihrer Besten verloren“ habe. Dass die Wahl gerade auf Werke Brühlmanns fiel, obwohl es sich um dessen Frühwerk handelte, ist bezeichnend für die Ausstellungsphilosophie von Toni Aktuaryus: Er verstand es als seine Aufgabe, sich am künstlerischen Entwicklungspotenzial eines Œuvres zu orientieren und sich nicht allein auf die Präsentation ausgereifter Spätwerke zu beschränken. Hinzu kam, dass Brühlmanns späte Werke lange Zeit weitgehend unbekannt waren und als Schaffen eines von einer zerstörerischen Krankheit gezeichneten Menschen dem Wahnsinn nahe begriffen wurden.²¹⁹ Brühlmanns Spätwerk fällt denn auch gemäß Frehner „innerhalb des Schweizer Expressionismus (...) radikal aus dem Rahmen, nicht aber im internationalen Kontext eines Kirchner, Derain oder Schiele“²²⁰. Brühlmann wurde „als ein Neo-Traditionalist im Sinne von Maurice Denis und Paul Signac eingestuft (...), nie aber wie der ein Jahr ältere Paul Klee als ein Avantgardist“²²¹.

Aktuaryus war davon überzeugt, dass „wir heute wohl dem bedeutsamen, ausgeglichenen Lebenswerk eines Fünfzigjährigen gegenüber [stunden] und aus dem Vollen schöpfen“ könnten, hätte sich Brühlmann künstlerisch weiter entfalten können.²²² Anstatt zusätzliche Erklärungen abgeben zu wollen, bietet Aktuaryus dem Publikum das Kunsterlebnis vor dem Werk selber an und empfiehlt, die bei ihm aufliegende Literatur dazu zu konsultieren. Bei der Entscheidung für die

216 *Gedächtnis-Ausstellung Hans Brühlmann (1878–1911)*, 13.5.–15.6.1928, Kat. der Galerie Aktuaryus, 33 Gemälde, 80 Zeichnungen.

217 Die weiteren Gedächtnis-Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus waren: E. L. Kirchner (1880–1938) 1939, Giov. Giacometti (1868–1933) 1943, Ernst Schiess (1872–1919) 1944, Edvard Munch (1863–1944) 1944.

218 Hans Brühlmann litt an der Syphilis, welche ihn nicht nur physisch, sondern auch psychisch immer wieder in tiefe Krisen stürzte. Rudolf Koella, *Hans Brühlmann, 1878–1911*, Bern 2009, S. 11.

219 Matthias Frehner, *Parallel zur Avantgarde, Hans Brühlmann als Maler*, in: ebd., S. 21–74, hier S. 22/23.

220 Ebd., S. 22.

221 Ebd., S. 21.

222 Toni Aktuaryus, Vorwort, in: *Gedächtnis-Ausstellung für Hans Brühlmann (1878–1911)*, 13.5.–15.6.1928, Kat. der Galerie Aktuaryus.

ausgestellten Werke sei „besonderes Gewicht (...) auf die Auswahl der Zeichnungen gelegt“ worden, „die uns in ihrer unmittelbaren Niederschrift ergreifen“, womit er auch seine persönliche Affinität gegenüber dem Werk Brühlmanns ausdrückte. Gezeigt wurden 33 Gemälde und 80 Zeichnungen unter dem Hinweis, dass „ein Teil der Gemälde, sowie fast alle Zeichnungen“ verkäuflich seien. Da der Katalog jedoch weder Preisangaben noch Provenienzen enthält, bleiben sowohl Verdienstmöglichkeiten als auch Eigentumsverhältnisse²²³ unbekannt.²²⁴ Zweck einer solchen Gedächtnis-Ausstellung konnte ein mehrfacher sein: Möglicherweise – wie im Fall von Kirchners Witwe – diente sie als Einkommensquelle von Nina Brühlmann-Bindschedler (1877–1954),²²⁵ außerdem waren die Ausstellungen bereits verstorbener Künstler eine Chance, dem Kunstpublikum in relativer Autonomie einen ganz bestimmten Überblick über ein abgeschlossenes Œuvre zu vermitteln. Gerade für die zeitgenössischen Kunstschaffenden konnte ein solcher Zugang zur Kunst eines anderen von großem Nutzen sein und ihn zu einem Horizont-erweiternden Galeriebesuch veranlassen, was wiederum für den Galeristen eine ausgezeichnete Gelegenheit darstellte, um mit Künstlerinnen und Künstlern in direkten Kontakt zu treten. Insgesamt verläuft die Rezeption von Brühlmanns Werk trotz wiederkehrender Bemühungen um Anerkennung bis anhin eher schleppend.²²⁶ Erst vor Kürzerem rückten

223 Aktuaryus bedankte sich im Vorwort förmlich bei „den Herren Museumsdirektoren und privaten Besitzern“ für die Leihgaben, welche „diese Ausstellung wesentlich bereicherten“. Ebd.

224 Von insgesamt 113 durch Toni Aktuaryus ausgestellten Werken Brühlmanns lassen sich nur 14 unter Beizug des Werkkatalogs eindeutig identifizieren. Werkkat. Brühlmann, Bd. 2, S. 28, Nr. 94 *Singendes Mädchen*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 27. S. 49, Nr. 184 *Flügerli*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 1. S. 83, Nr. 341 *Frauenkopf mit weissem Tuch*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 23. S. 85, Nr. 353 *Früchteschale auf gelbem Tuch*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 11. S. 87, Nr. 365 *Früchte mit Kerzenstock*, Kat. Aktuaryus 1928, vermutlich Nr. 15. S. 101, Nr. 439 *Frau bei der Toilette (Fusswäscherli)*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 7. S. 104, Nr. 453 *Frau im Pelzmantel*, Kat. Aktuaryus 1928, vermutlich Nr. 16. S. 111, Nr. 471 *Die Wasserschöpferin*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 22. S. 159, Nr. 719 *Tisch mit Äpfeln und weisser Standschale*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 5. S. 159, Nr. 723 *Primelstock und Äpfel*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 6. S. 160, Nr. 730 *Rote und weisse Rose in Henkelkrug*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 11. S. 183, Nr. 841 *Kniende (Resignation)*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 39. S. 191, Nr. 881 *Zurückstürzende vor stürmischer See*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 54. S. 194, Nr. 897 *Schwebende vor Landschaft mit Regenbogen (Stehende mit Regenbogen)*, Kat. Aktuaryus 1928, Nr. 28.

225 Mail von Rudolf Koella an EE, 6.6.2011: „Dass die bei Aktuaryus ausgestellten Werke aus dem Besitz von N.B. stammten, dünkt mich naheliegend; sie hat immer wieder Werke verkauft, auch direkt an Sammler.“

226 Letzte Ausstellung 2009 in der Fondation Saner Studen und dem Museum Langmatt, Baden. Gerhard Saner, Vorwort, in: *Hans Brühlmann, 1878–1911*, (Kat.), Bern 2009, S. 9. Silvia Volkart, *Brühlmann, Hans*, Version von 2014, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000035> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Brühlmanns avantgardistische Züge im Zusammenhang mit der Einordnung von Max Gublers bisher unter Verschluss gehaltenem Spätwerk ins Zentrum einer Neubeurteilung.²²⁷

Trachtenbilder

Im Lauf der ersten Jahre seiner Galeristentätigkeit stößt man verschiedentlich auf das Angebot ‚Schweizer Ansichten und Trachtenbilder‘ durch die Galerie Aktuaryus.²²⁸ Das neuerliche Interesse an Trachten innerhalb der Schweizer Bevölkerung hatte eine längere Geschichte und gewann mit dem Trachtenfest des Lesezirkels Hottingen 1896 wieder an Aktualität. Dieses setzte eine neue Trachtenbewegung in Gang, was sich anlässlich der Feierlichkeiten bei der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums 1898 darin manifestierte, dass eigens ein Trachtentag organisiert wurde. Der neu erwachte Trachtentrend schlug sich gleichfalls in den Exponaten nieder; das neue Museum stellte eine Kollektion verschiedener Trachten zur Schau. Die Trachtenbewegung orientierte sich an zwei unterschiedlichen Quellen über die historischen Kostüme: einerseits an den tradierten Modellen aus Stoff und andererseits an den grafischen Darstellungen von Trachtenfiguren. 1926 wurde schließlich die ‚Schweizer Vereinigung zur Erhaltung der Trachten und zur Pflege des Volkliedes‘ gegründet, welche sich der „Erhaltung, Pflege und Erneuerung der Volkstrachten, des Volkliedes und der damit zusammenhängenden Gebräuche und Sitten“ widmete, indem sie Ausstellungen und Vorträge veranstaltete.²²⁹ Mit seiner Kollektion von Trachtenbildern sprach Aktuaryus also ein spezifisches Publikum an, welches bereits Anteil an der landesweiten Begeisterung für die Schweizer Trachten hatte. Dass diese Kunstgattung in den 30er Jahren im Galerieprogramm in den Hintergrund geriet, hatte mit dem veränderten Image der Galerie zu tun, welche sich zunehmend auf internationale Kunst ausrichtete.

Käthe Kollwitz

Nachdem im Jahr 1929 bereits Werke von gut einem Dutzend Künstlerinnen und Künstlern – mehrheitlich deutscher und schweizerischer Herkunft – in der Galerie Aktuaryus gezeigt worden waren, wurde am 18. Juni 1929 die ‚Sonderausstellung

227 Matthias Frehner, *Doch gescheitert? Der ganze Max Gubler im Kontext der Avantgarde*, in: Max Gubler, Ein Lebenswerk, Kunstmuseum Bern (Kat.), Zürich 2015, S. 81–96, hier S. 91–93.

228 Zum Beispiel: Kat. der Galerie Aktuaryus, Dezemberausstellung 1928, Morgenthaler, Schuh, Surbek, Rabinovitch, Reklameseite der Galerie (unpaginiert).

229 Eduard Briner, *Schweizer-Trachten*, in: Die Kunst in der Schweiz, Nr. 7, Juli 1931 (unpaginiert).

Käthe Kollwitz' eröffnet.²³⁰ Sie entwickelte sich zum Publikumsmagneten: Weil die Arbeiten dieser Künstlerin beim Zürcher Publikum auf großen Anklang stießen, sah sich Aktuaryus dazu veranlasst, die Ausstellung bis zum 21. Juli zu verlängern.²³¹ Was aber faszinierte die Besucherinnen und Besucher im Besonderen 1929 an ihren Werken? Was brachten sie Einzigartiges nach Zürich? Anlässlich einer späteren Ausstellung in der Galerie Aktuaryus schreibt Gotthard Jedlicka über das Werk von Käthe Kollwitz, es komme „in jeder einzelnen Äusserung aus einem weiblich starken Gefühl für alle leidende Kreatur, für alles, was arm, unterdrückt, krank und unglücklich“ sei.²³² Ganz allgemein kann man sagen, dass sie in ihrem künstlerischen Werk Kriegsgräuel und menschliche Not visualisierte: „Sie schildert das Elend der Kriege und der Erscheinungen, die sie begleiten: Demonstrationen, Streiks, verunglückte Arbeiter, Spitäler, Asyle, Hunger, Krankheit, Siechtum, Tod. Sie zeigt den ganzen Reigen unseres Lebens, der so rasch zum Totentanz wird. Und gerade daran erkennt man ihre große Begabung.“²³³ Ihr Sohn Peter war 1914 gerade 18-jährig im Ersten Weltkrieg gefallen,²³⁴ ein Verlust, der ihr gesamtes Leben überschattete. Jedlicka schreibt ihr sogar prophetische Züge zu, als er vorbringt, sie hätte den Ersten Weltkrieg vorausgeahnt. Gleichzeitig lobt er ihre künstlerischen Fähigkeiten: „Kein Maler oder Zeichner, der den Krieg erlebte, hat ihn eindringlicher zu gestalten vermocht.“²³⁵

Am Fall von Käthe Kollwitz lässt sich exemplarisch zeigen, dass Aktuaryus dem kulturellen Diktat des deutschen Nachbarlandes mit seinen künstlerischen Einschränkungen in den 30er Jahren sichtbaren Widerstand zu leisten begann. Er hielt seinen bisher ausgestellten Kunstschaffenden die Treue, obwohl sie bei den Nationalsozialisten verpönt waren. Couragiert zeigte er nach der erstmaligen Ausstellung Kollwitz' 1929 zwei weitere Ausstellungen 1932 und 1937 anlässlich ihres 65. resp. 70. Geburtstages, obwohl sich der politische Kontext drastisch verändert hatte: 1933 wurde Kollwitz zum Austritt aus der Preußischen Kunstakademie gezwungen und war 1936 in Deutschland einem Ausstellungsverbot unterstellt worden. Aktuaryus ließ gleichwohl bei der Publizität Vorsicht walten: Er verzichtete sowohl 1932 als auch 1937 auf ein Ausstellungsinserat in der *Neuen*

230 NZZ, 18. 6. 1929.

231 NZZ, 15. 7. 1929, „Kunstchronik. (...) Mit Rücksicht auf das ungewöhnlich starke Interesse, das sich für die Sonderausstellung Käthe Kollwitz in der Galerie Aktuaryus kundgibt, wird dieselbe bis inkl. Sonntag den 21. Juli sichtbar bleiben. Eine nochmalige Verlängerung jedoch ist ausgeschlossen.“

232 15. 7.–18. 8. 1937 Mutter und Kind, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Plastiken (120 Werke) mit Werken Kollwitz' dazu ein Artikel *Käthe Kollwitz*, in: Galerie und Sammler, 5. Jg. Heft 6, Juli 1937, von Gotthard Jedlicka, S. 107–111, hier S. 108.

233 Ebd., S. 108.

234 Jutta Bohnke-Kollwitz, *Einführung*, in: dies. (Hg.), Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, S. 20.

235 Jedlicka, *Kollwitz*, S. 110.

Zürcher Zeitung. 1932 wurde lediglich in der Kunstchronik der *NZZ* auf den Eröffnungsanlass in der Galerie hingewiesen. Gregor Rabinovitch hielt damals einen Vortrag zur Technik der Grafik.²³⁶ 1937 setzte Aktuaryus nur sein Galeriepublikum mittels persönlicher Einladungskarte samt Leserschaft seiner Zeitschrift *Galerie und Sammler* in Kenntnis über die Ausstellung; die politische Brisanz der damaligen Ausstellung wurde allerdings ausgeblendet. War es eine Budgetfrage, dass kein Inserat erschien? Hatte sich Kollwitz dagegen ausgesprochen, weil sie nicht zu viel Publizität wünschte? Erklärungsbedürftig ist wohl auch, weshalb in ihren veröffentlichten Tagebüchern die Ausstellungen bei Aktuaryus keine Erwähnung fanden, zumal es sich um Ausstellungen zu ihrem 65. und 70. Geburtstag handelte.²³⁷ Passte die Zusammenarbeit mit einer ausländischen Galerie nicht zu ihrem Selbstbild einer bescheidenen Kommunistin? Oder befürchtete sie vielleicht, den Juden Aktuaryus in Gefahr zu bringen?²³⁸

Aus ihren Tagebüchern geht hervor, dass Kollwitz gerne besser verdient hätte, um ihrem Mann Karl Kollwitz „die Aufgabe der Kassenpraxis zu ermöglichen“.²³⁹ „Problematisch wurde die Lage nach 1933. Da man Karl Kollwitz vorübergehend die Zulassung als Kassenarzt entzog, gingen die Einnahmen aus der Praxis rapide zurück, gleichzeitig stockte der Verkauf von Kollwitz-Blättern fast ganz. Museen war der Ankauf untersagt, und die großen privaten Kollwitz-Sammler waren vor allem Juden, sie hatten sich diesem Werk von Anfang an verbunden gefühlt, nun hatten sie andere, dringendere Sorgen.“²⁴⁰ Kollwitz ihrerseits hatte ihre Stelle als Lehrerin an der Akademie verloren, nachdem sie sich öffentlich gegen den Nationalsozialismus geäußert hatte.²⁴¹ Nierendorf hatte daraufhin eine Ausstellung in seiner Berliner Galerie aus Angst vor Schwierigkeiten abgesagt. Die Buchhandlung Buchholz in der Leipziger Straße wollte ihr jedoch ihre Räumlichkeiten für eine kleinere Ausstellung ab Mitte Juni für vier bis fünf Wochen zur Verfügung stellen. „Von Nierendorf zu Buchholz ist freilich ein Schritt herunter. Aber so klein seine Ausstellungen sind, sie sind qualitativ immer gut, und dass es Sommer ist,

236 „Sonntagvormittag 11 Uhr wird die Käthe Kollwitz-Ausstellung in der Galerie Aktuaryus mit einem Vortrag von Gregor Rabinovitch über Techniken der graphischen Kunst eröffnet.“ *NZZ*, 15.7.1937.

237 Die Einträge zum Jahr 1932 enthalten keine Erwähnung der Schweiz; derweil das Jahr 1937 nur durch einen einzigen Eintrag ohne einen Hinweis auf eine Ausstellung in Zürich vertreten ist. Hans Kollwitz, *Käthe Kollwitz, Aus meinem Leben*, S. 133–136 und S. 139. Ein Brief an ihren Sohn Hans belegt jedoch, dass Käthe Kollwitz im April 1929 in Glion (VD) weilte, ebd., S. 187/188.

238 Kollwitz war wegen eines Zeitungsartikels ins Visier der Gestapo geraten. Otto Nagel, *Käthe Kollwitz*, Dresden 1963, S. 76.

239 Bohnke-Kollwitz, *Einführung*, S. 27.

240 Ebd., S. 27/28.

241 Hans Kollwitz, *Vorwort*, in: Käthe Kollwitz, *Aus meinem Leben*, Freiburg 2006, S. 15.

schadet in seinem Fall nichts. Er hat immer das durchziehende Reisepublikum bei sich, und ich kann da wohl auf Verkäufe rechnen. Vor allem aber, er hat keine Angst, sich durch die Ausstellung zu schaden.²⁴²

Die Ausstellung 1937 bei Aktuaryus stand unter dem Motto ‚Mutter und Kind‘, dem ‚Lebensthema‘ der Künstlerin, durch welches sie ihre Antikriegskampagne bzw. ihr pazifistisches Manifest ausdrückte. Dieser soziale Zündstoff, der Kollwitz den Titel ‚Mutterrechtlerin‘ eingetragen hatte,²⁴³ kam in den offiziellen Texten der Galerie hingegen nicht zur Sprache. Entschärft wurde dieser Aspekt zusätzlich durch die Kontextualisierung der Kollwitzschen Werke, welche zusammen mit denjenigen von Cuno Amiet, Hermann Hubacher und Josef Israels gezeigt wurden, deren Bildaussage v.a. auf die Verherrlichung der Mutterliebe fokussierte.

Die Ausstellung jüdischer Künstler 1929

Dass der 16. Zionistische Weltkongress im Sommer 1929 tatsächlich in der Stadt Zürich stattfinden sollte, stand erst im Februar 1929 definitiv fest.²⁴⁴ Die Bevölkerung Zürichs nahm diese Wahl mit Vorfreude und Spannung an.²⁴⁵ Bereits im Vorfeld des Kongresses wurde vor allem in jüdischen Kreisen die Wahrscheinlichkeit erwogen, dass in Zürich ein wichtiger Durchbruch bei der Vereinigung der unterschiedlichen jüdischen Splittergruppen gelingen könnte, indem sich diese zu einer erweiterten Jewish Agency zusammenschließen würden.²⁴⁶ Außerdem war der zionistische Aufbau Palästinas in vollem Gange und hatte in verschiedenen Bereichen bereits Erfolge gezeitigt.²⁴⁷ Die wirtschaftlichen und politischen Leistungen des Zionismus lösten innerhalb des Judentums Sympathiegefühle

242 Beate Bonus-Jeep, *Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz*, Bremen 1963, S. 190.

243 Z. B. von Louise Diel, *Käthe Kollwitz, Mutter und Kind*, Berlin 1928, S. 45.

244 Unbekannter Autor, Zürich, in: *IW*, 29. Jg., Nr. 6, 8.2.1929, S. 13.

245 Unbekannter Autor, *Vor dem Zionistenkongress in Zürich*, in: *NZZ*, 19.7.1929. Besonders die Schweizer Juden waren sehr stolz darauf, dass der Kongress bereits zum neunten Mal in der Schweiz stattfinden sollte. Sie riefen zu einer Geldsammlung auf, um Israel 1000 Bäume spenden zu können. Unbekannter Autor, *Begrüssung des Zionistenkongresses als praktische Leistung*, in: *IW*, 29. Jg., Nr. 26, 28.6.1929, S. 12.

246 *Mitteilung des Schweizerischen Zionistenverbands, Zionismus und Palästina*, in: *IW*, 29. Jg., Nr. 24, 14.6.1929, S. 19. Marcus Cohn, *Der Anschluss der Schweizer Juden an die Jewish Agency*, in: *IW*, 29. Jg., Nr. 26, 28.6.1929, S. 3–5.

247 Fritz Löwenstein, *Der Fortschritt des jüdischen Aufbauwerks in Palästina*, in: *NZZ*, 18.2.1925. Ders., *Vor dem Zürcher Zionistenkongress*, in: *NZZ*, 21.7.1929. Ders., *Vor dem Zürcher Zionistenkongress*, in: *NZZ*, 23.7.1929. B. Jacobson, *Die politischen Probleme am Zionistenkongress*, in: *NZZ*, 28.7.1929. Unbekannter Autor, *Internationaler Zionistenkongress in Zürich*, in: *NZZ*, 29.7.1929. B. Jacobson, *Die politischen Probleme am Zionistenkongress*, in: *NZZ*, 29.7.1929.

aus und animierten dazu, das neue Selbstverständnis mit konstruktiven Beiträgen weiterzuentwickeln.

Unter diesen Vorzeichen wird deutlich, weshalb Toni Aktuaryus mit seinem beruflichen Engagement für jüdische Kunstschaaffende gerade während des 16. Zionistischen Weltkongresses 1929 an die Öffentlichkeit trat, und seine ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ in der Galerie Aktuaryus als kulturelle Begleitveranstaltung zum Zionistischen Weltkongress konzipierte. Er eröffnete sie feierlich mit einer Vernissage, umrahmt von Vorträgen und musikalischen Darbietungen.²⁴⁸ Die Schau war in erster Linie eine unmissverständliche Solidaritätsbekundung mit dem zionistischen Gedankengut, demonstrierte das kulturelle Potenzial des Judentums und bezweckte, die ausgewählten Künstlerinnen und Künstler professionell anzupreisen.²⁴⁹

Zudem griff Aktuaryus mit seiner Ausstellung eine kulturzionistische Anregung auf, welche auf Initiative Martin Bubers anlässlich des 5. Zionistischen Weltkongresses 1901 in Basel einmalig realisiert worden war.²⁵⁰ Die Idee dazu fand sich im Kontext von Bubers Kulturprogramm der ‚Jüdischen Renaissance‘, durch welches er ein neues jüdisches Identitätsverständnis auf der Basis jüdischen Kunstschaffens heranzubilden beabsichtigte.²⁵¹ Eine dauerhafte Verbindung zwischen ‚jüdischer Identität‘ und Kunst wurde damit bewusst angestrebt und verfestigt. Auf diese erste ‚Ausstellung jüdischer Kunst‘ 1901 in Basel folgten zwei weitere 1906 in London und 1907 in Berlin; beide zeigten Kunstwerke als Träger gesellschaftlicher und kultureller Botschaften,²⁵² blieben jedoch ohne Bezug auf eine zionistische Veranstaltung.²⁵³ Danach verebte die kulturzionistische Welle im Ausstellungswesen für einige Zeit.

Mithin war der ‚Terminus des ‚jüdischen Künstlers‘ eine Schöpfung der frühen Kulturzionisten, was den Historiker Richard I. Cohen dazu veranlasste, von der „Erfindung jüdischer Künstler“ im Jahrzehnt zwischen 1900 und 1910 zu

248 *Ausstellung jüdischer Künstler*, 28.7.–25.8.1929, Kat. Galerie Aktuaryus Zürich, Text: Dr. B. Fn.

249 Obwohl ein Anhänger der Misrachi-Bewegung, besuchte Toni Aktuaryus Palästina nie, doch war er an der Entwicklung des Staates Israel sehr interessiert. Mail von Y. Dunkleman an EE, 17.5.2006.

250 Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the fifth Zionist Congress*, 1901, New York 2003.

251 Martin Buber, *Jüdische Kunst, Referat erstattet auf dem V. Zionisten-Congresse zu Basel am 27. December 1901*, in: *Die Welt*, Jg. 6, Heft 3, S. 9–11; Jg. 6, Heft 4, S. 6–9 (Schluss). In Basel waren 1901 48 Werke von 11 Künstlern zu sehen.

252 Richard I. Cohen, *Exhibiting Nineteenth-Century Artists of Jewish Origin in the Twentieth Century: Identity, Politics, and Culture*, in: Susan Tumarkin Goodman (Hg.), *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, New York 2001 (Kat. des Jewish Museum), S. 153–163, hier S. 155.

253 ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘, in: Whitechapel Art Gallery, London; in: Galerie für alte und neue Kunst, Berlin. Ebd., S. 154/155.

sprechen.²⁵⁴ Als problematisch erweist sich dagegen bis heute, dass Buber die Begriffe ‚jüdische Kunst‘ und ‚jüdische Künstler‘ weder eingehend definierte noch inhaltlich voneinander abgrenzte. Geschaffen als ideologisches Konstrukt, ist der Terminus ‚jüdische Kunst‘ per se nicht kunstkompatibel, weil damit eine Kongruenz zwischen ethnischer Zugehörigkeit und künstlerischem Gehalt unterstellt wird.²⁵⁵ Bezeichnend für diese definitorischen Schwierigkeiten ist, dass auch Aktuaryus’ Kunstschau 1929 nicht für sich beanspruchte, eine stichhaltige Bestimmung für die Bezeichnung ‚jüdische Kunst‘ zu bieten. Der Katalog lässt nämlich offen, ob ‚jüdische Kunst‘ von ‚jüdischen Künstlern‘ erschaffen sein muss, und ob ‚jüdische Künstler‘ selbstredend ‚jüdische Kunst‘ hervorbringen.²⁵⁶

Aktuaryus ließ das Vorwort zum Ausstellungskatalog von einer Person verfassen, welche sich der Öffentlichkeit nur mit dem Kürzel „Dr. B. Fn.“ zu erkennen gab. Dass sich dahinter „Dr. Breuer (in) Frankfurt“ (1883–1946) persönlich verbirgt, wäre möglich. Die Familie Breuer, Nachkommen von Samson Raphael Hirsch, dem Begründer der Neo-Orthodoxie, befand sich 1928 wegen eines Rabbinerstreits in Frankfurt in einer schwierigen Lage, welche im Frühling 1929 zur Nicht-Wahl ihres Familienangehörigen führte.²⁵⁷ Dass Aktuaryus Breuer mit der Verfassung eines Katalogvorwortes zum Thema ‚jüdische Kunst‘ betraute, entspräche einer öffentlichen Parteinahme für die Familie Breuer.

Für ‚Dr. B. Fn.‘ bleibt weitgehend offen, wie sich ‚jüdische Identität‘ in ‚jüdischer Kunst‘ ausdrückt:

Gibt es überhaupt, in Anbetracht der verschiedenen künstlerischen Erziehung und Temperamente, eine typisch jüdische Kunst, und, wenn ja, welches sind ihre Merkmale? Die Frage lässt sich leichter stellen als beantworten. Und vor allem wird es schwer, wenn nicht gar unmöglich, die Antwort in eine kurze Formel zu fassen. Und doch gibt es ein undefinierbares Etwas, das unser Seelenleben bei der Betrachtung der ausgestellten Arbeiten merkwürdig stark mitschwingen lässt; wir fühlen es eher, als dass wir es ausdrücken könnten. In seinem prächtigen Buch ‚Israel et l’Humanité‘ sagt der Livorner Rabbiner Elie Benamozegh²⁵⁸, charakteristisch für das Judentum sei ein Zug von herzlicher Intimität:

254 Ebd., S. 157.

255 Dasselbe gilt auch für andere, ähnliche Zuordnungen wie Schweizer, deutsche, französische etc. Kunst. Siehe z. B. Katarina Holländer, *Juden und Judentum in der bildenden Kunst in der Schweiz*, in: Jüdische Lebenswelt Schweiz, 100 Jahre Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund (SIG), Zürich 2004, S. 209–232, hier S. 213.

256 Zahlreiche Wissenschaftler verschiedenster Disziplinen versuchten bereits eine allgemeingültige Definition für den Begriff ‚jüdische Kunst‘ zu formulieren. Ebd., S. 211/212.

257 Matthias Morgenstern, *Von Frankfurt nach Jerusalem, Isaac Breuer und die Geschichte des ‚Austrittsstreits‘ in der deutsch-jüdischen Orthodoxie*, Tübingen 1995, S. 222–224.

258 Elie Benamozegh, *Israël et l’humanité, Etude sur le problème de la religion universelle et sa solution*, préface d’Aimé Pallière, avant-propos d’Alfred Lévy, Paris 1914.

ein gefühlsmäßiges Verbundensein mit allen Mitmenschen, eine ausgeprägte Sympathie zur Natur und zu den leidenden Erdenbürgern. Ist dies nicht auch aus einem Grossteil der gegenwärtig gebotenen jüdischen Kunstschau herauszusprechen?²⁵⁹

Ganz grundsätzlich kann man demzufolge festhalten, dass der Text ‚jüdische Kunst‘ als einen Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls umschreibt und dabei völlig auf eine politische Stellungnahme verzichtet. Ein Vorgehen, welches ermöglichte, eine große Anzahl jüdischer Menschen gleichzeitig anzusprechen, ohne zu polarisieren.

Der promovierte Kunsthistoriker Karl Schwarz, ein ausgewiesener Fachmann auf dem Gebiet der ‚jüdischen Kunst‘ und Leiter des Jüdischen Museums in Berlin, hatte Toni Aktuaryus bei der Werkzusammenstellung geholfen.²⁶⁰ Zeitgleich publizierte das *Israelitische Wochenblatt für die Schweiz* Anfang Juli 1929 auf den vordersten Seiten einen Ausschnitt aus Schwarz' Buch *Die Juden in der Kunst*, worin Schwarz die Ansicht vertritt, dass das Fehlen „einheitlicher Lebensformen“ der Grund dafür sei, „dass bisher keine jüdische Kunst entstehen konnte“. Er hält zudem fest, dass die jüdischen Kunstschaffenden „an Selbstbewusstsein gewonnen“ und gelernt hätten, „sich in den verschiedenen Künsten frei [zu] bewegen“. Kunst sei den jüdischen Menschen „nicht mehr etwas Wesensfremdes“, sondern sie sei ins „Bewusstsein und Fühlen übergegangen“ und bedeute auch den Juden „Sehnsucht nach seelischer Vertiefung und Erhöhung“. Nachdem sie sich „die Erfahrungen einiger Generationen zunutze gemacht“ hätten, würden sie nun „am Anfang einer neuen jüdischen Renaissance“ stehen; eine Terminologie, welche wiederum beim frühen kulturzionistischen Programm anknüpft. Sein Gedankengebäude stützt Schwarz auf das Vorhandensein eines positiven, jüdischen Selbstverständnisses, welches beim schöpferischen Prozess die Hauptrolle spielen sollte: „Wir dürfen stolz auf unsere Abstammung sein und auf das ererbte Gut bauen. Wenn wir uns bestreben, diesen im Judentum wirkenden Kräften weiterhin Form und Inhalt zu geben, dann wird es uns auch gelingen, eine jüdische Kunst zu schaffen.“²⁶¹

Der Hauptzweck der Ausstellung bestand darin, zu zeigen, dass die jüdischen Kunstschaffenden in ihrer Entwicklung in qualitativer Hinsicht ein hohes Niveau erreicht hatten. Die Ausstellung in der Galerie Aktuaryus war nach

259 Dr. B. Fn., in: *Ausstellung jüdischer Künstler*, 28.7.–25.8.1929, Kat. Galerie Aktuaryus Zürich, S. 6/7.

260 Die Ausstellung war durch die Vermittlung von insgesamt drei Personen arrangiert worden: In Paris hatten die Herren Vorms und Pougatz, in Berlin der Leiter des Jüdischen Museums, Karl Schwarz, mitgeholfen. Kat. der Galerie Aktuaryus, Verdankung durch Toni Aktuaryus, S. 7.

261 Karl Schwarz, *Judentum und Kunst*, in: *IW*, 29. Jg., Nr. 27, 5.7.1929, S. 3/4.

vier unterschiedlichen Aspekten gruppiert und umfasste *Werke der Malerei des Pariser Kreises, Plastiken verschiedener Künstler, Graphik von Israels zur Neuzeit und Einzelwerke*.²⁶² Indem der Text betont, dass die Leistungen als Einzelwerte betrachtet werden müssen, wird klar, dass für den Aussteller das künstlerische Schaffen jedes Künstlers für sich genommen Beachtung verdiente.²⁶³ Die prominentesten Künstler – ohne hier näher auf Einzelne einzugehen – waren Josef Israels, Max Liebermann, Fritz Lederer, Josef Oppenheimer, Marc Chagall, Orloff und Mané-Katz.

Von Bedeutung war außerdem Aktuaryus' eigener Durchbruch an die Weltöffentlichkeit: Denn schließlich gelangten er und seine Galerie mit der ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ im Sommer 1929 schlagartig ins Blickfeld eines internationalen Publikums.²⁶⁴ Die Matinee in der Galerie Aktuaryus wurde am Eröffnungstag des 16. Zionistischen Weltkongresses in Zürich abgehalten, einem feierlichen Datum, welches mit dem 25. Todestag Theodor Herzls zusammenfiel.²⁶⁵ Aktuaryus hatte den Präsidenten des Zionistischen Exekutiv-Komiteés, Nahum Sokolow, für eine Ansprache über „die Beziehungen zwischen dem jüdischen Volk und jüdischem Kunstschaffen“ gewinnen können und mit dem Trio Irma und Alexander Schaichet (Klavier, Violine) und Joachim Stutschewsky (Cello) ein kleines Orchester engagiert, welches moderne jüdische Musik spielte.²⁶⁶ Die Galerie wurde an jenem

262 Malerei des Pariser Kreises: Altmann, Aschheim, Max Band, Chagall, Eisenschitz, Falk, Feder, Floch, Fotinsky, Gottlieb, Kanelba, Kars, Kayser, Kisling, Léopold Lévy, Mané-Katz, Menkes, Naiditch, Rybak, Soutine, Irma Stern, Tischler, Zak, *Ausstellung jüdischer Künstler*, Kat. Galerie Aktuaryus Zürich, S. 8–10. Plastiken verschiedener Künstler: H. Glicenstein, Al. Guggenheim, Lichansky, Loutchansky, Chana Orloff, Marek Schwarz, Schwarzkopf, ebd., S. 10. Graphik von Israels zur Neuzeit: Jussuf Abbo, Adlen, Arthur Bryks, Josef Budko, Marc Chagall, Meta Cohn-Hendel, Emma Dessau-Goitein, Ehrlich, Feigl, Feiningner, D. Friedmann, Genin, A. Gottselig, Gutmann, Henri Glicenstein, Kurt Harald Isenstein, J. Israels, J. Kaufmann, Fritz Lederer, S. Laboschin, M. Liebermann, Ludwig Meidner, J. Nussbaum, Emil Orlik, Ernst Oppler, Camille Pissarro, Max Pollak, G. Rabinovitsch, Julius Rosenbaum, Sagalowitz, Hermann Struck, Jakob Steinhart, Tischler, Lesser Ury, Erich Wolfsfeld, Zilzer, ebd., S. 10–19. Einzelwerke: Liebermann, Modigliani, Pascin, Pavil, Pissarro, ebd., S. 19.

263 Dr. B. Fn., ebd., S. 6.

264 Im Israelitischen Wochenblatt wurde er bereits im Voraus für sein Engagement ausdrücklich gelobt: „Herr Aktuaryus verdient mit seiner Idee, während des Zionistenkongresses jüdische Maler zu Worte kommen zu lassen, unsere grosse Anerkennung.“ K. S., *Kunstaussstellung bei Aktuaryus*, in: IW, 29. Jg., Nr. 30, 24.7.1929, S. 27.

265 Unbekannter Autor, *Zürich*, in: IW, 29. Jg., Nr. 23, 7.6.1929, S. 14.

266 Unbekannter Autor, *Zürich*, in: IW, 29. Jg., Nr. 30, 24.7.1929, S. 19. Insetat in: NZZ, 28.7.1929. Der Violinist und Bratschist Alexander Schaichet (1887–1964) war 1914 zusammen mit dem Cellisten Joachim Stutschewsky in die Schweiz gereist. Vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht, blieb er in Zürich, wo er 1919 die Pianistin Irma Löwinger heiratete. Schaichet „leitete die Violin- und Konzertausbildungsklasse an der Musikakademie in Zürich und das

Abb. 35: NZZ-Inserat:
Jüdische Künstler, 1929.
© NZZ-Verlag.

Sonder - Ausstellung
jüdischer Künstler

Eröffnungs-Matinée

Sonntag, den 28. Juli, präzis 11 Uhr
vormittags

I. Teil: Ansprachen der Herren
Nahum Sokolow, Präsident
des Zionistischen Exekutiv-Komitees
Aimé Pallière, Präsident
des Weltverbands jüd.
Jugend

II. Teil: Moderne jüdische Musik
Ausführende:
Frau Irma Schaichet, Klavier
Herr Alexander Schaichet,
Violine
Herr Joach. Stutschewsky,
Cello

GALERIE AKTUARYUS
ZÜRICH Bahnhofstraße 16

Eintrittskarten à Fr. 3.— und Fr. 2.—
sind Sonntag ab 10¹/₂ Uhr am Saal-
eingang erhältlich.

Sonntagvormittag um 11 Uhr geradezu überrannt, sodass Aktuaryus gezwungen war, interessierte Leute abzuweisen.²⁶⁷

Wahrscheinlich ohne Absprache ergab es sich, dass auch ein nicht-jüdischer Kunsthändler²⁶⁸ parallel zum Zionistischen Weltkongress in Zürich eine ‚Ausstellung jüdischer Künstler unserer Zeit‘ in seinem Salon in der Bahnhofstraße 57 ausrichtete. Wenngleich es nicht mehr möglich ist, die persönlichen Beweggründe seines Besitzers Henri Brendlé für diese ‚jüdische Kunstausstellung‘ im Einzelnen zu eruieren – Brendlé handelte eigentlich mit orientalischen Teppichen –, so fällt auf, dass der Katalogtext, verfasst vom zeitgenössischen, französisch-jüdischen Kunstkritiker Waldemar George,²⁶⁹ um einiges pointierter die Situation der ‚jüdischen Kunst‘ reflektiert als derjenige der Galerie Aktuaryus. Die ‚Jüdische Renaissance‘ interpretiert George in einem viel umfassenderen Sinn, indem er erklärt, sie sei kein lokales Phänomen, das nur ein einziges Volk angehe, sondern sie bedeute die Judaisierung der modernen Intelligenz und die Verwandlung der moralischen und intellektuellen Werte, auf denen die griechisch-lateinische Welt beruhe. Die ‚Jüdische Renaissance‘ betreffe deshalb nicht nur Künstler, Schriftsteller und Gelehrte jüdischer Herkunft.²⁷⁰ Die Gemeinsamkeiten der ausgestellten Arbeiten lägen in den Gefühlen, den Ideen und den Absichten, weshalb er darauf abzielte, die psychischen Konstanten des jüdischen Talents zu bestimmen und in den künstlerischen Aussagen einen gemeinsamen Nenner zu finden. Für George ist die Kunstgeschichte ein Strang der Ideengeschichte. Jüdische Kunst

von ihm 1920 gegründete erste Schweizer Kammerorchester“. Katarina Holländer, *Die Frage nach der Jüdischen Kunst, 60 Jahre „Omanut, Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz“*, Jüdische Rundschau (Hg.), Zürich 2001, S. 49.

267 Unbekannter Autor, *Die Matinée in der Galerie Aktuaryus*, in: IW, 29. Jg., Nr. 32, 1929, S. 16.

268 Henri Brendlé, geb. am 18.6.1881 in La Chaux-de-Fonds, gest. am 1.12.1930 in Zürich, ist auf seiner Einwohnerkontrollkarte als reformiert registriert. Er kam am 25.10.1921 von La Chaux-de-Fonds nach Zürich. SAR, V.E.c. 91. Polizeiamt, Einwohnerkontrolle, Familienbogen 1925–1939.

269 Waldemar George (1893–1970), geb. in Lodz als Waldemar Jerzy Jarocinski, kam 1911 nach Paris zu seinem Onkel Jean Finnot, der Chefredakteur von „La revue mondiale“ war. George studierte Geisteswissenschaften an der Sorbonne und begann sich 1912 als Journalist zu engagieren. Er soll Chaim Soutine entdeckt haben; schrieb auch zahlreiche Artikel über Louis Marcoussis und dessen Ehefrau Alice Halicka. Aufgrund seiner Publikationen wurde George sowohl in Deutschland als auch in Frankreich als Autorität betrachtet. A. Wierzbicka, *The Polish-French Critic Waldemar George and his opinions on art*, *Biuletyn Historii Sztuki (Bulletin of Art History)*, vol. 66, 2004, Nr. 1/2, S. 145–167.

270 Waldemar George, *Jüdische Künstler unserer Zeit*, Kat. Salon Brendlé, Zürich, 25.7.–20.8.1929, S. 7: „La renaissance juive n'est pas un phénomène local qui intéresse un peuple particulier. Cette renaissance signifie avant tout la judaïsation de l'intelligence moderne et la transmutation des valeurs morales et intellectuelles sur lesquelles reposait le monde greco-latin. La renaissance juive n'est pas un simple avènement à la gloire des peintres, des poètes, des savants de race et de naissance sémite.“

sei inter- bzw. supernational und definiere sich nicht über Stilmerkmale, sondern über ihren Aussagegehalt. Auch deshalb greift George in seinem Text die Theorien Karl Schwarz' an, der vergeblich versuche, 'jüdische Kunst' anhand formaler Kriterien zu bestimmen.²⁷¹

Die Lage der 'jüdischen Kunst' beurteilt George als aussichtsreich und setzt den Ausgangspunkt ihrer weltumspannenden Mission im 20. Jahrhundert an.²⁷² Die Ausbreitung des jüdischen Denkens – ein friedlicher Eroberungsvorgang, der täglich neue Erdteile dazugewinne –, sei eine normale psychologische und historische Erscheinung.²⁷³ Seine Überlegungen kulminieren schließlich in der Behauptung, dass die 'jüdische Kunst', als Kunst von leidenschaftlichen Pilgern, umherirrenden Rittern, wandernden Propheten, Zerstörern und großen Aufwieglern das Bewusstsein des Jahrhunderts verkörpere.²⁷⁴ Er formuliert damit einen tiefgreifenden Anspruch an die 'jüdische Kunst', der die komplexe Verquickung von Identität, Kunstschaffen und Zeitgeist in eine Zukunftsvision transformiert und Kunst als Mittel instrumentalisiert, um kulturellen Wandel herbeizuführen.²⁷⁵

In beiden Katalogen bleibt der Zionistische Weltkongress als politischer Anlass für die Ausstellungen unerwähnt;²⁷⁶ im Vordergrund stand eindeutig die kulturelle Demonstration des jüdischen Selbstverständnisses und seiner künstlerischen Ausdruckskraft. Ohne auf die divergenten Katalogtexte der Galerien einzugehen, schilderte die Berichterstatteerin des *Israelitischen Wochenblattes*, Ruth Morold,

271 „C'est en vain qu'on chercherait chez les artistes juifs des traits formels communs. Mais une communauté de sentiments, d'idées, d'aspiration préside à leurs travaux.“ Ebd., S. 8/9.

272 „Encore que l'art juif considéré comme une forme d'expression collective, anonyme, n'ait jamais totalement disparu, le 20me siècle marque le point de départ de sa mission mondiale.“ Ebd., S. 7.

273 „L'expansion de la pensée juive, cette conquête pacifique, qui gagne tous les jours des continents nouveaux, est un phénomène psychologique et historique normal.“ Ebd.

274 „(...) cet art à double visage qui ne connaît ni repos, ni reprint, cet art des pèlerins passionnés, des chevaliers errants, de prophètes migrants, de destructeurs, de grands agitateurs, est la conscience du siècle.“ Ebd., S. 9.

275 Inwiefern George mit seinem Text auf Kollisionskurs mit dem (jüdischen) Kunstkritiker Adolphe Basler in Paris ging, der 1926 die moderne Malerei als ‚neue Religion‘ verschrie, einen Verriss über den Kubismus schrieb, aus Expressionisten „Express-Sionisten“ machte (S. 16), antisemitische Vorurteile gegen Pascin, Modigliani und Chagall kolportierte (S. 18/19), Cézanne einen Augenfehler nachsagte (S. 32), die Psychoanalyse Freuds angriff (S. 54), über Picasso herzog (S. 70), an der modernen Malerei nur wenig gelten ließ, wäre zu untersuchen. Jedenfalls hatte derselbe Basler die Brüder Bolland etwa zehn Jahre vor seinem Pamphlet mit Picasso zusammenggeführt. Adolphe Basler, *La Peinture ... religion nouvelle*, Paris 1926.

276 Im IW wurde hingegen ausdrücklich darauf hingewiesen: Ruth Morold, *Jüd. Kunstausstellung bei Brendlé*, in: IW, 29. Jg., Nr. 31, 2.8.1929, S. 17/18.

der Leserschaft ihr Kunsterlebnis beim Rundgang in den Ausstellungen von Brendlé bzw. Aktuaryus und vertrat die Ansicht, dass sich diese „glücklich ergänzen“ würden.²⁷⁷ Während die beiden Galeristen ihr professionelles Engagement in den Dienst jüdischer Kunstschaffender stellten, war für sie das interessierte Publikum des Zionistischen Weltkongresses als potenzielle Käuferschaft sicherlich ebenso interessant.

Aktuaryus fügte der ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ noch einen zweiten kunstfördernden Beitrag an: In einer Auflage von 125 Exemplaren publizierte er im August 1929 zusätzlich eine Mappe von 36 Lithografien des Zeichners Gregor Rabinovitch.²⁷⁸ Die Porträts der 24 Mitglieder der Jewish Agency waren als „wertvolle Erinnerung an den Kongress“ gedacht und wurden zum Preis von CHF 35 bzw. 125 verkauft.²⁷⁹

Betrachtet man die politischen Veränderungen im deutschen Nachbarland, war es ein demonstratives Bekenntnis zum Judentum wenige Jahre vor dem Kollaps. Hitler selbst reagierte prompt auf den Kongress, indem er verlauten ließ, es werde daran klar, dass die Juden damit ihren Machtanspruch auf die ganze Welt geltend machten.²⁸⁰ Nur ein paar Wochen später berichtete das *Israelitische Wochenblatt* über eine Hakenkreuzpropaganda, von der sein Firmenschild ebenfalls betroffen war. Es war allerdings allzu zuversichtlich gestimmt, als es davon ausging, dass „in der Schweiz (...) heute kein ernsthaft zu nehmender Mensch mehr hinter diesen mittelalterlichen Treibereien“ stehe.²⁸¹ Auch die Galerie Aktuaryus soll Opfer einer solchen nazistischen Einschüchterungsaktion geworden sein.²⁸² Sie hatte sich mit ihrer ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ und der Herausgabe der Jewish Agency-Porträts an eine breite Öffentlichkeit gewandt und bekam plötzlich die Kehrseite dieser Publizität im Namen des Judentums zu spüren; dies obwohl die

277 Ebd.

278 Markus Britschgi, *Gregor Rabinovitch, 1884–1958*, Luzern 1993. Eva Korazija, *Gregor Rabinovitch, 1884–1958*, Zürich 1982. Holländer, *Juden*, S. 209–232, hier S. 214: „Einer der Künstler, die 1914 in die Schweiz gekommen waren, war der aus Russland stammende, 1958 in der Schweiz gestorbene Gregor Rabinovitch. Ausgehend von den aktuellen sozialen Anliegen schuf der virtuose Radierer neben zahlreichen Porträts eine engagierte Grafik, die bis zu Karikatur reichte. Bald gehörte er zu den Expressionisten in der Schweiz und bezog mit seiner Kunst auch politisch deutlich Stellung. Als 1922 in Los Angeles eine Ausstellung seiner Radierungen stattfand, galt er als einer der führenden Grafikkünstler der deutschsprachigen Länder. In jener Zeit begann er auch regelmässig für den ‚Nebelspalter‘ zu zeichnen, die älteste bis heute erscheinende humoristische Zeitschrift der Welt. Er tat dies in so unmissverständlicher Weise, dass es dem Blatt in den dreissiger Jahren mehrere Zensurdrohungen einbrachte.“

279 Inserat in: IW, 29. Jg., Nr. 34, 23.8.1929, S. 19. „Ausgabe A nur 25 Ex., alle Blätter signiert Fr. 125.-, Ausgabe B (100 Exemplare), Titelblatt signiert Fr. 35.-“.

280 Unbekannter Autor, *Zürich*, in: IW, 29. Jg., Nr. 34, 23.8.1929, S. 6/7.

281 Unbekannter Autor, *Zürich*, in: IW, 29. Jg., Nr. 41, 11.10.1929, S. 9.

282 Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

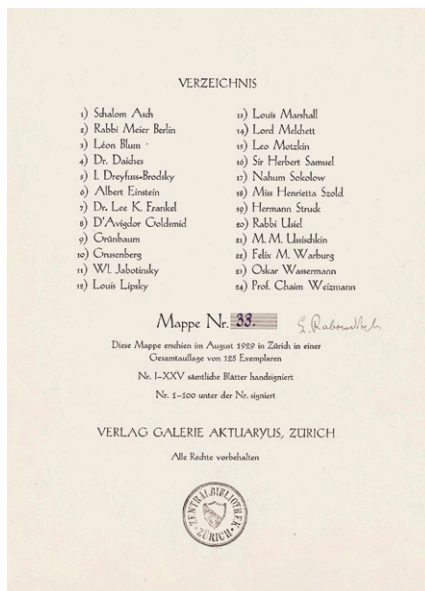
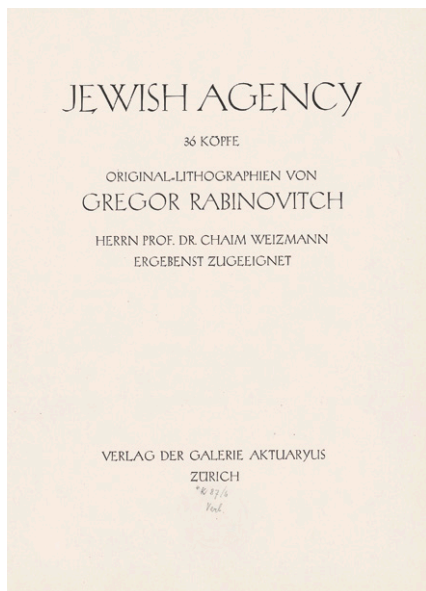
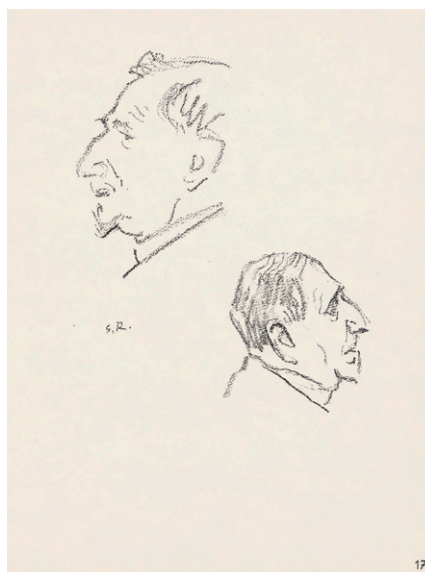


Abb. 36: Gregor Rabinovitch, Mappe: *Jewish Agency*, 36 Köpfe, Original-Lithographien, Nr. 17, Nahum Sokolow, Verlag der Galerie Aktuaryus Zürich, 1929. © Silver Hesse, Zürich.



Aussagen des Katalogtexts vor dem Hintergrund des Brendlé-Ausstellungstexts unpolitisch formuliert waren. Möglicherweise aus Angst vor weiteren antisemitischen Anschlägen ist die ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ in diesem Rahmen einzigartig geblieben.

Auch mit seinem grundsätzlichen Engagement für jüdische Künstler stellte sich Aktuaryus erst wieder 1941 ins Rampenlicht: Gregor Rabinovitch hatte er 1928 in der bereits erwähnten Ausstellung mit Ernst Morgenthaler, Gotthard Schuh und Victor Surbek gezeigt. Anlässlich der ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ 1929 präsentierte Aktuaryus drei Radierungen von Rabinovitch;²⁸³ nach der Herausgabe der *Jewish Agency-Mappe* 1929 taucht sein Name aber nicht mehr in den Galeriekatalogen auf. Ähnlich sieht die Situation von Wladimir Sagalowitz, der sich später Sagal nannte,²⁸⁴ und Alis Guggenheim (1896–1958) aus. Sagal konnte 1929 sieben Porträtzeichnungen zionistischer Führer beisteuern;²⁸⁵ danach wurden seine Werke jedoch nie mehr durch Aktuaryus in der Öffentlichkeit angepriesen, dies obwohl er offenbar einzelne davon verkaufte²⁸⁶ und mit ihm in Verbindung stand.²⁸⁷ Alis Guggenheim war an der ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ mit drei Plastiken aus Terracotta vertreten. Weitere Plastiken von ihr wurden erst wieder im Oktober 1941 in der Galerie Aktuaryus ausgestellt.²⁸⁸ Wie auch der Umgang mit dem Werk Liebermanns verdeutlicht, verzichtete Aktuaryus künftig ganz darauf, seinem Galeriepublikum Kunstwerke unter dem jüdischen Identitätsaspekt zu unterbreiten.²⁸⁹

283 Nr. 230 Portrait Alexander Schaichet, Nr. 231 Portrait Joachim Stutschewsky, Nr. 232 Portrait Moïse Kogan, *Ausstellung jüdischer Künstler*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 1929, S. 17.

284 Holländer, *Juden*, S. 209–232, hier S. 214. „Auch der aus Witebsk stammende, 1898 geborene Wladimir Sagal (eigentlich Sagalowitz, 1969 in Zürich gestorben), der vorwiegend als Zeichner arbeitete, kam 1914 erstmals nach Zürich. Er besuchte später in Berlin eine Kunstschule, doch 1943 fand er sich wiederum als Flüchtling in der Schweiz. Sagal betätigte sich u. a. als Pressezeichner und hat zahlreiche Zeitgenossen, unter ihnen Marc Chagall, Max Brod, Albert Einstein, Chaim Weizmann, David Ben Gurion, porträtiert. Mit seinem Zeichenstift und einer flinken Linie, die zunehmend das Einfache suchte, hielt der auch politisch engagierte Künstler verschiedene Aspekte des Lebens fest, u. a. als Zeichner für das Zürcher Schauspielhaus und das Israelitische Nationaltheater Habimah.“

285 *Ausstellung jüdischer Künstler*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 1929, Nr. 235.

286 Y. Dunkleman teilte mir mit, dass ihr erstes Bild, welches sie erwarb, von Wladimir Sagal stammt; es soll nach wie vor in ihrem Besitz sein. Mail von Y. Dunkleman an EE, 17.5.2006.

287 Susanne Gisel-Pfankuch u. Barbara Lüthi, *Gezeichnet, Wladimir Sagal (1898–1969), Flüchtling und Künstler*, S. 89 und S. 190, Anm. 220.

288 *Ausstellung jüdischer Künstler*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 1929, Nr. 49 Kinderkopf, Nr. 50 Kniende, Nr. 51 Liegende, S. 10. Holländer, *Juden*, S. 209–232, hier S. 214/215.

289 Werke Liebermanns z. B. wurden zwar weitere Male gezeigt, doch erst 1945 wieder mit einem Bezug zu seiner jüdischen Herkunft.

Aus Furcht vor dem zunehmend bedrohlich werdenden Antisemitismus wich das selbstbewusste Einstehen für den Zionismus mit den Jahren einer präventiven Vorsicht; als französischer Staatsangehöriger lief Toni Aktuaryus außerdem Gefahr, falls er sich politisch zu stark exponierte, sich und seine Familie zu gefährden. Sein persönliches Engagement für jüdische Kunstschaffende gab er hingegen nie auf, verstärkte es sogar während des Zweiten Weltkriegs noch, als er Anfang 1941 – angesichts der Lage in Deutschland ein mutiger Schritt – zu den Gründungsmitgliedern des Omanut in Zürich gehörte.²⁹⁰

Aus der Konkurrenzveranstaltung im Salon Brendlé resultierte wenige Jahre später eine Annäherung zum Kunstkritiker Waldemar George. In *Galerie und Sammler*, der Zeitschrift der Galerie Aktuaryus, wurde 1933 das erste Kapitel seines neuen Buches *Profits et Pertes de l'Art contemporain* zusammen mit einer Würdigung seines kunstkritischen Schaffens durch Gotthard Jedlicka veröffentlicht und angekündigt, dass George in nächster Zeit einen Vortrag in der Galerie Aktuaryus halten würde. Während Jedlicka George „zu den bedeutendsten Kritikern Frankreichs“ zählte, wies er darauf hin, dass dieser „der einzige französische Kunstschriftsteller [sei], der wirklich international zu denken“ vermöge; die Schweiz habe ihm außerdem seine Einführung Heinrich Wölfflins in die französische Kunstdiskussion zu verdanken, und schließlich bezeichnete er ihn als eine Art Kunstpropheten, weil er sich damit befasse, was in Zukunft „geschaffen werden soll“.²⁹¹ Aus dieser Einschätzung werden gerade auch Jedlickas kunsttheoretische Maximen offensichtlich: Erstens war internationales Denken angesagt; zweitens musste Wölfflins Kunstanschauung auf europäischem Parkett überprüft werden; drittens war die Zusammenarbeit mit den zeitgenössischen Künstlern und ihren Ideen für die Zukunft der Künste eine Notwendigkeit. – Dass Toni Aktuaryus in den 30er Jahren keine Ausstellungen jüdischer Künstler parallel zu den Zionistischen Weltkongressen mehr veranstaltete, hatte folglich auch mit seiner veränderten Ausstellungspraxis unter der Beratung von Gotthard Jedlicka zu tun.

290 Holländer, *Frage*, S. 7.

291 Waldemar George, *Taine ou Freud*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 6, 1933, S. 104/105.
Gotthard Jedlicka, *Waldemar George*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 6, 1933, S. 107.

4 Vom ambitionierten Aussteller zur internationalen Kunstadresse der 30er Jahre

Momentaufnahmen der finanziellen Verhältnisse

Eine Galerie ist sowohl faktisch als auch finanziell ein hochkomplexes Unternehmen. Die Beziehungen zwischen dem Händler, der Klientel und den Kunstschaffenden sind vielfach polyvalent und überlagern sich gegenseitig: Die Kundschaft bietet dem Händler ihre Werke an, um sie durch ihn weiterverkaufen zu lassen. Dasselbe Publikum kann gleichzeitig zur Käuferschaft gehören, nachdem es Kunstwerke in der Galerie erworben hat. Auch die Kunstschaffenden zählen gewissermaßen zur Kundschaft, indem sie dem Händler ihre Werke zum Verkauf überlassen, aber auch, wenn sie für sich selbst Kunstwerke kaufen. Der Händler seinerseits steht mit weiteren Galerien und Händlern in Kontakt, welche ihm Werke in Kommission geben, während er anderen Galerien und Händlern Werke aus seiner Galerie zum Weiterverkauf überlässt. Schließlich leiht der Galerist regelmäßig Werke bei Sammlerinnen und Sammlern, Künstlerinnen und Künstlern, Museen und Galerien aus, um seine eigenen Ausstellungen damit anzureichern.

Mitten in diesem Geben und Nehmen, Ausstellen, Wegräumen, Zeigen, Austauschen und Verkaufen steht der Galerist, der anhand seiner Bücher und Karteien stets den vollständigen Überblick über die multiplen Transaktionen bewahren muss. Davon, dass diese Wechselseitigkeiten eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe darstellen, zeugt das Konkursprotokoll der Galerie Aktuaryus aus dem Jahr 1946.²⁹²

Über die Jahre zwischen 1924 und 1946 sind nur einzelne Eckdaten der Einkommens- und Vermögensverhältnisse überliefert, welche lediglich punktuelle Einblicke in die Finanzen der Galerie gestatten. Feststeht, dass Aktuaryus' immenser Einsatz für die Galerie streckenweise in krassem Gegensatz zum Ertrag stand, den er damit erwirtschaftete. Folgt man den Steuerregistern der Stadt Zürich, fing er seinen Grafik- und Kupferstichhandel – noch ohne Galerie – 1920 mit einem Einkommen von CHF 12.600 und einem Vermögen von CHF 8500 an.²⁹³ Er hatte also in jenem Jahr einen beachtlichen Verdienst erwirtschaftet, der sogar höher als sein damaliges Vermögen war. Ob er allein mit den Verkäufen von *Helvetica und Grafik* ein so hohes Einkommen erzielte, ist fraglich. Es ist eher anzunehmen, dass er, bevor er sich mit seiner eigenen Galerie 1924 in der Stadt Zürich selbständig machte, für die Galerie Aktuaryus, Straßburg, welche seinem

292 Siehe StAZH, Z 712.987.

293 SAR, A.e.53, Steuerregister 1920.

Vater Isaac gehörte, Gemälde an Schweizer Kunden verkaufte und sich damit das nötige Startkapital erarbeitete. Denkbar wäre ebenso, dass er als Vermittler für andere Galerien in der Schweiz oder im Ausland tätig war.²⁹⁴ Im Allgemeinen hatte „der schweizerische Kunsthandel nach dem Ersten Weltkrieg einen erheblichen Aufschwung erfahren“, was „1922 zur Gründung des Kunsthandelsverbandes der Schweiz (KHVS)“ führte.²⁹⁵ Mit welchen finanziellen Ressourcen Aktuaryus 1924 seine Galerie eröffnete und wie einträglich die Geschäfte während der ersten Jahre liefen, ist nicht überliefert.

Anfang 1926 heiratete Toni Aktuaryus Flora Schreiber aus Antwerpen, die Tochter von Chiel und Mathilde Schreiber-Wolff. Das Frauengut, welches sie damals in die Ehe mitgebracht hat, bezifferte sie im Konkurs 1946 mit CHF 50.000 und gab an, dass CHF 10.000 sogleich für Möbel und Hausrat ihrer gemeinsamen Wohnung ausgegeben worden seien. Von den übrig gebliebenen CHF 40.000 ihrer Mitgift fehlte hingegen bereits 1929 jede Spur, denn Aktuaryus versteuerte damals ein Vermögen von CHF 9000 und ein Einkommen von CHF 7100.²⁹⁶

Nachdem im September 1927 die erste Tochter Yvonne geboren war, hatte Aktuaryus mit seiner Galerie für den Unterhalt seiner dreiköpfigen Familie zu sorgen.

Im Frühling 1930, als Aktuaryus bei der Schweizerischen Bankgesellschaft den Mietvertrag für die neuen Geschäftslokalitäten in der Pelikanstraße 3 unterzeichnete, muss er davon überzeugt gewesen sein, dass die Verkäufe der kommenden Jahre gewinnbringend verlaufen würden;²⁹⁷ er nahm bei einer Privatperson in den USA einen Kredit auf und verpfändete als Sicherheit seine Lebensversicherung.²⁹⁸ An den Schulden, welche er sich damit aufgeladen hatte, hatte er in den kommenden zehn Jahren schwer zu tragen; erst ab 1939 war er nämlich in der Lage, diese allmählich wieder zurückzubezahlen.²⁹⁹ Außerdem gab es 1932 mit Reine, der zweiten Tochter, weiteren Familienzuwachs.³⁰⁰

294 Ab 1921 gab er sich als Kunsthändler aus, vorher als Kaufmann, siehe SAR, Einwohnerkontrollkarte Nr. 62462.

295 Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*, S. 63. Toni Aktuaryus wurde ebenfalls Mitglied dieses Verbandes.

296 SAR, A. e. 53, Steuerregister 1929. StAZH, Z 712.987, Inventar, D. Mobilier. Flora Aktuaryus meldet einen Rechtsanspruch auf sämtliche Möbel und Bilder in der Wohnung und das Chippendale-Ensemble („1 Sofa, 2 Stühle, 2 Fauteuils, 1 runder Tisch mit geschweiften Beinen“) in der Galerie an, dessen Preis auf CHF 750 beziffert wurde.

297 Ebd., Kollokationsplan, Ordnungsnummer 1. Mietzins pro Quartal sFr. 3922,50, pro Monat: sFr. 1307,50, Schweizerische Bankgesellschaft, Bahnhofstr. 45. Die Mietverträge sind datiert auf: 1.3.1930, 8.3.1934, 12.8.1937, 25.8.1939.

298 Ebd., Kollokationsplan, Verfügung der Konkursverwaltung und des Gläubigerausschusses: „Das beanspruchte Fristpfandrecht an der Forderung von Fr. 21.320,38 wird abgewiesen, weil das Pfandrecht nicht rechtsgültig bestellt wurde.“

299 Ebd., Ordnungsnummer 58, Forderungseingaben, Ordnungsnummer 53.

300 Reine wurde am 3.2.1932 in Zürich geboren, SAR, Einwohnerkontrollkarte Nr. 25350.

Die Steuerzahlen, welche allerdings nur ein unscharfes Bild der tatsächlichen Verhältnisse wiedergeben und über die 30er Jahre erst noch dünn gesät sind, machen deutlich, dass Aktuaryus' Einkommen zwischen 1930 und 1939 um circa ein Drittel zurückgegangen war, während das Vermögen stagnierte. Dies entspricht dem allgemeinen Verlauf der Wirtschaftskrise, wie ihn Enderle ermittelt hat.³⁰¹

Bedingt durch die Weltwirtschaftskrise und die politischen Umwälzungen in Deutschland, bekam der Schweizer Kunstmarkt aufgrund der Verschiebungen bei Angebot und Nachfrage ein anderes Gesicht. Nachdem Sammlungen und Wohnungseinrichtungen aufgelöst werden mussten, jüdische Kunsthändlerinnen und Kunsthändler nicht mehr Handel treiben durften, gegen zeitgenössische deutsche Künstlerinnen und Künstler Arbeitsverbote verhängt worden waren, ihr Werk verfemt, aus den Museen konfisziert, verkauft oder zerstört wurde, derweil französische Künstlerinnen und Künstler den deutschen Markt verloren, stand auf dem Kunstmarkt in der Schweiz während der ersten Hälfte der 30er Jahre ein umfassendes in- und ausländisches Angebot, welches einen großen Arbeitseinsatz forderte, einer unergiebigem Anzahl von Verkäufen gegenüber.³⁰²

Aktuaryus' Einkommens- und Vermögensverhältnisse Ende der 30er Jahre und in der Kriegszeit zeigen erneut ein überraschendes Bild: Sowohl das Einkommen, als auch das Vermögen stiegen mit Kriegsausbruch markant an, um schließlich gegen Ende des Krieges – trotz Einfuhrsperre³⁰³ – noch weiter in die Höhe zu klettern.³⁰⁴ Der Kunstverkauf der Galerie Aktuaryus in Zürich gedieh

301 Georges Enderle, *Die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise der Dreissiger Jahre auf die personelle Einkommens- und Vermögensverteilung*, Freiburger Studien zur Verteilung von Einkommen und Vermögen, Hanns Abele (Hg.), Bd. 1, Freiburg 1982. Laut Georges Enderle zeichnet sich die Weltwirtschaftskrise der dreissiger Jahre „durch ihre Heftigkeit und Dauer aus und gilt geradezu als ‚exemplarische‘ Krise“. S. 72 „Die Krise setzte im Herbst 1931 heftig ein und zeitigte 1932 und 1933 ihre grössten kurzfristigen Auswirkungen. Anschließend nahm der Kriseneinfluss allmählich ab, bis 1937 wieder eine einigermassen normale Wirtschaftssituation erreicht wurde.“ S. 256.

302 Tisa und Heuss stellen für die Zeit „der Weltwirtschaftskrise und Hitlers ‚Machtergreifung‘ eine Umstrukturierung“ des internationalen Kunstmarkts fest, „die sich zugleich in der Auflösung von alten wie auch im Aufbau von neuen Sammlungen manifestierte.“ Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, S. 73.

303 Pérez, *Chronologie*, S. 269–284, hier S. 274.

304 SAR, Steuerregister der Stadt Zürich, A.e. 53 1920: 12.600 Einkommen, 8500 Vermögen; 1929: 7100 Einkommen, 9000 Vermögen; 1930: 7100 Einkommen, 9000 Vermögen; 1938: 5700 Einkommen, 10.500 Vermögen; 1939: 5700 Einkommen, 10.500 Vermögen (Zwischentaxation: 13.400 Einkommen, 12.000 Vermögen); StAZH, Steuerregister der Stadt Zürich, RR I 64.445, S. 140, 1940: 5700 Einkommen, 10.500 Vermögen (Zwischentaxation: 10.200 Einkommen, 12.000 Vermögen); RR I 64.519, S. 136, 1941: 13.000 Einkommen, 12.000 Vermögen; RR I 64.64.591, S. 136, 1942: 11.500 Einkommen, 17.500 Vermögen; RR I 64.669, S. 138, 1943: 16.400 Einkommen, 13.500 Vermögen; RR I 64.742, S. 139, 1944: 16.000 Einkommen,

damals also bestens, und seine Geschäftstätigkeit brachte Aktuaryus einen überdurchschnittlichen Verdienst ein.³⁰⁵ Das höchste versteuerte Vermögen gab er 1942 mit CHF 17.500 an. Die Käufe Bührles von Werken französischer Meister bei Aktuaryus nahmen zwischen 1936 und 1944 ein beträchtliches Ausmaß an, wobei die bezahlten Preise noch nichts darüber aussagen, wieviel Aktuaryus tatsächlich einnahm.³⁰⁶

Es spricht jedoch einiges dafür, dass Aktuaryus seinen Kunsthandel damals auch aus der inländischen Kunstproduktion speiste und damit gerade in jener Zeit besonders erfolgreich war. Für dieses Kriegsphänomen liefert die Luzerner Kunsthändlerin Angela Rosengart eine plausible Erklärung:

Die geschäftliche Situation während der Kriegsjahre war schwierig, weil sich der Markt auf die kleine Schweiz beschränkte. Allerdings gab es nicht viele Möglichkeiten, sein Vermögen anzulegen, sodass manch ein Arzt oder Rechtsanwalt, dessen Arbeit keines großen Betriebskapitals bedurfte, sich vom Verdienst hin und wieder ein Bild leistete. Es entstand eine erstaunliche Anzahl von kleinen Sammlungen, und auch die großen wurden weiter ausgebaut.³⁰⁷

Sowohl die zeitgenössischen Kunstschaffenden als auch die Galeristen in der Schweiz sahen sich damals dazu gezwungen, ihren finanziellen Nutzen allein aus dem Schweizer Binnenhandel zu ziehen. Gleichzeitig entstand auf dem eingeschränkten Markt um die großen Sammler eine Konkurrenzsituation, welche sich zunehmend verschärfte.

Im zuversichtlichen Glauben, dass sich die Geschäfte weiterhin so erfreulich entwickeln würden, investierte Aktuaryus 1944 eine ansehnliche Summe in den Umbau der Untergeschossräumlichkeiten seiner Galerie und nahm dafür einen

15.500 Vermögen; RR I 64.819, S. 141, 1945: 14.800 Einkommen, 7500 Vermögen (alle Angaben in CHF).

305 Laut Tisa und Heuss ist „mit der deutschen Annexions- und Besatzungspolitik ab 1938 (...) anschließend ein neuer Kunsthandel in Gang“ gekommen, „der zwischen 1940 und 1942 im Zenit“ stand. Nach 1943 sei „der Kunstmarkt allerdings angesichts der sich abzeichnenden deutschen Niederlage“ zusammengebrochen. Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, S. 73/74.

306 1936 4 Werke für CHF 12.000; 1937 15 Werke für CHF 268.000 (Rosengart 8 Werke für CHF 557.000); 1938 5 Werke für CHF 183.000; 1939 3 Werke für CHF 107.000; 1940 3 Werke für 20.000; 1941 7 Werke für CHF 100.000; 1942 5 Werke für CHF 73.000; 1943 9 Werke für CHF 115.000; 1944 1 Werk für CHF 28.000 (6 Werke von Nathan); 1945 0 (2 Werke von Nathan); 1946 0 (2 Werke von Nathan); 1947 (4 Werke von Nathan); 1948 (8 Werke von Nathan), siehe Provenienzenverzeichnis der Sammlung Bührle, in: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/Bestand_EGBdt.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021), S. 4–11.

307 *Von Matisse zu Picasso*, Angela Rosengart, Siegfried Rosengart 1894–1985 (Kat.), S. 23.

Kredit bei der Schweizerischen Bankgesellschaft auf.³⁰⁸ Und obwohl für das Jahr 1945 bei der Eidgenössischen Steuerverwaltung ein Warenumsatz von CHF 448.313,75 deklariert wurde;³⁰⁹ verringerte sich gleichzeitig sein Vermögen um die Hälfte,³¹⁰ sodass er nicht einmal mehr liquid genug war, um seine Arztrechnung mit Geld zu begleichen.³¹¹ Die Entwicklung der finanziellen Verhältnisse gibt einmal mehr Rätsel auf: Wohin flossen die Einnahmen? Belasteten die Honorare der Ärzte und Anwälte sein Budget so schwer? Mangels Vergleichs mit den Umsatzzahlen anderer Jahre kann nicht mehr nachvollzogen werden, welche Umstände für die Schräglage der Finanzen ursächlich waren.

Als Flora Aktuaryus nach dem Tod ihres Mannes 1946 vor einem unüberschaubaren Schuldenberg stand, unterstellte sie ihm, er sei „wahrscheinlich kein guter Kaufmann“ gewesen und habe, weil seine Marge zu niedrig gewesen sei, zu wenig verdient.³¹² Die konkursamtliche Liquidation der Galerie brachte darauf zutage, dass CHF 91.655,11 liquidierte Aktiven nur knapp die Hälfte der CHF 217.098,27 Passiven aufwogen.³¹³ Aktuaryus' Zahlungsmentalität war als schleppend und mühsam bekannt; doch weisen diese Zahlen auf ein höchst bedenkliches Geschäftsverhalten hin, welches vor Schulden nicht zurückschreckte und sich auf das Vertrauen und den Goodwill seiner Kundschaft stützte.³¹⁴ Überdies zeigt ein Schreiben von Aktuaryus an Frau Hahnloser-Bühler vom 19. Dezember 1941 auf, wie die Käufe und Verkäufe miteinander verkettet wurden, ohne dass tatsächlich Geld zum Einsatz kam; ‚kauften‘ die Kundinnen und Kunden ein Werk in der

308 StAZH, Z 712.987, Kollokationsplan, „II. Gemäss der unterm 8. Februar 1944 mit T. Aktuaryus getroffenen Vereinbarung hat die Bank dem T. Aktuaryus einen festen Vorschuss von Fr. 10.449 gewährt, der zur Finanzierung der vom Mieter Aktuaryus zu tragenden Kosten für den Umbau seiner Untergeschossmietlokalitäten diente“; Toni Aktuaryus bezahlte der Bank 1945 CHF 2000 davon zurück.

309 Ebd., Kollokationsplan, Ord. Nr. 80, Nr. des Eingabenverz. 52 „Eidgen. Steuerverwaltung Sektion für Warenumsatz, Luxus- und Ausgleichskassen, Bern, Bundesgasse 32, III/13.625 fordert: geschuldete Ausgleichsteuer gemäss der auf Grund der beim Konkursamt Enge-Zürich aufliegenden Acten erstellten Ergänzungsabrechnung No. 17.198 vom 29. Juni 1946 über die vom Gemeinschuldner vor der Konkurs Eröffnung getätigten und noch nicht versteuerten Umsätze (...) Im Steuerjahr 1945 in der Schweiz erzielter Detailwarenumsatz Fr. 448.131,75.“

310 Vermögen 1944: CHF 15.500, 1945: CHF 7500, StAZH, RR I 64.742, S. 139.

311 Dr. Pollag hatte eine Lithografie von Matisse für CHF 400 als Anzahlung an die Rechnung über CHF 520 aus dem Jahr 1945 entgegengenommen. Siehe StAZH, Z 712.987, Kollokationsplan, „3. Klasse“.

312 Ebd., Einvernahme vom 7.6.1946, unter „9. Konkursursachen“.

313 Ebd., Konkursamt Zürich-Enge an den Konkursrichter des Bezirksgerichts Zürich, 28.8.1957.

314 „Den 81 Gläubigern in der 5. Klasse mit einem Gesamtforderungsbetrag von Fr. 191.245,52 wurden ausbezahlt total Fr. 49.850,16. Ausgeschüttete Dividende: 26,066 %, Gesamtbetrag der Verluste: Fr. 141.395,36.“ Ebd.

Galerie, welches sie gegen ihr Warendepot verrechnen ließen, fehlte der Betrag in der Kasse, um den Künstler auszuzahlen.³¹⁵

Das Kunstangebot überbordnet

Nach rund 42 Ausstellungen in sieben Jahren, hatte sich die Galerie Aktuaryus 1930 innerhalb der Schweizer Kunstöffentlichkeit einen Namen gemacht.³¹⁶ Als Kunstort verschiedener moderner Kunstströmungen, funktionierte sie sowohl als Anregungsraum, als auch als Kontaktvermittlungsstelle unter Kunstschaffenden und Kunstinteressierten. Damit war es dem Galeristen Aktuaryus gelungen, eine eigentliche ‚Kunstwelt‘ mit Zentrum Zürich aufzubauen und zu ihrem prominenten Gatekeeper zu avancieren.

Sich als Kunsthändler in den 30er Jahren auf dem Kunstmarkt in der Schweiz zu behaupten, bedeutete für Aktuaryus in vielerlei Hinsicht eine große Herausforderung: Da die Schweizer Künstlerinnen und Künstler unter der Wirtschaftskrise litten, waren sie dringend auf professionelle Unterstützung und ein kaufendes Publikum angewiesen; die Aufgabe des Galeristen bestand folglich darin, sie möglichst umgehend bekannt zu machen und ihnen mit Ausstellungen einen lukrativen Absatzmarkt zu bieten. – Nachdem die ‚verfemten‘ deutschen Künstlerinnen und Künstler in Deutschland ihre Werke nicht mehr verkaufen durften, gelangten diese vermehrt auf den Schweizer Markt. Wollte sich Aktuaryus dem deutschen Unrechtssystem nicht anschließen, musste er bereit sein, sich mit diesen angefochtenen Werken couragiert in der Schweiz zu exponieren und sie an die passende Käuferschaft zu vermitteln. Dies war keine einfache Aufgabe, lag doch das Schweizer Sammelinteresse besonders bei der französischen Kunst, mit welcher auch die höchsten Gewinne erzielt werden konnten. Das heißt, dass Aktuaryus, um die Kosten der Galerie zu bestreiten, fortlaufend französische Werke im Angebot brauchte, für welche er kaufkräftige Abnehmerinnen und Abnehmer haben musste. – Gleichzeitig strömte, wie es scheint, in Massen Fluchtgut vor allem von jüdischen Sammlerinnen und Sammlern aus Deutschland in die Schweiz, welches von Händlern in der Schweiz auf schnellstem Weg zu Geld gemacht werden musste, um deren Flucht und Leben in der Emigration zu finanzieren.

315 Die Hahnlosers hatten sowohl ein Warendepot als auch ein Kundenkonto bei der Galerie Aktuaryus. Archiv Villa Flora, Winterthur, Korrespondenz/Rechnungen der Galerie Aktuaryus, 1929–1945, Brief von Aktuaryus an Frau Dr. Hahnloser-Bühler, 19.12.1941.

316 1924: 2 Ausstellungen, 1925: 3 Ausstellungen, 1926: 6 Ausstellungen, 1927: 7 Ausstellungen, 1928: 8 Ausstellungen, 1929: 9 Ausstellungen, 1930: 7 Ausstellungen. Zwischen 1924 und 1930 total: 42 nachweisbare Ausstellungen.

Entlang dieser vier Bedarfsstränge entwickelte Aktuaryus sein Zürcher Galerieprogramm der 30er und 40er Jahre, welches ein äußerst breites Kunstangebot umfasste.

Auktionsvorbesichtigungen

In der Annahme, sein Geschäftssitz in Zürich würde sich als vorteilhafter Standort erweisen, führte Aktuaryus in Kooperation mit diversen auswärtigen Auktionshäusern mehrere Auktionsvorbesichtigungen von in- und ausländischen Kunstsammlungen und einmalig auch von Mobiliar in seiner Galerie durch. Diese Ausstellungen dauerten in der Regel nur ein paar Tage und waren mit einem ziemlichen logistischen Aufwand verbunden. Und obwohl sie Aktuaryus offenbar zu keinen nennenswerten Gewinnen verhalfen, profilierten sie die Galerie Aktuaryus als bedeutende Kunstadresse in Europa. Währenddessen präsentierten die ausländischen Häuser: 1930 F.A. Prestel Frankfurt a.M.,³¹⁷ 1931–33 C.G. Boerner Leipzig,³¹⁸ 1931 Paul Cassirer Berlin³¹⁹ und 1934 L. Godefroy in Paris³²⁰ bei Aktuaryus ihre Auktionsware in der Hoffnung, dafür beim Zürcher Publikum Kundschaft zu finden. Genauso steuerten auch einzelne Schweizer Auktionsfirmen via Galerie Aktuaryus den Zürcher Markt für ihre Ware an: 1927 Gilhofer und Ranschburg in Luzern,³²¹ 1930 Antiquar

317 „Karl Stauffer-Bern u. Albert Welti Ausstellung hervorragender graphischer Blätter 4. bis 11. Mai 1930 Galerie Aktuaryus Zürich, Auktion dieser Blätter innerhalb einer bedeutenden Sammlung alter und moderner Graphik vom 26. bis 28. Mai durch F.A. Prestel Frankfurt a.M.“, NZZ, 7.5.1930.

318 „Auktionsvorbesichtigung der Graphik-Sammlung Carl Sachs (Auktion am 4. Nov. b. C. G. Boerner, Leipzig), 13.–16.10.1931“, NZZ, 13.10.1931. Die Sammlung Carl Sachs wurde von der UEK als Fluchtgut deklariert, Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, v.a. S. 180–184. Die Graphische Sammlung der ETH kaufte durch Vermittlung der Galerie Aktuaryus sechs Werke auf dieser Auktion. Graphische Sammlung der ETH, Erwerbungen IV, 1916–1933, S. 130, Nr. 63, J. Beurdeley, *Le pont de Bray sur Seine*, Radierung, CHF 26.20; J. Israels, *Kind in de Staël*, Radierung, CHF 45; ders., *Legende onde Man*, Radierung, CHF 50; Fel. Rops, *La vieille à l'aiguille*, Radierung, CHF 25; J. Whistler, *Old Baltersea Bridge*, Lithografie, CHF 130; Alb. Basnard, *Femme blonde*, CHF 70. „Ausstellung zur Vorbesichtigung der Sammlung Stinnes, sowie einer Auslese alter Graphik, 30.10.–1.11.1932“, NZZ, 28.10.1932. „Auktion der Sammlung C. O. Schniewind, New York, Honoré Daumier am 23. Mai 1933 in Leipzig durch C. G. Boerner, Leipzig und Gutekunst & Klipstein, Bern, Ausstellung 10.–12.5.1933“, NZZ, 9.5.1933 und 11.5.1933.

319 „Die Versteigerung der Sammlung Carl Sachs wird von C.G. Boerner in Verbindung mit Paul Cassirer, Berlin, Viktoriastraße 35, in Leipzig abgehalten.“ NZZ, 14.10.1931.

320 „Verkauf durch L. Godefroy in Paris am 12. Mai, Ausstellung der Pariser Privatsammlungen M.A. und H.L. Handzeichnungen, Druckgraphik, 1 Schiffsbuch, 22.–24.4.1934“, NZZ, 22.4.1934.

321 In Kat. der Galerie Aktuaryus, *Giovanni Giacometti*, 23.10–30.11.1927: „Voranzeige, vom 6. bis 9. November Ausstellung einer hervorragenden Sammlung von Ornamentstichen des XV. bis XVII. Jahrhunderts sowie alter Meister als Vorbesichtigung zu der am 16. und 17. November

H. Wels in Luzern,³²² 1931 Höpli in Zürich,³²³ 1934 W.S. Kundig in Genf³²⁴ und ab 1935 ausschließlich Gutekunst und Klipstein in Bern.³²⁵ Die Geschäfte der Firma

stattfindenden Auktion bei Gilhofer und Ranschburg in Luzern. Kataloge durch die Galerie, welche auch Aufträge zur Auktion entgegennimmt.“

322 Kat. der Galerie Aktuaryus, *Maler der Westschweiz*, 28.9.–2.11.1930: „Voranzeige, November/Dezember Hervorragendes Antikes Mobiliar Gobelins / Bibelots etc. Ausstellung gemeinsam mit Antiquar H. Wels, Luzern“ H. Wels bedankt sich beim Publikum und lädt nach Luzern ein, NZZ, 30.11.1930.

323 „Auktion Höpli am 16. u. 17. November im Zunfthaus zur Meise, Französische und Englische Farbstiche des 18. Jahrhunderts sowie Schabkunstblätter“ (Sonntag bis Mittwoch, o. D.), NZZ, 1.11.1931.

324 „Auktionsvorbesichtigung einer Graphik-Sammlung (aus franz. Besitz) Radierungen – Kupferstiche, Lithographien, Japanische Holzschnitte, Kunstbücher aus dem 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 11.–15.2.1934, Auktion in Genf am 27. u. 28.2. durch W.S. Kundig, 1, place du Lac“, NZZ, 11.2.1934.

325 „Auktion der Sammlung C. O. Schniewind, New York, Honoré Daumier am 23. Mai 1933 in Leipzig durch C.G. Boerner, Leipzig und Gutekunst & Klipstein, Bern, Ausstellung 10.–12.5.1933“, NZZ, 9.5.1933 und 11.5.1933. „Alte u. moderne Graphik Auktion durch August Klipstein vorm. Gutekunst & Klipstein am 14. u. 15. Juni in der Kunsthalle Bern, Vorbesichtigung Zürich, 4.–6.6.1934“, NZZ, 4.6.1934.

„Auktion aus dem Nachlass und den Sammlungen J.St. +, Joh. Brahm, H.K. – Bern, u.a. Schweizer Besitz, vom 15.–17.5. in Bern bei Gutekunst & Klipstein, Alte Meister: Graphik von: Altdorfer, Beham, Callot, Cranach, Dürer, Rembrandt u.a. Handzeichnungen von Meistern des 15.–19. Jahrhunderts, 18. Jahrhundert: Stiche von: Bonnet, Green, Reynolds u.a., Moderne Meister: Graphik von: Corinth, Corot, Delacroix, Manet, Millet, Méryon, Pissarro, Whistler u.a. Kolorierte Schweizer Stiche, Aquarelle und Handzeichnungen von: Aberli, Biedermann, Freudenberger, König, Lafond, Lory père et fils, Rieter, Woher, Wyss u.v.a., Moderne Schweizer Graphik Hodler, Pauli, Stauffer (Bern), Vallotton, Welti u.a.m., Vorbesichtigung 28.4–5.5.1935“, NZZ, 28.4.1935. „Auktionsvorbesichtigung 1. Sammlung E.R. Bühler u. and. Provenienz: Moderne Graphik, 2. Aus Basler und Berner Privatbesitz: Helvetica, 3. Sammlung H.St.: Wertvolle Bücher 24.–27.11.1935“, NZZ, 24.11.1935. „Auktionsvorbesichtigung Aquarelle, Handzeichnungen und Druckgraphik alter und moderner Meister (Namen...) 17.–20.5.1936 Auktion durch Gutekunst & Klipstein, Bern“, NZZ, 17.5.1936, große Kampagne: NZZ, 19.5.1936, 22.5.1936, 24.5.1936, 25.5.1936.

„Kunstchronik. Die Ausstellung Schweizer Malerinnen in der Galerie Aktuaryus geht Montag, 18 Uhr, zu Ende. Ab Mittwoch 2. Juni gelangen die Grafikbestände aus den Sammlungen Artaria und Paul Cassirer, sowie die Welti-Sammlung Läderach, Bern, welche Mitte Juni durch Gutekunst & Klipstein in Bern versteigert werden, für einige Tage zur Ausstellung.“ NZZ, 29.5.1937. Hinweis im Kat. der Galerie Aktuaryus, *Othon Friesz* und Kat. der Galerie Aktuaryus, *Heini Waser, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Innenseite: Ankündigung einer Auktionsvorbesichtigung: Kupferstiche Alter Meister, bei Gutekunst & Klipstein. „Vorbesichtigung zur Auktion, Gutekunst & Klipstein in Bern vom 3.–5.12.1942, Japanische Holzschnitte, Moderne Graphik, 24.–25.11.1942“, NZZ, 24.11.1942. „Auktionsvorbesichtigung Moderne Graphik: Amiet, Barlach, Besnard, Carrière, Cézanne, Corinth, Corot, Daumier, Derain, Forain, van Gogh, Haden, Hodler, Kirchner, Kollwitz, Lehmbuch, Leibl, Liebermann, Maillol, Manet, Matisse, Meid, Menzel, Millet, Munch, Nolde, Pauli, Picasso,

Gutekunst und Klipstein in Bern liefen übrigens auch seit 1929 nicht den Erwartungen entsprechend, sodass sie 1934 in der Hoffnung auf bessere Einkünfte ins Auktionsgeschäft wechselte.³²⁶ Die Wirtschaftslage blieb dennoch schwierig:

Generell war der Geschäftsgang in den Dreißiger- und Vierzigerjahren nicht erfreulich. Trotz steigender Qualität des Angebots und bedeutender Sammlungen, die Klipstein anvertraut wurden, konnten stetig zunehmende Verluste nicht verhindert werden. Selbst die kunsthistorische Sensation der Vorkriegszeit die Auktion mit Teilen aus der legendären Sammlung von Heinrich Stinnes im Juni 1938, war am Aufwand gemessen finanziell eine Enttäuschung.³²⁷

Klipstein versuchte sich deshalb den Markt in den USA unter anderem mit einer Ausstellung von Käthe Kollwitz 1937 zu erschließen, was bis 1941 möglich war. Erst nach dem Krieg kamen die Geschäfte mit der amerikanischen Kundschaft wieder in Fahrt, entsprechend wurden die Lagerlisten von 1946 und die Auktionskataloge zur Altmeistergrafik von 1947 und 1948 von vornherein in englischer Sprache abgefasst.³²⁸

Die Folgen der Weltwirtschaftskrise bekamen auch die Kunstschaffenden in der Schweiz deutlich zu spüren. In einem einmaligen Inserat, das wie ein Hilferuf klingt, wandten sich Hans Looser, Hanny Goessler und Robert Fretz an die Leserschaft der *Neuen Zürcher Zeitung* und machten mit Nachdruck auf ihre Ausstellung in der Galerie Aktuaryus vom 23. April bis am 15. Mai 1930 aufmerksam: „Unterstützet die Kunst! Zeiget Interesse für diese durch Besuch der Galerie Aktuaryus“, heißt es darin.³²⁹ Die Zeiten waren durch Not und Unruhen geprägt:

Die Auswirkungen der weltpolitischen Erschütterungen nahm man anfangs der dreißiger Jahre im Alltag nicht nur aus den Schlagzeilen der Zeitung oder aus dem Radio (im gotisch

Pissarro, Renoir, Rouault, Sintenis, Sisley, Slevogt, Stauffer, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Welti, Whistler u. a. Versteigerung zu Bern durch Gutekunst & Klipstein am 3. u. 4. 12. 1934, Ausstellung in Zürich 5.–11. 11. 1934“, *NZZ*, 6. 11. 1934.

326 Marc Fehlmann, *Gutekunst und Klipstein, Klipstein und Kornfeld, Galerie Kornfeld in Bern*, in: *Marché de l'art*, SIK, S. 139–162, hier S. 142.

327 Ebd., S. 143.

328 Ebd., S. 144/145.

329 Das Inserat erschien erst eine Woche nach Eröffnung der Ausstellung und war höchstwahrscheinlich ein Hilferuf der drei Ausstellenden, nachdem zu wenig Publikum ihre Ausstellung besuchte. Es hat ein anderes Erscheinungsbild als dasjenige der Galerie Aktuaryus; es fehlt ihm der charakteristische Rahmen. Vermutlich wurde es von den Künstlern selbst im Einverständnis mit dem Galeristen in Auftrag gegeben und möglicherweise auch bezahlt. Hans Looser (1897–1984), Toggenburg; Robert Fretz (1901–1979), Zürich; Hanny Goessler (1897–1976), Como, 23. 4.–15. 5. 1930, *NZZ*, 30. 4. 1930.

geformten Sperrholzkasten) zur Kenntnis. Man sah die Schlangen von Arbeitslosen vor dem Arbeitsamt; sah die Straßenzüge, wo an kaum einem Haus Kartonschilder fehlten, die auf leere Wohnungen oder Zimmer verwiesen; man erlebte Zusammenrottungen, Rufe nach Arbeit, Demonstrationen, Polizeieinsätze.³³⁰

Überblickt man die damaligen Galerieaktivitäten, sieht man sich mit einer Unmenge von Künstlernamen konfrontiert. Um zwischendurch Konturen zu setzen, richtete Aktuaryus seinen Fokus einerseits auf die zeitgenössischen Kunstschaffenden in der Schweiz, andererseits vor allem auf französische und deutsche Kunstgrößen. Sein breites Spektrum ließ er sich durch die nationalsozialistischen Werturteile keineswegs einschränken. Davon unbeeindruckt stellte er auch Werke des deutschen Expressionismus aus, welche bereits als ‚entartet‘ galten, und signalisierte damit, dass er nicht bereit war, sich dem kulturellen Diktat der Nationalsozialisten zu unterwerfen, während er gleichzeitig einen unübersehbaren kulturell-formulierten Widerstand gegen den Ausschluss gewisser Künstler aus dem Kunstbetrieb leistete.³³¹ Dass für ihn die unvoreingenommene Beschäftigung mit Kunst im Zentrum seiner Vermittlertätigkeit stand, bekräftigte er mit der Herausgabe der Zeitschrift *Galerie und Sammler* und der Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker und -schriftsteller Gotthard Jedlicka, welcher vor allem für die Zeitschrift schrieb und sie redigierte. Damit begann in der Galerie Aktuaryus 1932 eine neue Ära, welche bis zu Aktuaryus’ Tod andauern sollte.

Kunstvermittlung und Networking – Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka

Gotthard Jedlicka war 1899 als Sohn des Flachmalers Franz Jedlička (1873–1909) und der Elisabeth, geb. Maier (1865–1951) in Zürich geboren.³³² Er muss mehrere Geschwister gehabt haben, die jedoch im Kindesalter starben; außerdem verlor er bereits mit zehn Jahren seinen Vater. Diese frühen Konfrontationen

330 Willy Rotzler, *Aspekte der Avantgarde*, in: Dreissiger Jahre Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch, Zürich 1981, S. 320–330, hier S. 320.

331 Schweiger meinte, Aktuaryus sei „einer der wenigen Schweizer Kunsthändler [gewesen], der auch regelmässig deutsche Künstler zeigte.“ Schweiger, *Kunstinteresse*, S. 72.

332 Der Vater stammte aus Böhmen (Zliv), die Mutter aus Deutschland (Herzogsweiler, Kreis Freudenstadt). Die Familie war reformiert; Gotthard Jedlicka ließ sich 1914 in Zürich einbürgern. Siehe Dokumentationsmappe Jedlicka, Gotthard, beim SIK. Jedlicka konnte kein Tschechisch, weshalb er seinen Nachnamen als deutschen Namen verstand und den Umlaut „č“ nie verwendete. Freundliche Auskunft von Herrn Hans A. Lüthy (1929–2009), Gespräch vom 7.9.2004. Gotthard Jedlicka blieb kinderlos.

mit dem Tod traumatisierten den Knaben und verursachten eine lebenslang wiederkehrende Schlaflosigkeit, welche er als Erwachsener für seine ausgedehnte schriftstellerische Tätigkeit zu nutzen wusste.³³³ Jedlicka studierte in Zürich, Grenoble und Paris und bildete sich schließlich zum Lehrer aus. Danach arbeitete er als Sekundarlehrer in Winterthur und studierte gleichzeitig an der Universität Zürich Kunstgeschichte, Archäologie, deutsche Literaturgeschichte und Psychologie.³³⁴

Der Aufmerksamkeit des kunstinteressierten Aktuarius wird die „Ausstellung Henri de Toulouse-Lautrec“³³⁵ im Mai 1924 im Kunstmuseum Winterthur kaum entgangen sein,³³⁶ welche vom Sekundarlehrer Jedlicka organisiert worden war. Das von Jedlicka verfasste Katalogvorwort³³⁷ rief zudem beim zeitgenössischen deutschen Kunstpublizisten Karl Scheffler (1869–1951) lobende Anerkennung hervor, sodass Scheffler Jedlicka dazu ermunterte, sich im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit noch eingehender mit Toulouse-Lautrec zu beschäftigen.³³⁸ Jedlicka nahm daraufhin einen Urlaub vom Lehramt und zog nach Paris, wo ihm Scheffler Publikationsaufträge der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vermittelte. Kaum in Paris, infizierte sich Jedlicka allerdings mit Typhus,³³⁹ einer Krankheit, welche einen langwierigen Heilungsprozess nach sich zog und zur Folge hatte, dass er entgegen seiner ursprünglichen Pläne erst im Juli 1928 seine Doktorprüfung bei Prof. Josef Zemp an der Universität Zürich ablegen konnte. Die Dissertationsschrift über Henri de Toulouse-Lautrec erschien schließlich im Frühling 1929 im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin.³⁴⁰

333 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 11. Tagebücher Frankreich, 1929 Lille/Brüssel, Juli 1929.

334 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka, Beilage 4) zur Eingabe der Phil. Fakultät I, 27.10.1944 betr. Professur für Kunstgeschichte.

335 Jedlicka liebte und verehrte Toulouse-Lautrec; nicht zuletzt faszinierte ihn Lautrec wegen seines tragischen Schicksals. ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 11. Tagebücher, Pariser Tagebuch, 1953, Toulouse-Lautrec, S. 127–133; hier S. 131. „Was Lautrec aber unverkennbar von diesen andern trennt, das ist die seelische Fülle und geistige Spannung, ist der unverwechselbare Gehalt an menschlichem Schicksal. Lautrec ist am Ende des neunzehnten Jahrhunderts der einzige grosse Künstler in Frankreich, in dessen Werk der Mensch im Mittelpunkt steht: nur der Mensch.“

336 Gotthard Jedlicka, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Zürich 1943, 2. vermehrte Auflage, S. 322, Anm. 1. „Bilder, Lithographien, Plakate“, Lautrec-Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, Mai 1924.

337 Dieses Vorwort wurde ebenfalls in Oskar Reinharts Zeitschrift „Das Graphische Kabinett“ publiziert. Gotthard Jedlicka, Toulouse-Lautrec, in: Sonderdruck aus „Das Graphische Kabinett“, Heft 2, Winterthur, Jg. 1924, 20 S.

338 Eduard Hüttinger, *Zum Werk von Gotthard Jedlicka*, in: Eduard Hüttinger u. Hans A. Lüthy (Hg.), Eine Gedenkschrift, Zürich 1974, S. 2.

339 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 11. Tagebücher, Pariser Erinnerungen.

340 Gotthard Jedlicka, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1929 (1. Aufl.); Erlenbach-Zürich 1943 (2. vermehrte Aufl.).

Ein Zusammentreffen von Aktuaryus und Jedlicka war demnach bei mehreren Gelegenheiten wahrscheinlich: Sei es, dass sich die beiden im Mai 1924 im Zusammenhang mit der Ausstellung in Winterthur begegnet sind, oder dass Jedlicka die Galerie Aktuaryus bei seinen Besuchen in Zürich seit 1924 aufsuchte, um sich über die aktive Kunstszene in dieser Stadt zu informieren. Möglich auch, dass die Eröffnungsausstellung in der Pelikanstraße 3 im Herbst 1930, welche unter anderem auch Grafik von Toulouse-Lautrec zeigte, die Initialzündung für die folgende produktive Zusammenarbeit darstellte.³⁴¹ Jedlickas Engagement für die Galerie Aktuaryus wurde schließlich 1932 endgültig publik, als auf seine Anregung hin die galerieeigene Zeitschrift *Galerie und Sammler* erschien, zu welcher er selbst die meisten Artikel beisteuerte. Der Zeitpunkt ihres Erscheinens hatte mehrere Gründe: Jedlicka war 1931 frisch verheiratet mit Frieda, geb. Wegmann (1899–1979) aus Paris in die Schweiz zurückgekehrt, und war nun auf der Suche nach einer neuen beruflichen Herausforderung.³⁴² Zudem musste Cassirer in Berlin seinen Verlag schließen und emigrieren, was zur Folge hatte, dass die Zeitschrift von Karl Scheffler *Kunst und Künstler* einging, für welche Jedlicka ebenfalls Beiträge verfasst hatte. *Galerie und Sammler* trat somit gleichsam die Nachfolge von *Kunst und Künstler* an.³⁴³

Zwischen Jedlicka und Aktuaryus entstand nunmehr eine Art geschäftlicher Symbiose: Während sich Jedlicka eine immense Anzahl von Artikeln erarbeitete, welche ihm für die Habilitation und spätere Berufung als Professor an der Universität Zürich von großem Nutzen waren, wurde Aktuaryus' Tätigkeit in einen publikumswirksamen quasi-wissenschaftlichen Kontext gestellt.

Jedlickas Profil ergänzte dasjenige von Aktuaryus auf einzigartige Weise: Als Kunstschriftsteller übersetzte Jedlicka Kunstwerke in Literatur, was einen Werbeeffect hervorrief. Überdies hatte er nicht nur wissenschaftliche Ambitionen, sondern kannte sich in der zeitgenössischen Kunstszene des Nachkriegs-Paris bestens aus.³⁴⁴ Sodann pflegte er Kontakt zu zahlreichen in- und ausländischen Galeristen und Kunsthändlern, Sammlerinnen und Sammlern sowie Künstlerinnen und Künstlern. Durch seine Tätigkeit als Kunstkritiker überblickte er obendrein die Kunstkritikerszene, welche damals noch nicht so groß war. Schließlich war er ein hervorragender Redner, der es mit seinen Vorträgen zu

341 Eröffnungsausstellung (Parterre): ‚Maler der Westschweiz – Graphik von Toulouse-Lautrec‘, 28.9.–2.11.1930. Maler der Westschweiz waren: R. Auberjonois, H. Berger, Emile Bressler, R. Domenjoz, G. François, E. Frey, E. Hornung, E. Martin, Benjamin Vautier.

342 Die beiden hatten 1930 geheiratet. Information von Urs Hofmann (Neffe von Frieda Jedlicka), 29.9.2011.

343 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 2.4 Friedrich Gubler, 4.7.1933, „Scheffler ist sehr niedergeschlagen; seit seine Zeitschrift verschwand, ist ihm doch eine Basis genommen, die er für seine geistige Existenz durchaus nötig hatte.“

344 Tonis Vater Isaac Aktuaryus besaß vor allem Kenntnisse des Vorkriegs-Paris.

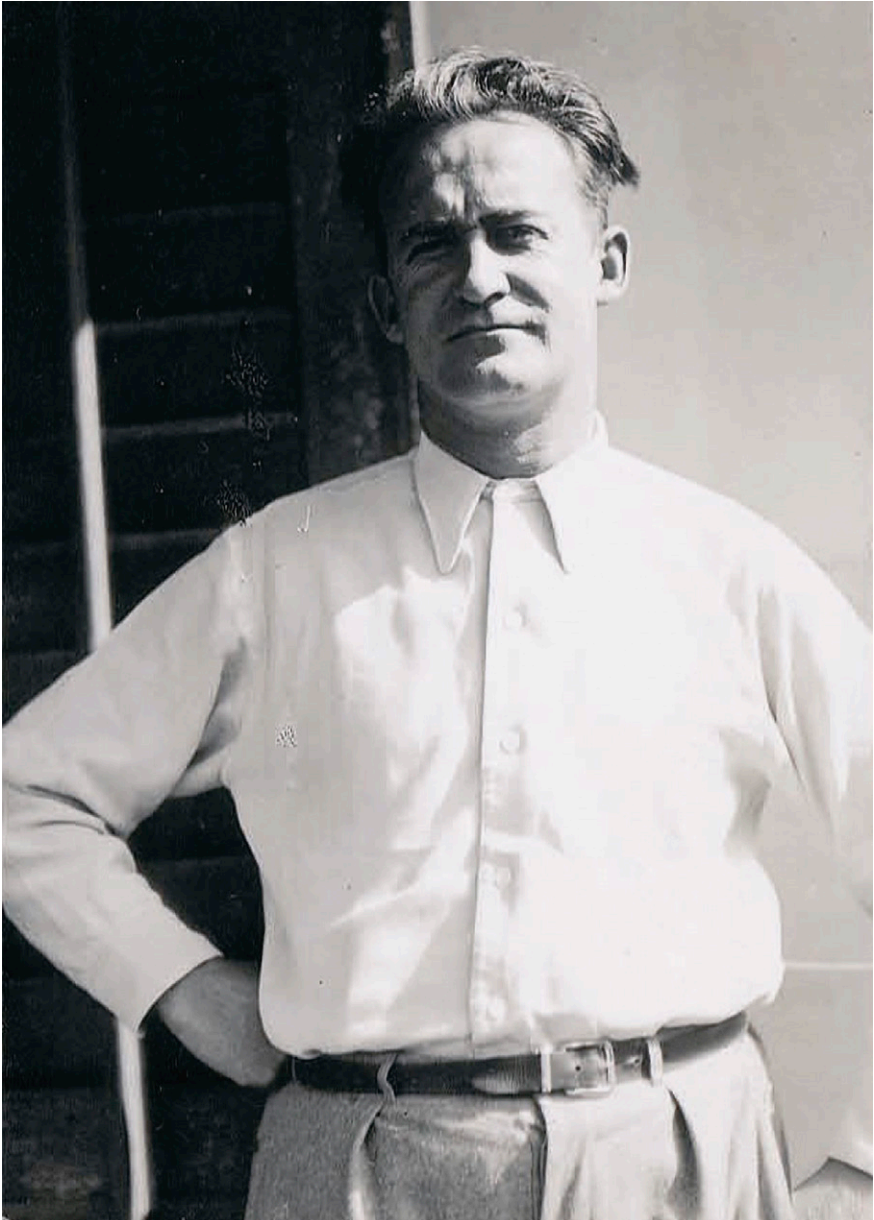


Abb. 37: Gotthard Jedlicka, 1934. Foto: Marianne Breslauer, © Walter & Konrad Feilchenfeldt/ Courtesy Fotostiftung Schweiz.

den Eröffnungsanlässen der Galerie verstand, die Hörerschaft zu fesseln. Diese Veranstaltungen beschrieb er als bedeutendes Gefäß für die Kunstszene, weil sie „einen diskreten Kontakt zwischen Künstlern und Öffentlichkeit [schufen], der für alle fruchtbar wurde“.³⁴⁵

Jedlickas Kunstauffassung lebt ausdrücklich vom Gleichnisgedanken:

Aber es gibt keine einzige künstlerische Äußerung, der man nicht mit dem Begriff ‚Lebensgleichnis‘ gerecht zu werden vermöchte. (...) Denn im Begriff ‚Lebensgleichnis‘ sind Leben und Kunst einander gegenüber gestellt und als gegensätzlich gleichwertig gekennzeichnet.³⁴⁶

Während diese Lesart von Kunst das Feld zur Interpretation hin beinahe unendlich weit öffnet, brachte sie ihm die Umschreibung ein, er argumentiere aus einer „erlebnisästhetischen Perspektive“.³⁴⁷ Im Mittelpunkt seines Schaffens stand der Essay, und weil ihn Kunstgeschichte „nicht als Problem- und Stilgeschichte“ interessierte,³⁴⁸ steht für Eduard Hüttinger fest, dass „Gotthard Jedlickas Bildbeschreibung, die eine durch und durch physiognomische ist (...), die Endphase einer mächtigen Tradition“ darstellt.³⁴⁹

Mit seiner sehr persönlichen Auslegung von Kunstwerken stand Jedlicka in einem stetigen Spannungsverhältnis zur wissenschaftlichen Elite der 30er Jahre. Diese sah in ihm vor allem den Kunstschriftsteller, der nachweislich vom ‚Wissen‘ an sich nicht viel hielt³⁵⁰ und sich vor Theorie- und Methodikfragen drückte. Unklar war auch, inwiefern Jedlickas Schrifttum überhaupt als wissenschaftliche Leistung gelten konnte.³⁵¹ Seine Anhängerschaft stellte in den 30er Jahren eindeutig das Kunstpublikum bestehend aus Kunstschaffenden und Laien, welches er mit seinen Referaten und den Artikeln u. a. in *Galerie und Sammler* erreichte, und nicht die Kunsthistorikerinnen und -historiker.³⁵²

345 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

346 Gotthard Jedlicka, *Wege zum Kunstwerk, Begegnungen mit Kunst und Künstlern*, München 1960, S. 329.

347 Jürg Albrecht, *Jedlicka, Gotthard*, Version vom 1.10.2014, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027733/2014-10-01/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Hüttinger, *Werk*, S. 3.

348 Ebd., S. 3.

349 Ebd., S. 4.

350 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 11. Tagebücher Frankreich, Pariser Erinnerungen, 20.3.1953.

351 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka, Stellungnahme zum Habilitationsgesuch von Gotthard Jedlicka durch die Professoren Heinrich Wölfflin und Konrad Escher vom 18./19.6.1934, handschriftlicher Nachtrag Wölfflins vom 22.6.1934.

352 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka. Frequenzverzeichnis der Vorlesungen, 15.6.1937.

Jedlickas Weg zum kunsthistorischen Lehrstuhl an der Universität Zürich war keineswegs unkompliziert, wie seine Berufsakten zeigen. Er habilitierte sich 1934 mit einer Arbeit über Edouard Manet,³⁵³ sein Kunstverständnis wollte allerdings nicht recht in das Konzept der amtierenden Gelehrten zu passen.³⁵⁴ Die Professoren Heinrich Wölfflin (Emeritierung 1934)³⁵⁵ und Konrad Escher jedenfalls taten sich mit Jedlickas „erlebnisästhetischer Perspektive“ schwer. Sie waren allein der akademischen Bildungstradition verpflichtet, kritisierten Jedlickas unwissenschaftliche Arbeitsweise und legten großen Wert auf systematisches Vorgehen. Jedlickas gründliche Kenntnisse der zeitgenössischen Kunstszene wurden ihm immerhin zugutegehalten.³⁵⁶ Seine Prioritäten lagen eindeutig bei der Kunstvermittlung.³⁵⁷ Jedlicka arbeitete für das Publikum und die Kunstschaffenden; seine eigene Perspektive ließ er für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunst nicht fallen. „Gerade die Künstler sahen in ihm nicht den Kunstkritiker, sondern den schöpferisch tätigen Schriftsteller und Freund, der auf seine Weise die Welt der sichtbaren Erscheinungen ebenso darstellte wie sie selbst,“ hält sein Schüler Hans A. Lüthy über Jedlicka fest.³⁵⁸ Hatte er sich am impressionistischen Blick geschult, und sah er im Spiegel seiner Gefühle die einzige Möglichkeit, die zeitgenössische Kunst in Worte zu fassen? Entschied er sich damit für einen impressionistischen Schreibstil, der ebenso zeitgebunden war, wie die Malerei? Auch seine Sinneseindrücke suchten sich oft ihren sprachlichen Ausdruck in einer parallelen Empfindung.³⁵⁹

353 Titel der eingereichten Habilitationsschrift: *Beiträge zu einer Biographie und Charakteristik von Edouard Manet*. Doch wurde diese nicht sogleich publiziert, weil sich Jedlicka zuerst mit einem Buchprojekt über Pieter Bruegel beschäftigte und weil er die Habilitationsschrift in ein größeres Werk über Manet integrieren wollte. Gotthard Jedlicka am 23.5.1937 an den Dekan der philosophischen Fakultät I der UZH. Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka.

354 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 2.12 Ernst Howald enthält Brief Jedlickas an Scheffler vom 15.11.1933, Professoren der UZH hätten Jedlicka dazu angeregt, sich an der UZH zu habilitieren. Escher habe dies verhindern wollen, Wölfflin kenne er (noch) nicht persönlich; Wölfflin meine aber, Jedlicka wolle nur über französische Kunst lesen; Jedlicka bittet Scheffler, bei Wölfflin oder Howald eine Empfehlung abzugeben.

355 Hüttinger, *Werk*, S. 3.

356 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka, Stellungnahme zum Habilitationsgesuch von Gotthard Jedlicka durch die Professoren Heinrich Wölfflin und Konrad Escher vom 18./19.6.1934, handschriftlicher Nachtrag Wölfflins vom 22.6.1934.

357 Im Zeitraum zwischen 1932 und 1945 listet das Literaturverzeichnis Gotthard Jedlickas 133 Artikel in *Galerie und Sammler* und 127 NZZ-Artikel auf. Friedel Jedlicka, *Literaturverzeichnis*, in: Eduard Hüttinger u. Hans A. Lüthy (Hg.), Gotthard Jedlicka, Eine Gedenkschrift, Zürich 1974, S. 207–216.

358 Hans A. Lüthy, *Gotthard Jedlicka (1899–1965)*, in: *Werk* (Separatdruck), Heft 2, Feb. 1966, S. 78–80, hier S. 80.

359 Mit seinem Buch über Bonnard, will Jedlicka ein „Bildnis von ihm schaffen“ (Vorwort). Einerseits fühlt er seine optischen Wahrnehmungen, die er darin schildert, als Temperatur

Bezeichnend für seine Verortung in der Kunstwelt ist die Tatsache, dass er den Maler Max Liebermann nach verschiedenen Briefwechseln, in denen sich Liebermann sehr lobend über Jedlickas Schaffen äußerte, darum bat, bei Heinrich Wölfflin ein Wort für seine Wahl zum Professor der Kunstgeschichte an der Universität Zürich einzulegen.³⁶⁰

Jedlicka musste seine Forschungsfelder ausdehnen, um sich in der kunsthistorischen Fachwelt zu verankern. Da ihm dies schrittweise gelang, wurde er 1939 außerordentlicher³⁶¹ und 1945 – auch deshalb, weil er inzwischen gerade auch im Ausland hohes Ansehen genoss³⁶² – ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich,³⁶³ mit der zeitgenössischen Kunstwelt setzte sich Jedlicka gleichwohl lebenslänglich intensiv auseinander.³⁶⁴

(der Anblick verstärkt das Gefühl der Hitze, S. 41; er fühlt die Farbe als Temperatur, S. 11; Hitze und Winter, S. 203), andererseits beschreibt er Bonnards Stimme als Farbe (Bonnards Stimme in mauve, S. 184). Gotthard Jedlicka, *Pierre Bonnard, Ein Besuch*, Zürich-Erlenbach, 1949. Gemäß Ramachandran kann das häufige Verwenden von Metaphern auf eine Synästhesie hinweisen. Sie ist bei Malern, Dichtern und Schriftstellern 8-mal häufiger als in der übrigen Bevölkerung. Ramachandran, *Frau*, S. 30, S. 168.

360 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 2.34 Max Liebermann, 5.12.1933 (Poststempel) „Was W. betrifft, so ist er ein schwieriger Herr und auch sehr lakonisch und daher unberechenbar. (...)“

361 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka, Jedlicka wurde am 13.7.1939 vom Regierungsrat des Kantons Zürich zum außerordentlichen Professor gewählt. Aus dem Protokoll des Regierungsrates 1939, Sitzung vom 13.7.1939 (Amtsantritt am 16.10.1939).

362 Das Dekanat der Phil. Fakultät I der UZH an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich: „Die grossen schweizerischen Zeitungen und Zeitschriften, in Deutschland die Frankfurter Zeitung und die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, heben seit Jahren die Verdienste eines Mannes hervor, dessen volle Eingliederung in die Philosophische Fakultät I ihr und ihm selber zu einer rühmlichen Entfaltung zu helfen verspricht. (...) Was aber die Philosophische Fakultät I nötigte, den Vorschlag Jedlicka als einzigen in das Zentrum ihres Gutachtens zu stellen, ist der Umstand, dass ihm unter den denkbaren Rivalen keiner gleichzustellen ist an umfassender wissenschaftlicher Bearbeitung und internationalem Ansehen.“

363 Universitätsarchiv UZH, Dekanatsakten, Gotthard Jedlicka. 1945 war die Zeit endlich reif: Das Dekanat der Phil. Fakultät I der UZH an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich: „Der Zeitpunkt ist gekommen, um für die Kunstgeschichte, die sichtbar an Bedeutung gewinnt, ein volles Ordinariat zu errichten und dasselbe einer geeigneten Persönlichkeit zu übergeben. (...) Der Inhaber eines der beiden gegenwärtigen Extraordinariate, Gotthard Jedlicka, erfüllt alle Bedingungen für den zu errichtenden ordentlichen Lehrstuhl und das auszubauende Institut, mit dessen bisheriger Entwicklung er bereits in verdienstlichster Weise verbunden ist. Zur Charakterisierung seiner wissenschaftlichen Persönlichkeit sprechen wir zunächst von seinen Veröffentlichungen, die nur schon an Zahl und Umfang einen imposanten Eindruck erwecken. (...) Es wäre andererseits unrichtig, Jedlicka auf die reine Deskription festlegen zu wollen. Hinter ihr steckt sein entschiedener Wille zur Charakteristik, der sich nach menschlichem Ermessen einmal zur festbegründeten Systematik erheben wird.“ 27.10.1944.

364 Jedlicka war von 1945 bis zu seinem Tod 1965 ordentlicher Prof. Jürg Albrecht, *Jedlicka, Gotthard*, Version vom 1.10.2014, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027733/2014-10-01/> (zuletzt

Außer seinen Artikeln in *Galerie und Sammler* sind Jedlickas Spuren seiner Tätigkeit für die Galerie Aktuaryus dünn gesät, vielmehr beteiligte er sich nach Aktuaryus' Ableben sogar selber daran, diese sukzessive zu verwischen. Zudem hatte Jedlicka zusammen mit Aktuaryus noch ein Buch herausgeben wollen. Die Klischees befanden sich zu Aktuaryus' Todeszeitpunkt noch in der Galerie; Jedlicka erhielt sie, nachdem er sie aus der Erbmasse zurückgefordert hatte. Das Buch *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart* kam schließlich 1947 im Eugen Rentsch Verlag heraus und enthält zahlreiche Vorträge, gehalten auf Vernissagen in der Galerie Aktuaryus, jedoch ohne diese Anlässe zu erwähnen.³⁶⁵

Nach dem Konkurs der Galerie 1946 schien es nicht mehr opportun, mit ihr in Verbindung gebracht zu werden. Andererseits war der Einsatz für den Handel in der wissenschaftlichen Welt verpönt. Die Artikel waren ihm zwar für seine wissenschaftliche Laufbahn von großem Nutzen, seine Aktivität im Kontext mit dem Kunsthandel hingegen schaden dem Profil eines geistig ‚neutralen‘ Universitätsprofessors, der unabhängig von kommerziellen Absichten seinen Forschungsgegenstand behandeln sollte. Einzigartig war auf jeden Fall, dass Jedlicka „zusammen mit Toni Aktuaryus, eine Form künstlerischer Förderung [fand], wie sie in der glücklichen Verbindung von Ausstellung und kritischer Würdigung seitdem nicht mehr verwirklicht worden ist“³⁶⁶.

Unter den zahlreichen Künstlern, welche Jedlicka persönlich kannte und schätzte, überzeugte ihn Max Gubler (1898–1973) von allen am meisten. In einem Brief an den Sammler Walter Schnyder, den er um einen finanziellen Beitrag zum Atelierbau Gublers bittet, legt er ein umfassendes Bekenntnis zu ihm ab:

Ich bin überzeugt, dass dieser Maler der bedeutendste junge Maler der Schweiz ist und dass seine künstlerische Vision und seine Gestaltung aus tieferen Gründen stammen als jene der meisten andern! Mein Zutrauen zu ihm ist so groß wie zu keinem andern schweizerischen Maler der Gegenwart überhaupt.³⁶⁷

aufgerufen am 5.7.2021).

365 Von den 20 publizierten Texten können elf als in der Galerie Aktuaryus gehaltene Ansprachen identifiziert werden: Häusermann, Sturzenegger, Giacometti, Auberjonois (2), Gimmi, Barth, Morgenthaler (2), Kündig, Schnyder. Gotthard Jedlicka, *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart*, Zürich-Erlenbach 1947.

366 Hans A. Lüthy, *Gotthard Jedlicka (1899–1965)*, in: *Werk* (Separatdruck), Heft 2, Feb. 1966, S. 78–80, hier S. 80.

367 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 3.37 Walter Schnyder, Augenarzt in Solothurn, Jedlicka an Schnyder, 26.2.1936, Jedlicka bittet Schnyder um CHF 4000, um Gubler den Bau eines Ateliers zu finanzieren. Schnyder soll dafür jährlich ein größeres Bild auswählen dürfen.

Nachdem Jedlicka offenbar in jungen Jahren selbst einmal beabsichtigt hatte, Maler zu werden,³⁶⁸ verlegte er sich später darauf, ausführliche Abhandlungen über Künstler und ihre Werke zu schreiben, welche er mit zahllosen, akribisch zusammengetragenen Anekdoten anreicherte. Jedlickas langjährige, tiefschürfende Beschäftigung mit Gubler fand in seinen zahlreichen Vorträgen, Aufsätzen und Katalogtexten ihren wortgewandten Ausdruck. Natürlich war das auch Werbung, doch aus einer beinahe grenzenlosen Verehrung des Künstlers heraus, welche in einer starken Identifikation mit dem Maler wurzelte und die Freundschaft zwischen Kritiker und Künstler gleichzeitig belastete. Als Jedlicka 1965 unerwartet plötzlich auf einer Vortragsreise in Duisburg an einem Herzschlag verstarb, hinterließ er ein Buchmanuskript über das Schaffen Max Gublers, welches seine Frau Friedel Jedlicka posthum herausgab.³⁶⁹ Gubler lebte damals noch, war jedoch seit 1956/57 erkrankt und hatte die folgenden Jahre in verschiedenen psychiatrischen Kliniken verbracht. Vor allem in der Schweiz, aber auch in Deutschland wurden noch weitere Gubler-Ausstellungen gezeigt, die beim Publikum einen Kaufboom auslösten, sein Spätwerk wurde allerdings bis 2014 unter Verschluss gehalten.³⁷⁰ Warf doch die Krankheit des Malers, welche von keinem der behandelnden Ärzte je klar diagnostiziert werden konnte, einen Schatten auf das Gesamtwerk und damit auch auf die Sammler und den Kritiker: Hatten sie etwas ‚Krankes‘ verehrt und gefördert?³⁷¹ Oder war die Krankheit Gublers das Zeichen einer übersteigerten Genialität, wie es Jedlicka auch interpretieren wollte?³⁷²

Erst unter Einbezug dieses Spätwerks konnte Gublers Œuvre als Ganzes gesehen und gedeutet werden. Der Überblick zeigt, dass seine Werke bereits in den 30er und 40er Jahren avantgardistische Züge annahmen, welche er immer stärker zum Ausdruck bringen wollte. Seine nächsten Bezugspersonen – Mutter, Frau und Freund Jedlicka – konnten jedoch nichts damit anfangen und versuchten, Gubler an seiner künstlerischen Entwicklung zu hindern, was ihn nur noch stärker in die Verzweiflung trieb.³⁷³ Nach Brand fiel jedoch „Gublers Zusammenbruch (...) mit dem Zusammenbruch der Moderne“ zusammen.³⁷⁴ Mit ihren Fragen beleuchtet sie den Kontext der historischen Gubler-Rezeption:

368 Adolf Reinle, *Professor Gotthard Jedlicka (Nachruf)*, in: Jahresbericht der UZH 1965/66, S. 90/91, hier S 91.

369 Friedel Jedlicka (Hg.), *Gotthard Jedlicka, Max Gubler*, Frauenfeld 1970.

370 Bettina Brand-Claussen u. Peter Cornelius Claussen, *Max Gubler, Malen in der Krise, Das unbekannte Spätwerk*, Eduard, Ernst und Max-Gubler Stiftung, Zürich (Hg.), Zürich 2014, S. 373–377.

371 Ebd., S. 358 ff.

372 Ebd., S. 371, 373.

373 Matthias Frehner, *Gubler*, S. 81–96.

374 Brand-Claussen, *Gubler*, S. 397.

Ist der Maler nach seinem kometenhaften Aufstieg, in dem seine Kräfte verglühten, auf dem Weg in die Vergessenheit, den die meisten Künstler gehen? Ist er obsolet oder Opfer eines Generationenkonflikts geworden, der unter den Kritikern ausgetragen wurde? Vermutlich ist Max Gubler das prominenteste Opfer des erbitterten Glaubenskampfes zwischen Tradition und Fortschritt in der Schweizer Kunstszene der 1960er Jahre. Dieser Kampf ist längst Geschichte und doch wirkt er nach.³⁷⁵

Jedlicka klammerte bereits in den 30er Jahren die zeitgenössische Avantgarde aus seinem Kunstverständnis aus, eine Tendenz, welche sich ebenfalls im Programm der Galerie Aktuaryus und der Zeitschrift *Galerie und Sammler* manifestierte, welche Aktuaryus auf Jedlickas Anstoß hin ab September 1932 herausgab.³⁷⁶

Publikation der Zeitschrift *Galerie und Sammler*

Während der wirtschaftlich schwierigen 30er Jahre und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs verfolgten Jedlicka und Aktuaryus mit ihrer gemeinsamen Arbeit als Kunstvermittler – Jedlicka mit seinen Artikeln und Referaten, Aktuaryus mit seinen Ausstellungen – ein und dasselbe Ziel: eine dynamische Kunstwelt aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Zu diesem Zweck gestalteten sie unter dem Namen *Galerie und Sammler* die erste Zeitschrift in der Schweiz, welche von einer Galerie herausgegeben wurde. Die Auflage dieser Zeitschrift ist nirgends ausgewiesen, doch stieß sie schon bald bei bekannten Kunstsammlerinnen und -sammlern auf positive Resonanz; Oskar Reinhart, das Ehepaar Hahnloser, die Graphische Sammlung der ETH bezogen *Galerie und Sammler* im Jahresabonnement.³⁷⁷ Die Texte stammen vor allem aus der Feder Jedlickas und geben Einblick in Leben und Schaffen der unterschiedlichsten Künstler des In- und Auslandes. Die Hefte genießen auch heute noch eine große Bekanntheit und dienen nach wie vor als Quelle für kunsthistorische Arbeiten.

Aktuaryus erklärte den Zweck der Zeitschrift in der ersten Ausgabe:

Die folgenden Blätter sind als Monatsschrift gedacht. Sie bilden den Versuch, die Bestrebungen einer Galerie, die sich müht, an ihrem Ort im Sinne der Bildung einer

³⁷⁵ Ebd., S. 389.

³⁷⁶ Jedlicka hatte ebenfalls den Namen beige-steuert. Jedlicka, *Gubler*, S. 131.

³⁷⁷ Archiv der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, Korrespondenz mit Galerie Aktuaryus, diverse Belege ab November 1933. Archiv Villa Flora, Winterthur, Korrespondenz/Rechnungen der Galerie Aktuaryus, 1929–1945. Ab 1934 lässt sich die Bezahlung der Zeitschrift in den Erwerbungsbüchern nachweisen. Graphische Sammlung der ETH, Erwerbungen V, 1934–1940, S. 19, 41, 87, 127, 149, 197, 217; Erwerbungen VI, 1941–1951, S. 3, 59, 85, 117.

künstlerischen Atmosphäre zu wirken, in wechselnder Art erweiternd und vertiefend zu begleiten. (...) Es wird sich dabei um bekannte Künstler der Schweiz und des Auslandes, es wird sich aber auch (und gerade darauf legen wir großen Wert) um junge Talente handeln, von denen wir überzeugt sind, dass sie eigene Dinge zu sagen haben. (...) Wir wollen aber noch weiter gehen, Vorträge über künstlerische Fragen der Gegenwart – wir denken an solche über europäische Malerei, über abstrakte Kunst, über die moderne Architektur – sollen diesen Rahmen erweitern.

Das Hauptanliegen dieser Zeitschrift bestand aus Aktuaryus' Sicht also darin, mit den vermittelten Inhalten ein kreatives Klima und Umfeld für die Weiterentwicklung der Kunst zu schaffen, um daraus wiederum neue Einsichten gewinnen zu können. Sie wurde damit Teil seines anspruchsvollen Förderkonzepts für die zeitgenössischen Schweizer Künstler.

Die Herausgabe einer solchen Zeitschrift war ein Wagnis, und es war überhaupt nicht zu übersehen, wie lange sie gehalten werden könnte. Sie fand in einem kleinen Kreis von Sammlern und Kunstfreunden sogleich eine warme Aufnahme. Mit den Jahren war ihr ein immer größerer Erfolg beschieden, wurde man im Ausland darauf aufmerksam, zitierte man sie und führte man sie in wissenschaftlichen Werken an. Auch dieser Zeitschrift hat Toni Aktuaryus einen großen Teil seiner Kraft gewidmet. Sie wurde zu seiner eigensten Angelegenheit: sie wurde sein Stolz, seine geistige Legitimation, sie steigerte seine Ansprüche sich selber und seinen Ausstellungen gegenüber.³⁷⁸

Gemeinsam traten Aktuaryus und Jedlicka in der Schweiz ab den 30er Jahren mit dieser Publikation an die Öffentlichkeit und verliehen der Galerie dadurch ein gestärktes Image, während die Aktivitäten der Galerie fachkundig dokumentiert wurden und die geografische Ausstrahlung der Galerie wuchs.

Auf der Seite der Kunstschaffenden hatte Jedlicka durchaus seine Anhänger. Der Maler Ernst Morgenthaler drückte 1949 Jedlicka gegenüber höchste Anerkennung für dessen Arbeit als Kunstvermittler aus: „Wenn ich eine Meinung über Ihre Tätigkeit als Kunstkritiker zu äußern hätte, so würde diese sicher bestimmt durch die glänzenden Aufsätze, die Sie in *Galerie und Sammler* der zeitgenössischen Schweizer Kunst gewidmet haben und die mir sehr gegenwärtig sind. Es wurde in dieser Sache nie Besseres ausgesagt und es liegt mir daran, dies Ihnen hier noch mit dem gebührenden Dank auszusprechen.“³⁷⁹

Der Ausschluss der politischen Aktualität sowie der zeitspezifischen Probleme des Kunsthandels brachten der Zeitschrift die Kritik ein, sie sei „eine

378 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

379 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 3.8 Ernst Morgenthaler an Jedlicka am 10.4.1949, Zürich.

essayistisch gehaltene Artikelsammlung zu kunsthistorischen Themen“.³⁸⁰ Doch war die kulturelle Leistung in politischer Abkehr ein bewusst gewähltes Vorgehen, welches mit Jedlickas Kunstauffassung zusammenhing. Kunst sollte eine Domäne sein, die sich ausschließlich mit schöpferischen Prozessen und Darstellungsproblemen auseinandersetzte, die Zeitgeschichte hatte in diesem Konzept keinen Platz:

In den letzten Jahren äussert die schweizerische Kunstkritik immer häufiger den Vorwurf, dass sich die schweizerische Malerei dem Weltgeschehen gegenüber abschliesse, und dass die schweizerischen Künstler so weitermalen, als ob wir mitten im Frieden und nicht an allen Grenzen vom Kriege umgeben wären. Was ist nun dazu zu sagen? Ein solcher Vorwurf geht auf die Ahnungslosigkeit den wesentlichen Aufgaben der Kunst gegenüber zurück. Wer ihn ausspricht, beweist damit vor allem, dass er von Wesen und Sinn der Kunst keine Ahnung hat, dass er das Problem der künstlerischen Gestaltung nicht richtig stellt und also auch nicht richtig durchdenkt. Er sagt damit, dass er in der Kunst vor allem nur den Stoff sieht, er spricht damit die läppische Forderung nach einer Tendenz aus – und erweist sich damit als im Grunde kunstfeindlich.³⁸¹

Nicht mehr feststellbar ist, wieviel Einfluss Jedlicka auf die Gestaltung des Programms der Galerie hatte. Da viele Gespräche am Telefon geführt und Beschlüsse mündlich gefasst wurden, hat sich aus der Zusammenarbeit zwischen Aktuaryus und Jedlicka nur ein einziger Brief erhalten.³⁸² Es ist der Dankesbrief von Aktuaryus für die Arbeit Jedlickas, in welchem er betonte, Jedlicka hätte in allem das richtige Maß getroffen.³⁸³

Wenige Monate später war Aktuaryus tot, *Galerie und Sammler* eingegangen. Damit fiel Jedlicka die Aufgabe zu, das Kapitel des jüdischen Galeristen und seiner Kunstzeitschrift einstweilen zu schließen: „Auch mit dieser Zeitschrift hat

380 Esther Tisa Francini, *Der Wandel des Schweizer Kunstmarkts in den 1930er und 40er Jahren, Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung*, in: *traverse, Zeitschrift für Geschichte*, 1/2002, S. 107–119, hier S. 110.

381 Jedlicka, *Malerei der Gegenwart*, S. 101/102.

382 „Natürlich waren Gotthard Jedlicka und mein Vater gut miteinander befreundet! (...) Galerie und Sammler war das Resultat dieser angeregten Tätigkeit. Die Zusammenarbeit und die Planungsgespräche fanden meistens im Privatbüro meines Vaters statt; natürlich gab es auch unzählige Telefongespräche, so dass es mich keineswegs überrascht, dass lediglich ein einziger Brief meines Vaters in Jedlickas Nachlass vorhanden ist.“ Mail von Y. Dunkleman an EE, 19.2.2004.

383 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 1.1 Aktuaryus, Toni, 24.12.1945. Jedlicka beendete 1945 die Arbeit an *Galerie und Sammler*, nachdem er ordentlicher Professor an der UZH geworden war. Gotthard Jedlicka, *Ein Abschied an die Leser*, in: *Galerie und Sammler*, 13. Jg., Heft 10, 1945, S. 239.

er auf eine vornehme Weise für die schweizerische Gastfreundschaft gedankt, auch durch sie wird sein Name erhalten bleiben.³⁸⁴ Insofern hatten sie einander wechselseitig ein Denkmal gesetzt.

Förderung der zeitgenössischen Schweizer Künstler

Die Arbeit für die Schweizer Künstler stand in den 1930er Jahren im Spannungsfeld zwischen deutschen und französischen Einflüssen, welche sich als Nationalkonflikte in Europa immer mehr zuspitzten. Der Einsatz für eine Kunst inmitten dieser europäischen Zerreiβprobe, begleitet von Wirtschaftskrise und Fluchtbewegung, war ein Balanceakt zwischen politischen Ideologien, wirtschaftlichen Ressourcen und individueller Lebenskraft.

Die Internationalität der Schweiz betrachtete Jedlicka 1934 als Vorteil: „Die Schweiz befindet sich in einer bestimmten Beziehung in einer glücklichen Lage. Sie ist ein Durchgangsland – auch in der Kunst. Die Gefahr der innerlichen Verengung wird dadurch immer wieder aufgehoben.“³⁸⁵ Außerdem strich er die große Mobilität der Schweizer Maler schon seit dem 19. Jahrhundert hervor, welche bewirkte, dass sie sich mit den unterschiedlichsten Strömungen befassten. Von allen Seiten entsprechend inspiriert, werde die „schweizerische Malerei zu einer europäischen“.³⁸⁶ Die Qualität beurteilte er als hochstehend; im ganzen Land gäbe es weniger „Kitsch“ und minderwertige Werke als anderswo.³⁸⁷ Für Jedlicka war „grosse Kunst (...) das Ergebnis einer Vision.“³⁸⁸ Bei den Schweizer Künstlern stellte er hohes handwerkliches Können fest, während es ihnen manchmal aber mehr an der Begabung fehlte.³⁸⁹ „Die meisten Bilder von Schweizern, die man auf Ausstellungen und in den Galerien sieht, packen durch eine Eigenart, die nicht leicht fasslich und hin und wieder auch nicht angenehm ist. (...) Es ist, als winke dann hinter einem Bild eine Hand hervor. (...) Man wird gezwungen, sich den Menschen vorzustellen, der das gemalt hat. (...) Die echte künstlerische Originalität ist von menschlicher Schrullenhaftigkeit durchsetzt.“³⁹⁰ Womit er den Schweizer Malern eine Eigentümlichkeit zuschrieb, welche ihnen seiner Ansicht nach die tiefgründige Umsetzung ihrer künstlerischen Vision erschwere. Ganz nach dem Motto: „Eine gute Ausstellung ersetzt einem Künstler eine

384 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

385 Jedlicka, *Malerei*, S. 14.

386 Ebd., S. 15.

387 Ebd.

388 Ebd., S. 16.

389 Ebd., S. 17.

390 Ebd., S. 20.

große Reise³⁹¹ gestaltete Jedlicka zusammen mit Aktuaryus das Programm der Galerie in einer Zeit, innerhalb welcher mit Gewalt, Ausschluss und Mord die mannigfaltigsten Verbrechen an der europäischen Gesellschaft und Kultur begangen wurden.

Nachdem sich die Maler der Deutschschweiz zuerst an der deutschen Kunstentwicklung, insbesondere an der Münchner Schule, orientiert hatten, verlagerte sich ihr Fokus auf die avantgardistische deutsche Kunst der Moderne. Dagegen ließen die welschen Maler ihren ‚Fixstern‘ Paris nicht aus den Augen,³⁹² woraus sich eine Art ‚Peripherisierung‘ der Westschweiz ergab, welche nach Hodlers Tod 1918 vollzogen war.³⁹³

Mit seinen Ausstellungen von Malern der Westschweiz in den 30er Jahren in Zürich, demonstrierte Aktuaryus seinen Sinn für eine europäische Ganzheit durch die Verbindung zwischen Ost und West, deutsch und französisch. Dass er die Eröffnungsausstellung seiner neuen Galerie in der Pelikanstraße 3 1930 dem Kunstschaffen der Westschweiz und der Grafik von Toulouse-Lautrec widmete, war ein kulturelles Statement für die französische Kunsttradition in der Schweiz, welche es beständig zu fördern galt.³⁹⁴ Von einzelnen der ausgestellten Künstler zeigte Aktuaryus daraufhin wiederholt Werke in anderen Ausstellungen, bevor er ihnen 1939 eine zweite Sonderausstellung ausrichtete; 1941, 1942 und 1944 folgten dann weitere Gruppenausstellungen von Westschweizer Künstlern. Diejenige von 1942 war zugleich eine Zürcher Premiere von Westschweizer Grafikern, welche sich 1941 zur Künstlergruppe ‚Tailles et Morsures‘ zusammengetan hatten.³⁹⁵

Augusto Giacometti (1877–1947) erlebte den Konkurrenzkampf zwischen deutschen und französischen Werturteilen in der Kunst als kindisches Gezänk. 1931 schrieb er in Tunis über Europa:

391 Ebd., S. 14.

392 Antoine Baudin, *Désarrois et certitudes de la jeune peinture romande*, in: Daniela Ball-Spiess (Hg.), 19–39, *La suisse romande entre les deux guerres*, collectif des recherches de l’université et musées lausannois, Lausanne 1986, S. 16–22.

393 Pascal Ruedin, *Zeitlinien 1880–1914*, in: SIK (Hg.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, S. 45–58, hier S. 56.

394 Kat. der Galerie Aktuaryus, *Maler der Westschweiz, Graphik von Toulouse-Lautrec*, 28.9.–2.11.1930, R. Auberjonois, H. Berger, Emile Bressler, R. Domenjoz, G. François, E. Frey, E. Hornung, E. Martin, Benjamin Vautier.

395 NZZ, 13.1.1939. *Galerie und Sammler*, 9. Jg., Heft 7. NZZ, 27.7.1942. NZZ, 24.6.1944. Die Graphische Sammlung der ETH erwarb aus dieser Ausstellung sechs Werke im Gesamtwert von CHF 367: Holzschnitte: Pierre Aubert, *Le vieux pont*; Yvonne Heilbronner, *P.E. Vibert*; Alexandre Mairet, *Champs labourés*; Henri Meylan, *N. D. de la Salette*. Radierungen: Aimé Barraud, *Autoportrait* und *Les chardons*. Graphische Sammlung der ETH, Erwerbungen VI, 1941–51, S. 45, Nr. 48.

Klein nervös und zappelig kommt einem Europa vor. Ja, vielleicht ist Europa das Gehirn unseres Planeten', sagt man sich, 'aber es ist sicher nicht sein Herz'. Und wenn man an die ewigen Auseinandersetzungen und an den ewigen Antagonismus Deutschland-Frankreich dachte, der damals herrschte, so war es einem, als müsse man beide durchhauen, wie man das bei unartigen Kindern tut, und ihnen zurufen: 'Wollt ihr endlich einmal Vernunft annehmen und ruhig sein.'³⁹⁶

Schläge sollten die Feindschaft, den Neid und das Konkurrenzdenken der Kontrahenten neutralisieren? Giacometti wusste, dass das nicht funktionierte. Seine Freude an den Farben, ihren Nuancen und ihrer Wirkung, war für ihn etwas vom Wichtigsten im Leben. Weil er schon früh damit zu experimentieren begann, wird er mit seinen *Abstractions* 1899 als einer der ersten abstrakten Künstler betrachtet, die sich vom Gegenständlichen abwandten.³⁹⁷

Seinen Radio-Vortrag ‚Die Farbe und ich‘, den Giacometti am 14. November 1933 abends im Radiostudio Zürich-Fluntern hielt, schloss er mit den folgenden Überlegungen:

In Nordafrika ist über dem Eingang zur Hufschmiede, über dem Eingang zur Ledergerberei und über der Türe der Schuhmacherwerkstatt eine Hand angebracht. Es ist die Hand der Tochter des Propheten, die Hand der Fâtima. Sie soll den bösen Blick abweisen und nichts Böses in das Haus herein lassen. Vielleicht ähnelt jede Farbenharmonie, so einfach und schlicht sie sein mag, solch einer Hand, die das Unheil von uns abwendet.³⁹⁸

In der Zuversicht, dass eine farbenprächtige Kunst einen schützenden Effekt auf die Menschheit haben würde, hatte ihn der schöpferische Umgang mit Farbe und Licht selbst in die einmalige Lage versetzt, „sich in einer zerrissenen Zeit hier ein fast unbegreifliches Beispiel vollkommener innerer Harmonie“ bewahren zu können.³⁹⁹

Aus Giacomettis Tagebüchern geht hervor, dass er die Ansichten der Kunsthistoriker für überflüssig hielt. Anhand seiner Schilderung eines Zusammentreffens mit Jedlicka wird zudem deutlich, dass er sich von diesem missverstanden fühlte und eigentlich nur Hohn für ihn übrig hatte.⁴⁰⁰

396 Augusto Giacometti, *Von Florenz bis Zürich*, Zürich 1948, S. 89.

397 Hans-Peter Wittwer, *Abstrakt oder konkret. Die ungegenständliche Kunst in der Schweiz auf ihrem Weg in die fünfziger Jahre*, in: SIK (Hg.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, S. 305–317, hier S. 305.

398 Augusto Giacometti, *Die Farbe und ich*, in: Beat Stutzer (Hg.), *Wege zur Abstraktion*, Zürich 2003, S. 185–196, hier S. 196.

399 Erwin Poeschel, *Ansprache bei der Beerdigung von Augusto Giacometti in Stampa*, in: Augusto Giacometti, *Von Florenz bis Zürich*, Zürich 1948, S. 137–139, hier S. 138.

400 Kunsthistoriker brauchten und machten Theorien, Künstler nicht, in: *Tagebuch*, 1932/33, S. 61. Gespräch mit Jedlicka über Anekdote um Cézannes saure Äpfel, in: *Tagebuch*,

Die Dokumentation der beiden Giacometti-Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus von 1930 und 1932 verdanken wir Giacomettis Biografen Erwin Poeschel.⁴⁰¹ Er hielt auch auf der gut besuchten Matinee vom 23. November 1930 die Ansprache. Umrahmt von Musik des Ehepaars Reitz-Croset (Cello und Klavier), das Stücke von Händel, Bach, Chopin und Reger spielte, wurde die Ausstellung feierlich eröffnet. Sie war bereits bei Bernheim-Jeune in Paris in einer etwas umfassenderen Version gezeigt worden. Die Besprechungen in der Zürcher Presse waren durchwegs positiv und vermitteln einen Eindruck der zeitgenössischen Kunstkritik:

Augusto Giacometti gehört als eine gereifte, in sich ruhende künstlerische Persönlichkeit von ausgesprochenem und eindeutigem Wollen zu denjenigen Schweizermalern, deren Werke in prägnanter Weise das Antlitz der heutigen Kunst unseres Landes bestimmen helfen. Die leuchtende Farbenfülle von über 30 Gemälden (...) empfängt den Besucher der Galerie Aktuaryus und zaubert ein Märchenreich farbiger Melodien vor ihm an die Wände. Venedig, Marseille, Hamburg, Meer- und Straßensbilder, Interieurs, Rosen – das sind die Unterlagen aus unserem alltäglichen Leben, welche vom Gesang tiefer und glühender Farben spielend übertönt werden, hineingezogen werden in eine ewig schöne, in reinster Harmonie erglänzende Augenwelt.⁴⁰²

Die Malerei braucht nicht Dienerin und Abbild der Technik zu sein, sie darf und soll den menschlichen Sinn vom Mechanischen weg in eine Traumwelt locken. (...)

Farben und Figuren sind Elemente des Schweigens, einer künstlerischen Diskretion, der man, denkt man an die Brutalitäten heutiger Ausstellungen, die höchste Sympathie entgegenbringt. (...) Neben den Bildern Vlamincks, Auberjonois', Amiets, Morgenthalers, die im Vorraum hängen, fällt das Andersartige, Seelenhaft-Schwebende, Italienisch-Vollklingende der Stilleben Giacomettis noch stärker auf.⁴⁰³

Demnach wurde Giacometti mit seiner Kunst innerhalb der zeitgenössischen (Schweizer) Malerei als wohltuende Ausnahmerecheinung gesehen, während seine Bilder als eine bezaubernde Gegenwelt wahrgenommen wurden. Handschriftliche Notizen im Katalog 1930 weisen darauf hin, dass von den 35 ausgestellten Gemälden Giacomettis elf Werke für einen Betrag von insgesamt CHF 15.600 Käufer gefunden hatten: ein Verkaufserfolg.⁴⁰⁴

26.4.1933–1.11.1934. Tagebücher in: SIK HNA 013 Erwin Poeschel: Giacometti, Augusto.

401 SIK HNA 013 Erwin Poeschel: Giacometti, Augusto. Enthält: Programme der Matineen, Kataloge und Ausstellungsbesprechungen. Erwin Poeschel, *Augusto Giacometti*, Monographien zur Schweizer Kunst, Bd. 3, Zürich 1928.

402 Max Hunziker, *Augusto Giacometti*, in: Tages-Anzeiger, 29.11.1930.

403 Chr., *Augusto Giacometti*, in: NZZ, 27.11.1930.

404 Kat. der Galerie Aktuaryus, *Augusto Giacometti*, 19.11.–5.12.1930, „1. *Rosen auf Weiss*, 1930, CHF 1500; 3. *Rosen*, 1930, CHF 2000; 5. *Marseille II*, 1930, CHF 4500; 6. *Rosen*, 1930, CHF

Bis es im Spätherbst 1932 zur nächsten Giacometti-Ausstellung in der Galerie Aktuaryus kam, wurde die Kunstwelt in der Schweiz jählings mit der Moderne konfrontiert.

Aber zunächst bemühte sich Aktuaryus in verschiedenen Kollektivausstellungen den Schweizer Künstlern Zugang zum Kunstmarkt zu verschaffen: Im Februar 1931 richtete er einer Gruppe von 14 Ausstellenden unter dem Titel ‚Junge Kunst der Innerschweiz‘ eine Ausstellung aus, darunter auch Hans Erni (1909–2015), der mit seinem Gemälde auf der Landesausstellung 1939 prominent hervortreten sollte.⁴⁰⁵ Unter dem Titel ‚Kunst der Inner-Schweiz in Vergangenheit und Gegenwart‘ wurden die Werke in einem Lichtbildervortrag von Dr. Paul Hilber (1890–1949), dem damaligen Konservator der Bürgerbibliothek Luzern, Präsidenten der Kunstgesellschaft Luzern und angehenden Konservator des Kunstmuseums Luzern, dem Publikum vorgestellt.⁴⁰⁶

Demselben Format folgte die Ausstellung ‚Gruppe Toggenburger Maler‘ im Frühsommer 1932; sie vereinte fünf Künstler zu einer gemeinsamen Schau und wurde am 29. Mai eröffnet.⁴⁰⁷

Im Laufe der 30er Jahre reihten sich ‚Maler aus Ascona‘, eine Rückschau auf die ‚Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts‘, ‚Schweizer Maler und Bildhauer‘, eine Ausstellung mit ‚100 Arbeiten (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skulpturen) von Schweizer Malerinnen‘, eine ‚Sonderausstellung schweizerische Landschaftsmalerei im 20. Jahrhundert‘ anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung 1939 und schliesslich ‚Vier junge Zürcher Künstler‘ bei diesem Ausstellungstyp ein. Ausserdem veranstaltete Aktuaryus auch jedes Jahr sogenannte ‚Weihnachtsausstellungen‘, welche sich in der Regel aus einer breiten Palette von Werken zeitgenössischer Schweizer Künstlerinnen und Künstlern zusammensetzten.⁴⁰⁸

700; 7. *Aetna-Ausbruch*, 1928, CHF 900; 11. *Venedig*, 1930, CHF 900; 14. *Am Lido II*, 1930, CHF 900; 15. *Taufe*, 1930, CHF 600; 16. *Eine Bar*, 1929, CHF 900; 25. *Rosen*, 1930, CHF 1500; 27. *Das himmlische Paradies* (Glasgemälde für die Kirche Zuoz), 1929, CHF 1200“.

405 *Junge Kunst der Innerschweiz*, Kat. der Galerie Aktuaryus, Februar 1931. Alfred Bartoletti, Luzern; Heinrich Danioth, Altdorf; Hans Erni, Luzern; August Frey, Hochdorf; Hedy Giger, Luzern; Margrit Giger, Luzern; Werner Hartmann, Paris/Emmenbrücke; Caspar Herrmann, Luzern; Hans Von Matt, Stans; Max von Moos, Luzern; Marc Piccard (o. O.); Eduard Renggli, Luzern; Robert Steiner, Luzern; Emil Wiederkehr, Luzern.

406 NZZ, 10.2.1931. André Rogger, Hilber, Paul, Version vom 9.11.2006, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027727/2006-11-09/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

407 NZZ, 29.5.1932. Albert Edelmann, Willi Fries, Hans Looser, Giovanni Müller, Walter Wahrenberger.

408 ‚Maler aus Ascona‘: NZZ, 6.6./7.6./13.6.1933, Von Bohr, Epper, Müller, Schürch. ‚Sonderausstellung Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts‘: NZZ, 6.5.1934; *Galerie und Sammler*, 2. Jg., Heft 16, Frank Buchser, Rudolf Koller, Arnold Böcklin. ‚Schweizer Maler und Bildhauer‘: NZZ, 12.5.1935, Edm. Bille, R. Th. Bosshardt, Ign. Epper, G. François, Max Geiser,

Ein bedeutender Sammler dieser Schweizer Kunst war der Zürcher Jurist Hans E. Mayenfisch (1882–1957), der 1932–53 Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft war, 1940–53 der Sammlungskommission des Kunsthhauses vorstand und seine Sammlung dem Zürcher Kunsthaus vermachte.⁴⁰⁹ In der Sonderausstellung von Mayenfischs Sammlung 1952 im Zürcher Kunsthaus scheinen mehrere Werke von Schweizer Künstlern auf, die ab 1927 bei Aktuaryus zum Verkauf ausgestellt waren, während Aktuaryus in den 1940er Jahren für seine Ausstellungen auch auf Werke zurückgriff, welche zum damaligen Zeitpunkt zur ‚Sammlung Mayenfisch‘ gehörten. Zwischen der Galerie Aktuaryus und Hans E. Mayenfisch bestand also über Jahre hinweg ein reger Austausch.⁴¹⁰

Im Herbst 1932 erreichte das Beben der Moderne in Form einer Picasso-Ausstellung die Schweiz, als das Zürcher Kunsthaus dem zeitgenössischen Maler aus

Karl Hosch, Herm. Huber, E. Kissling, R. Kündig, L. Meisser, E. Morgenthaler, Ernst Müller, Carl Roesch, Uli Schoop, Ad. Thomann, J. v. Tschärner, Hans Vautier, Otto Wyler, 8.–30.5.1935, „Ausstellung in sämtlichen Räumen“. NZZ, 24.4.1936, 9.5.1937. 9.–31.5.1937. NZZ, 17.6./20.6.1937. Eugen Ammann (Basel), Hans Bühler, Charles Chinet, Johann Peter Flück, Max Gubler, Ferdinand Kaus, Max Kessler, Leonhard Meisser, Jakob Ritzmann, Albert Schnyder, Max Schoop, Uli Schoop (Plastiken), 9.6.–7.7.1937, *Galerie und Sammler*, 5. Jg., Heft 5, 1937, S. 95–97. NZZ, 22.6./27.6.1939, Werke von Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti, Abraham Hermanjat, Wilhelm Hummel, Félix Vallotton; Cuno Amiet, Maurice Barraud, Hans Berger, Charles Chinet, Ignaz Epper, Max Gubler, Karl Hosch, Hermann Huber, Reinhold Kündig, Martin Lauterburg, Ernst Morgenthaler, Fred Stauffer, Hans Sturzenegger, Johann v. Tschärner, Heini Waser. *Vier junge Zürcher Künstler*, Kat. der Galerie Aktuaryus, ‚Weihnachtsausstellungen‘: NZZ, 14.11.1933, 26.11.1934, 1.12.1935, 13.12.1936, 2.12.1937, 18.11.1938, 28.12.1939.

409 Martin Illi, Mayenfisch, Hans E., Version vom 14.8.2008. in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027745/2008-08-14/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

410 Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 12, Ernst Morgenthaler, Nr. 100 *Grossvater und Enkelin*, 1927; Kat. der Galerie Aktuaryus 1928, *Ernst Morgenthaler*, Nr. 11 *Grossvater und Kind*, CHF 1500. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 8, Adolf Dietrich, Nr. 52 *Winter am Bodensee*, 1931; Kat. der Galerie Aktuaryus 1931, *Adolf Dietrich*, Nr. 39 *Bodensee im Winter*. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 9 Giovanni Giacometti, Nr. 61 *Stilleben Gemüse*; Kat. der Galerie Aktuaryus 1927, *Giovanni Giacometti*, Nr. 21 *Stilleben mit Blumenkohl*, 1927 [?]; Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 10, Reinhold Kündig, Nr. 83 *Holzacker im Walde*; Kat. der Galerie Aktuaryus 1934, *Reinhold Kündig*, S. 1, Nr. 5, *Knecht im Wald?* CHF 1500. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 18, Hermann Hubacher, Nr. 177 *Tänzerin*, Terrakotta; Kat. der Galerie Aktuaryus 1941, *Hermann Hubacher*, Nr. 19, *Tänzerin*, Terracotta, CHF 1800. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 15, Hermann Sturzenegger, Nr. 148 *Der Maler E. G. Rüeegg an der Staffelei*; Kat. der Galerie Aktuaryus 1941, *Kollektiv-Ausstellungen Hans Sturzenegger* u. a., Hans Sturzenegger Nr. 6 *E. G. R. vor der Staffelei*, 1915, Privatbesitz. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 11, Louis Moilliet, Nr. 95 *Interlaken*, Aquarell, 1920, überarbeitet 1937; Kat. der Galerie Aktuaryus 1944, *Morgenthaler, Moilliet, Geiser*, II Louis Moilliet, Aquarelle, Nr. 33 *Bei Interlaken*, Privatbesitz. Kat. *Slg. Mayenfisch* 1952, S. 5, René Auberjonois, Nr. 3 *Bildnis C. F. Ramuz*, 1917; Kat. der Galerie Aktuaryus 1945, *René Auberjonois*, I Huiles, Nr. 26 *Portrait C. F. Ramuz*, c.p. (collection privée).

Paris mit spanischen und jüdischen Wurzeln vom 11. September bis am 13. November die weltweit erste Museums-Retrospektive ausrichtete.⁴¹¹ Seine Form- und Bildsprache verunsicherte viele Menschen zutiefst, unter anderen auch Jedlicka, der am 27. Oktober ein Referat in der Ausstellung hielt.⁴¹² Er vertrat darin die Ansicht, dass an Picasso kein Weg vorbeiführe und man sich mit ihm beschäftigt haben müsse, um die moderne Kunst zu verstehen. Gleichzeitig hielt er die Entmenschlichung der Kunst für ungeheuer gefährlich.⁴¹³ Die Auseinandersetzung mit Picasso werde zum Prüfstein jeder künstlerischen Einsicht in die Gegenwart. Die Frage, ob seine Kunst auf einen Anfang oder ein Ende hindeutete, beschäftigte Jedlicka intensiv:⁴¹⁴

Eine geistige Krise, wie wir sie gegenwärtig erleben und von der das Werk von Picasso nur wieder ein besonderer Ausdruck ist, gleicht einem aufgebrochenen Boden und zugleich auch der Saat, die in ihn hineingeworfen worden ist und die erst einem späteren Geschlecht als Ernte aufgehen wird, wobei sich erst an der Ernte, die die Jungen von uns noch erleben werden, der Wert und die eigentliche Bedeutung des Saatgutes erweisen kann.⁴¹⁵

Und obwohl Jedlicka von der Kunst Picassos irritiert war, ging er nicht so weit wie Carl Gustav Jung, der Picassos Kunst für schizopren erklärte.⁴¹⁶ Denn Jedlicka – selbst ein Jungianer⁴¹⁷ – lehnte die Verwendung des Krankheitsbegriffs innerhalb der Kunst grundsätzlich ab: „Wer in der Kunst nach gesund und krank fragt, beweist damit nur, dass er sie als blosses Medikament zu missbrauchen gedenkt.“⁴¹⁸ Auf jeden Fall bot Picasso eine erweiterte Einsicht in die allgemeine, menschliche Komplexität, welche auf Jedlicka offenbar beängstigend wirkte.⁴¹⁹

411 Johannes Nathan, „... für Picasso mindestens 240 Meter...“, *Zur Zürcher Picasso-Ausstellung von 1932*, in: Marc Fehlmann (Hg.), *Picasso und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen*, Kunstmuseum Bern 5.10.2001–6.1.2002, Bern 2001, S. 65–73. Piet Meyer (Hg.), *Pablo Picasso in Zürich 1932*, Aufsätze von Sigfried Gideon, Gotthard Jedlicka u.a., Bern 2010.

412 Gotthard Jedlicka, *Picasso*, Vortrag gehalten im Kunsthau Zürich aus Anlass der Picasso-Ausstellung Oktober 1932, Zürich 1934.

413 Jedlicka, *Picasso*, S. 74.

414 Ebd., S. 75.

415 Ebd., S. 97.

416 C. G. Jung, *Picasso*, in: NZZ, 13.11.1932.

417 Auskunft von Susi Bollag, Gespräch September 2004.

418 Jedlicka, *Wege zum Kunstwerk*, S. 315.

419 Eine detaillierte Analyse dieses Referats findet sich in: Monika Bucheli, *Kunst und Krise: Die Auseinandersetzung um avantgardistische Kunst in der Schweiz 1929–1933*, Zürich 1989 (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, UZH), S. 141 ff.

Nach der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Galerie und Sammler*, die sich im Septemberheft geschlossen der belgischen Malerei widmete,⁴²⁰ breitete sich die Themenwahl in der zweiten bereits fächerartig auf die Erscheinung von Picasso, die Grafik von Beckmann und die zeitgenössische Malerei von Max Hunziker (1901–76) aus.⁴²¹ Aufschlussreich ist, dass Jedlickas Beitrag über Picasso nicht wie üblich einen deskriptiven Text darstellt, sondern aus 16 voneinander unabhängigen Fragmenten besteht, welche er „Aufzeichnungen“ nennt. Darin konzipiert er zwei Titanen der Kunst: Matisse und Picasso sowie ein Kriegsszenario zwischen einer positiven, französischen Schöpferkraft versus eine zerstörerische, spanische Bedrohung.

Die Malerei von Picasso ist der gefährlichste Vorstoss in die französische Kunst. Mit ihm und nach ihm kommt eine ungeheure malerische Invasion. Aber vielleicht gelingt es ihr, diese Malerei in einer ähnlichen Weise aufzunehmen, wie die spanische Kunst die Malerei des Greco aufgenommen hat. Manches spricht heute schon dafür. Der stärkste Damm, den die französische Malerei bis heute gegen die Malerei des Spaniers aufzurichten vermocht hat, ist das Werk von Matisse. Es scheint, als gebe Spanien in Picasso weiter, was es in Greco empfangen hat: womit die beiden in keiner Weise verglichen sein sollen. Als Picasso mit Freunden die Zürcher Ausstellung ansah, sagte er plötzlich: ‚Man sagt, meine Malerei sei französisch. Ich sehe immer mehr, dass es nicht stimmt. In meiner Malerei bin ich immer Spanier geblieben.‘ Vielleicht hat er Zürich gebraucht, um es einzusehen.⁴²²

Matisse sucht den Gehalt des Objektes, Picasso den Gehalt der Erregung. (...) Die Gestaltung von Matisse ist die eines grossen Malers, dem eine mächtige Überlieferung zur Verfügung steht – seine Malerei enthält unendlich viele Perspektiven. Ihr Geheimnis scheint ganz an ihrer Oberfläche zu liegen. Die Gestaltung von Picasso ist die eines Künstlers, der ohne Überlieferung ist und von allen Seiten aufnimmt; seine Malerei schafft hin und wieder einen labyrinthischen Eindruck. Und doch – auch das stimmt nicht ...⁴²³

Jedlickas Maßstäbe versagten bei Picasso. Während Matisse als rettender Franzose gesehen wurde, der Spanier Picasso als Eindringling in die französische Kunst, behalf sich selbst Jedlicka mit nationalen Stereotypen. Nachdem die moderne Kunst ihre Anleihen bei zahlreichen Traditionen gemacht hatte, waren auch die

420 *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 1, 1932. Kat. ebd., S. 21–23.

421 Gotthard Jedlicka, *Aufzeichnungen, Pablo Picasso*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 2, 1932, S. 27–31. Friedrich T. Gubler, *Max Beckmann*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 2, 1932, S. 32–40, Kat. *Max Beckmann (Graphik)*, ebd., S. 41–44. Kat. *Max Hunziker*, ebd., S. 46.

422 Jedlicka, *Aufzeichnungen*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 2, 1932, S. 27–31, hier S. 31.
423 Ebd., S. 30.

nationalen Zuschreibungen nur ausgediente Hilfskonstrukte. Dies einzusehen, hätte Jedlicka hier die Chance gehabt. Dennoch kämpfte er lieber gegen die Neuerungen an und ergriff Partei für alles, was der gegenständlichen Malerei verpflichtet war. Von den Abstrakten und den Konkreten, von Klee, Kandinsky, Mondrian, Arp, Léger, Bill und weiteren mehr hielt Jedlicka nichts; sie führten die Kunst ins Abseits, prognostizierte er.⁴²⁴

Im zweiten Heft von *Galerie und Sammler* liess er diese Überzeugung einen anderen vertreten. Sein Kollege Friedrich T. Gubler (1900–65) äusserte sich in einem Beitrag über Max Beckmann (1884–1950) auch über die Abstrakten und Surrealisten:

Entscheidend ist trotzdem der Verlust von Tatsachen, der Verlust von Wirklichkeit, der Verlust des Menschen. Das wurde in Picassos letzten Werken besonders deutlich. Aber es gibt in dieser Gespensterbucht sogenannter abstrakter Malerei keinen Ausweg mehr. Rings die Ufer hohe Wände. Und der Weg zurück ist nicht zu befahren. (...)

Allein, man machte daraus Kunsttheorie und bezog diese ärmste der Renaissancen auf Gehalte der Gegenwart, welche in Wirklichkeit ganz anders geartet waren. Die begleitende Kunstliteratur kannte keine Grenzen in der Interpretation. Sie wurde zu einer Art Kunst-Theologie. Wie Sekten spalteten sich Unterbewegungen ab. Je mehr sie glaubten von sozialen, gesellschaftlichen Phänomenen getragen zu werden, um so eigenbrötlicher und geheimwissenschaftlicher wurden sie. Es gab Maler, die sich ihr eigenes Esperanto schufen, das von niemand sonst verstanden wurde. Das historische Bewusstsein, welches in den letzten 100 Jahren um grosse, um wesentliche Erfahrungen reicher, von diesen bedrängt und gepeinigt wurde, machte einen salto mortale ins Unbewusste. Was in einem furchtbaren Fischzug zutage gefördert wurde, waren Scherben und Reste. Jeder setzte sich an den grausig gedeckten Tisch und ass nach neu und privat erfundenen Riten. Der Schrecken, der den Malern in den Gliedern sass, weil ihre Arbeit von den Menschen sich isolierte, wurde radikal niedergeworfen. Man fand den Kontakt nicht mehr und vertrieb darum die Menschen ganz aus dem Revier.⁴²⁵

In der Kunst hatte seit einer Weile ein Ringen um die Performance der Moderne eingesetzt, welches sich im Schaffen Picassos besonders deutlich manifestierte.

Wie für Picasso, der keine Worte über seine Werke zu machen gedachte, war auch für Giacometti Kunst Ausdruck eines inneren Geschehens.⁴²⁶ Die Beziehung

424 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 64.

425 Gubler, *Beckmann*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 2, 1932, S. 32–40, hier S. 33/34.

426 Als Picasso gebeten wurde, eines seiner Bilder zu erklären, soll er geantwortet haben: „Je suis peintre, j’ai fait ça. Maintenant c’est à vous de vous en occuper.“ Walter Hugelshofer, *Zur ‚Schweizer Kunst‘ der Zwischenkriegszeit*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz, Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 314–316, hier S. 314.

zu den Farben war ihm eine Herzensangelegenheit, sein damit verbundenes Empfinden ein Geschenk der Natur. In seinem Tagebuch notierte er nach dem Picasso-Vortrag Jedlickas im Kunsthaus: „Am Abend ins Kunsthaus im Vortrag von Dr. Jedlicka über Picasso. Das ganze Werk Picassos betrachtet als Embrio. Vielleicht entsteht etwas daraus, vielleicht nichts. Die frühere Welt ist vernichtet.“⁴²⁷ Am selben Tag hatte Giacometti Bilder für die nächste Ausstellung in der Galerie Aktuaryus gerahmt, signiert und vorbereitet.⁴²⁸

Unter dem Titel ‚Meine Afrikareise‘ fand am 6. November 1932 die Vernissage der zweiten Ausstellung Augusto Giacomettis in der Galerie Aktuaryus statt. Diesmal wurde an der Matinee eine Sonate für Violine und Klavier von Claude Debussy gespielt. Danach rezitierte Max Geilinger (1884–1948) drei eigene Gedichte *An die Sonne*, *An die Blumen* und *Ans Licht* und berichtete über seine Eindrücke von Tunesien.⁴²⁹ Die NZZ kommentierte: „Ein liebenswürdiger Reisehumor verband sich in dieser fesselnden Darstellung mit der Begeisterung des Auges, die auch der schönste Wesenszug des Malers ist.“ Die *Zürcher Post* äußerte sich über die Feier ebenfalls anerkennend: „Es war ein Programm, wie es schöner und für den Anlass treffender nicht hätte gewählt werden können.“⁴³⁰ Das dritte Heft von *Galerie und Sammler* zeigte auf der Titelseite eine Porträtaufnahme Giacomettis und gab einen Ausschnitt aus der neuen Monografie von Erwin Poeschel wieder.⁴³¹

Dieser aufwühlende Herbst der Kontraste fand seinen Abschluss in der ersten Max-Gubler-Ausstellung in der Galerie Aktuaryus vom Dezember 1932.⁴³² Sie war auf die Initiative Jedlickas hin zustande gekommen, der Aktuaryus auf

427 SIK HNA 013 Erwin Poeschel: Giacometti, Augusto, Tagebuch 1932/33, S. 92.

428 Ebd., S. 93.

429 Sonderausstellung Augusto Giacometti, ‚Meine Afrikareise 1932‘, Programm der Matinee vom 6.11.1932 in der Galerie Aktuaryus; es spielten Walter Kägi (Violine) und Walter Lang (Klavier). Max Geilinger referierte über seine ‚Tunesischen Eindrücke‘. Geilinger war ursprünglich Jurist, 1908 Dr. iur., von 1913 bis 1930 Beamter und hatte sich ab 1930 als Schriftsteller selbständig gemacht. Seine Gedichte waren seit 1925 auch in großen Schweizer Zeitungen publiziert worden. 1962 gründete er die Max-Geilinger-Stiftung, die sich für die Verbreitung von Geilingers Œuvre einsetzt und literarische und kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und dem angelsächsischen Sprachgebiet pflegt. Karin Marti-Weissenbach, *Geilinger, Max*, Version vom 10.2.2018, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011819/2018-02-10/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

430 r., *Matinee bei Aktuaryus*, in: NZZ, 8.11.1932. E. S., *Galerie Aktuaryus*, in: *Zürcher Post*, 10.11.1932.

431 *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 3, 1932. Erwin Poeschel, *Augusto Giacometti*, ebd., S. 51–53. Kat. *Augusto Giacometti*, ebd., S. 60–62.

432 Gotthard Jedlicka, *Max Gubler*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 4, 1932, S. 67–70, Kat. *Max Gubler*, ebd., S. 79.

Gubler aufmerksam gemacht hatte.⁴³³ Die nächste und bedeutsamste Gubler-Ausstellung in der Galerie Aktuaryus fand im Herbst 1941 statt und war ein Erfolg.⁴³⁴ Nur ein Jahr später wurden die Frühwerke Gublers aus dem Besitz von Han Coray in Agnuzzo gezeigt, nachdem sie bereits in Solothurn ausgestellt waren.⁴³⁵ Wie weiter oben schon angesprochen, war der Förderung Gublers durch Jedlicka kein glücklicher Ausgang beschieden. Dies hing mit Jedlickas Kunstauffassung und seinen persönlichen Ängsten zusammen, wie Werner Weber schrieb: „Hinter dem allem steht die Angst, Leben zu verlieren; Todesangst. Und diese Angst ist da, verkappt in Jedlickas fast süchtiger Lebensfeier. Und wer so sicher wie er in den ‚Fleurs du mal‘ zu Hause war, der wusste, was für ein Leben er feiert.“⁴³⁶ Es war ein Leben von Gut und Böse, von Schönheit und Lasterhaftigkeit, von Einfühlung und nacktem Begehren. Darin kam es Picasso doch ziemlich nahe, dessen Leben und Kunst ebenfalls durch exzessive Fantasien frappierte. Anlässlich einer Ausstellung von 50 bis dahin unveröffentlichten Radierungen Picassos, welche aus der Sammlung des Pariser Kunsthändlers Ambroise Vollard (1866–1939) stammten⁴³⁷ und 1942 in der Galerie Aktuaryus präsentiert wurden, ergriff Jedlicka in *Galerie und Sammler* endlich die Gelegenheit, neben seiner kritischen Auseinandersetzung mit Picasso auch seinem Amüsement über dessen einfallsreiche Darstellungen Platz einzuräumen.⁴³⁸ Der Siegeszug Picassos in die Schweizer Sammlungen ließ sich ohnehin nicht mehr aufhalten: Schmückt doch Picassos *Arlequin* den Katalog *Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso* der Schweizer Landesausstellung 1964.⁴³⁹

Mit der Avantgarde im eigenen Land konnten Jedlicka und Aktuaryus wenig anfangen. Sie standen für die klassische Moderne ein, welche der Peinture verpflichtet

433 Jedlicka, *Gubler*, S. 131.

434 Es sollen Bilder im Wert von CHF 18.000 verkauft worden sein. Ebd., S. 135. 19.10.–12.11.1941 ‚Sonder-Ausstellung Max Gubler (Gemälde und Zeichnungen)‘, Einladungskarte. Gotthard Jedlicka, *Max Gubler, Fragmente über den Menschen und Künstler*, in: *Galerie und Sammler*, 9. Jg., Heft 8/9, S. 183–214.

435 26.–30.11.1942 ‚Die Frühwerke von Max Gubler aus der Solothurner Ausstellung‘, Einladungskarte. Gotthard Jedlicka, *Max Gubler*, in: *Galerie und Sammler*, 10. Jg., Heft 10, S. 227–234. NZZ, 25.11.1942.

436 Werner Weber, *Gotthard Jedlicka, Zu seinem 100. Geburtstag am 6. Mai*, in: NZZ, 30.4.1999.

437 Vollard war 1939 den Folgen eines nicht aufgeklärten Autounfalls erlegen. Jonathan Pascoe Pratt, *Ambroise Vollard, Leben und Werk*, in: Rudolf Koella u. Rudolf Velhagen (Hg.), *Renoir, Cézanne, Picasso und ihr Galerist Ambroise Vollard*, Museum Langmatt Baden, Baden 2006, S. 14–32, hier S. 31.

438 Gotthard Jedlicka, *Bemerkungen über einige Radierungen von Picasso*, in: *Galerie und Sammler*, 10. Jg., Heft 5, 1942, S. 91–109, hier S. 91. r., *Kunst in Zürich*, in: NZZ, 17.6.1942.

439 *Chefs-d'œuvre des collections suisses, de Manet à Picasso*, Exposition nationale suisse, Lausanne 1964, Nr. 242, Pablo Picasso, *Arlequin*, 1923.

war. Die politischen Umwälzungen im Europa der 30er Jahre hatten jedoch zur Folge, dass sich die Schweizer Malerei im Spannungsfeld zwischen ‚Katastrophenangst‘ und ‚Heimatsehnsucht‘ weiterentwickeln musste. Aus Furcht vor der drohenden Katastrophe „führte sie ihre Phantasie nicht vorwärts nach Utopia, sondern zurück ins gänzlich irrealen Arkadien“⁴⁴⁰. Dass der eingeschlagene Kurs Jedlickas Erwartungen nicht immer erfüllte, lässt sich aus seinen kritischen Bemerkungen über die Werke Heini Wasers (1913–2008) schließen.⁴⁴¹ Der avantgardistischen Formensprache hinwieder konnte er auch nichts abgewinnen, fehlte ihr doch die Sinnlichkeit, die er zum Leben brauchte. Da sie in seinen Augen den Niedergang der Malerei signalisierte, musste ihr mit Entschiedenheit entgegengetreten werden.

Ausschluss der Schweizer Avantgardebewegung

In seinem Beitrag *Aspekte der Avantgarde* berichtet der Kunstkritiker Willy Rotzler (1917–94) als Zeitzeuge über die Avantgarde der 30er Jahre und bietet darin auch einen illustrativen Überblick über ihre ersten größeren Museumsausstellungen in der Schweiz.⁴⁴² Aus der Gegenüberstellung dieser Avantgardeausstellungen mit den zeitgleich stattfindenden Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus wird ersichtlich, wie Aktuaryus und Jedlicka gegen die (Schweizer) Avantgarde ins Feld zogen und für ihre Kunstauffassung kämpften. Parallel zu den modernen Ausstellungen in der Schweiz veranstalteten sie nämlich jeweils ein schlüssiges, meist französisches Alternativprogramm, welches als ‚kulturpolitischer‘ Kontrapunkt daherkam: Als zwischen dem 24. Februar und dem 31. März 1935 unter dem oben erwähnten, ersten Museumskonservator Paul Hilber in Luzern die bahnbrechende Ausstellung ‚These, Antithese, Synthese‘ gezeigt wurde, war in der Galerie Aktuaryus zur selben Zeit eine Degas-Ausstellung der Galerie Rosengart, Luzern zu Gast.⁴⁴³ War nicht einst Degas (1874–1917) ein bahnbrechender Neuerer?

440 Hans-Jörg Heusser, *Heimatsehnsucht und Katastrophenangst, Sozio-psychologische Aspekte der schweizerischen Malerei der dreissiger Jahre*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz, Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 278–286, hier S. 286.

441 Gotthard Jedlicka, *Heini Waser*, in: *Galerie und Sammler*, 7. Jg., Heft 9, 1939, S. 167–170. Heini Waser und Walter Sautter (1911–81) gehörten zur jungen Schweizer Künstlergeneration, die ihre ersten Ausstellungen in der Galerie Aktuaryus hatten: Heini Waser Mai/Juni 1938, Walter Sautter September/Okttober 1938.

442 Elisabeth Eggimann Gerber, *Rotzler, Willy*, Version vom 17.11.2010, in: HLS, <https://hls-dss.ch/de/articles/027761/2010-11-17/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Willy Rotzler, *Aspekte der Avantgarde*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz, Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 320–330.

443 *These, Antithese, Synthese*, Kunstmuseum Luzern (Kat.), 24.2.–31.3.1935, Luzern 1935. Rotzler, *Aspekte*, S. 325.

Während im Kunsthaus Zürich im Juni und Juli 1936 die aktuellen ‚Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik‘ im Zentrum des Interesses standen, präsentierte die Galerie Aktuaryus die Ausstellung ‚Drei Jahrhunderte japanischer Malerei und Graphik (1600–1900)‘ des aus Deutschland geflüchteten jüdischen Kunsthändlers Felix Tikotin (1893–1986). Eine zusätzliche Leistung waren die in der Presse publizierten persönlichen Führungen durch den Ausstellungsmacher.⁴⁴⁴

Anfang 1938, als im Kunsthaus Zürich das Gesamtwerk von Le Corbusier zu sehen war, derweil in Basel ‚Neue Kunst in der Schweiz‘ gezeigt wurde, fand in der Galerie Aktuaryus eine Sonderausstellung mit Werken von Pissarro, Sisley, Renoir und Guillaumin statt.⁴⁴⁵

Für Jedlicka und Aktuaryus zählte in erster Linie die gegenständliche, französische Malerei, welche hauptsächlich vor dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Bildeten sie sich tatsächlich ein, sie könnten die Kunst nach eigenem Gutdünken im Zaum halten? Der Puls der Moderne schlug jedenfalls unbeeinflusst von solchen Restriktionen.

Die Avantgarde fand ihrerseits und ganz ohne das Zutun von Kritikern und Galeristen immer wieder zu gemeinsamen Vorstößen zusammen. Bis zur Gründung der ‚Allianz‘ 1937 zählt Bernadette Walter, die sich in ihrem Aufsatz *Von der Phalanx gegen die etablierte Kunstszene zur corporate identity* mit der Geschichte der Künstlergruppen in der Schweiz befasst, elf unterschiedliche Gruppierungen, welche sich alle als Opposition zur zeitgenössischen Kunst verstanden haben.⁴⁴⁶ Meistens

444 *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei*, Kunsthaus Zürich (Kat.), 13.6.–22.7.1936, Zürich 1936. Rotzler, Aspekte, S. 327. *Galerie und Sammler*, 4. Jg., Heft 7, 1936, widmete sich der japanischen Kunst. *Drei Jahrhunderte japanische Malerei und Graphik (1600–1900)*, Kat. der Galerie Aktuaryus, 21.6.–31.7.1936. NZZ, 26.6.1936, 28.6.1936, 8.7.1936, 9.7.1936. Tikotin wuchs in Dresden auf und kam 1911 auf der ‚Internationalen Hygieneausstellung‘ in Dresden zum ersten Mal in Kontakt mit japanischer Kunst. Er studierte Architektur, nahm als Soldat am Ersten Weltkrieg teil und bereiste nach dem Krieg zum ersten Mal Japan. Danach entschied er sich für den Kunsthändlerberuf und eröffnete eine Galerie in Dresden. 1927 zog er nach Berlin. Während der Zeit, als er die Ausstellung bei Aktuaryus organisierte, sei Tikotin oft Gast bei der Familie Aktuaryus gewesen, erinnert sich Yvonne; Dunkleman, *Genealogy*, S. 39. Am Anfang des Zweiten Weltkrieges floh Tikotin nach Den Haag und eröffnete dort eine neue Galerie. Vor den deutschen Truppen musste er sich verstecken. Seine Kunstgegenstände wurden gestohlen und erst durch einen Zufall nach dem Krieg wiederentdeckt. 1960 eröffnete er in Haifa das Tikotin Museum für japanische Kunst. Seinen Lebensabend verbrachte Tikotin in der Schweiz. Cnaan Liphshiz, *The Jewish art dealer who changed the way Holland saw Japan*, in: Haaretz.com, <https://www.haaretz.com/1.5151909>, 23.7.2010 (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

445 Rotzler, *Aspekte*, S. 327/328, S. 329. NZZ, 21.1.1938. *Galerie und Sammler*, 6. Jg., Doppelheft 1/2, 1938.

446 Bernadette Walter, *Von der Phalanx gegen die etablierte Kunstszene zur corporate identity, Künstlergruppen in der Schweiz*, in: SIK (Hg.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, S. 293–303, hier S. 294.

war der Zweck der Gruppenbildung der gemeinsame Tritt an die Öffentlichkeit, der die Ausstellungsmöglichkeiten erweitern und damit den Zugang zum Markt erleichtern sollte.⁴⁴⁷

Ab 1943 war die von Hansegger (1908–89) eröffnete Galerie des Eaux-Vives in Zürich Treffpunkt der ‚Allianz‘.⁴⁴⁸ Sie war in einer ehemaligen Metzgerei in der Seefeldstraße angesiedelt und stellte u. a. die Kunst der Konkreten aus. Wegen finanzieller Schwierigkeiten wurde sie allerdings 1947 bereits geschlossen, worauf Hansegger nach Amerika auswanderte.⁴⁴⁹

Im selben Jahr konnte die ‚Allianz‘ ihr zehnjähriges Bestehen mit einer Ausstellung im Zürcher Kunsthhaus feiern; Leo Leuppi, neben Max Bill und Richard Paul Lohse ein Gründungsmitglied, verkündete damals „den endgültigen Sieg der modernen Kunst in der Schweiz“⁴⁵⁰.

Erst 1958 sollte sich die Kunsthändlerin Suzanne Bollag dieser Avantgarde der 30er Jahre in ihrer Galerie in Zürich annehmen und damit besonders bei ihrer amerikanischen Kundschaft Erfolg haben; während Bill zum international anerkannten Künstler aufstieg und sich 1983 in der Pelikanstraße mit seiner Pavillon-Skulptur, womöglich mit einer gewissen Genugtuung, in Zürich verewigte.⁴⁵¹

Mit seiner kurz vor Kriegsausbruch organisierten ‚Sonderausstellung von Schweizer Landschaftsmalerei im 20. Jahrhundert‘, welche parallel zur Schweizer Landesausstellung 1939 in seiner Galerie stattfand, leistete Aktuaryus einen Beitrag im Sinne der ‚geistigen Landesverteidigung‘; wobei die Schweiz in diesem Konzept explizit als Lebensraum definiert wurde, dessen Anteile sich aus drei großen Kulturen zusammensetzt.⁴⁵² Im Hinblick darauf war es deshalb nur stringent, wenn Aktuaryus neben der Schweizer Kunst weiterhin französische und

447 Siehe Hans Peter Thurn, *Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst*, in: Künstlergruppen, Von der Utopie einer kollektiven Kunst, Kunstforum international, Bd. 116, 11/12 1991, Köln 1991, S. 100–129.

448 Rotzler, *Aspekte*, S. 330.

449 Lotte Schilder, *Die ‚Galerie des Eaux-Vives‘ in Zürich*, in: Ludmila Vachtova u. Rudolf Koella (Hg.), *Dreissiger Jahre Schweiz, Konstruktive Kunst*, Kat. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981, S. 44/45.

450 Walter, *Phalanx*, S. 295.

451 Die Schweizerische Bankgesellschaft hatte Bill im Dezember 1978 damit beauftragt, für die Einmündung der Pelikanstraße in die Bahnhofstraße eine Skulptur zu schaffen. 1981 wurde ein Modell von Bill an Ort und Stelle von verschiedenen renommierten Fachleuten begutachtet. *Die Bill-Skulptur an der Bahnhofstraße, Beurteilung durch ein Gremium von Fachleuten*, in: NZZ, 15./16. 8. 1981. Peter Rothenbühler, „Ein Bild von mir ist eine Organisation“, *Max Bill*, 22. Dezember 1908 bis 9. Dezember 1994, in: Schweizer Illustrierte, 19. 12. 1994, S. 35–43.

452 23. 6.–28. 7. 1939, siehe NZZ, 22. 6. 1939, 27. 6. 1939, 24. 7. 1939. Georg Kreis, *Vielfach bedrohte Schweiz, Zu den Reaktionen der ‚Geistigen Landesverteidigung‘*, in: Matthias Frehner u. Daniel

deutsche Kunst präsentierte. – Es muss gleichwohl angemerkt werden, dass es ihm nie darum ging, Kunst in ein nationales Korsett zu zwingen und damit staatliche Ideologien zu bedienen. Im Übrigen waren Aktuaryus und Jedlicka in diesen angespannten Zeiten mit ihrer restriktiven Haltung, die sich am Bewährten, sprich Gegenständlichen festklammerte, bei Weitem nicht allein.⁴⁵³ Dennoch waren sich beide darüber im Klaren, dass die Moderne am Gegenpol zur heilen Welt lag.

Ob sich das Ehepaar Aktuaryus über die Auswahl der Kunstrichtungen in der Galerie stets einig war und sich die um zehn Jahre jüngere Flora Aktuaryus dem Wertekanon ihres Mannes und seines Beraters jederzeit anschließen konnte? Stand sie der Generation der Avantgardisten der 30er Jahre doch altersmäßig näher, pflegte einen modernen Habitus und verfügte über einen ausgeprägten Realitätssinn. Und was war eigentlich aus Aktuaryus' Ankündigung geworden, über abstrakte Kunst orientieren zu wollen?

Grenzproblem Klee

Als der in Münchenbuchsee geborene und in Bern aufgewachsene Deutsche Paul Klee nach der Kündigung seiner Lehrtätigkeit in Düsseldorf durch die Nationalsozialisten 1934 in die Schweiz zurückkehrte, war er längst ein anerkannter Künstler. Sein Werdegang liest sich wie ein Reisebericht über die bedeutenden Durchgangsstationen der Kunst der Moderne: 1910 hatte Klee seine erste Einzelausstellung in der Schweiz, die in Bern, Zürich, Winterthur und Basel gezeigt wurde. 1911 stellte Thannhauser einige Werke in seiner Münchner Galerie aus. Über Louis Moilliet lernte Klee Wassily Kandinsky (1866–1944) kennen, mit welchem ihn bald eine anregende Freundschaft verband. Kandinsky war Mitglied des ‚Blauen Reiters‘, bei dessen zweiter Ausstellung 1912 Klee auch beteiligt war. Daraus folgte die Teilnahme an der Ausstellung des ‚Modernen Bundes‘ im Kunsthaus Zürich. Weiter machte Klee Bekanntschaft mit Herwarth Walden, in dessen Galerie ‚Der Sturm‘ 1913 seine Werke ausgestellt wurden. Von 1916 bis 1918 diente er in der deutschen Armee, wo es ihm gelang, nebenher zu zeichnen, sodass er nach dem Krieg in der Münchner Galerie von Hans Goltz eine Retrospektive mit 362 Werken darbieten konnte. Danach nahm Klee seine Lehrtätigkeit

Spanke (Hg.), *Moderne Meister, ‚Entartete‘ Kunst im Kunstmuseum Bern* (Kat.), Bern 2016, S. 145–155, hier S. 146.

453 Matthias Frehner, *Vom Rütli der Schweizer Kunst zu internationaler Offenheit, Das Kunstmuseum Bern 1933 bis 1945*, in: ebd., S. 69–87, hier S. 72. Guido Magnaguagno, *Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz, Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 58–62, hier S. 61.

am Bauhaus in Weimar auf, welches später nach Dessau verlegt wurde, und präsentierte 1923 in der Berliner Nationalgalerie seine erste Museumsausstellung in Deutschland. In Paris wurde Klee 1929 in der Galerie Bernheim-Jeune, in Berlin 1930 in der Galerie von Alfred Flechtheim gezeigt. Flechtheim sorgte ebenfalls dafür, dass die Ausstellung ins neu eröffnete Museum of Modern Art in New York gelangte. 1931 wechselte Klee an die Kunstakademie Düsseldorf. Bereits 1933 wurde er durch die Nationalsozialisten seines Lehramts enthoben. Nachdem Klee 1934 nach Bern gezogen war, fand dort 1935 eine Retrospektive mit 273 Werken in der Kunsthalle statt.

In der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ waren 17 Werke Klees zu sehen, während insgesamt 102 seiner Werke in öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt worden waren. 1939 widmete ihm das Kunsthaus Zürich zu seinem 60. Geburtstag eine Jubiläumsausstellung. – Im darauffolgenden Jahr starb Klee nach langer Krankheit in Locarno.⁴⁵⁴

Selbst wenn in einem Brief von Paul Klee an den Pariser Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler vom 22. Januar 1934 über die Planung einer Ausstellung in der Galerie Aktuaryus die Rede ist, war eine solche offenbar nie zustande gekommen.⁴⁵⁵ Aus den spärlichen Erwähnungen Klees in *Galerie und Sammler* geht hervor, dass seine Bildsprache als etwas Undurchdringliches und Rätselhaftes beurteilt wurde, das Unsicherheit auslöste:

Aber was bringt uns nun im ganzen die Malerei von Paul Klee? Da er sozusagen jeden zeichnerischen und farbigen Eindruck, jeden Einfall formt, ob tief, ob leicht, wenn er sich mit den Mitteln der Zeichnung und Farbe wiedergeben lässt, ist es schwer, diese künstlerische Gestaltung aus scheinbar heterogenen Elementen auf eine einfache Formel zu bringen. Ist denn das aber auch nötig? Denken wir an Christian Morgenstern, der neben seiner Lyrik die ‚Galgenlieder‘ schuf, aus Abstraktionen merkwürdigster Art. Oder sollen wir das Œuvre von Klee wie Grabbe ein Schauspiel betiteln: ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung‘? Aber dann ist wiederum dieses zu sagen: Je williger wir uns der scheinbaren Satire und Ironie der Darstellungen von Paul Klee hingeben, umso eher werden wir zu ihrer ‚tieferen Bedeutung‘ gelangen, die sich ja nicht unbedingt auch in Worten ausdrücken lassen muss.⁴⁵⁶

454 Christine Hopfengart, *Chronologie*, in: Michael Baumgartner, Annegret Hoberg, Christine Hopfengart (Hg.), *Klee & Kandinsky, Nachbarn, Freunde, Konkurrenten*, München, London, New York 2015, S. 12–33.

455 Werner Spies, *Daniel-Henry Kahnweiler zum 80. Geburtstag*, in: NZZ, 24.6.1964.

456 Adolphe Bernays, *Zur Ausstellung von Paul Klee im Kunsthaus Zürich*, in: *Galerie und Sammler*, 8. Jg., Heft 4, 1940, S. 73–77, hier S. 77. André Lhote, *Klee*, in: *Galerie und Sammler*, 2. Jg., Heft 18/19, 1934, S. 367–369.

Obwohl diese Bemerkungen zu Klees Ausstellung 1940 im Kunsthaus Zürich auf eine gewisse Reserviertheit gegenüber seinem Œuvre schließen lassen, stehen sie im krassen Gegensatz zur Ausstellungsbesprechung in der *NZZ*, die „das böse Wort vom ‚Schizophrenelis-Gärtli‘“ in Umlauf brachte, womit einmal mehr das eigene Unverständnis mit reißerischen Krankheitsdiagnosen kaschiert wurde.⁴⁵⁷

Die Distanziertheit gegenüber Klee erstaunt auch deshalb, weil er mit Ernst und Sasha Morgenthaler befreundet war und Sasha bereits seit ihrer frühen Jugend kannte. Als sie später Kunst studieren wollte, wurde sie von Klee unterstützt, der sie zu Amiet auf die Oschwand schickte, wo sie als weiteren ‚Lehrling‘ ihren zukünftigen Mann Ernst Morgenthaler kennenlernte. Während ihrer Ausbildung in München hatte sie Klee in organisatorischen Dingen geholfen und die Aufgabe übernommen, eine Abschrift seines Werkverzeichnisses zu erstellen – ein Vertrauensbeweis.⁴⁵⁸

Dass ein Kontakt zwischen Ernst Morgenthaler und Paul Klee bestand, erwähnt Jedlicka einmal beiläufig in einem Beitrag über Morgenthaler.⁴⁵⁹ Es erstaunt, dass sich Morgenthaler, als einer von Aktuaryus’ Lieblingsmalern, nicht als Türöffner für Klee in der Galerie verwenden konnte. Anscheinend mochte sich Jedlicka von seiner Befürchtung, Klees Werke führten die Kunst ins Abseits, nicht abbringen lassen. Dennoch war ihre wachsende Beliebtheit durch nichts mehr zu verhindern: „Den Ewig-Gestrigen verging mit dem Nieder- und Untergang des Tausendjährigen Reiches dann das Lachen; die Kunst Klees aber erlebte ihren Aufstieg, wie die Kunst der verfemten Avantgarde überhaupt.“⁴⁶⁰ Dementsprechend enthielt die Schweizer Landesausstellung 1964 in ihrer letzten Abteilung ‚De Kandinsky à Miró‘ auch Werke von Klee aus Schweizer Sammlungen.⁴⁶¹

Doch welche Überlebenschancen hätte die Schweizer Kunst ohne die Querfinanzierung durch den Verkauf der begehrten französischen Werke überhaupt gehabt?

457 16.2.–25.3.1940, zitiert nach Rotzler, *Aspekte*, S. 328.

458 Eva Wiederkehr Sladeczek, *Eine Künstlerfreundschaft, Sasha Morgenthaler-von Sinner als Privatschülerin und ‚Secretär‘ von Paul Klee*, in: Helen Hirsch (Hg.), *Der Kontinent Morgenthaler, Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis*, Kat. Kunstmuseum Thun, Zürich 2015, S. 37–42, hier S. 40.

459 Gotthard Jedlicka, *Ernst Morgenthaler*, in: *Galerie und Sammler*, 1. Jg., Heft 8, 1933, S. 131–133, hier S. 132.

460 Rotzler, *Aspekte*, S. 328.

461 *Chefs-d’œuvre des collections suisses, de Manet à Picasso*, Exposition nationale suisse, Lausanne 1964, Nr. 325, Paul Klee, *Nächtliches Fest*, 1921; Nr. 326, Paul Klee, *Botanisches Theater*, 1924–34; Nr. 327, Paul Klee, *Burghügel*, 1929; Nr. 328, Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932; Nr. 329, Paul Klee, *Feuerquelle*, 1938; Nr. 330, Paul Klee, *Waldbuxen*, 1938.

Französische Retrospektiven – Grundlage für die Schweizer Kunst

Der Kunsthistoriker Walter Hugelshofer (1899–1987) weist in seinem Aufsatz *Zur ‚Schweizer Kunst‘ der Zwischenkriegszeit* darauf hin, dass die ersten Galerien in der Schweiz, „die sich mit der Vermittlung von Kunstwerken befassten, im Hinterzimmer mit Franzosen, von denen die Galerie lebte, und vorn mit den wenig gefragten Schweizern“ handelten.⁴⁶²

Der Verkauf von französischer Kunst war wirtschaftlich gesehen auch das wichtigste Standbein der Galerie Aktuaryus. Mit ihrem Verkauf konnten die höchsten Gewinne erzielt werden. In diesem Sinne waren die französischen Ausstellungen auch eine wirtschaftliche Notwendigkeit.

Die Verflechtung von Wirtschaftskrise und politischen Beben verwandelte den Schweizer Kunstmarkt zudem in ein Auffangbecken für verschiedene Interessengruppen. Dies hatte zur Folge, dass sich die Galerie Aktuaryus in den kommenden Jahren an einem Seilziehen zwischen Hitler-Deutschland und der französischen Kunst der Moderne beteiligte. Zwischen 1930 und 1945 widmete ihr Aktuaryus rund 30 Ausstellungen.

Anfang 1930 kamen die zeitgenössischen Maler Maurice Utrillo (1883–1955) und Maurice de Vlaminck (1876–1958) zum Zug.⁴⁶³ Dann veranstaltete Aktuaryus in größeren Abständen verschiedene Grafikausstellungen: Edouard Manet 1930, Henri Matisse 1931, Maurice Barraud mit Max Liebermann und Henri Matisse 1933.⁴⁶⁴ Die Sonderausstellung ‚Von Corot zur Neuzeit, Gemälde und Graphik‘ im Frühling 1933 war die erste umfassende Schau französischer Meister. Im selben Jahr folgten ‚Französische Meister des 19. Jahrhunderts‘.⁴⁶⁵ Es steht zu vermuten, dass die Grafikausstellungen von Edvard Munch, Camille Pissarro und Toulouse-Lautrec im Sommer 1933 bereits im Zusammenhang mit den veränderten Machtverhältnissen in Deutschland standen und Werke enthielten, welche dort nicht mehr auf den Markt gebracht werden konnten.⁴⁶⁶ Die zerstörerischen Absichten, die dahinter standen, lösten eine Gegenkampagne aus: Der deutsche Kunstkritiker Wilhelm Uhde (1874–1947) referierte am 21. Januar 1934 in der Galerie Aktuaryus

462 Walter Hugelshofer, *Zur ‚Schweizer Kunst‘ der Zwischenkriegszeit*, in: Dreissiger Jahre Schweiz, Ein Jahrzehnt im Widerspruch, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 314–316, hier S. 315.

463 NZZ, 23.2.1930. Aktuaryus widmete beiden später noch je eine Einzelausstellung: Sonderausstellung Utrillo, 4.4.–6.5.1937, in: NZZ, 9.4.1937; Sonderausstellung Maurice de Vlaminck, Gemälde, Gouaches, Zeichnungen, Druckgraphik, 26.6.–31.7.1938, Kat. der Galerie Aktuaryus.

464 NZZ, 14.5.1930, 8.10.1931, 15.1.1933.

465 NZZ, 14.3.1933, 19.3.1933, 28.3.1933: Asselin, Corot, Courbet, Derain, Diaz, Dufy, Laprade, Manet, Matisse, Monet, Pissarro, Redon, Renoir, Sisley, Utrillo, Vallotton, Vlaminck, Vuillard. NZZ, 6.6.1933, 13.6.1933: Cézanne, Corot, Degas, Renoir, van Gogh.

466 NZZ, 26.7.1933.

zum Thema ‚Malerei in Paris zwischen 1904 und 1914‘ aus dem unveröffentlichten Buch *Im Kampf um Werte*.⁴⁶⁷

Die späteren Vorträge dieses Typs wurden jeweils ausdrücklich von der ‚Vereinigung der Freunde französischer Kultur‘ (‚les amis de la culture française‘) unterstützt, was wohl ihren Propagandacharakter belegt.⁴⁶⁸ Es waren dies am 2. Oktober 1935: Paul Fierens zu ‚L'impressionisme et la forme‘,⁴⁶⁹ am 12. Oktober 1936: Pierre Courthion zu ‚Matisse et le Fauvisme‘,⁴⁷⁰ am 15. Februar 1940: François Fosca zu ‚Trois sommets de l'art français‘,⁴⁷¹ am 21. Januar 1945: Charles Badouin zu ‚Images de Lorraine‘.⁴⁷² Darunter waren Koryphäen der Pariser Kunstwelt, die dem Publikum ihr Kunstverständnis vermittelten.

Als Siegfried Rosengart 1931 Toni Aktuaryus eine Ausstellung mit Werken von Degas zur Ausstellung anbot, weil die Verkäufe bei ihm schlecht liefen, musste Aktuaryus aus eigener finanzieller Knappheit vorläufig darauf verzichten.⁴⁷³ Diese Schau kam erst 1935 zustande, und auch da waren die Einkünfte gering. Die ca. 30 Bronzen, 10 Pastelle, mehrere Bilder, 10–20 Zeichnungen wurden auf eine halbe Million Franken geschätzt. Aus den Listen der Galerie Thannhauser, welche die Werke zur Verfügung stellte, geht hervor, dass zwar für vereinzelte der zwischen dem 24. Februar und 31. März 1935 bei Aktuaryus ausgestellten Werke Kaufinteressenten vorhanden waren; tatsächlich verkaufen konnte Aktuaryus aber lediglich zwei Bronzen und eine einzige Zeichnung.⁴⁷⁴ Dabei hatte Aktuaryus der Ausstellung eine ganze Ausgabe von *Galerie und Sammler* gewidmet, mehrere Inserate schalten lassen und die Ausstellung erst noch verlängert.⁴⁷⁵

Zwischen den schwindenden finanziellen Mitteln des Schweizer Publikums und dem zunehmend internationalen Kunstangebot hatte sich eine Schere aufgetan,

467 NZZ, 15.1.1934.

468 Es konnte nicht geklärt werden, wer hinter dieser Vereinigung stand.

469 NZZ, 26.9.1935. Paul Fierens (1895–1957) war Kunsthistoriker.

470 NZZ, 11.10.1936. Pierre Courthion (1902–88) war Kunstschriftsteller und Historiker.

471 NZZ, 12.2.1940. ‚Der zeitgenössischen Kunst war er abgeneigt und verurteilte sie deshalb scharf und bedingungslos, besonders in ‚La Peinture, qu'est-ce que c'est?‘ (1947)“. Doris Jakubec, *Fosca, François (1881–1980)*, Version vom 19.11.2009, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016068/2009-11-19/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Max-Marc Thomas, *François Fosca, peintre, critique d'art et écrivain, 1881–1980*, Nyon 1980.

472 NZZ, 18.1.1945, 19.1.1945, 20.1.1945. Charles Badouin (1893–1963) war Psychoanalytiker.

473 Notiz von Siegfried Rosengart nach seinem Besuch in der Galerie Aktuaryus am 26.11.1935, ZADIK, Bestand der Galerien Thannhauser, München, Luzern, Berlin, Paris, New York, A77, Galerie Aktuaryus.

474 ZADIK, Bestand der Galerien Thannhauser, München, Luzern, Berlin, Paris, New York, A77, Lagerbuch II, S. 36/37, Nr. 1389 (Kat. Nr. 61), *Femme surprise* (Bronze); S. 38/39, *Fauteuil s'essayant la côte gauche* (Bronze); S. 50/51, Nr. 1640, *Russische Tänzerin* (dessin au fusain).

475 *Galerie und Sammler*, 3. Jg., Heft 24/25, enthält 12 Abb. und den Katalog (155 Nrn.), S. 499–506. NZZ, 23.2.1935, 24.2.1935, 31.3.1935, 1.4.1935.



Abb. 38: Degas-Ausstellung in der Galerie Aktuaryus 1935 mit Werken aus der Galerie Rosengart/Thannhauser, in der Mitte: *Portrait Rouart, père et fils* (verkäuflich). Foto: Privatarhiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

sodass dringend neue zahlungsfähige Kunden gebraucht wurden. Im Herbst 1935 versuchte es Aktuaryus erneut mit einer französischen Ausstellung: Diesmal zeigte er Impressionisten, für welche er einen beträchtlichen Werbeaufwand auf sich nahm.⁴⁷⁶

Diese Ausstellungen müssen Emil Georg Bührles (1890–1956) Interesse geweckt haben. Denn er beabsichtigte, sich eine vergleichbare Sammlung aufzubauen, wie sie Oskar Reinhart nach den Prinzipien von Hugo von Tschudi zusammengetragen hatte. Mit seinem Wunsch, französische Kunst zu besitzen, kam Bührle genau im richtigen Augenblick. Nachdem ihm das Waffengeschäft ansehnlichen

476 2.10.–6.11.1935, Ausstellung ‚Französische Impressionisten, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Cézanne, Manet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley‘. NZZ, 9.10.1935 (insges. 11 Inserate). Die Graphische Sammlung der ETH verzeichnet in diesem Jahr vier Erwerbungen aus diesem Segment. Erwerbungen V, 1934–1940, S. 85, Nr. 73, Camille Pissarro, *Bildnis von P. Cézanne*, Radierung, CHF 250; Nr. 74, Auguste Renoir, *Baigneuse debout, à mi-jambes*, Radierung, CHF 45; Nr. 75, ders., *Bildnis Claude Renoir*, Radierung, CHF 40; Nr. 76, Paul Cézanne, *Bildnis Guillaumin*, Radierung, CHF 35.

GALERIE AKTUARYUS		Zürich, den 17. Nov. 1936.	
GEMÄLDE		Pelkenstrasse 3	
MODERNE GRAPHIK			
RECHNUNG			
Herrn Direktor E. Bührle, Waldschulweg 5 Zürich 7			
16515	Utrillo, M.	" La vieille Tour" Oel a/Lwd, sig. stammt aus den Jahren 1912-1914	Frs. 6.000.--
17178	Renoir, A.	" Nature morte" Oel a/Lwd. sig. stammt aus dem Nachlass des Malers, im Werk d. Nachlasses verzeichnet, Sig. Guillaume.	" 3.300.--
18975	Degas, E.	" Danseuses" Handzeichnung, mit dem Nachlass-Stempel inkl. neuem Rahmen	" 1.800.--
Kat.No 33	Friesz, Oth.	" Toulon" Oel a/Lwd. signiert...	" 900.--
		<i>Volle Garantie der Echtheit obiger Gemälde & Zeichnung</i>	Frs. 12.000.--
		Bezahlt lt. separat erteilter Quittung:	
		Galerie Aktuaryus <i>A. Aktuaryus</i>	

Postcheck-Konto: VIII 6106 Zürich - Bank-Konti: Schweizerische Bankgesellschaft, Zürich, Eidgen. Bank, Zürich

Abb. 39: Rechnung Galerie Aktuaryus, Zürich. Archiv Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.

Reichtum gebracht hatte, begann er ab 1936 bei Aktuaryus Werke von französischen Meistern zu erwerben. Wie sich anhand dieser Ankäufe zwischen 1936 und 1944 zeigt, wurde Bührle zu einem regelrechten Großkunden der Galerie.⁴⁷⁷ Ob Aktuaryus allerdings als Spezialist für französische Kunst der Moderne gelten konnte, war eine Streitfrage unter den Sachverständigen, die im Prozess um die Gauguin-Fälschung aus der Sammlung Emden einvernommen wurden.

Anlässlich eines persönlichen Gesprächs mit der Tochter Bührles, Hortense Anda-Bührle (1926–2014), schilderte diese der Verfasserin, wie ein Bilderkauf bei Aktuaryus vonstatten ging: Aktuaryus rief Bührle an, um ihm mitzuteilen, dass er ein Werk habe, welches ihn interessieren könnte. Daraufhin brachte er selbst das Bild per Taxi zu den Bührles nach Hause. Dort wurde es auf eine Bank gestellt, die in der Familie als „Anklagebank“ bezeichnet wurde: Konnte es der mehrtägigen Prüfung durch die Familienmitglieder standhalten, kam es in die Sammlung; entfaltete es zu wenig Wirkung, wurde es zurückgeschickt.⁴⁷⁸

Dieser Ablauf wirft ein Licht auf die Verkäufe an Bührle: Sie fanden spontan und im privaten Rahmen statt, was wiederum zeigt, dass es auch einen Handel außerhalb der Galerieräumlichkeiten gab, der ebenso wichtig und unabhängig von Ausstellungen war. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass einige Bilder in Bührles Sammlung „deutsch-jüdische Provenienzen“ aufweisen, boten doch viele jüdische Emigranten ihre Kunstwerke Aktuaryus und seinen Kunsthändlerkollegen direkt zum Weiterverkauf an. Demzufolge ist davon auszugehen, dass neben Nathan auch Aktuaryus „wusste, dass deutsch-jüdische Sammlungen in den 1930er Jahren zwangsweise aufgelöst wurden“⁴⁷⁹.

Aus dem Geldfluss im Kunsthandel werden die Verwerfungen der 30er Jahre auf eindrückliche Art sichtbar: Ein deutscher Waffenfabrikant kauft mit den Erträgen aus Waffenverkäufen an die deutsche Wehrmacht in der Schweiz französische Meister aus Sammlungen von jüdischen Flüchtlingen aus Deutschland. Damit finanziert er deren Flucht sowie das Leben einer jüdischen Familie in Zürich und die Schweizer Kunst.⁴⁸⁰ Wie verkraftete er all das?

477 Bührle kaufte in jenen Jahren 52 Werke französischer Meister im Gesamtwert von CHF 906.000 bei Aktuaryus. Siehe Provenienzenverzeichnis der Sammlung Bührle, in: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/Bestand_EGBdt.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021), S. 4–11.

478 Das Gespräch fand am 29.3.2006 in der Stiftung Bührle, Zürich statt.

479 Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, S. 97–107, hier S. 105.

480 „Von Anfang an trennte Emil Bührle strikt zwischen seiner Kunstsammlung und seinem Engagement für zeitgenössische Kunst. Bilder von Schweizer Malern wurden in der Fabrik aufgehängt, wo Bührle auch wiederholt größere Aufträge realisieren ließ. In diesen Zusammenhang gehören auch die von Bührle gestifteten Kunstpreise, der ‚Preis für Schweizer Malerei‘ (Zürich) und der ‚Prix Bührle‘ (Paris).“ Lukas Gloor, *Die Sammlung Emil Georg Bührles*, in: Lukas Gloor, Marco Goldin (Hg.), *Stiftung Sammlung E.G. Bührle Zürich*, Kat. III,

Abb. 40: Emil Bührle, um 1946. Foto: Archiv Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.



Anda spricht von einer „intensiven Präsenz“, die sie spürte, wenn ihr Vater seine Bilder betrachtete. Ging es ihm wie Oskar Reinhart, der von sich sagte: „Das Erstehen, ich meine das Erwerben, und der Besitz eines Kunstblattes ist für mich eine notwendige Compensation für die so oft geistige Öde meiner täglichen Umgebung.“⁴⁸¹ Wahrscheinlich war die Beschäftigung mit Kunst eine seiner wenigen Möglichkeiten, um sich als Mensch mit der Welt auf der geistigen Ebene friedlich verbunden zu fühlen.⁴⁸² Im Gegensatz zu Reinhart, der seinen ‚Club zur Geduld‘ hatte, wo er sich regelmäßig mit Gleichgesinnten austauschte, war Bührle ein einsamer Mann, worüber er sich auch beschwerte: „Sein Protest sollte ihm ebenso wenig nützen wie sein Mäzenatentum in Malerei, Musik und Literatur. Er wurde in keine Zunft aufgenommen, war nie am Sechseläuten dabei

Conegliano 2004, S. 11–23, hier S. 23, Anm. 33. Er kaufte von 1936 bis 1942 bei Aktuaryus zehn Werke von Schweizer Künstlern, siehe Provenienzenverzeichnis der Sammlung Bührle, in: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/Bestand_EGBdt.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021), S. 44/45; nur vereinzelt Preisangaben.

481 Oskar Reinhart in einem Brief an Theodor Reinhart vom 21.11.1907 (Archiv Stiftung Oskar Reinhart), zitiert in Matthias Frehner, *Ein Leben mit Stil: Oskar Reinhart und sein ‚Club zur Geduld‘*, in: Peter Wegmann (Hg.), Oskar Reinhart, Mensch, Sammler, Stifter, Zürich 2010, S. 139–148, hier S. 140.

482 Kandel hält fest, dass der Anblick eines Gemäldes eine Art von Liebesgefühl auslösen kann, das in ein suchtähnliches Motivationssystem führen kann. „Dies erklärt, warum die Gefühle sogar noch intensiver werden, wenn uns das Bild des Liebesobjekts entzogen wird (...).“ Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis, Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, aus dem amerikanischen Englischen von Martina Wiese, München 2012, S. 447–449.

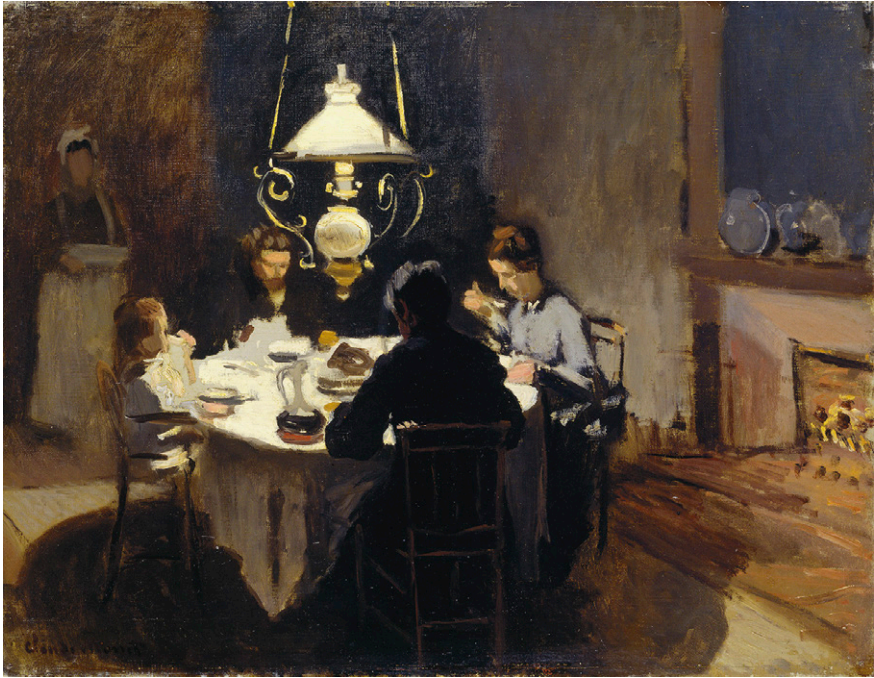


Abb. 41: Claude Monet *Das Nachtessen*, 1868/69, Öl auf Leinwand, 50 × 65 cm. SIK-ISEA, Zürich. Foto: J.-P. Kuhn.

und wurde von der Zürcher Bourgeoisie kaum je zu Taufen, Hochzeiten und Geburtstagsfeiern eingeladen.⁴⁸³

Bei alledem kaufte Bührle Gemälde wie *Das Nachtessen* von Claude Monet für CHF 28.000 1944 bei Aktuaryus und ließ sich von diesem bestätigen, dass es bereits vor 1939 in der Schweiz gewesen war. Es stammte von Martha Nathan, die es 1930 im Basler Kunstmuseum deponiert hatte. Bevor es 1944 bei Aktuaryus in der Ausstellung ‚Paris d’autrefois‘ gezeigt worden war, war es 1928 zuletzt bei Thannhauser in Berlin ausgestellt.⁴⁸⁴

Linderte Kunstbetrachtung seine innere Zerrissenheit, und überbrückte sie seine Isolation, weil sie es ihm für eine Weile ermöglichte, sich als ‚Ganzes‘ zu fühlen? War er dann mit sich eins, wenn Seele, Geist und Sinne gleichzeitig angesprochen

483 Frehner, *Leben*, S. 139–148. Alex Capus, *Emil Bührle*, in: *Patriarchen, zehn Porträts*, München 2008 (3. Aufl.), S. 169–180, hier S. 180.

484 https://www.buehrle.ch/sammlung/artwork/detail/das-nachtessen/?tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bcontext%5D=t&cHash=30d668d5dcc47cbc05ca01d6799cd00b (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

waren? Welche Werte suchte er in der Kunst? Dazu schreibt Gloor: „Zentrales Thema der Sammlung ist die schrittweise Ausformung einer neuen künstlerischen Freiheit seit dem Impressionismus als Grundlage für die Malerei der Moderne im 20. Jahrhundert. Ihre Bedeutung verdankt die Sammlung der Konsequenz, mit der Emil Bührle Werkgruppen führender Künstler in einer Auswahl zusammenführte, welche diese Entwicklung beispielhaft belegen.“⁴⁸⁵

Er widmete seine freie Zeit also der künstlerischen Freiheit, die Kaiser Wilhelm verabscheut hatte und Hitler aus seinem Reich vertrieb. Die Eröffnung des Kunsthaus-Erweiterungsbaus, welchen er mitfinanziert hatte, erlebte Bührle nicht mehr, sein Herz versagte an seinem Arbeitsplatz zwei Jahre zuvor.⁴⁸⁶

Nachdem die Familie Bührle 1960 eine Stiftung errichtet hatte und die Sammlung Bührle im eigenen Museum in der Zollikerstraße in Zürich untergebracht war,⁴⁸⁷ sollte sie in den neuen Kunsthausbau am Zürcher Heimplatz einziehen, der von der Stadt mitgetragen wird. Dies hat Anlass zu öffentlicher Kritik gegeben: Darf die Stadt Zürich Kunst ausstellen, welche durch Verkauf von Kriegsmaterial finanziert worden war? Buomberger und weitere Autoren fordern im *Schwarzbuch Bührle*, dass dies nur unter der Bedingung gemacht werden dürfe, dass auch angemessen über die Provenienzen der Werke sowie der Waffengelder informiert werde.⁴⁸⁸ Forderungen, an deren Erfüllung die Stiftung seit Längerem arbeitet, während es unmöglich sein wird, das damalige Geschäft und die heutige Moral im Nachhinein je miteinander in Einklang zu bringen.

Die Ausstellungen der französischen Kunst in der Galerie Aktuaryus zwischen 1935 und 1940 folgten hauptsächlich dem Retrotrend und waren von viel Werbung begleitet: Im Frühling 1936 richtete Aktuaryus Albert Marquet (1875–1947) eine ‚Sonderausstellung, 100 Werke, Gemälde, Aquarelle, Graphik‘ aus.⁴⁸⁹ Im Herbst desselben Jahres wurde eine Sonderausstellung der Künstlergruppe ‚Les Fauves‘ gezeigt.⁴⁹⁰ 1937 folgten die ‚Sonderausstellung Corot und seine Zeitgenossen‘, Graphik von Daumier aus einer Zürcher Privatsammlung und die ‚Sonderausstellung Signac und sein Kreis‘.⁴⁹¹

485 Gloor, *Sammlung*, S. 11.

486 Capus, *Bührle*, S. 180.

487 Christian Bührle, *Foundation E. G. Bührle Collection*, in: *The Passionate Eye, Impressionist and other Master Paintings from the Collection of Emil G. Bührle, Catalogue of the Exhibition in Commemoration of the 100th Birthday of the Collector Emil G. Bührle*, Zurich 1990.

488 Thomas Buomberger, Guido Magnaguagno (Hg.), *Schwarzbuch Bührle*, Zürich 2015.

489 NZZ, 9.3.1936, 14.3.1936, 22.3.1936, 24.3.1936, 31.3.1936, 1.4.1936, 5.4.1935. *Kat. der Albert Marquet-Ausstellung*, 15.3.–5.4.1936, Kat. der Galerie Aktuaryus.

490 NZZ, 11.10.1936. *Exposition ‚Les Fauves‘*, 12.10.–22.11.1936, Kat. der Galerie Aktuaryus.

491 *Corot und seine Zeitgenossen, Gemälde, Handzeichnungen, Graphik*, 24.1.–10.3.1937. NZZ, 31.1.1937, 7.2.1937, 16.2.1937, 21.2.1937, 25.2.1937, 7.3.1937, 9.3.1937; *Daumier*, NZZ, 14.3.1937;



Abb. 42: Exposition d'art français, 28.1.–25.2.1940. Renoir: Nr. 47, *La lessiveuse*, Nr. 51, *Paysage de Cagnes (?)*, Nr. 48, *Bouquet de fleurs*. Van Gogh: Nr. 29, *La vieille tour*, Nr. 30, *Azalées et chrysanthèmes*, Nr. 31, *Verger à Arles* (v.l.n.r.). Foto: Privatarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

Die Ausstellungen von Utrillo 1937, Othon Friesz und Maurice de Vlaminck 1938 sowie Jüngere französische und schweizerische Maler in Paris' 1939 versuchten die zeitgenössische Malerei doch noch vereinzelt aufzugreifen. Die ‚Sonderausstellung Picasso, Sisley, Renoir, Guillaumin, Gemälde und Graphik‘ 1938, ‚Kleine Werke grosser Meister‘ 1939 und die ‚Ausstellung französischer Meister‘ 1940, eingeführt durch den konservativ denkenden Kunstkritiker François Fosca, waren jedoch definitiv einem rückwärtsgewandten Geist geschuldet. Auch bewegten sie sich, wie Bühlers Erwerbungen zeigten, in einer anderen Preisklasse.⁴⁹²

Signac (1863–1935) und sein Kreis, 31.10.–25.11.1937. NZZ, 1.11.1937, 2.11.1937, 10.11.1937, 14.11.1937, 21.11.1937.

⁴⁹² *Sonderausstellung Othon Friesz, Paris, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Einzelwerke*, NZZ, 10.5.1938; *Sonderausstellung Maurice de Vlaminck, Gemälde, Gouaches, Zeichnungen, Druckgraphik*, 26.6.–31.7.1938, Kat. der Galerie Aktuaryus; NZZ, 21.1.1938, 6.2.1938, 7.2.1938, 13.2.1938, 14.2.1938, 26.2.1938; NZZ, 18.2.1939; NZZ, 24.7.1939; NZZ, 27.1.1940, 28.1.1940, 29.1.1940, 12.2.1940, 19.2.1940, 21.2.1940, 22.2.1940. *Catalogue de l'exposition d'art français*, 28.1.–25.2.1940, Kat. der Galerie Aktuaryus.

Protector der Deutschen Moderne

Die Bedrohungslage der Jüdinnen und Juden in Deutschland spitzte sich in den 30er Jahren stetig zu. Seit Mitte der 30er Jahre hatte Aktuaryus einen Radioapparat in seinem Zimmer.⁴⁹³ Eine technische Innovation, welche die Vernetzung der europäischen Bevölkerung beschleunigte und Deutschland heranrücken ließ. Hitlers Stimme und seine menschenverachtenden Hetztiraden verbanden bereits ein Millionenpublikum.⁴⁹⁴ In der Folge nahm nicht nur der physische Terror zu, sondern auch der wirtschaftliche Ausschluss der Juden in Deutschland wurde unerbittlich vorangetrieben. In der Schweiz informierte das *Israelitische Wochenblatt* über die fatalen Vorgänge im Nachbarland.⁴⁹⁵ Dabei wurde auch der Aspekt des Jüdischen als Selektionskategorie thematisiert. In einem Beitrag setzte sich der Autor Rudolf Lämmel zum Beispiel mit der Frage auseinander, ob die Relativitätstheorie, weil sie von Einstein aufgestellt worden sei, ‚jüdisch‘ sein könne; ein Konnex, den er nach reiflicher Überlegung mit triftigen Argumenten widerlegte.⁴⁹⁶ Antisemitische Anschläge wurden auch in Zürich verübt, einmal von drei jungen Leuten gegen die Synagoge der IRG in der Freigutstraße.⁴⁹⁷ Zum 1. August 1935 veröffentlichte das *IW* dann eine Rede zum Nationalfeiertag, welche die Ängste der Jüdinnen und Juden in der Schweiz beschwichtigen sollte:

Zur Bundesfeier

Und draussen ist Krieg ... So hiess es in jenen Jahren 1914–1918, als wir auf der Friedensinsel sassan; (...)

Ist es heute anders? Draussen ist Krieg ... Krieg gegen unsere jüdischen Brüder tobt bis an die Mauern des Schweizerhauses. (...)

Schwer ist in der Schweiz die Emanzipation der Juden erkämpft worden. 70 bis 80 Jahre sind seitdem verflossen. (...)

493 Siehe StAZH, Z 712.987, B XI Enge-Zürich, Konkursprotokoll 1946, Inventar, S. 13/14.

494 In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1932 ist die Rede von vier Millionen Radiohörern in Deutschland. NZZ, 7.2.1932.

495 *IW*, 35. Jg., Nr. 29, 19.7.1935, S. 8.

496 Rudolf Lämmel, „Ist die Relativitätstheorie ‚jüdisch‘“? In: *IW*, 35. Jg., Nr. 21, 24.5.1935, S. 3/4.

497 „Der Petardenwurf gegen die Synagoge Freigutstraße. Zürich. Die Tagespresse hat eingehend auf die erste Verhandlung gegen die drei jungen Leute hingewiesen, die in der Nacht des 4. Dezember einen ‚Donnerschlag‘ bei der Synagoge Freigutstraße zur Explosion brachten und gegen die Synagoge schleuderten, wodurch 23 kleine und ein grosses Fenster demoliert wurden. Bei der Verhandlung ergab sich, dass die Terrorgruppe der Nationalen Front, auf die wir schon im Sommer 1933 hinwiesen, noch immer besteht. (...)“ in: *IW*, 35. Jg., Nr. 3, 18.1.1935, S. 7. Ebd., 35. Jg., Nr. 29, 19.7.1935, S. 8.

Die Schweiz ist das Vaterland des jüdischen Schweizers, mögen auch bei uns, wie überall in der Welt, Judenfeinde ihr Unwesen treiben. Auch der niedergelassene ausländische Jude hat bei uns keine Zurücksetzung zu befürchten.⁴⁹⁸

Ob sich Aktuaryus in der Schweiz vor den Nazis sicher fühlte?

Jedenfalls leistete er, indem er sich mit den verfeimten Künstlerinnen und Künstlern in Deutschland solidarisierte und ihnen weiterhin Ausstellungen widmete, sowohl gegen die Verengung des Kunstverständnisses als auch gegen die Vereinnahmung der Kunst durch nationale Ideologien, kulturell formulierten Widerstand.

Nachdem Max Liebermann 1933 in Deutschland ein Arbeitsverbot erteilt worden war und seine Arbeiten nicht mehr gezeigt werden durften, sandte er „die wichtigsten Bilder seiner privaten Kunstsammlung ins Kunsthaus Zürich, um sie vor dem Zugriff des NS-Regimes zu schützen“⁴⁹⁹. Ohne sich von der deutschen Politik einschüchtern zu lassen, richtete Aktuaryus Liebermann noch im selben Herbst eine Retrospektive ‚Max Liebermann 60 Zeichnungen und Gemälde aus 6 Jahrzehnten‘ aus.⁵⁰⁰

Weiter hielt Aktuaryus auch dem deutschen Expressionismus die Treue: Er zeigte wie bisher Käthe Kollwitz, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner, um nur die wichtigsten zu nennen.⁵⁰¹

Ein namhafter Schweizer Sammler, der sich für den Expressionismus interessierte, war der Augenarzt Othmar Huber (1892–1979) aus Glarus. Sein „Expressionismusbegriff geht von Erlebtem und innerlich Geschautem aus, was er selbst als ein Hinabsteigen in ‚alle unergründlichen Tiefen der menschlichen Seele (..) zum Chaotischen, zum Primitiven, zu Urformen, zum Traumhaften und Spukhaften und zum Dämonischen‘ beschrieb.“ Einerseits fesselte ihn die Aussagekraft jedes Einzelwerkes, andererseits faszinierte ihn die große Bandbreite seiner Kollektion. „Ausschlaggebend für einen Kaufentscheid war ihm allein der Grad, in dem ihm ein Kunstwerk visionär Erahntes erfahrbar machte“, während „alle von ihm erworbenen Werke (...) Einblick in (...) die Welt des Unterbewussten“ vermittelten.

498 S.D., in: IW, 35. Jg., Nr. 30, 26.7.1935, S. 3.

499 *Chronologie*, in: Marc Fehlmann (Hg.), Max Liebermann und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen, Museum Oskar Reinhart, München 2014, S. 237.

500 Aktuaryus hatte 1929 innerhalb der Ausstellung jüdischer Künstler Werke Liebermanns ausgestellt. Liebermann drückte seine Dankbarkeit aus, dass Jedlicka sich in seinem Text bemüht habe, ihn trotz Boykotts in Deutschland „dem Auslande gegenüber in so liebenswürdiger Weise in Erinnerung zu bringen“. ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 2.34 Max Liebermann, 15.12.1933. NZZ, 18.9.1933, 8.10.1933, 19.10.1933.

501 Zu Käthe Kollwitz und Ernst Ludwig Kirchner, siehe unter 3. Förderer der Kunstentwicklung – der Aufbau der Galerie. Zur zweiten Beckmann-Ausstellung, Rezension, in: NZZ, 15.6.1938.

Eines Programmes, das objektiven Kriterien folgte, bedurfte er nicht.⁵⁰² Gemäß Frehner ist Hubers „Sammlung (...) ein sehr persönliches Bekenntnis, nicht nur über einen individuellen Kunstgeschmack, sondern über eine Lebensauffassung, die sich in einer feurigen Anteilnahme, einem Drang, den verborgenen Triebfedern der menschlichen Psyche nachzugehen, und auch in einem ebenso tiefen Sinn für die Kräfte der Natur manifestiert.“⁵⁰³

Mit dem Aufkommen der Psychologie und der daraus abgeleiteten Hirnforschung formten sich gleichzeitig Thesen zu den Erkenntnisprozessen im menschlichen Gehirn aus. Da das visuelle System etwa ein Viertel des Gehirns beansprucht, ist „das Sehvermögen (...) nun einmal einer der effizientesten Wege, Erkenntnis zu erlangen“, wie dies der Neurobiologe Semir Zeki ausdrückt.⁵⁰⁴ Andererseits helfen frühere Erfahrungen und Erinnerungen dabei, sich eine Vorstellung, ein ‚synthetisches Hirnkonzep‘ zu entwerfen, das laufend angepasst wird.⁵⁰⁵ Künstler entwickeln laut Zeki zuerst eine Vorstellung, welche sie dann auf ihr Bild übertragen. Da die Umsetzung jedoch meistens nicht ganz gelingt, bleibt eine gewisse Unzufriedenheit zurück, die ihrerseits die Kreativität zum Weiterarbeiten anregt.⁵⁰⁶

Der Neurowissenschaftler Eric Kandel weist darauf hin, dass „die Darstellung von Gefühlen (...) seit jeher eines der vordringlichsten Ziele von Künstlern gewesen“ sei. Nachdem die Fotografie die Malerei von ihrer Abbildfunktion befreit hatte, beschritt die Malerei neue Wege. Künstlerinnen und Künstler machten sich daran, die Wesensart des Menschen zu erkunden, setzten sich mit seinen Wahrnehmungsvorgängen auseinander und waren bestrebt, die daraus resultierenden Erkenntnisse ins Bewusstsein zu bringen.⁵⁰⁷

Zuerst Vincent van Gogh und Edvard Munch, dann Henri Matisse, die französischen Fauvisten und ihre Zeitgenossen, die Expressionisten Österreichs und Deutschlands, begannen sich ausdrücklich und eingehend mit den Gestaltungsmöglichkeiten von Form und Farbe auseinandersetzen, um mit ihrer Hilfe unbewusste Emotionen und bewusste Gefühle sichtbar zu machen. So wie sich die Impressionisten und Postimpressionisten, etwa Georges Seurat und van Gogh, wissenschaftliche Erkenntnisse über das Mischen von

502 Matthias Frehner, *‘Irgend etwas sammelt wohl jeder‘, Prämissen und Bedeutung der Sammlung Othmar Huber*, in: Glarner Kunstverein (Hg.), *Die Sammlung Othmar Huber*, Glarus 1995, S. 19–28, hier S. 19.

503 Ebd., S. 26.

504 Semir Zeki, *Glanz und Elend des Gehirns, Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*, aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. München u. Basel 2010, S. 44.

505 Ebd., S. 50.

506 Ebd., S. 56.

507 Kandel, *Zeitalter*, S. 256–258.

Farben zunutze machten, um die Essenz des natürlichen Lichts einzufangen, so nutzten die Expressionisten ihnen unmittelbar zugängliche wissenschaftliche Erkenntnisse aus Medizin und Psychologie, um das Unbewusste besser zu verstehen.⁵⁰⁸

Da Huber nicht über unbeschränkte Mittel verfügte und andauernd neue Einsichten gewann, war seine Sammlung ständigen Veränderungen unterworfen. So kamen mit den Jahren Werke von „Munch, Picasso, Gris, Gromaire, Rouault, Vlaminck, Mirò, Chagall, Kirchner, Barlach, Marc, Macke, Dix, Kandinsky, Jawlensky, Werefkin, Klee, Appel, Jorn, Lucebert“ und anderen mehr zusammen.⁵⁰⁹ Huber gehörte zum Kundenkreis der Galerie Actuaryus.⁵¹⁰ 1938 erwarb er bei ihr *Die Hexe auf Scheitern* von Ernst Barlach, eine Skulptur aus Holz, welche sich heute im Kunstmuseum Bern befindet.⁵¹¹ Mit Picasso bekundete er anfänglich Mühe, vor seinen Werken in der Ausstellung 1932 habe er dann „den Wandel vom antimodernen Saulus zum modernen Paulus“ vollzogen, erklärt Gloor. Seinen ersten Picasso, *La buveuse assoupie* aus dem Jahr 1902, kaufte Huber 1940 bei Fischer in Luzern; ein unverkauftes Reststück aus der Auktion ‚Entartete Kunst‘.⁵¹² „Ein klares Bekenntnis zu Klee und Kandinsky, zu den Expressionisten Kirchner, Marc, Heckel, Macke, Barlach und Dix, die alle in Deutschland als ‚entartet‘ verfemt und verfolgt wurden, kostete Mut, vergegenwärtigt man sich die heftige Polemik, die damals auch in der Schweiz um die Moderne entbrannte. Die Wahl des Stils wurde mit politischer Gesinnung gleichgesetzt.“⁵¹³ Seine Sammlung stiftete Huber den Kunstmuseen in Bern, Aarau und Glarus, bei welchen gerade auf diesem Gebiet, bedingt durch ihre restaurative Sammlungspolitik in den 30er Jahren, Lücken vorhanden waren.⁵¹⁴

508 Ebd., S. 256.

509 Frehner, *Prämissen*, S. 20.

510 Huber soll auch eine Rezension der Kollwitz-Ausstellung publiziert haben. Susann Wintsch, *Biographie Othmar Huber*, in: Glarner Kunstverein (Hg.), *Die Sammlung Othmar Huber*, Glarus 1995, S. 13–18, hier S. 15, Anm. 21. Othmar Huber, *Kunst in Zürich*, in: Glarner Nachrichten, 29.5.1929 (Ausstellung Käthe Kollwitz bei Actuaryus, Zürich). Die breit angelegte Suche nach dieser Rezension im Zeitungsarchiv verlief erfolglos; da die Ausstellung erst im Juli 1929 stattgefunden hat, scheint die Datumsangabe vom Mai falsch zu sein; doch auch im Juli 1929 konnte diese Rezension nicht auffindig gemacht werden.

511 Auskunft von Judith Durrer, Mail vom 25.7.2007 an EE.

512 Gloor, *Innovation*, S. 49. Othmar Huber, *Picasso-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus*, in: Glarner Nachrichten, 17.9.1932.

513 Frehner, *Prämissen*, S. 23.

514 1933–40, 1947–50 und 1959–71 amtierte Huber als Präsident des Glarner Kunstvereins. Marcus Casutt, *Huber, Othmar (1892–1979)*, Version vom 20.11.2006, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014417/2006-11-20/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

Aktuaryus hatte unter großem Einsatz an mehreren Fronten für die Erhaltung einer offenen, europäischen Kultur gekämpft. Die geleistete Arbeit steht damit für sein Verantwortungsbewusstsein, welches er der Kunst und der Öffentlichkeit entgegenbrachte.⁵¹⁵ Wie hätte er da noch Kapazität gehabt, sich gleichzeitig auf etwas Neues einzulassen? Die Avantgarde seiner nächsten Umgebung schloss er jedenfalls aus seinem Programm aus. Dabei beschleunigte sich alles; und mit dem Krieg stieg der psychische Druck, und die Verunsicherung nahm zu.

515 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

5 Kunsthandel im Krieg – unbeirrte Kontinuität

Wenngleich die Kriegsverhältnisse den Warenverkehr mit dem Ausland zunehmend verunmöglichten, bemühte sich Aktuaryus sein breit gefächertes Angebot weiter aufrechtzuerhalten: Während des Krieges stellte er wie eh und je zeitgenössische Schweizer Künstler aus, wobei er ihren Kreis stets erweiterte. So wurden Paul Basilius Barth 1939⁵¹⁶ und Wilhelm Gimmi 1940⁵¹⁷ ins Programm aufgenommen, und als erster Galerist überhaupt zeigte Aktuaryus 1944 Werke von Mario Comensoli⁵¹⁸, welcher später zu den namhaften Schweizer Künstlern gehören sollte. Die Käufe des Winterthurer Kunstsammlers Oskar Reinhart bei der Galerie Aktuaryus zwischen 1936 und 1944 widerspiegeln die Stärken der Galerie als führende Adresse jener Zeit für das Kunstschaffen in der Schweiz.⁵¹⁹

„Erste Meister“ zwischen zeitgenössischer Kunst in der Schweiz: Gimmi, Auberjonois, Munch und Liebermann

Trotz des Krieges gelang es Aktuaryus wiederholt, der Schweizer Kunstwelt neue Impulse zu vermitteln. Dies war bei Wilhelm Gimmi (1886–1965) der Fall, einem Schweizer Maler, der bis 1940 in Paris gelebt hatte und mit seiner jüdischen Frau, einer geborenen Abramsky, in die Schweiz zurückgekehrt war.⁵²⁰ Aktuaryus zeigte 1940 von Gimmi als erstes eine Überblicksausstellung: „70 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus verschiedenen Schaffensperioden“.⁵²¹ Die Zeitschrift *Kunst*

516 Sept.–11.10.1939 ‚Kollektiv-Ausstellung Paul Basilius Barth (Basel/Paris)‘, NZZ, 1.10.1939.

517 28.2.–21.3.1940 ‚Kollektiv-Ausstellung Wilhelm Gimmi (Paris/Zürich), 70 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus verschiedenen Schaffensperioden‘, NZZ, 12.3.1940.

518 14.8.–4.9.1944, Mario Comensoli, NZZ, 14.8.1944.

519 Franz Zelger, Matthias Wohlgemuth, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, Schweizer Maler und Bildbauer*, Bd. 3, Zürich 1984, S. 126 u. S.132, Giovanni Giacometti 1942 u. 1936; S. 258 u. S. 260, Ernst Morgenthaler 1938 u. 1944; S. 232, Reinhold Kündig 1940; S. 314, Hans Sturzenegger 1941; S. 138, Max Gubler 1942; S. 280, Albert Schnyder 1942; S. 37, Paul Basilius Barth 1944.

520 Laurence Rippstein, *Gimmi, Wilhelm*, Version von 2005, in: SIKART, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000050> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

521 Einladungskarte der Galerie Aktuaryus, 28.2.–21.3.1940. Gimmi war in Paris bekannt, seine erste Ausstellung hatte er 1919 bei Berthe Weill. In Zürich hatte er zuerst Kontakt zum Salon Tanner (Ausstellung 1917, 1919 Ausstellung als Agent der Galerie Bernheim Jeune und Cie), der einige seiner Frühwerke gekauft hatte. In den 1940er Jahren war Gimmi auf Gottfried

und Volk vertrat hinterher die Auffassung, die Galerie Aktuaryus dürfe es „sich als Verdienst anrechnen, [Gimmi] in der engeren Heimat recht eigentlich bekannt gemacht“ zu haben.⁵²² Bis zur Schließung der Galerie 1946 wurden Werke Gimmis ein- bis zweimal jährlich präsentiert, 1942 erneut in einer Einzelausstellung.⁵²³ Jedlickas zahlreiche Beiträge zu Gimmi in *Galerie und Sammler* und seine Reden auf Vernissagen⁵²⁴ waren ebenso publikumswirksam wie die Ausstellungen selbst.⁵²⁵ Seine Texte schöpfte Jedlicka aus dem persönlichen und schriftlichen Kontakt mit dem Künstler.⁵²⁶ Die Zusammenarbeit mit Aktuaryus hingegen klappte nicht immer reibungslos; zunehmend zerknirschter, musste Gimmi jeweils längere Zeit auf die Auszahlung der veräußerten Werke warten.⁵²⁷ 1943 wurde allerdings zu seinem besten Jahr, seit er Paris verlassen hatte, was auch auf die Verkäufe durch Aktuaryus zurückzuführen war.⁵²⁸ Gimmi traf die Schließung der Galerie empfindlich, weshalb er sich gegenüber Jedlicka beklagte, es gebe „seit dem Verschwinden der Galerie Aktuaryus (...) ja keinen Ort in Zürich [mehr], wo man ausstellen“ könne.⁵²⁹

Tanner nicht gut zu sprechen, weil er ihm seit 20 Jahren nur wenig abgekauft hatte. ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 9.3.1942.

522 W.S. „Schweizer Maler in der Galerie Aktuaryus“, in: Kunst und Volk, 6. Jg., Heft 3, 1944 (unpaginiert).

523 1941 ‚Weihnachtsausstellung‘, 12.4.–3.5.1942, ‚Sonderausstellung Wilhelm Gimmi (Paris/Chexbres) Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen‘, NZZ, 12.4.1942, 1942 ‚Weihnachtsausstellung‘, 1943 ‚Kollektiv-Ausstellung‘, 1944 ‚Kollektiv-Ausstellung‘ und ‚Weihnachtsausstellung‘, 1945 ‚Kollektiv-Ausstellung‘ und ‚Sonderausstellung‘, 1945 ‚Weihnachtsausstellung‘, 1946 ‚Kollektiv-Ausstellung‘.

524 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 15.7.1944. Jedlicka, *Malerei*, Wilhelm Gimmi, S. 108–124 (Einführungswort in der Galerie Aktuaryus, April 1942), Über Wilhelm Gimmi, S. 124–130 (Einleitende Worte bei der Eröffnung der Ausstellung Wilhelm Gimmi im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen, 25.6.1944).

525 Gotthard Jedlicka, *Wilhelm Gimmi*, in: *Galerie und Sammler*, 8. Jg., Heft 3, 1940, S. 43–49; Jacques de Laprade, *Wilhelm Gimmi*, in: ebd., S. 51–54; Gotthard Jedlicka, *Wilhelm Gimmi*, in: ebd., 10. Jg., Heft 3, 1942, S. 47–66; Gotthard Jedlicka, *Wilhelm Gimmi*, in: ebd., 13. Jg., Heft 9, 1945, S. 211–221. Auf Empfehlung Jedlickas hin erhielt Wilhelm Gimmi 1962 den Kunstpreis der Stadt Zürich.

526 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi.

527 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 7.2.1942, 15.9.1944.

528 „P.S. Wie ich nachträglich feststellte, war das letzte Jahr bei weitem das beste seit meiner Rückkehr aus Paris, ca. 25 Bilder verkauft, 1/3 davon durch Händler, Aktuaryus und Betti Thommen.“ ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 30.3.1944. „Wie mir Aktuaryus mitteilt, hat er von den 9 Bildern 4 verkauft, was einen Erfolg bedeutet.“ ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 24.5.1944. Wieviele Werke Aktuaryus von Gimmi insgesamt verkaufte, lässt sich nicht mehr ermitteln.

529 ZBZ NL Jedlicka, Gotthard, 14. Wilhelm Gimmi, 15.9.1946.

Während es Gimmi also gelungen war, nach seinen Jahren in Paris in der Schweiz Fuß zu fassen und sich neue Sammlerkreise für seine Werke zu erschließen, trauerten andere Maler, wie der Westschweizer René Auberjonois (1872–1957), bisweilen der Pariser Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg nach. Der Schweizer Schriftsteller C.F. Ramuz (1878–1947), welcher 1943 eine Monografie über seinen Freund Auberjonois publizierte, beschreibt darin die Pariser Atmosphäre jener Zeit und seine Erfahrungen und Einsichten, welche er dort gewonnen hatte. Paris lehre einen, sich selbst zu sein, betont er.⁵³⁰ Und er lässt noch einmal die ganze Szene der Vorkriegszeit aufleben:

Vous faisiez de la peinture; moi, j'essayais d'écrire des livres. Vous avez couvert de couleurs beaucoup de toiles, en ce temps-là: j'ai noirci beaucoup de feuilles de papier. Il faudrait donc que je note à présent vos diverses tentatives, ces réussites, ces échecs dont je parlais tout à l'heure, les influences que vous avez peut-être subies; il faudrait aussi que j'essaie d'évoquer, à votre occasion, ce qu'on appelle l'atmosphère artistique du Paris d'alors, entre 1905 et 1914; l'apparition de Cézanne, les fauves, le cubisme: j'y renonce. C'était le temps où nous courions, l'un et l'autre, les expositions de peinture; où on pouvait voir, chez Durand-Ruel, Monet et la ‚série‘ de ses ‚Cathédrales‘ et de ses ‚Nymphéas‘; chez Druet ou Bernheim, de jeunes peintres (ils étaient jeunes alors) comme van Dongen et d'immenses toiles éclatantes rapportées par lui du Maroc, Bonnard, Vallotton, Marquet, d'autres comme Othon Friesz et Vlaminck, d'autres encore dont on ne sait plus très bien ce qu'ils sont devenus, comme Girieud, dont les débuts semblaient pleins de promesses; il y avait la Galerie Rosenberg, il y avait Kahnweiler, tous les Juifs; il y avait un grand nombre de petites galeries où peu à peu étaient apparus les cubistes: Picasso et Braque; – ce que voudrais seulement retenir du Paris de la peinture, en ce temps-là, c'est sa prodigieuse activité, l'extraordinaire émulation qui en était la conséquence. L'émotion que vous valait telle découverte, l'état d'exaltation où elle vous mettait; comment tout aussitôt on cherchait à la transposer dans l'ordre de ses proches recherches; (...) ⁵³¹

Das Buch ist ein wehmütiger Abschied von einer anregenden Zeit, welche durch zwei verheerende Kriege zerstört und unwiederbringlich verloren war. Es wird darin an die frühen jüdischen Kunsthändler in Paris erinnert und den Leserinnen und Lesern die Gräueltaten der Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg vor Augen geführt.⁵³² Dabei ging es um noch viel mehr als ‚nur‘ um Kunst: nämlich um Menschlichkeit, Selbstfindung und Weltoffenheit sowie Enttäuschung, Wut und Trauer.

530 C.F. Ramuz, *René Auberjonois*, Lausanne 1943, S. 51 (127 Abb. von Gemälden und Zeichnungen, sieben Fotografien).

531 Ebd., S. 43–47.

532 Ebd., S. 116–120.

Ramuz und Auberjonois hatten Aktuarius 1944 ein ihm persönlich gewidmetes Exemplar dieses gemeinsamen Werkes überreicht,⁵³³ aus welchem er im Katalog zur *Exposition René Auberjonois, peintures – dessins* 1945 das Vorwort abdruckte.⁵³⁴

Um einer Verengung des Angebots entgegenzuwirken, lenkte Aktuarius mit seinen Gedächtnisausstellungen den Fokus des Kunstpublikums immer wieder auf einzelne international herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie Munch (1944) und Liebermann (1945). Überdies liess er weiterhin regelmäßig die französische Kunst zum Zug kommen.⁵³⁵ Dafür entscheidend war, dass er in der Schweiz genügend Werke zusammenbringen konnte, um daraus eine sehenswerte Ausstellung zu arrangieren. In diesen Fällen war er auf die Unterstützung von Sammlerinnen und Sammlern in der Schweiz angewiesen: Die Ausstellung ,Von Corot zu Picasso' 1941 wäre ohne die Werke aus dem Besitz der Familie Hahnloser in Winterthur nicht durchführbar gewesen, wie Aktuarius im Katalog erklärte.⁵³⁶ Auch die Munch-Ausstellung von 1944 musste sich wegen des Krieges auf den schmalen inländischen Bestand von Gemälden⁵³⁷ und vor allem Grafik stützen, wie Aktuarius im Vorwort zum Katalog mitteilte.⁵³⁸

Nachdem sich Jedlicka bedingt durch seine universitären Aufgaben weniger Zeit für die Belange der Galerie Aktuarius nehmen konnte,⁵³⁹ trat der Direktor

533 Dieses signierte Exemplar von T. Aktuarius ist heute im Besitz der Verfasserin, welche es von Y. Dunkleman als Geschenk erhielt. „à Monsieur Actuarius (sic) avec son meilleur hommage, C.F. Ramuz, 8 mai 44“ „donc double hommage cher Aktuarius, votre R. Auberjonois, mai 1944“.

534 Kat. der Galerie Aktuarius *Exposition René Auberjonois, peintures – dessins*, 10.6.–6.7.1945. Aktuarius hatte Auberjonois zum ersten Mal 1930 innerhalb der Kollektiv-Ausstellung ,Maler der Westschweiz', 28.9.–2.11.1930 gezeigt. Dann erst wieder im Feb./März 1939 in ,Maler der Westschweiz'. 4.–25.6.1941 erfolgte die erste Einzelausstellung von 150 Handzeichnungen und Zeichnungsskizzen zu Gemälden; 25.9.–12.10.1941 innerhalb der Ausstellung ,Impressions romandes'; in den ,Weihnachtsausstellungen' 1941, 1942, 1944, 1945; ,Maler und Bildhauer der Gegenwart' 1943; ,Malerei und Plastik aus der Westschweiz' 1944; zweite Einzelausstellung ,Exposition René Auberjonois, peintures, dessins' 10.6.–6.7.1945; ,La France vue par quelques peintres suisses' 1946.

535 Kat. *L'Exposition d'Art Français*, 28.1.–25.2.1940; Kat. *Henri Matisse et Amedeo Modigliani (dessins et estampes)*, 13.8.–4.9.1940; Kat. *Peinture Française, Exposition de tableaux*, 30.3.–25.4.1941; Kat. *Französische Malerei*, 25.1.–1.3.1942; Kat. *Französische Kunst*, 24.1.–21.2.1943; Kat. *Paris d'autrefois (1830–1914)*, 30.1.–29.2.1944; Kat. *Visages de France*, 21.1.–14.2.1945; Kat. *Französische Malerei*, 6.3.–12.4.1946.

536 *Von Corot zu Picasso, Ein Jahrhundert französischer Graphik*, 26.1.–23.2.1941, Kat. der Galerie Aktuarius.

537 Das Gemälde *Winternacht auf Ekeley*, Kat. Nr. 4 stammte aus der Sammlung von der Heydt, wie die Bildunterschrift in: *Galerie und Sammler* festhält, 12. Jg., Heft 9, 1944, S. 193.

538 *Edvard Munch (1863–1944)*, 29.10.–22.11.1944, Kat. der Galerie Aktuarius.

539 Im Dezember 1945 gab er seinen Rücktritt als Redakteur von *Galerie und Sammler* unter folgender Begründung bekannt: „Die grossen Verpflichtungen verschiedenster Art, die mit

des Basler Kunstmuseums, Georg Schmidt (1896–1965), zweimal an dessen Stelle als Referent in der Galerie.⁵⁴⁰ Ein Personenwechsel, der einer Öffnung gleichkam, hatte sich Schmidt doch schon früh für die Schweizer Avantgarde eingesetzt.⁵⁴¹ Zudem hatte er für das Kunstmuseum Basel auf der Auktion bei Fischer 1939 und direkt in Berlin ‚entartete‘ Kunst erworben, für welche er ebenfalls couragiert einstand.⁵⁴² Ob sich mit der Wahl Schmidts als Vernissagenredner auch ein Richtungswechsel in der Künstlerwahl der Galerie Aktuaryus ankündigte, hätte das Programm der nächsten Jahre gezeigt.

Die Matinee zur Eröffnung der Munch-Ausstellung fand am 29. Oktober 1944 statt. Anders als Jedlicka, der sich auf eine psychologisch-biografische Deutung der Künstler konzentrierte,⁵⁴³ positionierte sich Schmidt schon zu Beginn seines Referats mit seiner politisch-historischen Auslegung des Munchschen Lebenswerks. Das Todesjahr Munchs – 1944 – „trägt die Zeichen zweier Ereignisse in seine Stirne eingebrannt, die das Grundthema der Kunst Edvard Munchs sind: Untergang und Auferstehung“. Schmidt führt den Völkermord an den Juden und

einer ordentlichen Professur an der Universität Zürich verbunden sind, veranlassen mich zu diesem Schritt, der mir nicht leicht fällt.“ Gotthard Jedlicka, *Ein Abschied an die Leser*, in: Galerie und Sammler, 13. Jg., Heft 10, 1945, S. 239.

540 Am 12.10.1944 vereinbarten Georg Schmidt und Aktuaryus telefonisch, dass Schmidt auf der Vernissage vom 29.10.1944 einen Vortrag halten würde. Aktuaryus stellte Schmidt dafür eine Gage von CHF 150 in Aussicht. Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Toni Aktuaryus an Georg Schmidt, 13.10.1944.

541 Georg Schmidt, *Wege zur Kunst unserer Zeit, frühe Artikel aus der National-Zeitung*, 1921–29, Basel 1965.

542 Walter Dettwiler, *Schmidt, Georg*, Version vom 31.1.2018, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027103/2018-01-31/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021). Direktor des Basler Kunstmuseums 1939–1961: „Als Direktor des Basler Kunstmuseums 1939–61 verschaffte er diesem durch den Ankauf von Spitzenwerken von in Deutschland als entartet geltender Kunst und den systematischen Ausbau der Sammlung der Kunst des 20. Jh. internationales Ansehen.“ „Dabei vertrat er [Schmidt] Positionen, die indirekte Gegenerklärungen zu Hitlers Rede von 1937 waren.“ Georg Kreis, *Einstehen für ‚entartete Kunst‘*, Die Basler Ankäufe von 1939/40, Zürich 2017, S. 153.

543 Jedlicka beschäftigt sich in seiner Deutung des Munchschen Werkes allein mit der Persönlichkeit des Malers und zieht Parallelen zu Lautrec: Beide würden aus einer tragischen Weltanschauung bzw. eines tragischen Lebensgefühls heraus gestalten. Munchs Werk setzte er nirgends in Bezug zur aktuellen Lage, vielmehr entthob er es jeder politischen Aktualität: „Munch gibt nicht die Abschrift der Welt der sichtbaren Erscheinung, sondern ihr Gleichnis. Seine Graphik ist (oft) der Ausdruck der tiefen Weltangst eines kräftigen Menschen. Sie hält Angstzustände fest, die sich jeder zeichnerischen Gestaltung zu entziehen scheinen. Es ist, als sei er ununterbrochen von apokalyptischen Visionen heimgesucht worden. Es ist ein Beweis für seine Vitalität, dass er die ungeheure Spannung, die in seiner Malerei und Graphik einen seismographischen Niederschlag findet, achtzig Jahre lang ausgehalten hat.“ Gotthard Jedlicka, *Munch als Graphiker*, in: Galerie und Sammler, 12. Jg., Heft 9, 1944, S. 187–190, hier S. 188 bzw. S. 190.

die Neufindung des deutschen Volkes als dramatische Bilder an, um die Gefühlsintensität von Munchs Kunst auszudrücken:

Dieses unerbittlichste, allgegenwärtigste Ereignis und Erlebnis unserer Tage muss man beschwören, wenn man die Pforte zur Kunst Edvard Munchs betreten will. So heftig muss man, um dem heissen Atem dieser Kunst geöffnet zu sein, sich anpacken lassen vom Herrlichsten und vom Furchtbarsten, was wir heute zu erleben vermögen: vom Jauchzen der Auferstehung eines ganzen Volkes und vom Grauen der Selbstverstrickung in den Untergang eines anderen.⁵⁴⁴

Seine Rede schließt mit der Zuversicht, es werde „ein erregender Augenblick sein, da man im befreiten Oslo zum erstenmal vor das vereinigte Lebenswerk dieses großen Malers wird treten dürfen“⁵⁴⁵.

An die Ansprache Georg Schmidts schloss sich ein Streichquartett von Edvard Grieg an.⁵⁴⁶

Das Heft über Munch, welches auch den Vortrag Schmidts wiedergab, fand beim Publikum derart großen Anklang, dass Aktuaryus Mühe hatte, Schmidt die gewünschte Anzahl von Exemplaren zur Verfügung zu stellen.⁵⁴⁷ Die Korrespondenz zwischen Schmidt und Aktuaryus über den Beitrag Schmidts zur Munch-Ausstellung und zum Heft *Galerie und Sammler* beinhaltet gleichzeitig Verhandlungen über Grafiken und ein Aquarell Munchs, welche Schmidt für die Sammlung des Kunstmuseums Basel interessierten. Ein Ankauf kam jedoch nicht zustande.⁵⁴⁸ Wie sollte Aktuaryus solche Anlässe finanzieren, wenn er damit keine nennenswerten Einnahmen erzielte?

Schon im kommenden Frühling fragte Aktuaryus Schmidt für eine Ansprache anlässlich der Liebermann-Gedächtnisausstellung 1945 in der Galerie an. Obwohl nur noch gut eine Woche Zeit bis zur Eröffnung blieb, sagte Schmidt zu, an der Matinee vom 8. April über ‚Max Liebermann zum 10. Todesjahr‘ referieren zu wollen. Aktuaryus äußerte sich überzeugt, „dass die Zürcher Kunstfreunde sich gern einfinden werden“⁵⁴⁹, und wurde nicht enttäuscht. Wegen der zahlreichen

544 Georg Schmidt, *Edvard Munch 1863–1944*, in: *Galerie und Sammler*, 12. Jg., Heft 9, 1944, S. 192–209, hier S. 192.

545 Ebd., S. 209.

546 Ausstellung ‚Edvard Munch (1863–1944)‘, Matinee am 29.10.1944, 10.30 Uhr, 1. Ansprache Georg Schmidt, 2. Streichquartett Edvard Grieg in g-moll op. 27. NZZ, 27.10.1944.

547 Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Toni Aktuaryus an Georg Schmidt, 17.11.1944.

548 Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Korrespondenz zwischen Toni Aktuaryus und Georg Schmidt, 7.10.1944–10.1.1945.

549 Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Toni Aktuaryus an Georg Schmidt, 31.3.1945.

Anfragen nach dem Text des Referats kamen Schmidt und Aktuaryus überein, ihn in einem separaten Druck ebenfalls zu publizieren.⁵⁵⁰ Obschon Schmidt bezweifelte, dass sein Vortrag auf so viel Interesse stoßen würde, wie dies beim Munch-Heft der Fall war,⁵⁵¹ verfasste er einen gehaltvollen Text von kulturgeschichtlicher Relevanz. Ohne Scheu, sich in der Schweiz politisch zu exponieren, nahm Schmidt die Gelegenheit an die Öffentlichkeit zu treten zum Anlass, um schwelende Ängste anzusprechen. Er rief zum Aufbau einer menschenwürdigen Welt auf und beklagte die „zwölf Jahre der grauenhaftesten Wert-Zerstörung.“ Für ihn konnte „die Tatsache, dass Liebermann zugleich jüdischer Rasse und deutscher Nationalität ist, (...) überhaupt kein Problem sein“. Als „entscheidende[s] Problem nicht nur Liebermanns, sondern sämtlicher deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts“ betrachtete Schmidt „ihre entwicklungsgeschichtliche Zurückgebliebenheit im Vergleich zu den gleichaltrigen Künstlern Frankreichs“. Und was für die bildende Kunst gelte, gelte „genau gleich für die gesamte Kultur Deutschlands im 19. Jahrhundert“. Auf seiner Tour d’Horizon durch die europäische Geschichte der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts bettet er Max Liebermann in seinen kulturgeschichtlichen Kontext ein, skizziert dessen Ausgangsposition als deutscher Maler und bezeichnet ihn schließlich als „letzten Exponenten der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts“.

Unsicher fragt Schmidt zum Abschluss: „Wird Deutschland endlich wieder ein europäisches Land werden, wie es das war, als ein Deutscher der Menschheit *Nathan den Weisen* schenkte?“⁵⁵² In diesem Licht betrachtet, stand im Vordergrund der Liebermann-Ausstellung im Frühling 1945 ein kulturelles Bekenntnis: Sie leistete friedfertig gegen das Vergessen des deutsch-jüdischen Künstlers Widerstand, knüpfte unerschütterter an die deutsche Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts an und bekräftigte selbstbewusst die Bedeutung geistiger Werte.⁵⁵³ Letztendlich lässt sie sich als mentaler Aufbauversuch in der Mitte des kriegsversehrten Europa lesen.⁵⁵⁴

550 Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Toni Aktuaryus an Georg Schmidt, 10. 4.1945, 25. 4.1945.

551 Archiv KMBS, Direktion und Sekretariat F 80/01, Korrespondenz Kunsthändler 1.1.1943–1957, Georg Schmidt an Toni Aktuaryus, 26. 4.1945.

552 Georg Schmidt, *Max Liebermann zu seinem 10. Todesjahr*, NZZ Druck, 1945, o. S.

553 1932 hatte die Kunstwelt noch würdevoll Liebermanns 85. Geburtstag gefeiert. Gleich nach seinem Tod am 8.2.1935 wurden seine Bilder dann aus den deutschen Museen und Galerien entfernt. Nur das Jüdische Museum in Berlin stellte weiterhin Liebermanns Werke aus. Chana C. Schütz, *Max Liebermann as a Jewish Painter: The Artist's Reception in His Time*, in: Berlin, Metropolis, S. 161 bzw. S. 162.

554 Die Beschäftigung mit Liebermann als jüdischem Maler wurde bereits 1935 anlässlich eines Vortrags in Bern als Weg propagiert, um die eigene jüdische Identität zu stärken. Unbekannter Autor, Bern. *Der Liebermann-Vortrag*, in: IW, 35. Jg., Nr. 46, 15.11.1935, S. 15.

Aktuaryus präsentierte dem Publikum insgesamt 104 Nummern aus der ganzen Schaffenszeit Max Liebermanns; davon waren 38 Ölbilder und Pastelle, 17 Handzeichnungen und 49 Grafiken. Acht der 38 Ölbilder und Pastelle, 10 Handzeichnungen und sämtliche Grafiken waren käuflich. Eine problematische Seite an den Werken Liebermanns war, dass zu einigen von ihnen seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten eine eigene Art von Fluchtgeschichte gehörte. Woher die recht zahlreichen Werke in dieser Zeit stammten, gab Aktuaryus nicht preis.⁵⁵⁵ Dazu bleiben folgenschwere Fragen offen: Waren darunter Werke aus dem Besitz seiner (jüdischen) Händlerkollegen, welche seinen Standortvorteil in der Stadt Zürich als Verkaufschance nutzen wollten? – Müssten Kunstobjekte, die Aktuaryus von geflüchteten Kunsthändlern wie zum Beispiel Fritz Nathan oder Walter Feilchenfeldt zum Verkauf übergeben wurden, konsequenterweise als Fluchtgut eingestuft werden oder waren sie ihr Geschäftskapital? In diesem Fall hätte er den Zugewanderten zwar den Lebensunterhalt gesichert, aber gleichwohl von ihrem Schicksal profitiert.

Omanut – kulturelles Engagement als friedliche Strategie gegen jüdische Kriegsnot

Nachdem die ‚Ausstellung jüdischer Künstler‘ in der Galerie Aktuaryus von 1929 bereits gut ein Jahrzehnt zurücklag, waren die Definitionsfragen um die ‚jüdische Kunst‘ nach wie vor pendent. Der Zeichner Gregor Rabinovitch vertrat zum Beispiel 1943 die Ansicht, dass es eine eigentliche ‚jüdische (Volks-) Kunst‘ erst gebe, wenn in Palästina „jüdisches Leben gelebt und geformt“ und „auf eigenem Boden eine eigene jüdische Kultur“ wachse.⁵⁵⁶ Dessen ungeachtet hatte sich in Zürich im Januar 1941 mit Marko Rothmüller, Leopold Lindtberg, Kurt Hirschfeld, Benjamin Sagalowitz, Hillel Schwarz, Lejbusch Feldstein, Jakob Hutmacher, Lazar Pugatsch, Alexander Schaichet, Max Lichtegg und Toni Aktuaryus eine eigene

555 Kat. der Galerie Aktuaryus, Nr. 22 *Strand bei Cannes* (1905) könnte aus dem Besitz von Johanne Warschazzki (früher Aaron Wolff) in Locarno stammen. Sie fordert ein Werk dieses Namens im Konkursverfahren 1946 zurück: „ein im Jahre 1939 dem Toni Aktuaryus zum Verkaufe übergebenes Gemälde: *Strand bei Cannes*, spielende Kinder am Strand, 25×39,5 cm gemaltes Ölgemälde von Max Liebermann.“ Sowohl ihre Eigentumsansprache als auch ihre Ersatzforderung über CHF 4000 wurden mangels Beweisen jedoch abgewiesen. Im Konkursprotokoll wurde das Bild allerdings auf 1903 datiert. Siehe StAZH, Z 712.987, Ansprache Nr. 5, Eigentumsansprache Nr. 73, Verfügung der Konkursverwaltung und des Gläubiger-Ausschusses. Im Eigentum von Aktuaryus befanden sich zum Zeitpunkt des Konkurses 16 Grafiken und zwei Zeichnungen Liebermanns.

556 Gregor Rabinovitch, *Gregor Rabinovitch über jüdische Kunst*, in: IW, 43. Jg., Nr. 25, 25.6.1943, S. 23.

jüdische Kulturszene zusammengefunden, um den ‚Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz – Omanut‘ zu gründen.⁵⁵⁷ – Ursprünglich war Omanut 1932 in Zagreb von Marko Rothmüller, David Spitzer und Hinko Gottlieb ins Leben gerufen worden, hatte dem faschistischen Staat Kroatien während des Krieges aber nicht standgehalten.⁵⁵⁸

Aktuaryus' Mitgliedschaft bei Omanut macht deutlich, dass er innerhalb der Zürcher sowie der Schweizer Gesellschaft aktiv an Netzwerken jüdischer Kunstschaffender partizipierte – einzelne gehörten sogar zu seinem engeren Freundeskreis⁵⁵⁹ – und sich nicht nur in nicht-jüdischen Kreisen bewegte. Wenngleich aus den Protokollen hervorgeht, dass die Förderung von jüdischen Musikern bzw. jüdischer Musik bei Omanut im Zentrum stehen sollte,⁵⁶⁰ war Toni Aktuaryus als einziger Kunsthändler des Vereins schon bald gefordert: Noch im ersten Jahr des Bestehens wurde er damit beauftragt, eine ‚Jüdische Kulturwoche‘ des Omanut auf die Beine zu stellen.⁵⁶¹ Trotz anfänglicher Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Exponaten,⁵⁶² konnte dem Publikum zwischen dem 6. und 16. November 1941 im Gemeindehaus der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich schließlich doch eine Ausstellung jüdischer Kunst- und Kulturgegenstände präsentiert werden.⁵⁶³

557 Der Zürcher Omanut wurde am 2.1.1941 in der Wohnung Marko Rothmüllers in Zürich gegründet. Holländer, *Frage*, S. 7.

558 Ebd., S. 5.

559 Y. Dunkleman erwähnt, dass Marko Rothmüller und Max Lichtegg zum Freundeskreis der Familie Aktuaryus gehörten. Dunkleman, *Genealogy*, S. 39. Alexander Schaichet sprach beim Begräbnis von Toni Aktuaryus. Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

560 Omanut wollte eine Bibliothek aufbauen und Musiknoten archivieren. Protokoll des Omanut, Aussprache über das Programm unseres Vereins vom 27.1.1941.

561 Am 11. März 1941 wurde zum ersten Mal konkret über die geplante Veranstaltung gesprochen. Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 11.3.1941.

562 Holländer, *Frage*, S. 14.

563 Omanut, Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz, Einladung zur Kunstwoche vom 6. bis 16. November 1941 im Gemeindehaus der I.C.Z., Lavaterstraße 33, abgebildet in: Holländer, *Frage*, S. 9. „Aus den Sammlungen der Landesbibliothek, der Zentralbibliothek und von Bibliothekar Dr. Karl Lüthi wurden eine Reihe wertvoller Bibelausgaben, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehen, und Esther-Rollen (Megilloth) zur Verfügung gestellt, und aus Privatbesitz konnte sich eine eigens aus Fachleuten zusammengestellte Ausstellungskommission in kritischer Auswahl wertvolle Kulturgeräte, wie Menoroth usw., sowie Gemälde, Porträts und Plastiken zeitgenössischer jüd. Künstler und anderes mehr sichern.“ Unbekannter Autor, *Ausstellung jüd. Kunst- und Kultgutes im Gemeindehaus Lavaterstrasse* (6. bis 16. November), in: IW, 41. Jg., Nr. 43, 24.10.1941, S. 15. Dazu wurde „ein breit angelegtes Rahmenprogramm mit Konzerten, Vorlesungen, Rezitationen und Ausstellungsführungen“ geboten. Jacques Picard, *Vom Zagreber zum Zürcher Omanut 1932 bis 1952, Wandel und Exil einer jüdischen Kulturbewegung*, in: Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch, Bd. 10, Die Künste im Exil, München 1992, S. 168–185, hier S. 180. Programm der Veranstaltungen der Omanut-Woche, in: IW, 41. Jg., Nr. 44, 31.10.1941, S.1.

Gut besucht,⁵⁶⁴ wurde sie anerkennend rezensiert und bestätigte Aktuaryus' Ruf eines in jüdischen Angelegenheiten bewanderten, kunstliebenden Experten, der im Namen des Judentums organisatorische Höchstleistungen erbrachte.⁵⁶⁵ Die Achtung, welche sich Aktuaryus mit der Veranstaltung der Omanut-Woche beim zeitgenössischen Publikum verschafft hatte, war so nachhaltig, dass im Nachruf auf ihn noch einmal ausdrücklich darauf Bezug genommen wurde. Im Ganzen entsteht das Bild eines angesehenen Mitglieds des Omanut, welches mit so viel Hingabe an dessen kulturellen Aktivitäten mitarbeitete, dass sein Leben selber als „ein Omanuth, eine harmonische Verbindung von Treue, Wahrheit und Schönheit“ Eingang in die jüdische Presse fand.⁵⁶⁶

Allerdings hatte das enthusiastische Kunstengagement verschiedene Gesichter; zumal eines, welches die folgenschwere Katastrophe des Ersten Weltkriegs noch lebensnah vor Augen hatte, ein anderes, welches unverkennbar die existenzielle Angst vor dem drohenden Untergang des europäischen Judentums in sich barg. Indem Omanut einen „kulturell verstandenen Zionismus“ praktizierte⁵⁶⁷ und damit seine künstlerisch-kulturelle Stärke bewies,⁵⁶⁸ reagierte der Verein auf das antisemitisch vergiftete Mitteleuropa mit konstruktiven, moralisch wirkenden Anlässen.⁵⁶⁹ Mitunter gelang es sogar, „die westeuropäischen und osteuropäischen Juden zumindest auf der schmalen Ebene der kulturellen Elitebildung zusammenkommen zu lassen“⁵⁷⁰. Überblickt man also die Aktivitäten des Omanut in den ersten Jahren, sind es drei wesentliche Punkte, die erreicht wurden: „Mitten im Krieg band [Omanut] die säkulare Kultur von West- und Ostjuden zusammen, demonstrierte gleichzeitig ein Stück der selbstbewusstesten jüdischen Abwehr, ermöglichte vor allem dem kulturellen Exil, sich künstlerisch zu profilieren.“⁵⁷¹

564 Jacques Picard erwähnt „über tausend Besucher in einer Woche“. Picard, *Omanut*, S. 168–185, hier S. 180.

565 Unbekannter Autor, *Kunstpflge in der Kriegszeit, Zur Omanut-Woche in Zürich*, in: IW, 41. Jg., Nr. 46, 14.11.1941, S. 3/4, hier S. 3.

566 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

567 Picard, *Omanut*, S. 172. Omanut wollte ausdrücklich kein zionistischer Verein sein und betonte, dass er „überhaupt keine politischen Tendenzen“ habe. Protokoll der Sitzung vom 12. April 1942.

568 „Es gibt keine bessere Abwehr gegen Verunglimpfung als ein ruhiges und stolzes Selbstbewusstsein.“ In: Omanut-Blätter für jüdische Kunst und Literatur, I., Nr. 1, Oktober 1941/42.

569 Ein Hauptzweck der Veranstaltungen war, den Jüdinnen und Juden in Zürich moralischen Rückhalt in den Kriegsjahren zu geben. Protokoll der Sitzung vom 12.4.1942, Zürich, „4.) Bericht über das Konzert. Das Konzert war ein grosser moralischer Erfolg.“

570 Picard, *Omanut*, S. 173.

571 Picard, zitiert nach Holländer, *Frage*, S. 8.



Abb. 43: Programmheft der Jüdischen Kunstwoche des Omanut, 1941.
 AfZ: IB Omanut Archiv/18.

Toni Aktuaryus, weder Ost- noch Westjude, weder Flüchtling noch Kunstschaffender, sondern modern-orthodoxer Jude⁵⁷² mit französischem Pass, seit gut zwanzig Jahren in Zürich wohnhaft, Galerist mit großer Vorliebe für Musik, gestaltete im Zürich der Kriegsjahre kulturbeflissen eine viel beachtete ‚Jüdische Kunstwoche‘, während in den umliegenden Ländern Menschen mit Militärgewalt vertrieben, gepeinigt und ermordet wurden; weitere Ausstellungsprojekte wurden bei Omanut zwar verschiedentlich diskutiert, aber nicht mehr zu Lebzeiten Aktuaryus‘ umgesetzt.⁵⁷³ In der Galerie hinterließ das Engagement für jüdische Künstler mit einer Grafik Hermann Strucks und 18 übrig gebliebenen Mappen der Jewish Agency-Köpfe des Zeichners Gregor Rabinovitch eine schmale Spur.⁵⁷⁴ Dagegen hat die Auseinandersetzung mit ‚jüdischer Kunst‘ in *Galerie und Sammler* keinen einzigen Niederschlag gefunden. In der Galerie stand ein anderes Konzept im Vordergrund, eines, das sich an einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und deren künstlerischem Potenzial orientierte. Betreffend ‚jüdische Kunst‘ waren Definitionsfragen weiterhin akut. Allerdings wurde mit der Staatsgründung Israels 1948 ein Teil der Thematik geregelt, denn fortan gab es eine israelische Kunst.⁵⁷⁵ Diese Wende erlebte Toni Aktuaryus jedoch nicht mehr.

Verkauf von Fluchtgut und Raubkunst

Für die quantitative wie qualitative Analyse der Galerietätigkeit vor allem dieser Jahre erweist es sich als gravierende Lücke, dass die Lager- und Geschäftsbücher der Galerie Aktuaryus nicht mehr vorhanden sind, um Aufschluss darüber zu geben, woher die angebotenen Werke stammten, und wem sie der Galerist zwischen 1939 und 1945 zu welchem Preis weiterverkaufte. Eine vertiefte Erforschung der Kriegsverhältnisse ist unter diesen Umständen aussichtslos. Im Rahmen dieser Untersuchung war es folglich nur möglich, Provenienzen einzelner

572 Ernst Morgenthaler erwähnt die speziellen Öffnungszeiten der Galerie, die am Samstag jeweils geschlossen blieb, einem Wochentag, der im christlichen Kalender zu den Werktagen gezählt wird. Gemäß seiner Beschreibung sind wiederholt Leute vor verschlossener Tür gestanden und mussten auf den gewünschten Galeriebesuch verzichten. Morgenthaler, *Gedenkbblatt*, in: *Schweizer Kunst*, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70, hier S. 69.

573 Z.B. Protokoll der Sitzung vom 23.4.1942; Protokoll der Sitzung vom 13.10.1942.

574 StAZH, Z 712.987, Inventar, „A. Graphik, Nr. 158, Struck, *Alter Mann*. Nr. 153 Rabinovitch, *Jewish Agency*, 18 Mappen“.

575 Notizen zum Tätigkeitsbericht erstattet an der neunten GV am 31.5.1950 Omanut: „Verzicht auf die Jüd. Kunstausstellung trotz grosser Vorbereitungen. Einerseits die Kosten (...). Andererseits das immer wieder auftauchende Missbehagen beim Gedanken an eine Ausstellung ‚jüdischer‘ Künstler und ‚jüdischer‘ Kunst. Hoffnung auf eine Ausstellung israelischer Kunst“.

weniger Kunstobjekte zu recherchieren.⁵⁷⁶ Es liegt damit auf der Hand, dass Fragen um Fluchtgut und Raubgut nicht eingehender beleuchtet werden können, als dies im Auftrag des Bundes sowohl Thomas Buomberger als auch die UEK bereits unternommen haben.⁵⁷⁷ Aus den durch sie rekonstruierten Provenienzen kann geschlossen werden, dass Aktuaryus in größerem Ausmaß Geschäfte mit Fluchtgut gemacht hat, dazu gehören auch die Auktionsvorbesichtigungen während der 30er Jahre, bei welchen er mitwirkte. Da die Problematik des Fluchtgutes unterschiedliche Facetten aufweist, wäre es eindimensional, sein Handeln aufgrund der heutigen Perspektive pauschal zu verurteilen. Es konnte ihm aus persönlicher Betroffenheit nicht gleichgültig sein, dass vor allem jüdische Bürger aus politischen Gründen gezwungen waren, ihre hochwertigen Kunstsammlungen dem Kunstmarkt zu überlassen, wo sie zu erschwinglichen Preisen in alle Welt zersprengt wurden.

Hätte er als Einzelperson diesen europaweit überhandnehmenden Mechanismus beeinflussen können? Hatte er faktisch eine Wahl? Hätte er Alternativen gehabt? Einen Berufswechsel versuchen? Doch was wäre da auf die Schnelle infrage gekommen, wollte er sich und seine Familie über Wasser halten? Auch um der Kunst Willen musste er im gleichen Stil weiterfahren, nämlich mit Werken handeln, welche ihm angeboten wurden. Letztlich ermöglichte er seinen jüdischen Mitmenschen damit die Flucht, bzw. die Existenz. Dabei handelte es sich um eine Weggabe und nicht eine Wegnahme, wie Kreis zu unterscheiden empfiehlt.⁵⁷⁸ – Ob Aktuaryus die Schwierigkeiten gewährte, in welche er sich selbst begab? Sollte man ihm zur Last legen, dass er sie – wie viele andere Kunsthändler mit ihm – zunächst einmal beiseite schob?

Die Fundgegenstände, welche nach dem Zweiten Weltkrieg im Banksafe der Familie Aktuaryus zum Vorschein kamen,⁵⁷⁹ untermauern ferner, dass Aktuaryus

576 In einzelnen Fällen, die Galerie Aktuaryus betreffend, wurde nachgeforscht: SIK: Slg. Stoll, Liebermann, *Düne in Holland* aus Emigrantenkreisen, Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*, S. 90. BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus.

577 Thomas Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub, Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Bundesamt für Kultur (BAK) und Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE) (Hg.), Zürich 1998. Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*.

578 „Während die Werte, die im Machtbereich von NS-Deutschland Verfolgungsoffern abgenommen wurden, in jedem Fall als ‚Raubgüter‘ bezeichnet werden, sind Werte, die Verfolgte selbst oder andere in deren Auftrag ins Ausland schafften und dort veräußerten, aus historiografischer Sicht treffender als Fluchtgut oder Fluchtkunst zu bezeichnen. Im Gegensatz zum Raubgut geht es hier nicht um Wegnahme, sondern um Weggabe außerhalb des NS-Machtbereichs, gewiss in der Regel verfolgungsbedingt.“ Kreis, *Einstehen*, S. 28.

579 Die Witwe Flora Aktuaryus gab in der Einvernahme vom 7.6.1946 zu Protokoll, dass sie den Schlüssel zu einem Safe bei der Schweizerischen Bankgesellschaft in ihrem Besitz habe. Sie wusste, dass sich darin Schmuck befand. StAZH, Z 712.987.

eine Anlaufstelle für flüchtende Menschen war, welche ihre Wertsachen auf unbestimmte Zeit in Sicherheit wissen wollten. Als das Konkursamt den Inhalt des Safes bei der Schweizerischen Bankgesellschaft inventarisierte, fand es darin einen verschlossenen Briefumschlag voll Schmuck, ein Schmuckkästchen gefüllt mit einem Geldschein, einer Armbanduhr, einem Ring, einem goldenen Armband, einer Krawattennadel und einer Brosche;⁵⁸⁰ alles Preziosen, welche einer Marie Köhn-Blum gehörten, deren Aufenthaltsort Flora Aktuaryus 1946 unbekannt war. – Marie Köhns Bruder, Ludwig Blum, stellte schließlich aus der Dominikanischen Republik für sich und seine Schwester erfolgreich eine Eigentumsansprache auf diese Schmucksachen.⁵⁸¹ Eine weitere Eigentumsansprache betraf einen Pelzmantel im Wert von CHF 4000, den Aktuaryus einem ‚Dr. Mogan‘ zum Transport übergeben hatte, ohne dass ihn dieser jemals am Bestimmungsort New York abgeliefert hätte.⁵⁸²

Aus diesen Vorkommnissen kann geschlossen werden, dass es wiederholt Personen gab, welche Aktuaryus großes Vertrauen entgegenbrachten; nicht immer zu Recht, wie sich erst später herausstellte.⁵⁸³

Doch war die Galerie darüber hinaus ein wesentlicher Umschlagplatz für Raubkunst? Diese Frage wird wahrscheinlich nie abschließend zu beantworten sein. Aktuaryus' eigene Stellungnahme zu den beiden durch ihn verkauften Raubkunstbildern von Picasso und Matisse wäre womöglich aufschlussreich. Immerhin erlebte er die Aufdeckung der Fälle, starb jedoch, bevor die Prozesse vor der Raubgutkammer des Bundes begannen. Seine Sichtweise fand deshalb keinen Eingang mehr in die Gerichtsakten. Beide Fälle von Raubkunst wurden offenkundig, als der französische Kunsthändler Paul Rosenberg im Herbst 1945 durch die Schweiz reiste, um seine ihm durch die Nationalsozialisten in Frankreich gestohlenen Kunstobjekte ausfindig zu machen. Bei Emil G. Bührle stieß Rosenberg auf ‚seine‘ *Tänzerin mit Tambourin* von Matisse; Rosenbergs *Apfel* von Picasso hatte Aktuaryus an Berta Coninx-Girardet (1884–1966) verkauft.⁵⁸⁴ Sie schilderte dem Gericht, wie sie im Mai 1945 zum Picasso-Bild gekommen war:

580 Ebd., Inventar, S. 17.

581 Ebd., Eigentumsansprache Nr. 12, Kollokationsplan, Ordnungsnr. 81.

582 Ebd., Inventar S. 17, Eigentumsansprache 4, Kollokationsverzeichnis 24.

583 Ebd., Eigentumsansprache Nr. 12. Ludwig Blum hatte Aktuaryus 1936 ebenfalls Geld gegeben, mit der Abmachung, Aktuaryus solle es in Schweizer Wertpapieren anlegen. Offenbar hatte Aktuaryus dies nicht wie vereinbart durchgeführt. Jedenfalls fehlte von diesem Geld 1946 jede Spur. Ebd., Kollokationsplan, Ordnungsnr. 81.

584 „Rosenberg, der alle wichtigen Galerien besuchte, fand in Genf ein Bild von Courbet (‚Femme nue allongé‘). In der Galerie Aktuaryus konnte er den Weg des Picasso-Bildes (‚Apfel‘, Nr. 59) rekonstruieren.“

„Rosenberg stattete Emil G. Bührle ebenfalls einen Besuch ab, der überrascht war, ihn zu sehen. Bührle versuchte offenbar, sich mit Rosenberg zu arrangieren, indem er ihm anbot,

Aktuaryus rief mich an und teilte mir mit, dass er etwas für mich habe. Er tat das öfters, denn er kannte meinen Geschmack und wusste, was ich wollte und brauchte. Ich ging sofort hin, worauf er mir das Picassobild zeigte. Ich weiss aber nicht mehr genau, ob ich das Bild sofort kaufte oder ob ich es zunächst zur nähern Betrachtung und Auswahl nach Hause kommen ließ. Ich war Klientin von Aktuaryus. Davon, dass ich sogenanntes Raubgut kaufte, hatte ich keine Ahnung, und ich bin überzeugt, dass auch Aktuaryus nichts wusste. Nach meiner Meinung war die Galerie Aktuaryus eine der bedeutendsten Galerien von Zürich. Dort konnten auch moderne Künstler ausstellen, ohne vorher eine Jury zu passieren. Ich erinnere mich jetzt nachträglich, dass Aktuaryus mich einmal in Bezug auf ev. Käufe bei anderen Händlern eigens warnte und sagte, ich solle aufpassen, dass ich kein Raubgut kaufe. Das ist überhaupt das einzige Mal, dass ich überhaupt dieses Wort hörte. (...) Ich habe einfach für meinen Privatgebrauch, zur Ausschmückung meines Hauses, einige Bilder und namentlich Skulpturen gesammelt. Das Picassobild habe ich aus meinem eigenen persönlichen Geld bezahlt. Ich habe selten Bilder anderswo als bei Aktuaryus gekauft. Für Bilder war Aktuaryus mein ordentlicher Händler.⁵⁸⁵

Zwischen Berta Coninx und Aktuaryus bestand ein Vertrauensverhältnis. Sie attestiert ihm in ihrer Aussage Professionalität, dazu gehört auch, dass er sie vor Raubgut warnte. Das Bild selbst war über drei Personen weiterverkauft worden, sodass die Spur zum Raub durch den Einsatzstab Rosenberg für Aktuaryus nicht mehr ohne Weiteres erkennbar war. Aktuaryus kaufte es Martha Bolli im Frühling 1945 für CHF 2000 ab und bot es Coninx sogleich für CHF 3200 an.⁵⁸⁶ Wie der Aussage von Bolli zu entnehmen ist, hatte sie sowohl mit Aktuaryus als auch mit Franz Faber,⁵⁸⁷ von welchem sie das Bild bezogen hatte, bereits Geschäfte gemacht. Sie bestätigte überdies, Aktuaryus gegenüber nicht erwähnt zu haben, durch wen

die Bilder, die er bei Fischer und Aktuaryus gekauft hatte, Rosenberg zu verkaufen, was dieser von sich wies. (...)

Bührle musste nach den Raubgut-Prozessen die Bilder zurückgeben; er kaufte sie Rosenberg daraufhin ab, und deshalb hängen sie noch heute in der Sammlung Bührle in Zürich.“ Buomberger, *Raubkunst*, S. 114. Berta Coninx-Girardet war die Tochter des Verlegers Wilhelm Girardet (1838–1918), die Frau von Otto Coninx (1871–1959, Gründer der Tages-Anzeiger AG) und die Mutter von Werner (1911–80, Kunstmaler, -sammler u. Mäzen) und Otto Coninx, jun. (1915–2001, Jurist u. Verleger, Leitung der Tages-Anzeiger AG, heutige Tamedia).

585 BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Berta Coninx (geb. 1884) von Essen, in Zürich, Vorbereitungsverhandlung vom 17.11.1948 im Obergerichtsgebäude Zürich, S. 2/3.

586 Buomberger schildert den Ablauf des Geschäftes und weist darauf hin, dass von Faber „in einem Bericht des amerikanischen Handelsattachés als Nazi-Agent bezeichnet“ werde; Buomberger, *Raubkunst*, S. 85.

587 Buomberger bezeichnet Faber als Nazi-Agenten. Ebd., S. 85.

sie an das Bild gelangt war. Weil sie wusste, dass Aktuaryus „ein schlechter Zahler und außerdem in finanziellen Schwierigkeiten war“, gab sie vor, sie hätte das Bild nur in Kommission. Sie gestand ein, „wohl Kenntnis von den durch die Alliierten erlassenen Warnungen betreffend den Handel mit französischem Raubgut“ gehabt zu haben, indessen „gar nicht daran gedacht [zu haben], sie auf ein so kleines Objekt wie das Picasso-Bild zu beziehen“⁵⁸⁸.

Wer musste sich nun verantwortungsloses Vorgehen vorwerfen lassen? Offensichtlich hatte Aktuaryus bei diesem Geschäft nicht die nötige berufliche Sorgfalt walten lassen, welche ihm zu jener Zeit gerade bei einem Bild französischer Herkunft geboten hätte, sich über die Provenienz zu informieren. Ob ihm Bolli die tatsächliche Herkunft des Bildes von Faber überhaupt bekanntgegeben hätte, sei dahingestellt. Sowohl Aktuaryus als auch Bolli interessierte allem Anschein nach in erster Linie der schnelle Verdienst. Fahrlässig, und vermutlich unter dem Druck seiner prekären finanziellen Verhältnisse, setzte Aktuaryus dafür seinen Ruf aufs Spiel.

Coninx musste das von Rosenberg gestohlene Picassobild schließlich zurückgeben. Nachdem ihr das Gericht Bösgläubigkeit unterstellte und sie noch nicht alle verlangten Rechtsschritte gegen die vorherigen Besitzer des Bildes unternommen hatte, wurde ihre Regressklage abgewiesen.⁵⁸⁹ Sie machte schließlich gegenüber der Konkursmasse Schadenersatzansprüche geltend.⁵⁹⁰

Einer der ersten, der vor Raubgut warnte, war der Kunsthändler Walter Feilchenfeldt. Er riet 1939 davon ab, auf der Auktion bei Fischer Kunstobjekte zu kaufen, welche durch die Nationalsozialisten aus den deutschen Museen entwendet worden waren, weil er davon ausging, dass die Kunstwerke eines Tages restituiert werden müssten.⁵⁹¹ Da Bührlé in dieser Hinsicht keine Skrupel kannte, nahm er sich diesen Aufruf auch nicht zu Herzen und kaufte trotzdem in Luzern bei Fischer, aber auch in Paris in Begleitung Charles Montags,

588 Alexander von Frey hatte es vom Einsatzstab und gab es Franz Faber (geb. 1881, von Budapest, in Zürich, Kunsthändler und Fotograf) in Kommission. Martha Bolli-Heeb (geb. 1901, von Altdorf/SH, in Zürich) stieß bei einem Besuch bei Faber auf das Bild, kaufte es ihm ab und bot es Aktuaryus an, der es ihr wiederum abkaufte. BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Frau Martha Bolli-Heeb, Vorbereitungsverhandlung vom 17.11.1948 im Obergerichtsgebäude Zürich, S. 4/5.

589 BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Antwort der Schweizerischen Eidgenossenschaft gegen Frau Coninx in Sachen Coninx gegen Konkursmasse Galerie Aktuaryus betreffend Raubgut, 30.8.1948, S. 2–6.

590 Angaben zu den Rückforderungen für *Apfel* von Picasso in: StAZH, Z 712.987, Coninx, Ordnung Nr. 95, Nr. 83 des Eingabenverz. Angemeldeter Betrag CHF 3200, zugelassener Betrag CHF 1000, Kollokationsplan Nr. 39; Coninx erhielt davon CHF 312,80.

591 Feilchenfeldt, *Cassirer*, Berlin, 81 Auktionen 1916–1932, in: Dirk Boll (Hg.), *Helden der Kunstauktion*, Ostfildern 2014, S. 50–57, hier S. 56.

bedenkenlos einzelne Bilder.⁵⁹² So kam es, dass am Ende des Zweiten Weltkriegs einige von den Nationalsozialisten gestohlene Kunstwerke in seiner Sammlung auftauchten, wovon sowohl Douglas Cooper als auch Paul Rosenberg anlässlich ihrer Besuche bei Bührle im Herbst 1945 Kenntnis erhielten.⁵⁹³ Erst jetzt geriet Bührle in Bedrängnis und wollte nun das Eidgenössische Departement des Innern informieren, nachdem er vernommen hatte, dass „die ganze Frage der geraubten Kunstschatze zentral bearbeitet“ werde. In demselben Schreiben schlug er Fischer, Aktuaryus und Junod nun vor, „die fraglichen Bilder gegen Rückerstattung des Kaufpreises zurückzugeben, da es mir natürlich peinlich wäre, sogenanntes geraubtes Gut in meiner Sammlung zu haben“⁵⁹⁴. Aktuaryus muss erschrocken sein, als er darauf aufmerksam gemacht wurde, dass er Bührle mit dem Matisse-Bild *Tänzerin mit Tambourin* geraubtes Gut verkauft hatte. Zudem hätte es seine damalige Finanzlage nicht im Geringsten erlaubt, Bührle das Bild wieder abzukaufen.⁵⁹⁵

Nach Jahren des Prozessierens fasste Bührles Anwalt Walther Huber in einem Brief an die Eidgenössische Finanzverwaltung in Bern die wesentlichen Angelunkte zur Verteidigung seines Mandanten in aller Kürze zusammen:

(...) Der Matisse war schon längst vorher in der Schweiz und bei Neupert öffentlich ausgestellt gewesen. Sein Kauf fällt immerhin noch in das Jahr 1942. Aktuaryus selbst hat seit 1935 meinem Klienten regelmässig Bilder angeboten, und dieser hat auch vielfach bei Aktuaryus gekauft. Aktuaryus war nicht nur Franzose, sondern sogar Jude. Schliesslich handelte es sich um ein relativ kleines Objekt zu einem durchaus vernünftigen Preis. Alle diese Umstände können doch kaum gewichtige Vorwürfe hinsichtlich mangelnder Vorsicht begründen.⁵⁹⁶

Ob sich Bührle vor dem Kauf des Werkes tatsächlich auch solche Gedanken gemacht hatte, bleibt fraglich. Auch er stellte an die Konkursmasse eine Schadenersatzansprache.⁵⁹⁷

592 Tisa Francini u. a., *Fluchtgut*, S. 100.

593 Buomberger, *Raubkunst*, S. 114.

594 BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Bührle an das Sekretariat des Eidg. Departementes des Innern, 17.10.1945.

595 „Toni Aktuaryus in Zürich, dessen Galerie bald nach dem Krieg in Konkurs ging, kaufte es im Dezember 1942 von Schmid für 12.000 Franken und verkaufte es gleichentags für 14.000 Franken an Bührle.“ Buomberger, *Raubkunst*, S. 79/80.

596 BAR E 6100 A 24, 9, Raubgutakten der Galerie Aktuaryus, Dr. iur. Rechtsanwalt Walther Huber, Zürich, an Eidg. Finanzverwaltung, Bern, 2.10.1951.

597 StAZH, Z 712.987, Bührle, Ordnung Nr. 94, Nr. des Eingabenverz. 81, angemeldeter Betrag: CHF 14.000, zugelassener Betrag: CHF 2000, Kollokationsplan Nr. 94, Bührle erhielt CHF 753,75.

Gestützt auf den Verkauf von diesen zwei Raubgutbildern und weitere Verdachtsmomente,⁵⁹⁸ sah sich der Historiker Thomas Buomberger dazu veranlasst, die Galerie Aktuaryus als „übelbeleumdete“ Galerie zu bezeichnen.⁵⁹⁹ – Dass sich Aktuaryus am Kriegsgeschäft beteiligte, auch mit gestohlener Ware handelte und davon profitierte, sei nicht infrage gestellt. Doch genoss Aktuaryus bei seiner Kundschaft zu seinen Lebzeiten aufgrund seines unentwegten Engagements für die Kunst in der Schweiz ein hohes Ansehen. Hätten so bekannte Kunstsammlerinnen und Kunstsammler wie die Hahnlosers, Oskar Reinhart, Othmar Huber und Kurt Sponagel, geschätzte Schweizer Künstler wie Ernst Morgenthaler, Cuno Amiet, Wilhelm Gimmi, René Auberjonois, Augusto Giacometti und viele andere mehr regelmäßig in einer Galerie verkehrt, welcher in der Öffentlichkeit ein schlechter Ruf anhaftete?

Erst als in der Nachkriegszeit der Handel mit Raubkunst gerichtlich untersucht wurde, kamen die unrechtmäßigen Seiten des Kriegshandels in einzelnen Fällen ans Tageslicht. Ob mit diesen Enthüllungen zusammen mit dem unvermeidlichen Konkurs der Galerie, die Geschäftstätigkeit von Aktuaryus von der Kundschaft plötzlich in einem anderen Licht betrachtet wurde? Ein Briefwechsel zwischen Flora Aktuaryus und dem damaligen Bundespräsidenten Ernst Nobs (1886–1957) belegt allerdings, dass Flora Aktuaryus Anfang der 50er Jahre in bestem Einvernehmen mit der obersten Regierung stand: Nobs hatte sich 1949 auf Anfrage hin bereit erklärt, eine Referenz für eine der beiden Töchter abzugeben. Auf einer zweiten handschriftlichen Karte drückt er seine Wertschätzung gegenüber der anregenden Ausstellungstätigkeit der Galerie Aktuaryus aus.⁶⁰⁰

598 Buomberger erwähnt zum Beispiel die Geschäftsbeziehungen zu Albert Skira, welcher in den Kriegsjahren Bilder aus Frankreich in die Schweiz geschmuggelt haben soll. Buomberger, *Raubkunst*, S. 276/277. Die Rolle Skiras innerhalb des Kriegshandels konnte allerdings noch nicht geklärt werden, Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, S. 85.

599 Er vertritt dieses Urteil zum Beispiel in Thomas Buomberger, *Die Schatten wollen nicht vergehen*, in: *Weltwoche*, 11.3.2010. Der Leserbrief der Verfasserin mit einer kritischen Stellungnahme zu dieser Fehlinterpretation Buombergers wurde von der Zeitung nicht publiziert. In einer Mail an die Verfasserin begründet er sein disqualifizierendes Urteil mit den beiden bekannten Raubgutfällen und hinterfragt ihren Standpunkt mit der Aussage: „Dass ein Kunsthändler bedeutende Sammler als Kunden hatte, muss nichts über seine Reputation aussagen. Auch Fritz Nathan, der einen illustren Kundenkreis hatte, hat mit Raubkunst gehandelt.“ Mail von Thomas Buomberger an EE, 30.3.2010.

600 „Herr Bundespräsident Nobs hat von den Auskünften, die Sie mir über Ihre Tochter gaben, Kenntnis genommen. Er lässt Ihnen dafür danken und werde nun, da er die Zeugnisse eingesehen habe, sehr gerne eine gute empfehlende Auskunft abgeben, sofern er von irgend einer Seite angefragt werde.“ Eidg. Finanz und Zolldepartement, E. Faigaux (Sekretärin), 19.5.1949 an Flora Aktuaryus. „Ernst Nobs, A. Bundesrat dankt herzlich für Ihre freundliche Zuschrift und wünscht auch Ihnen alles Gute. Gerne denke ich auch an die Galerie Aktuaryus zurück, der ich viel Anregung verdanke.“ Handschriftliche Mitteilung von A. Bundesrat Ernst Nobs

6 Ein verhängnisvoller ‚Kunstfehler‘ oder wenn die Rückseite für die Echtheit bürgt

Im Juli 1941, als Toni Aktuaryus seinem Kunden Emil G. Bührle ein Gemälde von Gauguin⁶⁰¹ aus der ehemaligen Sammlung des 1940 verstorbenen Dr. Max Emden für CHF 19.500 verkaufte,⁶⁰² konnte er nicht im Geringsten ahnen, wie groß das finanzielle Risiko war, welches er mit diesem Geschäft eingegangen war, und welche rechtlichen Verstrickungen daraus erwachsen würden. Allerdings wird das Hauptaugenmerk nicht auf die juristischen Aspekte des ganzen Verfahrens im Detail, sondern vielmehr auf die Handlungsmuster und -motivationen der beteiligten Personen gerichtet, um daraus wiederum Rückschlüsse auf die Umgangsweisen und Problematiken innerhalb des Kunsthandels und deren Perzeption ziehen zu können.

Ganz unterschiedliche Aspekte dieses Kunsttransfers stellten sich als folgenreicher heraus:

- Erstens, dass Aktuaryus offenbar nicht wusste, vielleicht auch ignorierte, dass das betreffende Gemälde 1940 bei Fischer in Luzern unter dem ausdrücklichen Hinweis zur Auktion gelangt war, dass für die Echtheit des Gemäldes keine Garantie geleistet werden könne.⁶⁰³

auf einer vorgedruckten Visitenkarte, o.D., nach 1951. Nobs war von 1935 bis 1942 Regierungsrat des Kantons Zürich, 1942/43 Stadtpräsident von Zürich, von 1944 bis 1951 Bundesrat. Markus Bürgi, *Nobs, Ernst*, Version vom 3.6.2010, in: HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/003669/2010-06-03/> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

601 Die Verfasserin konnte dank einer 2005 vom Pretore (Bezirksrichter) in Locarno für sie persönlich erteilten Erlaubnis in das Aktenbündel Nr. 5843 (l'incarto n. 5843) der Pretura di Locarno-Città (Bezirksgericht Locarno) im Staatsarchiv des Kantons Tessins (ASTI: Archivio di Stato del Cantone Ticino) in Bellinzona Einsicht nehmen. Wegen des Datenschutzes wurden sowohl die Namen der Anwälte als auch weiterer in den Prozess involvierter Privatpersonen von der Verfasserin anonymisiert.

602 Wann genau das Gemälde an Bührle ging, ist unklar. Die Quittung, welche die beiden Vermittler dem Gericht vorlegten, datiert vom 2.7.1941 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Erklärung Händlerin I., 3.6.1942. Erklärung Restaurator E., 6.6.1942.

In den Gerichtsakten tauchen zwei unterschiedliche Zahlen als von Bührle bezahlter Kaufpreis auf: CHF 19.500, in: ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Il Pretore del distretto di Locarno (Entscheid des Bezirksgerichtes Locarno), 21.3.1947, S. 5; gegenüber CHF 25.000, ebd., duplica (Duplik), 2.3.1943, S. 6.

603 Als einer der ersten hatte Dr. Lukas Lichtenhan in Basel auf Anfrage Fischers das Bild nach einer kurzen Prüfung als Fälschung eingeschätzt. ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Dr. Lukas Lichtenhan, Basel, 14.11.1944. Da das Bild auf der Auktion von niemandem gekauft wurde, blieb es bei Fischer, der für seine



Abb. 44: „Paul Gauguin“, (Fälschung), *Tahiti*, Öl auf Leinwand, 39 × 49 cm. Foto: Archiv Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.

- Zweitens, dass Aktuaryus das Gemälde 1941 dem renommierten Sammler und Kunstkenner Bührle verkaufte, dessen Sammlung in Fachkreisen bestens bekannt war und entsprechende Beachtung fand.
- Drittens, dass das Gemälde über zwei Personen vermittelt wurde und damit rechtlich strittig wurde, ob Aktuaryus überhaupt auf den früheren Eigentümer Erich Emden als Vertragspartner zurückgreifen konnte, gegen welchen er 1942 beim Bezirksgericht in Locarno Klage eingereicht hatte.

Bemühungen (Publikation inkl. Abb. im Auktionskat.) noch eine Entschädigung erwarten durfte. *Grosse Kunstauktion in Luzern*, Kat. der Galerie Fischer, 7., 8. und 9. November 1940, S. 83 Nr. 1226, „Gauguin, Paul. 1848–1903. Tahiti. Zwei Mädchen aus Tahiti stehen in einer Landschaft mit Orangenbäumen und Blumen. Das eine Mädchen überreicht dem zweiten eine Orange. Im Hintergrund hellbrauner Hügelrücken und blauer Himmel mit Wolkenband. Zarte, lichte Farben. Rechts unten bezeichnet: P. Gauguin 1902. Stammt von Hugo Perls, Berlin, und Georges Bernheim, Paris. Nr. 230 an der Ausstellung in Mailand. Oel auf Leinwand, 39×43 cm. Siehe Abb. Tafel 22“. Die Maßangaben in diesem Katalog stimmen nicht mit denjenigen der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich überein.

- Viertens, dass sich das Gemälde 1946 aufgrund eines wissenschaftlichen Gutachtens schließlich eindeutig als bestens getarnte, jedoch qualitativ schwache Fälschung entpuppte.⁶⁰⁴
- Fünftens, dass Aktuaryus seinen Ruf als seriöser Kunsthändler aufs Spiel setzte und damit seinem Berufskollegen Fritz Nathan Tür und Tor öffnete, sich in der Schweizer Öffentlichkeit als bestens unterrichteter, problembewusster Fachmann zu profilieren.

Aus der Sammlung Dr. Max Emden – Gauguins *Tahiti* im Lago Maggiore

Max James Emden (1874–1940) war ein deutscher Textilkaufmann jüdischer Abstammung, welcher die Firma J. M. Emden Söhne nach seinem Eintritt 1904 „zu einem in Deutschland und Europa führenden Kaufhaus-Imperium“ ausgebaut hatte.⁶⁰⁵ Dass er sich 1906 vom Berliner Architekten Wilhelm Fränkel in Klein-Flottbek das Landhaus ‚Sechslinden‘ bauen ließ, verstand er als Beitrag zur Reformarchitektur in Hamburg, die er auch durch seinen im September 1909 in den Hamburger Nachrichten publizierten Artikel *Hamburger Baukunst* propagierte, welcher heftige Diskussionen in der Presse ausgelöst haben soll.⁶⁰⁶

Zum Zeitpunkt, als er 1927 die Brissago-Inseln im Lago Maggiore erwarb, „besaß er eine umfangreiche Gemäldesammlung sowie vor allem Hamburger Barocksilber und Fayencen.“⁶⁰⁷

Emden engagierte die beiden Hamburger Architekten Hans und Oskar Gerson und ließ sich von ihnen auf der Isola Pancrazio einen Palazzo bauen, welcher vom Berliner Innenarchitekten Alfred Breslauer eingerichtet wurde.⁶⁰⁸ Nachdem im Juni 1930 bei Hermann Ball/Paul Graupe in Berlin *Die Sammlung Dr. Max Emden, Hamburg. Gemälde deutscher und französischer Meister des 19. Jahrhunderts,*

604 ASTI, Pretura di Locarno–Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, „Expertenbericht in der Streitsache Aktuaryus–Emden. Ueber das strittige Oelgemälde ‚P. Gauguin 1902‘. Tahiti-Landschaft mit zwei Mädchen. Von Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bern“, Bern, 24.8.1946, 16 S. Das Gutachten kostete CHF 814,35. ASTI, Pretura di Locarno–Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Schreiben der Pretura an den klägerischen Anwalt M., 3.8.1948.

605 *Dr. Max Emden*, in: Ulrich Luckhardt u. Uwe M. Schneede (Hg.), *Private Schätze, Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hamburg 2001, S. 221/222.

606 *Hamburger Baukunst*, in: *Hamburger Nachrichten*, 12. und 19. September 1909. Siehe *Emden*, in: Luckhardt u. Schneede, *Schätze*, S. 221/222.

607 Sein Vermögen soll 1912 4,6 Millionen M und das jährliche Einkommen 390.000 M betragen haben. Ebd., S. 221.

608 Ebd.

Möbel, Teppiche, Bronzen, deutsches Silber, Fayencen versteigert worden war, liegt es auf der Hand, dass die Hamburger Kunstsammlung Emdens nur in dezimierter Form in die Schweiz gelangte.⁶⁰⁹

Der Kunsthistoriker Prof. Hans R. Hahnloser analysierte in seinem Gutachten zum fraglichen Gauguin-Gemälde die Bedeutung dieser sozusagen ‚zweiten Sammlung Emden‘ aufgrund verschiedener Anhaltspunkte: „Die Sammlung Emden kann insofern als gute Provenienz bezeichnet werden, als sie sehr hoch eingeschätzte Stücke, worunter eine Reihe Impressionisten, enthielt; auch ist sie, wie aus den Katalogzetteln ersichtlich, fachtechnisch verwaltet worden. Aber sie enthielt ein solches Sammelsurium der verschiedensten Gegenstände, dass an einer gleichmässigen Fachkennerschaft des Besitzers gezweifelt werden muss.“⁶¹⁰

Auch aus Lebenslust hatte Emden wohl entschieden, sich im Tessin auf seiner eigenen ‚Insel‘ niederzulassen.⁶¹¹ Um den Palazzo wurde der noch heute bestehende botanische Garten angelegt, Emdens 13 Sportboote fanden alle im neuen Hafen Platz. Max Emden soll „stets braun gebrannt“ gewesen sein und „Bügelhose an der kurzen Leinenhose“ getragen haben. Außerdem soll er eine Vorliebe für die Gesellschaft junger Frauen gehabt haben, sodass einige „mit ihm auf seinem sonnigen Eiland“ lebten.⁶¹² Er hatte sich damit sein eigenes *Tahiti* in der Schweiz geschaffen, zwar durchaus nur in Form einer Abbildung, doch sicherlich schön anzusehen und etwas luxuriös. Welche Rolle konnte es da spielen, ob ein Gemälde, welches eine ebensolche Idylle wiedergab, tatsächlich vom Pinsel Gauguins stammte? – Solange das umstrittene Bild in der Sammlung Emden war, hätten jedenfalls keinerlei Zweifel an seiner Echtheit bestanden.⁶¹³

H., die Privatsekretärin Max und später Erich Emdens, sagte aus, dass das Bild, welches den Anlass für den Gerichtsprozess gegeben hatte, bereits zur Sammlung

609 Die Versteigerung fand am 9.6.1930 in Berlin statt. „Der Katalog verzeichnet 54 Gemälde, nach einigen älteren Bildern Werke des 19. Jahrhunderts, u. a. von Böcklin, Feuerbach, Liebermann, Schuch, Slevogt, Trübner, Courbet, Gauguin, Van Gogh, Pissarro, Sisley und Munch sowie ein Pastell von Degas.“ Ebd., S. 222.

610 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten von Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 6.

611 Über die genaueren Lebensumstände, die Max Emden zum Umzug in die Schweiz bewogen haben siehe die Biografie von Francesco Welti, *Der Kaufhaus-König und die Schöne im Tessin, Max Emden und die Brissago-Inseln*, Frauenfeld u. a. 2010.

612 Tobias Engelsing, *Die Erfindung des Tessin*, in: Die Zeit, 2.9.2004. Welti bereitet die Liebesbeziehung zwischen Max Emden und seiner jungen Geliebten, die er ‚Würstchen‘ genannt haben soll, in *Kaufhaus-König* für die Leserschaft pikant auf.

613 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des beklaglichen Anwaltes N., 27.11.1946, S. 6.

Emdens gehörte, als sich dieser 1929 in der Schweiz niederließ.⁶¹⁴ Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verlor Emden sein gesamtes Vermögen, welches sich noch in Deutschland und in Ungarn befand.⁶¹⁵ Um seine Kunstsammlung schätzen zu lassen, ließ er die Kunsthändler Mandel und Paul Graupe aus Paris⁶¹⁶ kommen und überlegte, ob er sie verkaufen oder in einer Bank in Lausanne deponieren wollte. Da Emden bereits damals schwer erkrankt war, kam es allerdings zu keiner weiteren Entscheidung mehr. Nach seinem Tod am 26. Juni 1940 trat sein einziger Nachkomme, Erich Emden, seine komplexe Erbschaft an.⁶¹⁷

Das Verhältnis zwischen Max und Erich Emden war kein einfaches. Erich hatte Mühe mit dem Leben seines Vaters und pflegte durchaus andere Interessen.⁶¹⁸ Die Schweiz stellte sich – auch wegen seiner jüdischen Herkunft⁶¹⁹ – gegen eine Einbürgerung Erichs, sodass er sich in Budapest niederließ, wo er für das väterliche Unternehmen arbeitete.⁶²⁰ Dass seine Ausbürgerung bevorstehe, erfuhr Erich 1940 vom zuständigen deutschen Botschafter in Budapest; er erwarb kurzum die Staatsbürgerschaft von Haiti.⁶²¹ Als sich Max Emden wegen Herzproblemen in eine Klinik in Muralto begab, beantragte sein Sohn eine Einreisebewilligung in die Schweiz, welche er am 31. Mai 1940 für die Dauer von zwei Wochen erhielt. Es war ihm dennoch vergönnt, seinen Vater noch einmal zu sprechen, er traf ihn in einem Dämmerzustand an, weshalb ein persönlicher Abschied ausbleiben musste.

614 Ab 1934 war H. Emdens Privatsekretärin, kannte ihn aber schon seit 1928. ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Privatsekretärin H., Locarno, 8.9.1944.

615 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des beklaglichen Anwaltes N., 27.11.1946.

616 Um wen es sich beim Kunsthändler Mandel aus Paris handelt, konnte bisher nicht geklärt werden. Paul Graupe war ursprünglich Auktionator in Berlin, flüchtete nach Paris; über die Schweiz zog er weiter nach New York. Patrick Golenia, Kristina Kratz-Kessemeier, Isabelle Le Masne de Chermont, *Paul Graupe (1881–1953), Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Köln, Weimar u.a. 2016.

617 Hans Erich Emden (1911–2001) war der Sohn aus Max Emdens Ehe (1910–27) mit Anita (1884–1973), geb. Sternberg, die ihrerseits aus einer protestantischen Familie stammte; Max Emden trat noch vor der Hochzeit ebenfalls zum Protestantismus über. Welti, *Kaufhaus-König*, S. 141. Hans Erich wuchs zuerst in Hamburg auf, bis er, begleitet von einer Gouvernante, in ein Schweizer Internat geschickt wurde. Als er 18 Jahre alt war, veranlasste sein Vater, dass er zu Bankier Max Warburg in Ausbildung kam, für den er dann in New York arbeitete. Bereits während seiner Internatszeit gingen seine Eltern getrennte Wege. Ebd., S. 143/144.

618 Ebd., S. 180.

619 Obwohl seine Mutter protestantisch und sein Vater zum Protestantismus konvertiert war, wurde er von den Schweizer Behörden als Jude betrachtet. Ebd., S. 228.

620 Ebd., S. 195–198.

621 Seine Ausbürgerung wurde am 27.5.1940 im Deutschen Reichsanzeiger veröffentlicht. Ebd., S. 213/214.

Max seinerseits soll seinem Sohn kein einziges väterlich-wohlwollendes Wort hinterlassen haben.⁶²² Erich versuchte über verschiedene Wege sein übrig gebliebenes Vermögen aus Deutschland und Ungarn zu retten und floh darauf mit einem chilenischen Pass nach Südamerika.⁶²³ Sein Fokus lag in jenen Monaten in erster Linie auf dem nackten Überleben und der Sicherung seiner zukünftigen Existenz; das Erbe seines Vaters auf den Brissago-Inseln konnte dabei keine Priorität haben. Er beauftragte seine Sekretärin damit, einzelne Werke aus der Sammlung seines Vaters zur Auktion bei Fischer nach Luzern zu geben – auch dasjenige, das Aktuaryus 1941 Bührlle verkaufte.⁶²⁴

Gemäß den Gerichtsakten war das Bild ‚P. Gauguin 1902‘ mit dem Titel *Tabiti-Landschaft mit zwei Mädchen*⁶²⁵ 1928 von Max Emden beim Kunsthändler Hugo Perls in Berlin für RM 26.000 als echter Gauguin gekauft worden.⁶²⁶ Prof. Hans R. Hahnloser gab dafür in seinem Gutachten die folgende Bildbeschreibung:

Das Gemälde zeigt zwei Mädchen in einer Landschaft mit drei Bäumen. Das vordere dreht uns Rücken und Gesicht zu und hält eine Orange; es ist mit einem Hemd bekleidet, das den Oberkörper freilässt und von der rechten Hüfte schräg hinaufgeht; im schwarzen Haar hat es 5 Blüten (weisse Punkte). Das zweite Mädchen steht weiter rückwärts dem ersten frontal gegenüber, blickt uns an und hält die linke Hand an die Orange, wobei es nicht deutlich wird, ob es sie nimmt oder gibt. Es ist ganz mit einem weissen Hemd bekleidet. Rechts hinten ein schmaler belaubter Baum vor dunkelgrünem, rote Blüten tragendem Busch. In der Mitte ein breiter Baum mit drei direkt

622 Ebd., S. 215–217.

623 Ebd., S. 218–220, S. 225–231. Die Einbürgerung in Chile war möglich, weil die Mutter von Erich in Chile geboren war und deshalb einen chilenischen Pass besaß.

624 Die Gerichtsakten enthalten keinen Hinweis darauf, dass – wie dies Luckhardt und Schneede feststellten – die Sammlung Emdens nach seinem Tod 1940 im Auftrag der Erben von den Zürcher Kunsthändlern Nathan und Feilchenfeldt verkauft wurde. Nathan war damals noch immer in St. Gallen, Feilchenfeldt hatte bis 1946 Berufsverbot. „Anfang 1941 verkaufte der Luzerner Auktionator und Händler Theodor Fischer eine *Heilige Familie* von van Dyck aus der Sammlung Emden an den Güstrower Händler und Barlach-Freund Bernhard Böhmer, u. a. im Tausch gegen das 1937 in der Hamburger Kunsthalle beschlagnahmte Gemälde *Absinthtrinkerin* von Picasso (ehem. Slg. Tropowitz; vgl. hierzu Casutt 1998).“ Emden, in: Luckhardt u. Schneede, Schätze, S. 221/222. ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942., Zeugeneinvernahme Privatsekretärin H., Locarno, 8.9.1944.

625 Der Titel des Bildes variiert in den Gerichtsakten. Es wird hier der im Expertenbericht Prof. Hans R. Hahnlosers angegebene Titel verwendet.

626 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Risposta (Klageantwort), 5.11.1942, S. 2 und Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des beklaglichen Anwaltes N., 27.11.1946, S. 6.

wie an den Aesten angewachsenen Orangen und blauen Blüten an dünnen Zweigen. Davor drei weisse Tulpen auf blattartigen Stielen. Links ein breiter Baum vor grünem Blütenstrauch. Der Vordergrund ist sandartig graubraun, mit wenig grün; der Hintergrund zeigt diffuse Bergkulissen vor blauem Himmel, über den ein weisses, diffuses Wolkenband hinweggeht.⁶²⁷

Dass dieses Gemälde nicht von Gauguin sein konnte, stellten sämtliche Befragten anhand der Bildbetrachtung sehr schnell fest: Fritz Nathan hatte noch vor der Auktion bei Fischer 1940 zusammen mit Oskar Reinhart die Sammlung Emden in Porto Ronco besichtigt.⁶²⁸ Nathan wie Reinhart gaben an, sich anlässlich dieses Besuches zwar für etwas anderes interessiert zu haben, waren indessen bezüglich des Gauguins derselben Meinung. Für Oskar Reinhart war die Sache eindeutig: „Auf der Insel Brissago bin ich nur kurze Zeit vor dem Bild gestanden. Ich war sofort überzeugt, dass es sich um eine Fälschung handle. Ich schloss das aus der Zeichnung, der Komposition, der Unterschrift und der Farbenzusammenstellung.“⁶²⁹ Der Zürcher Kunsthändler Gottfried Tanner war sogar eigens zu Fischer nach Luzern gefahren, um seine Vermutung vor dem Original bestätigt zu finden, dass Emdens Gauguin nicht authentisch war.⁶³⁰

Es ist heute unmöglich zu beurteilen, weshalb Toni Aktuaryus ein so fatales Missgeschick passiert war: Hatte er das Bild keiner eigenen Überprüfung unterzogen? Weshalb verfügte er nicht über die Informationen, welche Fischer anlässlich der Auktion abgegeben hatte? Es mutet etwas seltsam an, dass ihn offenbar niemand wirksam davor gewarnt hatte, dass Emdens Gauguin aller Wahrscheinlichkeit nach, ein gefälschtes Werk eines Unbekannten darstellte. Hahnloser räumte in seinem Gutachten dazu zwar ein, dass es nicht verwunderlich sei, „wenn Herr Aktuaryus eine Fälschung von so guter Provenienz nicht sofort erkannte, zumal er mehr guter Händler als guter Kenner war und sich in Echtheitsfragen meist durch Experten wie Herrn Tanner beraten ließ.“⁶³¹ Doch bleibt dann immer noch unerklärlich, aus

627 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 2.

628 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Fritz Nathan vor Bezirksgerichtspräsidium St. Gallen, 4.11.1944. Laut Welti war bei jenem Besuch auf Brissago auch Walter Feilchenfeldt anwesend. Welti, *Kaufhaus-König*, S. 233–238. Wahrscheinlich erwähnten ihn weder Oskar Reinhart noch Fritz Nathan in ihrer Zeugenaussage, weil er damals keine Arbeitserlaubnis für die Schweiz besass.

629 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Oskar Reinhart vor Bezirksgericht Winterthur, 9.11.1944.

630 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Gottfried Tanner vor Bezirksgericht Zürich, 24.10.1944.

631 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 15.

welchen Gründen er eine solch katastrophale Wissenslücke bezüglich Fischers ausdrücklicher Ablehnung einer Echtheitsgarantie anlässlich der Auktion in seinem Hause hatte. Die Gerichtsakten geben zu diesem Manko keinen Aufschluss.

Aus einer weiteren Quelle erfahren wir, dass sich Oskar Reinhart bei seinem Besuch auf Brissago im Herbst 1940 für Monets *Mohnfeld bei Vêtheuil* interessiert hatte, dessen Kauf er aber ausschlug, weil es ihm „zu rot“ schien.⁶³² Nachdem Fritz Nathan unter Mitwirkung Walter Feilchenfeldts das Gemälde für CHF 30.000 erworben hatte, verkaufte er es Bührlle anfangs Mai 1941 für CHF 35.000.⁶³³ Hatte dieser Kauf Bührlles bei seinem Händlerkollegen Nathan assistiert von Feilchenfeldt Aktuaryus in innere Alarmbereitschaft versetzt? Fürchtete er, einen wichtigen, zahlungsfähigen Kunden zu verlieren? Schien ihm diese Konkurrenzsituation schier unerträglich zu sein, sodass er sich Hals über Kopf auf den Verkauf des vermeintlichen Gauguin an Bührlle stürzte und dabei gegen alle Regeln der Vorsicht verstieß?

In den Schlussfolgerungen des „beklagtischen Anwaltes N.“, welche erst nach Aktuaryus’ Tod datieren, tritt ein weiterer Anhaltspunkt zu Tage, welcher zu einer anderen Interpretation Anlass gibt: Aktuaryus hätte gewusst, dass das Gemälde bei Fischer sei, hätte aber mit diesem nicht ins Geschäft kommen wollen „(aus Gründen, die hier nicht behandelt werden sollen)“.⁶³⁴ Falls diese Aussage keine leere Behauptung darstellt, wirft sie eine Reihe von Fragen auf und führt uns zu Fischers fragwürdiger Rolle als Kunsthändler auf dem europäischen Kunstmarkt: Es war noch keine zwei Jahre her, dass 1939 bei Fischer in Luzern die Auktion ‚entartete Kunst‘ stattgefunden hatte, anlässlich welcher Kunstwerke versteigert worden waren, welche aus deutschen Museen bzw. deutsch-jüdischen Sammlungen gestohlen worden waren. Laut Marianne Feilchenfeldt-Breslauer hatten sich die jüdischen Händler damals untereinander für einen Boykott dieser Auktionsveranstaltung ausgesprochen.⁶³⁵ Zudem hatte Fischer während des Krieges auch sogenannte Emigrantenauktionen durchgeführt. – Möglich, dass sich Aktuaryus aus einem Solidaritätsgefühl mit seinen enteigneten Glaubensgenossen gegen eine geschäftliche Beziehung mit Fischer wandte. Denkbar auch, dass Aktuaryus von Fischers Fälschungsvermutung gegenüber dem angeblichen Gauguin Kenntnis hatte, doch Fischer im Verdacht hatte, er wolle damit einen jüdischen Sammler

632 Marc Fehlmann, ‚Zu rot‘: Notiz zu *Bührles Monet*, in: NZZ, 12.12.2012, S. 20.

633 Provenienzangaben der Bührlle-Stiftung, zum Bild *Mohnblumen bei Vêtheuil* (*Champ de coquelicots près de Vêtheuil*, ca. 1879), https://www.buehrle.ch/sammlung/artwork/detail/mohnblumenfeld-bei-vetheuil/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=t&cHash=1c1b19bb35d887d491a59cc4d943076a (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).

634 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des beklagtischen Anwaltes N., 27.11.1946, S. 4.

635 Feilchenfeldt, *Bilder*, S. 176.

um seinen guten Ruf als Kunstkenner bringen, und er sie deshalb nicht ernst nahm. Oder verließ er sich maßgebend auf die Provenienzangaben auf der Rückseite des Gemäldes?

Die Rückseite

Hahnloser führte in seinem Gutachten an, dass die zahlreich vorhandenen Zettel auf der Rückseite des Gemäldes „auf den naiven Betrachter (...) einen höchst imponierenden Eindruck“ machten. „Für den Kenner“ seien „sie zu schön, um wahr zu sein“.⁶³⁶ Er vermutete, dass sowohl die beiden französischen als auch der tschechische Zollstempel zwar echt, aber von einem anderen Bild übertragen worden waren. Für unwahrscheinlich hielt er es hingegen, „dass eine Speditionsfirma wie Robinot ihren Zettel auf die Leinwand“ klebe, „da durch das Kleben und Reiben der großen Fläche doch eine Gefährdung der Bildoberfläche möglich“ sei. Den Zettel an sich erachtete er als echt und machte „darauf aufmerksam, dass besonders im Geigenhandel sehr oft echte Zettel in falsche Instrumente hineingeklebt“ würden. Einen weiteren Stoß versetzte er der allem Anschein nach vollkommen durchkonstruierten Überlieferungskontinuität des Werkes, indem er feststellte, dass „der vorhandene Zettel von Robinot, auf dem ‚Milano‘ stand, (...) den Fälscher veranlasst haben“ dürfte, „einen Stempel ‚Mailand‘ zu fälschen: tatsächlich“ weise „dieser Stempel die größten Fehler auf“. Es sei völlig ausgeschlossen, „dass eine grosse italienische Ausstellung einen so grossen Stempel mit einer Aufschrift“ verwende, „die einen Druckfehler“ enthalte: *esposizione* anstatt *esposizione!*“ Definitiv überführte er diese offenbar recht eigentlich zusammengewürfelten Angaben, indem er konstatierte, dass es „laut den bestehenden Katalogen (...) im Jahre 1909 in Mailand keine Kunstaussstellung gegeben“ habe, „auf der ein Gauguin vorkam,“ und es habe auch „keine Mailänder Kunstaussstellung den vorliegenden Stempel verwendet“.⁶³⁷ Obwohl der Speditionszettel Nr. 1 mit dem Namen Georges Bernheims, Paris, versehen war, hielt Hahnloser es für unwahrscheinlich, dass Bernheim dieses Bild je besessen hatte: Bernheim sei „ein sehr gut beleumdeteter Spezialhändler für moderne französische Kunst und dürfte wohl kaum 1909 auf eine solche Fälschung hereingefallen sein“. Dann stehe der ihn nennende Speditionszettel „im engsten Zusammenhang mit dem gefälschten Mailänder Stempel, sodass auch dieser Speditionszettel falsch oder missbraucht sein“ müsse.⁶³⁸ Die Nachforschungen bei Georges Bernheim in Grasse (F), der

636 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942., Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 4.

637 Ebd. S. 4/5.

638 Ebd., S. 6.

bis 1930 eine der wichtigsten Kunsthandelsfirmen in Paris besessen hatte, waren nicht gerade ergiebig und verzögerten den Prozess erst noch um beinahe ein weiteres Jahr.⁶³⁹ Er gab zu Protokoll, dass ihm das vorgelegte Bild nie gehört habe. Er sei auf Impressionisten und Postimpressionisten spezialisiert gewesen, und nach der Fotografie beurteilt, scheine das Bild nicht echt zu sein. Er fügte an, dass es immer Fälschungen gegeben habe und dass die Werke Gauguins ab 1920 wieder gesucht gewesen seien.⁶⁴⁰

Hahnloser nahm ebenfalls die von Emden behauptete Provenienz Hugo Perls in Berlin genauer unter die Lupe und kam dabei zum Schluss, dass auch Perls „keine gute Garantie für die Echtheit eines modernen Gemäldes“ biete. Er attestierte ihm zwar, dass er „wohl ein guter Händler moderner Graphik“ gewesen war, er habe „aber darüber hinaus von Bildern wenig verstanden“. Als Beweis führt er an, dass Perls „gleich sechs Van Gogh-Fälschungen verkauft“ habe.⁶⁴¹ Seiner Meinung nach müsste Perls, der nun in New York war, das Bild zurücknehmen, wenn es nachweisbar von ihm stammte.⁶⁴²

Hugo Perls hätte während des Gerichtsverfahrens durch das Schweizer Generalkonsulat in New York zum Gauguin befragt werden sollen. Er nahm jedoch dessen Telefonate nicht entgegen und entzog sich eine Weile lang einer Stellungnahme, um schließlich zu antworten, dass er sich nicht erinnere, das fragliche Gemälde an Emden verkauft zu haben.⁶⁴³

Südseecharme für Bührle

E. G. Bührle hätte dieses Gauguin zugeschriebene Gemälde gerne in seiner Sammlung gehabt. Es symbolisierte damals ein Gegenstück zur harten europäischen Realität, indem es zu Hause eine Prise salonfähige Tahiti-Stimmung an die Wand zauberte, während draußen ein weiterer Weltkrieg seine Opfer forderte. Ob Bührle auch die Provenienz aus der Sammlung Emden auf Anhieb gefiel und er einen Hauch der ausgelassenen Lebensfreude, welche auf den Brissago-Inseln genossen

639 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Schreiben der Pretura an Prof. Hans R. Hahnloser, 9.4.1946.

640 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Georges Bernheim (damals 75-jährig), Grasse (F), 13.12.1945.

641 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 6. Gemeint ist damit die Verwicklung Hugo Perls in den Van-Gogh-Fälschungsskandal um Otto Wacker in Berlin.

642 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 14.

643 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Schreiben des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements, Bern 15.6.1945.

worden war, beim Anblick des Bildes glaubte verspüren zu können? Doch als verschiedene Fachleute – darunter auch Fritz Nathan – Zweifel hinsichtlich der Urheberschaft von Emdens Gauguin äußerten, mochte er ihn nicht mehr unter seinem Dach wissen und verlangte von Aktuaryus den bezahlten Preis zurück.

Während Aktuaryus gegenüber Bührle offenbar die Ansicht vertreten hatte, dass die Provenienz der Sammlung Emden für die Authentizität des Bildes spreche, war dieses Argument für Bührle nicht stichhaltig genug. In seinem Schreiben vom 18. November 1941 widersetzte er sich einer solchen Erklärung: „(...) dass das Bild aus der Sammlung Emden stammt, ist kein schlüssiger Beweis für seine Echtheit.“ Da es ihm nicht zumutbar sei, das Bild zu behalten, stelle er es Aktuaryus „ausdrücklich zur Verfügung“ und ersuche ihn, ihm „den dafür bezahlten Betrag wieder gutzuschreiben“. Er wies Aktuaryus zudem darauf hin, dass die Auseinandersetzung mit Emden seine Sache sei, und empfahl ihm, sich einen Anwalt zu nehmen. Nach seiner Auffassung könne sich Aktuaryus mit Sicherheit vor einem Verlust schützen, indem er entweder auf den Besitz von Emden in Porto Ronco oder auf seine eventuellen Guthaben bei der Schweizerischen Kreditanstalt einen Arrest in der Höhe der von ihm für das Bild bezahlten Summe legen lasse.⁶⁴⁴ Am 28. Januar 1942 erstattete Aktuaryus Bührle den Kaufpreis zurück. Damit war für Bührle die Angelegenheit auf der juristischen Ebene erledigt.⁶⁴⁵ Für Aktuaryus hingegen begann nun ein langwieriges und folgenschweres Verfahren, sowohl um seinen Ruf als Fachperson und Ehrenmann in der Kunstwelt als auch um seinen finanziellen Einsatz, welcher bei diesem Geschäft ohne die Anwaltskosten bereits mehr als das Doppelte seines damals versteuerten Vermögens ausmachte.⁶⁴⁶

Aussage gegen Aussage

Aktuaryus befolgte Bührles Rat und ließ am 30. Juni 1942 auf die beweglichen Sachen auf der Insel St. Léger im Lago Maggiore Arrest im Wert von CHF 19.000 legen. Die Arresturkunde desselben Datums hält fest, dass der Anwalt Emdens eine Kautionsleistung im Betrag von CHF 19.000 leistete. Am 2. Juli 1942 wurde der Zahlungsbefehl ausgestellt.

644 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Brief E. G. Bührles an T. Aktuaryus, 18.11.1941.

645 AStEGB, Dossier Gauguin (Fälschung) Tahiti, 2.7.1941–24.3.1942.

646 Aktuaryus' versteuertes Vermögen lag im Jahr 1942 bei CHF 17.500, siehe StAZH, RR I 64.591 (Stadt Zürich 1942), S. 136. Für das Bild hatte er dem Restaurator E. CHF 18.000 bezahlt. Da der Beklagte Erich Emden im Ausland wohnte, musste Aktuaryus bei Einreichung der Klage beim Bezirksgericht Locarno eine Prozesskaution von CHF 18.000 leisten.

Im September 1942 reichte der Anwalt von Aktuaryus bei der Pretura di Locarno Klage gegen Erich Emden ein, im November desselben Jahres folgte die Klageantwort, von Ende Januar 1943 datiert die Replik, Anfang März kam es bereits zur Duplik. Im Juni 1943 konstatierte das Gericht, dass ein Vergleich zwischen den Parteien nicht möglich sei.

Anfang 1944 ließ der Beklagte Emden dann durch seinen Anwalt gegenüber der Händlerin I. und Restaurator E. den Streit verkünden; dies, um im Falle des Unterliegens gegen Aktuaryus, nur die von I. erhaltenen CHF 11.900 anstatt die von Aktuaryus geforderten CHF 18.000 zurück bezahlen zu müssen und um an die von Händlerin I. und Restaurator E. gemeinsam einkassierten CHF 6100 schneller herankommen zu können.⁶⁴⁷

1944 wurden schließlich die Zeugeneinvernahmen durchgeführt.⁶⁴⁸ Das gerichtlich angeordnete Fachgutachten ließ allerdings noch bis im August 1946 auf sich warten,⁶⁴⁹ einem Zeitpunkt, in welchem der Prozessverlauf für das Konkursamt Zürich bzw. die Gläubiger des Ende März 1946 verstorbenen Aktuaryus von finanziellem Interesse war. In den folgenden Monaten formulierten beide Anwälte ihre Schlussfolgerungen.⁶⁵⁰ Kurze Zeit später fällte das Bezirksgericht (Erstinstanz) seinen Entscheid, welcher zugunsten Emdens ausfiel⁶⁵¹ und bereits ein halbes Jahr danach durch den Entscheid der Zivilkammer des Appellationsgerichtes (Zweitinstanz) zugunsten Aktuaryus' überholt wurde.⁶⁵²

647 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Decreto sequestro (Arrestbefehl), 30.6.1942; Verbale di sequestro (Arresturkunde), 30.6.1942; Precetto esecutivo (Zahlungsbefehl), 2.7.1942; Petizione (Klage), 10.9.1942; Risposta (Klageantwort), 5.11.1942; Replica (Replik), 29.1.1943; Duplica (Duplik), 2.3.1943; Interrogatorio (Verhör), 5.6.1943; Denuncia di lite (Streitverkündigung), 21.1.1944.

648 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, als Zeugen wurden einvernommen: Theodor Fischer am 28.2.1944 in Luzern, Händlerin I. und Restaurator E. am 3.6.1944 in Zürich, Antwort des Schweizerischen Generalkonsulats in New York vom 15.6.1944 betreffend Aussage Hugo Perls, Privatsekretärin H. am 8.9.1944 in Locarno, Gottfried Tanner am 24.10.1944 in Zürich, Fritz Nathan am 4.11.1944 in St. Gallen, Oskar Reinhart am 9.11.1944 in Winterthur, Lukas Lichtenhan am 14.11.1944 in Basel, Georges Bernheim am 13.12.1945 in Grasse (F). Die Zeugeneinvernahmen kamen Aktuaryus auf CHF 562,80 zu stehen. Siehe Schreiben der Pretura an den klägerischen Anwalt M. vom 3.8.1948.

649 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942. Die Anfertigung eines Gutachtens war immer wieder im Gespräch, im April 1946 wurde Prof. Dr. Hans R. Hahnloser in Bern schließlich der Auftrag dazu erteilt, der es im August 1946 bei der Pretura einreichte.

650 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des beklagten Anwalts N., 27.11.1946, 12 S. Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des klägerischen Anwalts M., 3.3.1947, 11 S.

651 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Il Pretore del distretto di Locarno (Entscheid des Bezirksgerichtes), 21.3.1947, 14 S.

652 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, La camera civile del tribunale di appello (Entscheid der Zivilkammer des Appellationsgerichtes des Kantons

Während sich Händlerin I., die Verkäuferin des Gemäldes aus der Sammlung Emden, nicht mehr daran erinnern konnte, wie der Handel mit Emdens Gauguin überhaupt seinen Anfang genommen hatte, schilderte Emdens Privatsekretärin den Ablauf wie folgt: Erich Emden habe nach dem Tod seines Vaters 1940 einen Teil der Gemälde zu Fischer nach Luzern gegeben und sei im Januar 1941 nach Südamerika abgereist. Nachdem das Gemälde bei Fischer nicht verkauft worden sei, habe sich Händlerin I., eine Bekannte Emdens, gemeldet und dafür einen Kaufpreis von CHF 14.000 vorgeschlagen. Sie habe diesen Preis an Emden telegraphiert, worauf dieser mit dem Verkauf einverstanden gewesen sei. Die Echtheit des Gemäldes sei dabei zwischen ihr und I. nie ein Thema gewesen. Sie stellte sich auf den Standpunkt, dass sie immer davon ausgegangen war, I. hätte das Gemälde für sich persönlich gekauft und diesen Kauf nicht als Vermittlerin getätigt.⁶⁵³

Fischer sagte aus, dass H. ihm nach der Auktion mitgeteilt habe, sie hätte eine Käuferin für das Bild. Da er Händlerin I. aber nicht kannte, schlug er vor, das Bild dem Restaurator E. in Zürich zu übergeben, von welchem es I. dann gegen Bezahlung entgegennehmen könne. Gemäß Fischer wusste I., dass Zweifel an der Echtheit des Gemäldes bestanden hatten.⁶⁵⁴

I. hatte am 3. Juni 1942 eine Erklärung unterschrieben, worin festgehalten wurde, dass sie im Auftrag und auf Rechnung Emdens das umstrittene Gemälde verkauft habe.⁶⁵⁵ Diese Auffassung vertrat sie auch noch zwei Jahre später in ihrer Zeugeneinvernahme. Details wusste sie keine mehr, weder, wie hoch die Provision war, welche sie kassiert hatte, noch, welches der effektiv bezahlte Preis war.⁶⁵⁶ Sie habe das Gemälde persönlich nie gesehen. Die Verkaufsverhandlungen führte sie mit dem Restaurator E., der seinerseits mit Fischer und Aktuaryus in Kontakt stand. E. selbst sah sich als Vermittler zwischen Fischer und Aktuaryus und erfuhr erst später durch Fischer, dass Händlerin I. nicht Eigentümerin, sondern nur Vermittlerin war. E. hatte das Bild nur während einer Stunde bei sich und nahm das Geld für das Bild von Aktuaryus entgegen. Er hielt Aktuaryus für

Tessin), 22.9.1947, 13 S.

653 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Privatsekretärin H., Locarno, 8.9.1944.

654 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Theodor Fischer, Luzern, 28.2.1944.

655 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Erklärung, 3.6.1942. In dieser Erklärung wurde auch schriftlich festgehalten, dass sie „sämtliche Ansprüche gegenüber Emden, insbesondere auf Rückforderung des Kaufpreises für den Fall, dass das Bild unecht sein sollte“, an Aktuaryus abtrete. Der Restaurator unterzeichnete am 6. Juni 1942 ebenfalls eine gleichartige Erklärung.

656 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Händlerin I., Zürich, 3.6.1944.

einen Sachverständigen, räumte gleichwohl ein, dass „man darüber verschiedener Meinung sein“ könne.⁶⁵⁷

Im Laufe des Prozesses wurde Emden klar, wer alles von dem Verkauf seines ‚Gauguin‘ profitiert hatte: Für das Gemälde, für welches sein Vater 1928 RM 26.000 bezahlt haben soll,⁶⁵⁸ hatte er 1941 CHF 11.900 bekommen, Fischer CHF 1400, Restaurator E. CHF 1000, Händlerin I. CHF 3700, Aktuaryus CHF 1500.⁶⁵⁹

Um ein Urteil in der Sache Aktuaryus gegen Emden zu fällen, waren zwei grundsätzliche Fragen von juristischer Relevanz zu klären: Einerseits musste bewiesen werden, dass das Werk nicht von Gauguin stammte, andererseits musste – um überhaupt auf Emden zurückgreifen zu können – zwischen Aktuaryus und Emden ein rechtlich gültiger Vertrag zustande gekommen sein. Deshalb wurde immer wieder von Neuem diskutiert, ob I. als Vermittlerin oder als eigenständige Händlerin den Verkauf an Aktuaryus durchgeführt habe. Falls sie nur Vermittlerin war, konnte Emden direkt zur Rechenschaft gezogen werden; falls das Gemälde aufgrund eines mit ihr geschlossenen, gültigen Kaufvertrages in ihr Eigentum übergegangen war, bevor sie es als Verkäuferin selber weiter veräußerte, war es nicht möglich, Emden rechtlich zu belangen.

Der Beklagte Erich Emden bestritt E. zu kennen und lehnte ab, mit Aktuaryus je einen Vertrag eingegangen zu sein. Er stellte sich auf den Standpunkt, dass seine Beauftragte H. das Gemälde an I. verkauft habe, welche es als Eigentümerin weiterveräußert habe. Aktuaryus müsse sich deshalb an Händlerin I. wenden. Außerdem sei von niemandem je behauptet, versichert oder bestätigt worden, dass es sich um ein echtes Gemälde von Gauguin handle. Er beantragte, die Klage abzuweisen.⁶⁶⁰

Weshalb stritt Emden die Verbindung zu seiner Vermittlerin bis zum Schluss ab, gab den erhaltenen Preis nicht einfach wieder zurück und ließ es darauf bewenden?

657 Zuerst hatte er aber im Auftrag der Händlerin I. das Bild dem Kunsthaus Zürich offeriert. ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Zeugeneinvernahme Restaurator E., Zürich, 3.6.1944.

658 Dieser Betrag entsprach 1945 ungefähr CHF 45.000, ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, La camera civile del tribunale di appello (Entscheid der Zivilkammer des Appellationsgerichtes des Kantons Tessin), 22.9.1947, S. 4.

659 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, duplica (Duplik), 2.3.1943. Bührlé hatte CHF 19.500 für das Gemälde bezahlt (freundliche Auskunft L. Gloor, Bührlé Sammlung Zürich). Aktuaryus gab E. CHF 18.000. Händlerin I. meldete Emden, sie habe CHF 14.000 erlöst und gebe Fischer CHF 1400, während sie für sich CHF 700 nehme. Die Differenz von CHF 4000 teilte sie mit E.: er bekam CHF 1000, sie nahm CHF 3000; ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, La camera civile del tribunale di appello (Entscheid der Zivilkammer des Appellationsgerichtes des Kantons Tessin), 22.9.1947, S. 4.

660 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Risposta (Klageantwort), 5.11.1942.

Beabsichtigte Emden mit dieser Taktik vor allem Zeit zu gewinnen? Was hatte er davon, dass er sich so vehement zur Wehr setzte und jegliche Verantwortung zurückwies? Führte er eine Art Rachezug gegen die Schweiz und ihr Rechtssystem, weil ihm die Einbürgerung zweimal verweigert worden war und er sich infolgedessen dazu gezwungen sah, den europäischen Kontinent zu verlassen? Steckte er in finanziellen Schwierigkeiten?

Die Erben Erich Emdens haben zusammen mit Anwälten und anderen Fachleuten für Raubkunstfragen von der Bührle-Stiftung die Restitution für das Monet-Gemälde *Mohnblumen bei Vêtheuil* verlangt, das Bührle auch 1941 erworben hatte. Sie vertreten die Meinung, Erich Emden habe unter dem Druck der politischen Lage gehandelt, womit das Gemälde zweifellos ihnen gehöre. Die Bührle-Stiftung hat dagegen schriftliche Belege dafür gefunden, dass Erich Emden 1941 in den USA über beträchtliche finanzielle Ressourcen verfügte, demnach also nicht unbedingt auf den Verkauf der Kunstwerke aus der Sammlung angewiesen war, um zu überleben. Auch der Preis, den Bührle für das Gemälde bezahlt hätte, sei nicht unter seinem damaligen Wert gewesen, weshalb nicht behauptet werden könne, Bührle habe die Notlage Emdens ausgenutzt.⁶⁶¹

Welti zeichnet ein anderes Bild von der wirtschaftlichen Situation der Emden-Erbenschaft in der Schweiz. Er schildert die finanziellen Engpässe von Emdens Sekretärin, die sämtliche Kosten zu begleichen hatte, welche mit der Verwaltung der Brissago-Inseln anfielen. Im gleichen Atemzug erwähnt er die unerwünschten Nebenwirkungen des Gauguin-Falls:

Zur Genüge kennt Sekretärin Olga Ammann dieses unschöne Gefühl, den Briefkasten zu leeren und irgendeine Rechnung vorzufinden, eine Steuerforderung, was auch immer – aber nie Zahlungseingänge, nichts. Dabei wollen auch Löhne irgendwie bezahlt sein. Alles, was noch verwertbar ist, befindet sich in der Villa, die Kunst. Doppeltes Pech ist, wenn sich vermeintliche Schätze als Fälschungen herausstellen. Damit geht man nicht nur des Erlöses verlustig, das sorgt auch für Scherereien und kann in rechtliche Auseinandersetzungen münden. Was kann Verwalterin Ammann dafür: Von Kunst versteht sie doch nichts. Einen Gauguin hat Feilchenfeldt beispielsweise im Gegensatz zu ihr sofort als unecht erkannt, das gehört sich so, schließlich ist er der Fachmann.⁶⁶²

Es ist Welti vorzuhalten, dass er das eigennützige Verhalten Emdens in diesem Fälschungsskandal nicht weiter thematisiert; doch vermutlich passte es nicht in sein Bild des leidtragenden, enteigneten, vertriebenen Emden.

661 Marcel Gyr, *Bührle-Stiftung mit neuer Forderung konfrontiert*, in: NZZ, 31.10.2012; ders. *Streitpunkt Fluchtkunst*, in: NZZ, 1.11.2012; ders. *Bührle-Stiftung legt neue Dokumente vor*, in: NZZ, 2.11.2012; Urs Steiner, *Gläsernes Gemälde*, in: NZZ, 2.11.2012.

662 Welti, *Kaufhaus-König*, S. 237/238.

Das Bezirksgericht in Locarno tat sich schwer damit, einen Experten zu finden, welcher die nötigen Voraussetzungen erfüllte, um ein unabhängiges wissenschaftliches Gutachten zu verfassen. Es wurden unterschiedliche Fachleute⁶⁶³ angefragt, die eine solche Aufgabe aber nicht annehmen konnten. Fritz Nathan zum Beispiel musste sich enthalten, da er in dieser Streitsache bereits als Zeuge einvernommen worden war.⁶⁶⁴ Jedlicka lehnte ab, weil er mit Aktuaryus zusammenarbeitete und damit sein Urteil wegen seiner Nähe zum Kläger durch den Beklagten anfechtbar gewesen wäre.⁶⁶⁵ Es war schließlich der Vorschlag Nathans, den Kunsthistoriker Prof. Dr. Hans Robert Hahnloser in Bern zu fragen, welcher sich zu guter Letzt zur Übernahme dieser Aufgabe bereit erklärte. Für ihn ging von dieser Arbeit eine gewisse Faszination aus: „Die Sache an und für sich hat mich schon wegen der Frage interessiert: wie weit lässt sich eine Sache, die gefühlsmäßig relativ leicht zu beurteilen ist, logisch beweisen.“⁶⁶⁶ Sein Gutachten bedeutete einen Meilenstein im ganzen Verfahren.

Nachteilig wirkte sich aus, dass, wie dies Hahnloser feststellte, damals noch kein Werkverzeichnis Gauguins existierte. Die eigentlichen Bücher über Paul Gauguin seien erst in den späten 1920er Jahren entstanden. Der Fälscher hatte sich Gauguins Lebensweise zunutze gemacht: „Da seine Bilder auf unregelmäßigen Wegen von seinen vielen Aufenthaltsorten in den Handel gelangten, sind sie über alle Welt zerstreut und sehr schwer zu erreichen; deshalb war sein Werk nach 1919 als Ganzes kaum bekannt und auch nirgends ausgestellt, und daher ist

663 Angefragt wurden: Cuno Amiet (Kunstmaler, Oschwand), Dr. Fritz Nathan (Kunsthändler, St. Gallen), Prof. Gotthard Jedlicka (UZH), Dr. H. Huggler (Konservator des Kunstmuseums Bern), Prof. H. R. Hahnloser (Universität Bern), Dr. Keller (Kunstmuseum Winterthur), Dir. René Huyghe (Konservator im Louvre, Paris). ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, „Lista degli esperti stati interpellati“ (s. d.).

664 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Fritz Nathan an Pretura di Locarno, 2.4.1946.

665 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Prof. Gotthard Jedlicka an Pretura, 19.6.1945. „Da ich aber die Redaktion einer Kunstzeitschrift innehabe, die im Verlag der Kunsthandlung Aktuaryus erscheint, könnte meine Beteiligung, obwohl ich überzeugt bin, rein sachlich zu entscheiden, von der Partei des Herrn Erich Emden angegriffen werden. Aus diesem Grunde bin ich denn auch gezwungen, Ihr Ersuchen abzulehnen.“

666 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Schreiben Hans R. Hahnloser an Pretura vom 27.8.1946. Der Pretore ordnete am 16. April 1946 die Erstellung eines Gutachtens an. Gemäß Empfangsschein wurde das Bild am 23.4.1946 ans Kunstmuseum Bern zu Prof. Hans R. Hahnloser gesendet.

Am 27. August sendet Prof. Hans R. Hahnloser das Gutachten über den angeblichen Gauguin an die Pretura di Locarno (Gutachten samt Begleitschreiben) „Expertenbericht in der Streitsache Aktuaryus-Emden. Ueber das strittige Ölgemälde ‚P. Gauguin 1902‘. Tahiti-Landschaft mit zwei Mädchen. Von Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bern“ Bern, 24. August 1946, 16 S. Das Gutachten kostete CHF 814.35 (siehe Schreiben der Pretura an den klägerischen Anwalt M. vom 3.8.1948).

es noch heute schwer zu überblicken.⁶⁶⁷ Diese ungeordnete Überlieferung von Gauguins Werk ermöglichte es einem Unbekannten, ein Bild nach einer Zeichnung Gauguins zu malen und mit übertragenen Etiketten versehen, irgendwo in den Markt einzuspeisen, um erst viel später als Blendwerk voller inhaltlicher Fehler erkannt zu werden.⁶⁶⁸

Der Bezirksrichter brachte den ganzen Prozess auf den Punkt, als er in seiner Antwort Ende August 1946 an Hahnloser schrieb:

Ihr Gutachten erledigt die Frage, welche den Anlass zum Prozesse gegeben hat, löst aber noch nicht den Streitfall, denn zum Prozessthema gehört auch die Einwendung Emden's, dass der Kläger Aktuaris (sic!) das fragliche Gemälde nicht von Emden gekauft hat, sondern von einer anderen Person, und dass somit Aktuaris keine Rechtsgewähr bei Emden zu suchen hat, sondern bei dem, der ihm das Gemälde auch wirklich verkauft hat. Das Thema geht also in das juristische Gebiet hinein und wird zum Schicksal des Prozesses. Dessenanbetracht hege ich Zweifel, ob die Feststellung, dass ‚P. Gauguin‘ falsch ist, der Sache der klägerischen Partei auch wirklich nützlich sein wird.⁶⁶⁹

Daraufhin kamen die beiden diametral auseinanderliegenden Gerichtsentscheide zustande: Doch war Toni Aktuaryus bereits ein knappes Jahr tot,⁶⁷⁰ als am 21. März 1947 seine im September 1942 eingereichte Klage gegen Emden vom Bezirksrichter in Locarno erstinstanzlich mit der Begründung abgewiesen wurde, dass der Kläger mit dem Beklagten keinen Vertrag abgeschlossen habe.⁶⁷¹ Der klagende Anwalt M. focht dieses Urteil an und plädierte vor der Zivilkammer des Appellationsgerichtes des Kantons Tessin nochmals dafür, dass ein zwischen Emden und Aktuaryus entstandener Kaufvertrag aufzulösen sei. Diese zweite Instanz entschied im September desselben Jahres, nachdem I. in der Rolle der Vermittlerin gesehen wurde, dass der Kaufvertrag aufgelöst werde und Emden der Konkursmasse CHF

667 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 16.

668 Ebd., S. 9, S. 16. Hahnloser nimmt in seinem Gutachten Bezug auf Gauguins Zeichnungen in John Rewald, Gauguin, Toronto 1938, Tafeln 141 und 143. Er vermutet, dass die Fälschung nach diesen Zeichnungen angefertigt wurde. Hahnloser spricht von 20–30 Jahren, nach denen eine solche Fälschung erkannt werde, weil sie dem Geschmack nicht mehr entspreche.

669 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Schreiben des Bezirksrichters B. an Prof. Hans R. Hahnloser, 29.8.1946.

670 Toni Aktuaryus starb am 28.3.1946 in Zürich.

671 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942., Il Pretore del distretto di Locarno (Entscheid des Bezirksgerichtes Locarno), 21.3.1947. Zusätzlich mussten sämtliche Gerichtskosten von der klägerischen Partei übernommen und CHF 600 Prozessentschädigung an Emden bezahlt werden.

14.000 schulde.⁶⁷² Damit war das Gerichtsverfahren beendet – wo sich das strittige Gemälde heute befindet, ist nicht bekannt; die Brissago-Inseln wurden 1949/50 nach langwierigen Verhandlungen zuletzt vom Staat erworben.⁶⁷³

Soweit die wesentlichen Eckwerte des Prozesses, mit denen sich die zuständigen Gerichte beschäftigten. In der Absicht verfasst, das Gericht von der Richtigkeit seiner angeführten Argumente zu überzeugen, werden in den Schlussfolgerungen des klägerischen Anwaltes M. allein auf polemische Art und Weise inhaltliche Akzente gesetzt. Diese lassen ihrerseits Untertöne des Konfliktes vernehmbar und Schattierungen der ganzen Thematik sichtbar werden und weisen uns wieder auf die eingangs gestellte Aufgabe zurück, das kulturelle Wirken der jüdischen Kunsthändler und dessen Wahrnehmung durch die Zeitgenossen nachzuzeichnen.

Eine Machenschaft jüdischer Kunsthändler?

Die Beweise waren erschlagend und lassen ihrerseits Zweifel sowohl an der fachlichen Kompetenz als auch an der beruflichen Sorgfalt des Galeristen Aktuaryus aufkommen. Er hatte Vieles übersehen oder nicht zutreffend zu deuten vermocht: Welcher Art war der Druck, der ihn so unvorsichtig handeln ließ?

Dass die Etiketten auf der Rückseite des Gemäldes eine Provenienzabfolge aufscheinen ließen, welche vermeintlich von Georges Bernheim zu Paul Gauguin führte, gab Anlass zu einem eindeutigen und nichtsdestoweniger kurzsichtigen Positionsbezug: Auf seiner erfolglosen und deshalb verzweifelten Suche nach den Verantwortlichen hob der klägerische Anwalt M. in seinen Schlussfolgerungen zu einem umfassenden antisemitischen Rundumschlag gegen die von der Gegenpartei im Prozess als Fachleute angeführten jüdischen Kunsthändler an, indem er behauptete, dass diese Sorte von Händlern nicht an Kunst interessiert sei, sondern aus reiner Geldgier die Unerfahrenheit der Gesellschaft oder den Wissensmangel der Kunden ausnutzen wolle, und kritisierte gleichzeitig die ungenügende Beweisführung der Gegenpartei:

Wenn man wenigstens gewusst hätte, wer der erste war, der dieses Bild gekauft hat, durch welche Hände es ging, bevor es in die Hände des letzten Käufers kam! Die beklagte Partei war die einzige, die hierzu etwas Klarheit hätte beitragen können. Sie versuchte es, sich von Anfang an klammernd an das Aufzeigen, dass das Bild von Gauguin sei, die

672 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942. La camera civile del tribunale di appello (Entscheid der Zivilkammer des Appellationsgerichtes des Kantons Tessin), 22.9.1947, S. 13. Emden musste außerdem die Gerichtskosten übernehmen.

673 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Verkaufsakten. Welti, *Kaufhaus-König*, S. 248–262.

vorgeschobene Autorität großer Namen anrufend, ihm gemäß ausgewählt in der Welt der großen Kompetenten; in Realität aber waren diese vielmehr Bilderhändler als Kunstkritiker, einige mit exotischen Namen, jedoch mit Vorsilben oder Endungen, die keinen Zweifel über ihre jüdischen Wurzeln ließen, das heißt also über die Zugehörigkeit zu dieser Rasse, die sich besonders dieser Art von Handel widmet, vielleicht nicht so sehr bewegt vom Kult des *l'art pour l'art*, als vielmehr von erhofften Erträgen in Geschäften, in denen das eine Element des Glückes in erster Linie in der Kunst besteht, bei Gelegenheit von der Naivität der Öffentlichkeit oder der ungenügenden Vorbereitung des möglichen Käufers zu profitieren.⁶⁷⁴

Er zog damit seine eigenen Schlüsse aus dem Gutachten Hahnlosers, der die Kompetenzgebiete der verschiedenen von Emden als Experten beigezogenen Händler im Einzelnen ausgelotet hatte.⁶⁷⁵

Der klägerische Anwalt M. verurteilte zudem moralisch aufs Schärfste, dass sein Mandant durch einen üblen Betrug ruiniert worden war, während sich der Beklagte daran bereichert hatte:

Diese [die Gegenpartei] gibt vor, dass wir, indem wir das Bild gekauft haben, ohne irgendwelche Garantie zu verlangen, uns damit abfinden müssen und mit dem Schaden leben müssten und ein bisschen auch mit dem Spott; sie hingegen habe das Recht, bereichert zu sein mit einer beachtlichen Summe, um ein falsches Bild verkauft haben zu können, nachdem in alle vier Himmelsrichtungen gerufen wurde, dass es authentisch sei und dies, nach einer langen Kette von Mystifizierungen, von Abänderungen, von Fälschungen, von denen noch nicht alle Ringe bekannt sind.⁶⁷⁶

Die rechtliche Auseinandersetzung erlebte er als Inszenierung:

674 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des klägerischen Anwaltes M., 3.3.1947, S. 3, Übers. NW.

675 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Gutachten Prof. Hans R. Hahnloser, 24.8.1946, S. 6.

„Paul Graupe hat das Bild in der Sammlung Emden im April 1939 mit Hugo Ball geschätzt; da Ball ein ausgezeichneter Spezialist für Porzellan ist, kommt für die Bilderschätzung nur Graupe als verantwortlich in Frage. Auffällig ist, dass auch Graupe das Bild viel tiefer einschätzt als der enorm hohe Ankaufspreis von Perls betragen haben soll, nämlich mit 700 Pfund statt 26.000 RM im Jahre 1928. (...) Graupe hat also das Bild, obschon er es nicht als Fälschung erkannte, doch nicht als einen wirklich guten Gauguin bewertet und damit die mangelnde Qualität anerkennt. Übrigens ist Graupe ebensowenig Fachmann wie Perls, denn auch er hat sich früher mehr mit Graphik und Büchern beschäftigt und erst später mit alten Antiquitäten. Er war nie als Kenner moderner Bilder und mehr nur als guter Verkäufer bekannt.“

676 ASTI, Pretura di Locarno-Città, incarto n. 5843, scatola 417, anno 1942, Conclusioni (Stellungnahme zum Beweisergebnis) des klägerischen Anwaltes M., 3.3.1947, S. 5, Übers. NW.

Ein Schauspiel erstaunt uns ganz beträchtlich, und zwar dasjenige, das uns von der Beklagtenpartei geboten wird, die, auch wenn angenommen wird, dass sie in gutem Glauben zum Zeitpunkt des Verkaufs gewesen sei, heute jedoch, auch wenn sie den Fall kennt, darauf insistiert, den Vertrag als gültig zu erklären, sich zugestehend und zurückbehaltend eine Summe, von der sie weiß, dass sie sie nur erhalten hat, indem sie von einem Fehler profitierte und indem sie einen verstorbenen Mann arm machte, ohne dass jemand sein Erbe antreten wollte.⁶⁷⁷

Tatsächlich wurde die Galerie Aktuaryus durch die finanziellen Konsequenzen des Prozesses noch näher an den Abgrund gebracht, und wahrscheinlich hing sogar der Zeitpunkt des Krankheitsausbruchs bei Toni Aktuaryus mit der emotionalen Belastung zusammen, welche dieser seit 1942 andauernde Prozess mit sich brachte.

Sein Anwalt hätte eigentlich gerne eine Strafuntersuchung eingeleitet, „wenn sich daraus nicht sofort die Ungelegenheit ergeben hätte gegen die Schatten und gegen die Verschwundenen.“⁶⁷⁸

Er warnte auch ausdrücklich vor den Spätfolgen eines weiteren Verkaufs des gefälschten Bildes:

(...) im Falle, dass es in einigen Jahren nach dieser richterlichen Episode an einem Ort, wo es kein Echo gibt, einen weiteren Aktuarus (sic!) gäbe, getrieben von der Idee, einen ‚Gauguin‘ zu kaufen, der vielleicht an Wert gewonnen hat und in der Zwischenzeit durch die Hände der verschiedenen Bernheim oder der verschiedenen Hugo Perls gegangen sei, von denen die Welt voll ist.

Obwohl der klägerische Anwalt M. den Auftrag hatte, die Interessen des Klägers Aktuaryus zu vertreten, gab er die jüdischen Kunsthändler mit seinen Aussagen vollends der Lächerlichkeit preis und unterstellte ihnen, sie würden einander darin unterstützen, wertlose Ware an unwissende Klienten zu verkaufen. Auf der Suche nach den Schuldigen für diesen Streitfall und gefangen in seiner Sicht von außen, legte er sich eine äußerst heikle wie zweifelhafte Angriffsstrategie zurecht, indem er alle jüdischen Händler in ein und denselben Topf warf, ihre Kennerschaft in Abrede stellte und sich zu absolut klischeehaften, antisemitischen Anschuldigungen verleiten ließ. Im Ungewissen bleibt, wie er sich zu Lebzeiten seines Mandanten zu dessen ‚jüdischer Identität‘ gestellt hatte, und ob er auch mit solchen Argumenten gekämpft hätte, wenn Aktuaryus damals noch am Leben gewesen wäre.

Er schrieb die gesamte Verwirrung ebenfalls der Fragilität des Kunsthandels zu, welcher auf Insiderwissen, promptem Agieren und guter Beleumdung aufbaue; zum Schluss karikierte er selbst seinen Mandanten Aktuaryus:

⁶⁷⁷ Ebd., S. 7, Übers. NW.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 4, Übers. NW.

Es ist ein Geschäftszweig, in dem die fundamentalen Prinzipien der handelsmässigen Korrektheit nicht verlangt sind oder nicht, mit Ausnahme einiger weniger Fälle, skrupulös kontrolliert werden. Man gehorchte vielmehr dem anderen Befehl, der praktischer war: der Schnellere ist der Geschwindere, heute ich, morgen du. Wenn dann der Schlag ins Wasser geht oder das Spiel aufgedeckt wird vor oder nach Abschluss des Geschäfts, akzeptiert man die Wertlosigkeit des Vertrags (wie der Sachverständige beobachtet hat) und rettet sich damit seinen Ruf als seriöser Händler, zumindest dem Anschein nach.⁶⁷⁹

Und mit dieser Aussage streifte er eine bedeutsame Ursache für Aktuaryus' arge Verwicklung. Hinter dem Verkauf des ‚Gauguins‘ an Bührle durch Aktuaryus und dem Gerichtsprozess um die Rücknahme durch Emden spielte sich nämlich ein Kräftemessen zwischen den einzelnen Händlern um die Stellung innerhalb des schweizerischen Kunstbetriebs ab. Einiges deutet darauf hin, dass Aktuaryus und Fritz Nathan miteinander um das Marktsegment der klassischen Moderne und die daran interessierte Kundschaft rivalisierten. Fürchtete Aktuaryus eine Verdrängung? Er muss unter Druck gestanden haben, als er Bührle den Gauguin eilends verkaufte, kurz nachdem Bührle über Nathan das *Mohnfeld* von Monet erworben hatte. Nathan seinerseits scheute darauf nicht davor zurück, seinen Fälschungsverdacht Bührle gegenüber offen auszusprechen, als er Bührle riet, Pariser Fachleute zur Echtheit des Gauguin zu konsultieren, brachte er den Stein ins Rollen.

Nachdem sich Perls nicht mehr daran erinnern konnte, jemals mit dem fraglichen Bild gehandelt und Bernheim bestritt, es je besessen zu haben, war es allein Nathan möglich, nähere Auskunft über eine frühere Präsentation des Bildes zu geben.

Nathans Fachwissen war einmalig: „Das Bild war mir seit vielen Jahren bekannt; wenn ich mich nicht täusche, habe ich es das erste Mal Anfang der zwanziger Jahre in München bei Caspari gesehen, später dann nochmals bei Dr. Emden. Weiterhin habe ich das Bild anlässlich der Auktion in Luzern gesehen, und dann nochmals, zum letzten Mal, im Haus von Herrn Bührle, Zollikerstrasse, Zürich.“⁶⁸⁰ Dass Nathan sagen konnte, wo er das Bild zum ersten Mal gesehen hatte, war sein persönlicher Trumpf, der ihn als kompetenten Kunstkennner auswies. Das Gericht leistete auch seiner Empfehlung eines Experten zur Begutachtung des Bildes schliesslich Folge.

Aus einer Artikelserie in der *NZZ* 1944 unter dem Titel *Betrügerischer Kunsthandel* geht hervor, dass das Thema der Fälschungen zu jener Zeit hochaktuell war.

679 Ebd., S. 3, Übers. NW.

680 Zeugeneinvernahme von Fritz Nathan, 4.11.1944 in St. Gallen. Zur Galerie Caspari siehe Sebastian Peters, *Die Galerie Caspari in München, 1913–1939, Netzwerke und Handlungsspielräume einer jüdischen Kunsthändlerin im Nationalsozialismus*, Masterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, München 2016.

Der Kunsthistoriker Marcel Fischer warnte darin eindringlich vor dem ‚Schwemmgut‘ auf dem Kunstmarkt in Kriegszeiten, doch war bestimmt schon davor klar, dass beim Kauf von Kunstwerken aus zweiter Hand besondere Vorsicht geboten war.⁶⁸¹ Bezeichnend für die damalige Vertrauenslage war, dass Fritz Nathan zum Abschluss dieser Serie die Gelegenheit erhielt, seine Einschätzung als professioneller Kunsthändler in der Presse darzulegen und sich so in der Öffentlichkeit als Fachmann zu profilieren. Sein Berufsethos umschreibt er wie folgt:

Ein seriöser Händler wird zu dem stehen, was er verkauft, er wird aber, wenn er sein Geschäft ernst nimmt, auch nur das verkaufen, was er kennt, was er versteht und wofür er guten Gewissens einstehen kann. Ja, er hat auch materiell das grösste Interesse daran, seinem Kunden nur einwandfreie und gute Werke zu verkaufen, denn sein Name leidet in dem relativ doch sehr kleinen und sehr zusammenhängenden Kreis der Kunstinteressenten, sobald er es an strenger Selbstdisziplin fehlen lässt. (...) Der seriöse Händler hat nur ein Interesse und nur einen Stolz: gute Kunstwerke in gute Sammlungen zu bringen.⁶⁸²

Die Kritik an Aktuaryus kann direkt daraus abgeleitet werden: Er hatte etwas verkauft, das er weder kannte noch verstand, wozu er keine Beziehung hatte und obendrein ein minderwertiges Kunstwerk war. Mit diesem Verkauf hatte Aktuaryus seinen Ruf als verlässlicher Kunsthändler in Gefahr gebracht. Seine mangelnde Achtsamkeit war somit eindeutig unprofessionell, ein Fehltritt mit verheerenden Folgen.

Welcher ernsthaftige Sammler hätte bei ihm weiterhin ohne Bedenken Werke der klassischen Moderne erwerben wollen? Dabei waren dies gerade diejenigen Verkäufe, welche höhere Beträge abwarfen als diejenigen der zeitgenössischen Kunst.

Während Aktuaryus damit seinen Namen aufs Spiel gesetzt hatte, gelang es Nathan, seine Position auf dem Schweizer Kunstmarkt als souveräner Experte bei den entsprechenden Sammlern zu stärken. Wie aus den Ankäufen Bührles ersichtlich wird, wandte sich dieser allmählich Nathan zu; das Seilziehen um den Kunden Bührle entschied Fritz Nathan letztendlich für sich.⁶⁸³ Erst viel später stellte sich heraus, dass auch Nathan vor dem Verkauf von Fälschungen nicht gefeit war: Hatte er doch bereits 1938, via Aktuaryus, Bührle eine Van-Gogh-Fälschung verkauft.⁶⁸⁴

681 NZZ, 1944. Die Artikel wurden gesamthaft publiziert in: Marcel Fischer, *Betrügerischer Kunsthandel*, Zürich 1944.

682 Fritz Nathan, *Nochmals „Betrügerischer Kunsthandel“*, in: NZZ, 4.3.1944.

683 Gloor, *Stiftung Sammlung E. G. Bührle*, Zürich, Kat. III, S. 17.

684 Fritz Nathan beschreibt in seinen Erinnerungen, dass er durch einen Zürcher Kollegen an Bührle einen teuren van Gogh verkaufen ließ, Nathan, *Erinnerungen*, S. 92. Es handelt sich um das Bild *Flowers in a Vase*, das Bührle am 29.3.1938 bei Aktuaryus für CHF 100.000 erwarb.

Vor diesem Hintergrund ist die eingangs formulierte Frage nun zu beantworten: Der Fall um den gefälschten Gauguin war keine Machenschaft jüdischer Kunsthändler, welche ihrer Gier nach dem schnellen Geld und ihrem gleichzeitigen Desinteresse an der echten Kunst zugeschrieben werden konnte, wie dies der klägerische Anwalt M. in seinem tendenziösen Plädoyer unterstellt. Sie hatten keineswegs nur den kurzfristigen Verdienst im Auge gehabt; zumal die Provenienz des Werkes nicht geklärt werden konnte, ist es unhaltbar, ihnen die Verantwortung für die Fälschung zuzuschreiben. Da der damalige Kunstmarkt in der Schweiz aus einer begrenzten Anzahl kaufkräftiger Kundinnen und Kunden bestand, war der Wettbewerb unter den Händlern entsprechend groß; es sei daran erinnert, dass Walter Feilchenfeldt in jener Zeit keine Arbeitserlaubnis erhielt, sodass er dazu gezwungen war, seine Ware über andere Händler verkaufen zu lassen, ohne ein eigenes Geschäft eröffnen zu dürfen.

Aktuaryus handelte unter diesem hohen Konkurrenzdruck, der sich zwischen ihm und Fritz Nathan um die Vermittlerposition beim kaufkräftigen Sammler Bührle aufgebaut hatte.

Daran zeigt sich, dass es in diesem Fall nicht um den einmaligen Verdienst ging, sondern um die Vertrauensstellung zum Sammler und die Vorrangstellung als Händler bei der Betreuung der Sammler und ihren Sammlungen. Unter diesem erheblichen Druck hatte Aktuaryus' Sorgfalt und gleich damit seine Glaubwürdigkeit gelitten.

Der Prozess erwies sich aber nicht nur als schwere Bürde zu Lebzeiten von Toni Aktuaryus, sondern führte auch wegen der illegalen Honorarbezüge ausgerechnet seines Anwaltes zu einer jahrelangen Verzögerung des Konkursverfahrens.⁶⁸⁵ – Hätte Aktuaryus seine Galerie aus ihrer finanziell prekären Lage retten können, wenn er den Gerichtsentscheid noch erlebt hätte und sein Geld ihm wieder zurückerstattet worden wäre?

Provenienzenverzeichnis der Sammlung Bührle, in: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/Bestand_EGBdt.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021), S. 5. Wie aus diesem Verzeichnis hervorgeht, hatten Nathan fünf und Aktuaryus vier Fälschungen an Bührle verkauft.

685 StAZH, Z 712.987, Schreiben des Konkursamtes Zürich-Enge vom 28. August 1957 an den Konkursrichter des Bezirksgerichtes Zürich: „Das Konkursverfahren dauerte deshalb über 11 Jahre, weil mehrere langwierige, zum Teil bis vor Bundesgericht appellierte Kollokationsprozesse erledigt werden mussten. Unter diesen Prozessen sei nur das Vorgehen gegen den Locarneser Rechtsanwalt R. erwähnt, welcher ungerechtfertigt (zum mindesten im Ausmass des die zu erwartende Konkursdividende übersteigenden Betrages) und in widerrechtlicher Weise seine in der konkursamtlichen Nachlassliquidation angemeldete und kollozierte Honorarforderung aus der Zeit vor Anordnung des Verfahrens an einem bei ihm eingegangenen Prozessergebnis voll in Abzug gebracht hat.“

7 Toni Aktuaryus' plötzliches Lebensende und die Auflösung seiner Galerie

Unerfüllte Nachkriegsträume

Um die Galerie nach dem Krieg erneut zu etablieren, hätte Aktuaryus wohl auf allen Ebenen neu anfangen müssen: Im Handel mit Grafik hätte er sich Zugang zum amerikanischen Markt verschaffen müssen, wie es Kornfeld in den 50er Jahren gelang.⁶⁸⁶ Dazu hätte er neue Geschäftspartnerschaften aufbauen müssen.

Aktuaryus' Vorhaben, eine ständige Vertretung von ausgewählten Malern zu übernehmen, reichte für einen Neuanfang auf dem Gebiet der Schweizer Kunst wohl nicht ganz; denn sämtliche Maler, von welchen er Werke dauernd an Lager zu haben plante, waren bereits gestandene Künstler und vor dem Ersten Weltkrieg geboren.⁶⁸⁷ Der Maler Ernst Morgenthaler stellte 1947 selbst ernüchtert fest, dass er sich nicht mehr weiterentwickelt hatte:

Man ist – und darin haben diese Jungen wohl Recht – längst etwas Erstarrtes geworden, das noch weiter da ist, bis die Uhr abläuft. Bei Amiet ist sie schon vor dem ersten Krieg stillgestanden. Dieses Außerhalb-der Zeit-Geraten ist das, was plötzlich da ist, ohne dass man es merkt. (Das Plakat ist für mich ein grausamer Beweis. Es nützt nichts, dass ein Arbeiter drauf ist.) Die Toulouse-Lautrec-Plakate hatten mir schon die Augen geputzt. Man ist durch den langen Krieg einmal mehr isoliert worden und hat keinen Kontakt gehabt mit der Welt. Huber – Hügin – Bodmer etc – das sind alles

⁶⁸⁶ Fehlmann, *Gutekunst*, S. 139–162, hier S. 146–148.

⁶⁸⁷ Kat. der Galerie Aktuaryus *Ausstellung Schweizer Maler*, 24.7.–20.8.1945, 1. Abteilung, Paul Basilius Barth (1881–1955), Charles Chinet (1891–1978), Fritz Deringer (1903–50), Marguerite Frey-Surbek (1886–1981), Eugen Früh (1914–75), Wilhelm Gimmi (1886–1965), Adolf Herbst (1909–83), Ernst Morgenthaler (1887–1962), Albert Pfister (1884–1978), Albert Schnyder (1898–1989), Otto Sequin (1892–1959), Rudolf Zender (1901–88).

„Mitteilung: Diese 1. Gruppe von Ausstellern wird im August von einer neuen Serie abgelöst. Es ist eine Darbietung von Werken, deren Autoren in der Folge ein ständiges Depot neuer Arbeiten in unserer Galerie unterhalten. Die Kunstfreunde können sich auf diese Weise jederzeit und unverbindlich orientieren.“

1945 Aug./Sept. ‚Ausstellung Schweizer Maler‘, 2. Abteilung, Cuno Amiet (1886–1961), Ernest Bolens (1881–1959), Augusto Giacometti (1877–1947), Max Gubler (1898–1973), Adrien Holy (1898–1978), Karl Hosch (1900–72), Ernst Leu (1913–94), Walter Sautter (1911–91), Victor Surbek (1885–1975), Fred Stauffer (1892–1980), Johann von Tschanner (1886–1946), Varlin (eigentl. Willy Guggenheim, 1900–77).

verborgene, verdrückte Gestalten – die nützen mir nichts. Louis Moilliet hat die Intelligenz, die jenen fehlt.⁶⁸⁸

Die Zeit dieser Künstler war in einem gewissen Sinn vorbei, sie waren nicht mehr gefragt; allenfalls kauften Museen noch einzelne Werke, um ihre Sammlungen zu ergänzen.

Dazu kam, dass die Schweizer Kunst vor dem internationalen Angebot verblasste und viele Künstler dem späteren Urteil nicht standhalten konnten.⁶⁸⁹

Schweizer Kunst hatte man in den Kriegsjahren genügend gesehen. Die Sammler und Museen hatten Bedarf nach Welt-Kunst; Kunst und Reisen taten sich wieder zusammen. Zudem hatte sich der Kunstmarkt für internationale moderne Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg nach New York verlagert.

Französische Kunst war zwar in der Schweiz nach wie vor gefragt, doch konzentrierte sich dieser Teil des Marktes nun definitiv auf wenige Fachleute und wurde damit professionalisiert. – Infolgedessen war ein unverzichtbares Standbein der Galerie zumindest geschwächt. Und wie hätte Aktuaryus sein Angebot auffrischen können, um auch in den 50er und 60er Jahren weiterhin vom Kunstverkauf leben zu können? Es hätte wohl kaum gereicht, bloß die Schweizer Avantgarde der 30er Jahre und zeitgenössische Künstler einer jüngeren Generation ins Programm aufzunehmen.

Verankerung in der Kunstwelt

Das Konkursprotokoll stellt eine einmalige Informationsbasis für die Galeriebestände zum Zeitpunkt März 1946 dar. Das Dritteigentum machte damals mit knapp 430 Stück⁶⁹⁰ den Löwenanteil im Angebot der Galerie Aktuaryus aus und setzte sich aus drei unterschiedlichen Bezugsquellen zusammen: aus Bildern, welche Toni Aktuaryus direkt von Malern zum Verkauf zur Verfügung gestellt bekam; aus Werken, die ihm Sammler zum Verkauf überließen; und schließlich aus Kommissionsware von diversen anderen Galerien.⁶⁹¹

688 Ernst Morgenthaler äußert sich in einem Brief an seine Frau Sasha am 4.7.1947 über sein Plakat *Hundert Jahre Eisenbahn* für die SBB von 1947, zitiert nach Biffiger, *Morgenthaler*, S. 179.

689 Matthias Frehner, *Vom Rütli der Schweizer Kunst zu internationaler Offenheit, Das Kunstmuseum Bern 1933 bis 1945*, in: ders. u. Daniel Spanke (Hg.), *Moderne Meister, 'Entartete' Kunst im Kunstmuseum Bern* (Kat.), Bern 2016, S. 69–87, hier S. 79.

690 Bei den Listen des Dritteigentums wurde nicht zwischen Gemälden und Grafik unterschieden. Es wurden auch keine Preisangaben dazu gemacht.

691 Erwähnt werden die Galerien: Rosengart, Luzern; Aktuaryus, Straßburg; Moos, Genf; Petiet, Paris.

Toni Aktuaryus konnte zu seinem Eigentum 211 grafische Werke und 58 Gemälde im geschätzten Wert von CHF 38.711 rechnen.⁶⁹² Besuchte man die Galerie Aktuaryus zu Beginn des Jahres 1946, hätte man ein Sortiment von rund 700 Objekten zur Auswahl gehabt.⁶⁹³ Wobei die einzelnen Bestände nicht gleichmässig repräsentiert waren. Spitzenreiter zu jenem Zeitpunkt waren – in alphabetischer Reihenfolge – Amiet, Auberjonois, Barraud, Bonnard, Corinth, G. Giacometti, Holy, Hunziker, Liebermann, Picasso, Schnyder, Toulouse-Lautrec, Vlaminck und Zender.⁶⁹⁴ Nun ist es natürlich schwierig zu beurteilen, ob die Auswahl der Künstler, welche durch ihre Werke im Angebot der Galerie Aktuaryus am stärksten vertreten waren, tatsächlich Publikumsbeliebte waren, oder ob sich hinter einzelnen nicht auch Ladenhüter versteckten. Die Tatsache, dass es sich bei den meisten um Künstler handelte, welche erst kürzlich ausgestellt worden waren, weist jedoch eher darauf hin, dass damit das Kaufinteresse des Publikums geweckt werden sollte, und dies wäre aller Wahrscheinlichkeit nicht möglich gewesen, wenn Toni Aktuaryus die Werke gegenläufig zum Publikumsgeschmack ausgewählt hätte.

Von 37 zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern, von welchen Toni Aktuaryus Anfang 1946 Werke am Lager hatte, lebten 16 in Stadt und Region Zürich; vier hatten ihren Wohnsitz in Genf, drei in Basel, drei im Tessin, je einer

692 StAZH, Z 712.987. Der Kunsthändler August Klipstein in Bern hatte vom Konkursamt den Auftrag erhalten, Grafik und Gemälde aus dem Eigentum Toni Aktuaryus' zu schätzen.

693 Ebd., Dritteigentum und Eigentum zusammengezählt; ausserdem existierten noch 4 Convoluta, welche mehrere Blätter beinhalteten, ohne dass diese im Konkursprotokoll einzeln angegeben wurden. Im Konkursprotokoll werden auch 10 Gemälde und 3 Plastiken aufgeführt, deren Besitzer nicht eruiert werden konnten.

694 Cuno Amiet: Eigentum Aktuaryus: 2 Grafiken, 7 Gemälde; Dritteigentum: 14 Werke (Total 23); zuletzt ausgestellt im Januar 1946. René Auberjonois: Eigentum Aktuaryus: 11 Grafiken, 3 Gemälde; Dritteigentum: 3 Werke (Total 17); zuletzt ausgestellt im Januar 1946. Maurice Barraud: Eigentum Aktuaryus: 2 Grafiken, 4 Gemälde; Dritteigentum: 11 Werke (Total 17); zuletzt ausgestellt im Januar 1946. Pierre Bonnard: Dritteigentum: 14 Werke; zuletzt ausgestellt im März 1946. Lovis Corinth: Eigentum Aktuaryus: 7 Grafiken, Dritteigentum: 3 Werke (Total 10); zuletzt ausgestellt im Juli/August 1944. Giovanni Giacometti: Eigentum Aktuaryus: 2 Grafiken; Dritteigentum: 46 Werke (Total 48). Adrien Holy: Eigentum Aktuaryus: 2 Gemälde; Dritteigentum: 16 Werke (Total 18); zuletzt ausgestellt im Januar 1946. Werner Hunziker: Eigentum Aktuaryus: 5 Grafiken, 1 Zeichnung; Dritteigentum: 6 Werke (Total 12). Max Liebermann: Eigentum Aktuaryus: 16 Grafiken, 2 Zeichnungen; Dritteigentum: 3 Werke (Total 21); zuletzt ausgestellt im April/Mai 1945. Pablo Picasso: Eigentum Aktuaryus: 13 Grafiken, 1 Radierung; Dritteigentum: 13 Werke (Total 27); zuletzt ausgestellt im Januar/Februar 1945. Albert Schnyder: Dritteigentum: 13 Werke; zuletzt ausgestellt im November/Dezember 1945. Henri de Toulouse-Lautrec: Eigentum Aktuaryus: 14 Grafiken; Dritteigentum: 12 Werke (Total 26); zuletzt ausgestellt im März 1946. Maurice Vlaminck: Eigentum Aktuaryus: 11 Grafiken, 2 Lithografien; Dritteigentum: 6 Werke (Total 19); zuletzt ausgestellt im März 1946. Rudolf Zender: Dritteigentum: 19 Werke; zuletzt ausgestellt im Januar 1946.

in Lausanne, Bern, Graubünden, Aarau, Delsberg, Oschwand, Diessenhofen und schließlich vier im Ausland.⁶⁹⁵

Bei den Kundinnen und Kunden, welche der Galerie Aktuaryus Werke in Kommission zur Verfügung gestellt hatten, sehen die Relationen im Frühling 1946 ähnlich aus: von rund 60 fassbaren Personen waren etwas mehr als die Hälfte aus Stadt und Region Zürich; der Rest verteilte sich vor allem auf größere Schweizer Städte wie: Bern, Lausanne, St. Gallen, Solothurn, Schaffhausen, Luzern, Baden, La Chaux-de-Fonds, Neuenburg, Lugano und Locarno. Havanna, New Haven (USA), Haifa, Kopenhagen, London, Paris, Mailand und Bielsko bildeten geografisch gesehen die größten Netzpunkte der gesamten Kundschaft.⁶⁹⁶

Wie ein Blitz aus heiterem Himmel

Als Toni Aktuaryus am 28. März 1946 im Zürcher Rotkreuzspital die Augen für immer schloss,⁶⁹⁷ fand zeitgleich im Helmhaus Zürich unter dem Titel ‚Kunst im Exil‘ eine Ausstellung von Werken ausländischer Künstler in der Schweiz statt. Sie wurde von der Schweizerischen Zentralstelle für Flüchtlingshilfe veranstaltet, um geflüchteten Künstlerinnen und Künstlern eine Gelegenheit zu geben, ihre Werke öffentlich zum Verkauf anzubieten.⁶⁹⁸ Einer der ausstellenden Künstler war Wladimir Sagal, der wie Aktuaryus vor dreißig Jahren – zwar erst nach mehreren langwierigen Einreisebemühungen, schließlich mit einer legalen Einreiseerlaubnis ausgestattet und via einen abenteuerlichen Grenzübertritt in den Bergen – in der Schweiz endlich eine neue Heimat gefunden hatte.⁶⁹⁹ Es war, als würden wiederum die Folgen eines (Welt-)Krieges in einem neu aufscheinenden Kunstangebot ihren Ausdruck finden.

Nach 75 Jahren über die Todesumstände eines Menschen zu mutmaßen, und dazu noch ohne ihn persönlich gekannt zu haben, ist ein gewagtes Unterfangen. Feststeht, dass bei Toni Aktuaryus ein gutartiges Blasenleiden diagnostiziert worden war, dem die Ärzte in Zürich mit einer Routineoperation beizukommen glaubten. Kurz darauf starb er im Spital an den Folgen dieser Operation, welche bei ihm zu einer plötzlichen und unaufhaltsamen Sepsis geführt hatte. Für die behandelnden Ärzte ein unfassbares Geschehen.⁷⁰⁰ Der medizinische Hintergrund seines Todes kommt in den Nachrufen allerdings nirgends zur Sprache.

695 Palästina, Budapest, Paris, Berlin, StAZH, Z 712.987, Dritteigentum.

696 Ebd.

697 Ebd., Kollokationsplan, „3. Klasse“, Ord. Nr. 8.

698 *Kunst im Exil*, Kat. Ausstellung, 24.3.–7.4.1946 (Typoskript, SIK).

699 Gisel u. Lüthi, *Sagal*, S. 91–105.

700 Dunkleman, *Genealogy*, S. 40/41.

An die Öffentlichkeit gelangte nur die Erklärung, dass Toni Aktuaryus „in seinem 53. Altersjahr nach kurzer Krankheit“ verstorben sei.⁷⁰¹ Dass ausgerechnet die Medizin dem tödlichen Ausgang dieses Eingriffes ratlos gegenüberstand, wirft Fragen nach der grundsätzlichen Lebensbefindlichkeit des Galeristen und Familienvaters im Jahr 1946 auf.

Die kummervollen Kriegsjahre hatten indes ihre eigenen Schatten auf sein psychisches und damit auch physisches Gleichgewicht geworfen. Für Jedlicka war das Schweigen über die bedrückenden Zeitumstände ein mitbestimmender Faktor für Aktuaryus' plötzliches Ableben im Frühling 1946:

Die schweren geistigen, seelischen, politischen Erschütterungen, die zum letzten Weltkrieg führten, ergriffen auch ihn. Er litt darunter so schwer wie alle, die durch Rasse und Herkunft ebenso entscheidend davon betroffen wurden. Da er vieles, was er in diesem Zusammenhang erlebte, was ihn bewegte, quälte, zerriss, fast allen Menschen gegenüber verschweigen musste, zehrte es auch an seiner Lebenskraft.⁷⁰²

Jedlicka hob aber gleichzeitig hervor, dass Toni Aktuaryus „nach dem Kriege (...) wieder viele Möglichkeiten vor sich“ sah und „in den letzten Wochen vor seinem Tode (...) noch einige Pläne in ihm gereift“ seien, „die seinem Wesen neue Spannkraft gegeben zu haben schienen – und die nun wahrscheinlich unausgeführt bleiben“ würden.

Seinem Bedauern verlieh Jedlicka überdies mit dem Hinweis Ausdruck, dass die Nachricht von Aktuaryus' Tod „einer grossen künstlerischen Öffentlichkeit deutlich gemacht“ habe, „dass mit ihm ein wertvoller Mensch allzufrüh dahingegangen“ sei, „und mit ihm eine besondere seelische Atmosphäre, ein Unwägbares, durch das auch immer ein wesentliches Schicksal gekennzeichnet“ sein werde. Ohne hier mit Jedlicka den Tod Aktuaryus' allzu sehr mystifizieren zu wollen, ist es offensichtlich, dass in seinem Leben viele belastende Faktoren vorhanden waren. Neben dem schleppenden Prozess im Kanton Tessin, dem Schuldenberg in der Galerie und seinen gesundheitlichen Problemen, waren auch in seinem Privatleben Schwierigkeiten aufgetreten. Nachdem sich Flora einen Anwalt genommen hatte, war die Scheidung der Eheleute Toni und Flora Aktuaryus-Schreiber nach 20 Ehejahren seit Beginn des Jahres 1946 in Vorbereitung.⁷⁰³ Was hatte die Ehe zerrüttet? War Flora mit den geschäftlichen Entscheidungen ihres Mannes nicht länger einverstanden, oder waren die Gründe für das Zerwürfnis persönlicher Natur?

701 Todesanzeige in: NZZ, 30.3.1946.

702 Jedlicka, *Aktuaryus*, in: NZZ, 1.4.1946.

703 Dies geht aus den Forderungen im Konkurs hervor. StAZH, Z 712.987, Kollokationsplan, 5. Klasse, Ordnung Nr. 42. Eine gerichtliche Auflösung der Ehe wurde allerdings nicht mehr durchgeführt.

Gegenüber seiner älteren Tochter Yvonne soll Toni Aktuaryus bereits im Frühling 1945 eine Todesahnung ausgesprochen haben; er habe das Gefühl, er würde im kommenden Frühling auf dem Friedhof Binz begraben liegen.⁷⁰⁴ Yvonne, deren innigster Berufswunsch es gewesen war, Kinderärztin zu werden, hatte gerade eben ihre Matura bestanden. Der Verlust ihres Vaters traf sie, die Mutter Flora und Schwester Reine nach ihren eigenen Worten „wie ein Blitz aus heiterem Himmel“.⁷⁰⁵ Der Traum vom Arztstudium konnte nun nicht mehr verwirklicht werden: Knapp 19-jährig, musste sie ab sofort für sich und den Rest der Familie aufkommen, indem sie als kaufmännische Angestellte arbeiten ging. Die jüngere Schwester Reine – ein Mädchen von 14 Jahren – war zum Zeitpunkt des Todes ihres Vaters eine ambitionierte Cellospielerin. Da aber nach religiöser Tradition während des ersten Trauerjahres in der Trauerfamilie nicht musiziert werden darf, verlor sie den Bezug zu ihrem Instrument und gab es schließlich ganz auf.⁷⁰⁶

Ernst Morgenthaler beschreibt in seinem *Gedenkblatt für Toni Aktuaryus* in malerisch-stimmungsvollen Worten dessen Beerdigung auf dem Friedhof der Israelitischen Religionsgesellschaft Zürich in Binz-Witikon:⁷⁰⁷ „An einem strahlenden Frühlingstag – es war der 1. April – wurde in Binz-Witikon Toni Aktuaryus zu Grabe getragen. Dort liegt in lieblichster Landschaft an den Waldrand geschmiegt ein kleiner israelitischer Friedhof, in dessen nüchterner und schmuckloser Abdankungshalle sich eine stattliche Zahl von Männern eingefunden hatte.“⁷⁰⁸ Gemäß religiöser Tradition der IRGZ durften Frauen an den Beerdigungen nicht teilnehmen. Witwe und Töchter mussten zu Hause bleiben und erfuhren erst später, dass der Andrang auf die Beerdigung so groß gewesen war, dass die Zürcher Stadtpolizei den Verkehr mit zusätzlichem Personal regeln musste.⁷⁰⁹ Im *Israelitischen Wochenblatt* war zu lesen, dass die Bestattung „unter starker Beteiligung aus allen Schichten der Zürcher Judenheit und besonders auch der hiesigen Kunstwelt“ stattgefunden habe. Rabbiner Armin Kornfein⁷¹⁰ hatte die Abdankungsrede gehalten, während Selig Schachnowitz als Freund des Verstorbenen und Alexander Schaichet als Vertreter der Künstler gesprochen hatte.⁷¹¹

704 Dunkleman, *Genealogy*, S. 40.

705 Ebd., S. 41.

706 Gespräche mit Y. Dunkleman, Milwaukee, Juli 2004.

707 Dieser Friedhof war im Jahr 1936 von der IRGZ gekauft und eingeweiht worden. *IRG Festschrift*, S. 110.

708 Morgenthaler, *Gedenkblatt*, in: Schweizer Kunst, Nr. 8 (Oktober), 1946, S. 69/70, hier S. 69.

709 Mail von Y. Dunkleman an EE, 24.3.2004.

710 Rabbiner Armin Kornfein war von 1902 bis 1959 als Rabbiner bei der IRGZ tätig. *IRG Festschrift*, S. 113.

711 Schachnowitz, *Aktuaryus*, in: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5.4.1946, S. 11.

Flora Aktuaryus-Schreiber, verwitwet mit 42 Jahren, sah sich – wahrscheinlich war sie durch ihren Mann über die prekäre finanzielle Lage der Galerie orientiert – einer unausweichlichen Situation gegenüber, von der sie ahnte, dass sie ihre Kräfte und Möglichkeiten überstieg. Sie entschied, das Erbe ihres Mannes nicht anzutreten, worauf das Konkursamt Zürich-Enge das amtliche Konkursverfahren eröffnete. Als sie zu den Konkursursachen einvernommen wurde, sagte sie aus, dass „die Vermögenslage des Verstorbenen so unübersichtlich“ sei und sie als Erben vermutet hätten, dass der Nachlass überschuldet sei, weshalb sie die Erbschaft ausgeschlagen hätten.⁷¹² Ihre Befürchtungen waren tatsächlich berechtigt. Die Galerie hatte nicht nur sämtliche finanziellen Reserven verschlungen, sondern auf ihr lasteten auch beträchtliche Schulden.

Konkurs und Auflösung der Galerie Aktuaryus

Die Komplexität der vermögensrechtlichen Verhältnisse manifestiert sich allein schon daran, dass das ganze konkursamtliche Verfahren bis zu seinem endgültigen Abschluss elf Jahre in Anspruch nahm.⁷¹³ Aktuaryus hinterließ neben seinen eigenen Lagerbeständen an Gemälden und Grafik, frisch umgebauten Galerieräumlichkeiten und leeren Konten⁷¹⁴ auch offene Gerichtsprozesse und rote Zahlen in der Galerie. An eine Weiterführung der Galerie war unter diesen Umständen nicht zu denken; es fehlte definitiv an einer soliden finanziellen und materiellen Basis, um nur allein die Betriebskosten von durchschnittlich CHF 7000 pro Monat zu decken.⁷¹⁵

Das Revisions-, Treuhand- und Verwaltungsbureau Merlitschek und Schönenberger in Zürich 8 erstellte im Auftrag des Konkursamtes Zürich 2 per 22. Juni 1946 einen approximativen Status über die konkursamtliche Nachlassliquidation der Galerie

712 StAZH, Z 712.987, Einvernahme von Flora Aktuaryus am 7.6.1946, 9. Konkursursachen.

713 Das Konkursverfahren wurde am 3. September 1957 offiziell durch den Konkursrichter des Bezirksgerichtes Zürich als geschlossen erklärt. „5. September Publikation des Schlusses der konkursamtlichen Nachlass-Liquidation im Kant. Amtsblatt, Tagblatt der Stadt Zürich, Schweiz. Handelsamtsblatt und in der Neuen Zürcher Zeitung.“ „Das Konkursverfahren dauerte deshalb über 11 Jahre, weil mehrere langwierige, zum Teil bis vor Bundesgericht appellierte Kollokationsprozesse erledigt werden mussten. Schreiben des Konkursamtes Zürich-Enge vom 28. August 1957 an den Konkursrichter des Bezirksgerichtes Zürich. Publikation in: NZZ, 13.9.1957.

714 StAZH, Z 712.987, Kollokationsplan, „2. Klasse“, Toni Aktuaryus hatte die Brüsseler Lose seiner Töchter im Wert von damals CHF 1308,70 und ihre Ersparnisse im Betrag von insgesamt CHF 1500 verbraucht.

715 Ebd., Revisions-, Treuhand- und Verwaltungsbureau Merlitschek und Schönenberger, 22.6.1946, S. 4; dort werden die Betriebskosten für drei Monate mit CHF 20.908,69 ausgewiesen.

Toni Aktuaryus. Dort wurden mithilfe der Buchhaltung folgende Zahlen errechnet: die Debitoren-Außenstände wurden mit CHF 47.679,70, die Verpflichtungen gegenüber Lieferanten mit CHF 13.587,36 angegeben. Schulden an Kunden wurden in der Höhe von CHF 67.389,45 festgestellt. Es wurde empfohlen, das Warenlager von Fachleuten schätzen zu lassen; sein Buchwert betrage CHF 9340,45. Die Treuhänder kamen zum Schluss, dass die allgemeine Gläubiger-Quote bei 22 % liegen werde.⁷¹⁶ Dem Bericht ist weiter zu entnehmen, dass in den letzten drei Monaten vor Aktuaryus' Lebensende „die Privatabhebungen um 30 % höher als im Vorjahr“ gewesen waren, was „sich wohl durch die mit der Krankheit verbundenen höheren Auslagen“ erklärte.⁷¹⁷ Bei genauerem Hinsehen kann man indessen feststellen, dass zwar die offenen Gesundheitskosten mit CHF 2761,20 relativ hoch ausfielen, gerade doppelt so schwer wogen dagegen die verschiedenen Anwaltskosten.⁷¹⁸

Die Gläubiger wurden durch das Konkursamt schriftlich informiert, und der Konkurs wurde im Amtsblatt der Stadt Zürich publiziert.⁷¹⁹ Die erste Gläubigerversammlung fand am 24. Juni im Restaurant Belvoirpark in Zürich statt, auf welcher das weitere Vorgehen besprochen wurde. Es wurde ein Gläubigerausschuss bestehend aus drei Personen gewählt. Thematisiert wurden bei dieser Zusammenkunft unter anderen der Status des Erbes und die nun folgenden rechtlichen Schritte. Rechtsanwalt Schenkel informierte zudem über den Stand des Prozesses gegen Erich Emden in Locarno. In der freien Diskussion wurden auch Fragen nach der Buchhaltung aufgeworfen und Auskunft über die Bilderverkäufe nach dem Tod von Toni Aktuaryus verlangt. Schließlich interessierten sich die Anwesenden für die mutmaßliche Dauer des gesamten Verfahrens.⁷²⁰

Für die zweite Gläubigerversammlung, welche am 8. Oktober am selben Ort abgehalten wurde, war ein neuer Status aufgestellt worden. Darin standen den Aktiva von CHF 67.518 Passiva von CHF 171.701 bzw. 224.191 gegenüber. Dass bei den Passiven mit zwei unterschiedlichen Beträgen gerechnet wurde, hatte damit zu tun, dass Flora Aktuaryus ihr Frauengut (Mitgift) von der Konkursmasse zurückforderte und zum damaligen Zeitpunkt noch offen war, ob ihr dies zugesprochen wurde.⁷²¹ Nachdem ihre Eigentumsansprüche betreffend Mobilien in der Wohnung und einzelnen Möbelstücken in der Galerie mit Verfügung

716 Ebd., S. 8. „Die 81 Gläubiger in der 5. Klasse mit einem Gesamtforderungsbetrag von Fr. 191.245,52 erhalten total Fr. 49.850,16, was einer Konkursdividende von 26,066 % entspricht.“

717 Ebd., S. 4.

718 Ebd., Kollokationsplan, „5. Klasse“, Gesundheitskosten CHF 2761,20: Ord.Nrn. 7–13, 68. Anwaltskosten CHF 5525,75: Ordn.-Nrn. 30, 36–37, 42.

719 Ebd., Gebühren- und Auslagenrechnung, S. 1.

720 Ebd., Protokoll der 1. Gläubigerversammlung. Die Angaben über die Zahl der Gläubiger schwanken zwischen 68 und 84.

721 Ebd., „Nachlasskonkurs Toni Aktuaryus-Schreiber, Zürich; Status zur 2. Gläubigerversammlung vom 8. Okt. 1946“.

vom 17. September 1946 durch die Konkursverwaltung und den Gläubigerausschuss vollumfänglich anerkannt worden war,⁷²² wehte ihr an der Gläubigerversammlung vom 8. Oktober ein eisiger Wind entgegen; der Vorsitzende stellte dort den Antrag, „es sei der Konkursverwaltung Auftrag zur Bestreitung der Eigentumsansprache der Frau Aktuaryus bezüglich der Bilder in ihrer Wohnung namens der Gesamtheit der Gläubiger zu erteilen.“ Ihr Vertreter, Dr. Billeter, gab daraufhin bekannt, „dass letztere von sich aus auf einige der Bilder verzichte, bezüglich der übrigen aber ihre Eigentumsansprache aufrecht erhalte, da diese Bilder ihr von ihrem verstorbenen Gatten oder von Künstlern geschenkt worden seien.“ Nachdem zwei der anwesenden Gläubiger „diese Ausführungen bezweifeln, wird in der folgenden Abstimmung der Konkursverwaltung stillschweigend Auftrag erteilt, die Klage auf Herausgabe dieser Bilder zu erheben.“⁷²³

Beim vorhandenen Dritteigentum⁷²⁴ mussten insgesamt 26 Eigentumsansprachen, ca. 60 Werke betreffend, abgewiesen werden, da diese Werke in der Galerie nicht mehr vorhanden waren. Die umfangmäßig spektakulärste abgewiesene Eigentumsansprache war diejenige von Bruno und Alberto Giacometti bezüglich elf Werken von Giovanni Giacometti, welche nicht mehr zum Vorschein gekommen waren.⁷²⁵

Die Bestände der Galerie Aktuaryus wurden durch die Kunsthändler August Klipstein in Bern und Gottfried Tanner in Zürich auf einen Wert von CHF 38.711 geschätzt⁷²⁶ und am 14. November 1946 durch die Gebrüder Bollag im Savoy-Hotel Baur en ville in Zürich für CHF 53.620 versteigert.⁷²⁷ Der Totalerlös aus den Retentionsobjekten belief sich damit auf CHF 62.220, welche nun auf 92 gestellte Forderungseingaben zu verteilen waren.⁷²⁸ Nachdem sämtliche Kollokationsprozesse entschieden waren, wurden elf Jahre nach Aktuaryus' Tod endlich die Lohnforderungen der Angestellten, die Ansprüche der Töchter und die offenen Rechnungen der Ärzte ohne Abzüge ausbezahlt.⁷²⁹ Flora Aktuaryus

722 Ebd., Inventar/Eigentumsansprachen.

723 Ebd., Protokoll der 2. Gläubigerversammlung.

724 Ebd., Eingaben/Inventar, S. 1–24.

725 Es waren dies: *Abendstimmung, Lago maggiore, Piz Margna im Schnee, Bei Sils Bregaglia, Silsersee, Häuser am See, Monti Giorj, Oberengadin, Häuser im Schnee, St. Moritz, Berglandschaft.* Ebd., Eingaben/Inventar, Verfügung der Konkursverwaltung und des Gläubigerausschusses.

726 Ebd., Eingaben/Inventar, letzte Seite (unpaginiert).

727 Ebd., Verteilungsliste S. 1.

728 Ebd., Eingabenverzeichnis (unpaginiert) und Verteilungsliste S. 1–19. Zuerst kamen 77 Eingaben zustande; 15 zusätzliche wurden erst nachträglich gestellt. Bei den nachträglich eingegangenen Eingaben handelte es sich in der Mehrzahl der Fälle um finanzielle Forderungen für Bilder, welche in der Galerie nicht mehr gefunden worden waren.

729 Dies entspricht dem gesetzlichen Vorgehen. Löhne: 1. Klasse. Kinder: 2. Klasse. Ärzte: 3. Klasse. Ebd., Verteilungsliste, S. 7/8.

wurden CHF 15.000 an mitgebrachtem Frauengut zugestanden.⁷³⁰ Der verbleibende Rest von knapp CHF 50.000 wurde auf die übrigen 81 Gläubiger verteilt, welche auf ihren Schultern einen Verlust von rund CHF 140.000 tragen mussten. Die Konkursdividende entsprach damit 26,066 %. Je höher der noch ausstehende Betrag also war, desto größer war auch der reelle Verlust eines Gläubigers: Mit knapp CHF 20.000 verzeichnete die Witwe Flora Aktuaryus die größte Einbuße, gefolgt von der Schweizerischen Bankgesellschaft mit CHF 16.000. Amiet verlor über CHF 5000, sein Malerkollege Morgenthaler über CHF 3000.⁷³¹

Die tatsächlichen Ursachen des Konkurses sind dennoch weiterhin unklar: Hatte die Familie über ihre Verhältnisse gelebt? Strapazierte der Unterhalt der Angehörigen während des Zweiten Weltkrieges das Familienbudget zu stark? Verschlang der Betrieb der Galerie zu viele Mittel? Beanspruchten die Anwaltskosten zu viele Ressourcen? Möglicherweise wirkten alle diese Ausgaben zusammen, sodass es über die Jahre zu einer schleichenden Überschuldung gekommen war.

In der Literatur hat sich wegen des Konkurses der Galerie ein eindimensionales Bild überliefert, welches die Galerie als nach dem Zweiten Weltkrieg gescheiterten Betrieb darstellte.⁷³² Diese Reduktion auf die defizitären finanziellen Verhältnisse, welche in einen Konkurs mündeten, mag mit Grund dafür sein, dass die Rezeption von Aktuaryus' professioneller Arbeit von 1924 bis 1946 bis heute von niemandem aufgenommen wurde. Auf den tragischen Aspekt, dass Toni Aktuaryus, noch bevor sich sein Geschäft vom Krieg erholen konnte, erkrankte und völlig unerwartet starb und dies, aller Voraussicht nach, den eigentlichen Todesstoß für die Galerie bedeutete, wurde nirgends eingegangen. Denn trotz Schulden lagen keinerlei Betreibungen vor, und Aktuaryus hoffte wahrscheinlich, die Galerie würde bei günstigem Geschäftsgang nach einer gewissen Zeit wieder schwarze Zahlen schreiben. Vom Tod eingeholt, wurde seinem Leben und seinem persönlichen Engagement für die Schweizer Kunst, Künstler und Sammler in der Folge keine weitere Beachtung mehr geschenkt – wie jener tonlos musizierenden Fayence im Konkursprotokoll unter Nummer 549, welche niemandem zu gehören schien: „Unbekannt, Geigender Jude (Porzellan)“.⁷³³ Toni Aktuaryus' Lebensspur verlor sich, und sein kultureller Beitrag als Kunstvermittler am Standort Zürich fiel allmählich der Vergessenheit anheim.

730 Ebd., Verteilungsliste, S. 8.

731 Ebd., Verteilungsliste, S. 9–19.

732 Buomberger, *Raubkunst*, S. 80; Tisa Francini u.a., *Fluchtgut*, S. 73.

733 StAZH, Z 712.987, Inventar, S. 24, Nr. 549.



Abb. 45: Porträt Toni Aktuaryus, März 1946. Foto: Privataarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.



Abb. 46: Porträt Flora Aktuaryus-Schreiber, um 1950. Foto: Privatarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.



Abb. 47: Porträt Yvonne Aktuaryus, um 1950. Foto: Privataarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.



Abb. 48: Porträt Reine Aktuaryus, um 1950. Foto: Privataarchiv Yvonne Dunkleman-Aktuaryus.

Jedlicka hatte daneben stets seine wissenschaftliche Karriere vorangetrieben, welche ihm auch als Schlupfloch aus dem Kunstmarktgeschehen der Nachkriegszeit diente. Während der kommenden zwanzig Jahre war er zudem ein gefragter Eröffnungsvortragender von Ausstellungen und Autor für die Nachrufe auf seine ehemaligen Weggefährten; sein letzter galt Oskar Reinhart.⁷³⁴ Er selbst erlitt in Duisburg nach einem Vortrag über Modigliani bei einem Glas Wein einen Zusammenbruch und verstarb dort am 9. November 1965 in einem Krankenhaus.⁷³⁵

⁷³⁴ Gotthard Jedlicka, *Karl Scheffler*, in: NZZ, 31.10.1951; ders., *Raoul Dufy*, in: NZZ, 21.4.1953; ders., *André Derain*, in: NZZ, 29.9.1954; ders., *Henri Matisse*, in: NZZ, 14.11.1954; ders., *Wilhelm Hausenstein*, in: NZZ, 7.6.1957; ders., *René Auberjonois*, in: NZZ, 14.10.1957; ders., *Georges Rouault*, in: NZZ, 23.2.1958; ders., *Maurice de Vlaminck*, in: NZZ, 21.10.1958; ders., *Cuno Amiet*, in: NZZ, 11.7.1961; ders., *Alexandre Blanchet*, in: NZZ, 31.12.1961; ders., *Georges Braque*, in: NZZ, 15.9.1963; ders., *Oskar Reinhart*, in: NZZ, 21.9.1965.

⁷³⁵ Werner Weber, *Gotthard Jedlicka, Zu seinem 100. Geburtstag am 6. Mai*, in: NZZ, 30.4.1999.

Dank

Mit Ausnahme der Liebe ist wohl unsere individuelle Lebenszeit unser kostbares Gut. Deshalb möchte ich mich von Herzen bei allen Menschen bedanken, die mir in den vergangenen Jahren von ihrer unersetzbaren Zeit geschenkt und es mir dadurch ermöglicht haben, diese Arbeit überhaupt durchzuführen: Dazu hat mein Mann Simon Gerber am meisten beigetragen; er hat mir zugehört, mit mir diskutiert, meine Texte gelesen, mich unterstützt, mir meine Familienarbeit abgenommen, auch auf einiges verzichtet und mir trotzdem Halt gegeben. Ihm gebührt der größte Dank. Auch unsere Kinder Julien und Rosalie sowie unsere Eltern Susanne und Fritz (1936–2019), Alice und Walter (1930–2020) waren zur Stelle, wenn ihr Einsatz gefragt war. Ich danke Euch für alles.

Ohne Prof. Dr. Jacques Picard wäre diese Arbeit allerdings gar nie zustande gekommen: Er hat mit mir das Thema entworfen, wichtige Hinweise geliefert, meine Stipendienanträge unterstützt, meine Gedanken ernst genommen und war mir immer wieder ein konstruktiver Gesprächspartner, welcher mir neue Wege aufzeigte und mir die komplexe Aufgabe zutraute. Ich bedanke mich deshalb für seine nimmermüde, anerkennende, fachliche Begleitung. Dem Korreferenten Prof. Dr. Walter Leimgruber danke ich an dieser Stelle ebenfalls für die Übernahme des Zweitgutachtens; seine spontane Zusage hat mich sehr gefreut.

Dem Schweizerischen Nationalfonds, welcher mir im Rahmen des Marie Heim-Vögtlin-Programms ein dreijähriges Stipendium gewährte, und nun die Kosten der Open-Access-Publikation übernimmt, spreche ich meinen Dank für die großzügige Förderung meiner Arbeit aus. Weiter bedanke ich mich bei der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel und der Alfred und Ilse Stammer-Mayer Stiftung in Zollikon für die ausgerichteten Beiträge zur Finanzierung meiner Forschung.

Zu Beginn meiner Recherchen konnte ich einige bedeutungsvolle Interviews mit Fachleuten führen, die mir halfen, mich dem Thema anzunähern und verschiedene Standpunkte zu erfassen: Besten Dank an Walter Feilchenfeldt, Dr. Lukas Gloor und Dr. Johannes Nathan dafür, dass sie sich bereitwillig auf meine Fragen einließen und mir Anhaltspunkte für das weitere Vorgehen gaben. Bedanken möchte ich mich auch bei Arlette Bollag, die sich wiederholt für meine Anliegen Zeit nahm, mir ihr Archiv zugänglich machte und mich offen mit ihrer Meinung konfrontierte. Mein Dank geht auch an Katarina Holländer und Esther Tisa, deren Hinweis auf Aktuaryus sich als so hilfreich herausstellte.

Außerdem durfte ich bei Yvonne Dunkleman-Aktuaryus (1927–2020) und ihrem Mann Marshall Dunkleman in Milwaukee eine Woche lang Gast sein, wo

Abb. 49: Yvonne und Marshall Dunkleman-Aktuaryus, Milwaukee, 2004. Foto: EE.



sie mir großzügig wertvolle Informationen über ihren Vater Toni Aktuaryus und seine Galerie in Zürich zur Verfügung stellte: Many thanks!

Dann sind auch noch die unzähligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Archiven und Bibliotheken zu erwähnen, welche sich zwischen Berlin, Köln, Straßburg, Schaffhausen, Winterthur, Zürich, Bern, Basel, Lausanne und Belinzona um meine Anfragen kümmerten und mir bei meinen Recherchen in dankenswerterweise zur Hand gingen; ganz besonders sind hier Dr. Nicola Behrens vom Stadtarchiv Zürich und das Team des Archivs für Zeitgeschichte an der ETH Zürich, besonders Rosina Berger und Martina Stähli, zu nennen.

Und schließlich gilt es allen meinen Mitmenschen ein großes Dankeschön zu sagen, nachdem sie mich ausgehalten, hinterfragt, ermuntert und begleitet haben; darunter in letzter Zeit besonders: Claudia, Christian und Sonja.

Anhang

Abkürzungen

Abb.	Abbildung
AfZ	Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich
AMD	Art Market Dictionary
ASOR	Archiv Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur
AStEGB	Archiv Stiftung Sammlung Emil Georg Bührle, Zürich
ASTI	Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona
BAR	Bundesarchiv, Bern
BAZ	Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich
EE	Elisabeth Eggimann Gerber
ETH	Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben
HLS	Historisches Lexikon der Schweiz
IRG	Israelitische Religionsgesellschaft
IW	Israelitisches Wochenblatt
JPZ	Jüdische Presszentrale Zürich
Kat.	Katalog
KMBS	Kunstmuseum Basel
NL	Nachlass
NW	Nicole Wachter (Übers.)
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
SAR	Stadtarchiv Zürich
Sign.	Signatur
SIK	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
SNB	Schweizerische Nationalbibliothek, Bern
StAZH	Staatsarchiv des Kantons Zürich
Übers.	Übersetzung
UZH	Universität Zürich
ZADIK	Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, Köln
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich

Archive

AfZ der ETH Zürich

NL Goldschmidt-Bollag, Hermann Levin und Mary

Archiv des Omanut

Archiv der ETH Zürich

NL Medicus, Fritz

Personendossier Jedlicka, Gotthard

Archives départementales du Bas-Rhin, Straßburg

Wiedergutmachungsakten der Galerie Aktuaryus

Archiv Sammlung Oskar Reinhart „am Römerholz“, Winterthur

Korrespondenz mit der Galerie Aktuaryus

ASTI

Gerichtsakten der Pretura di Locarno

BAR

Raubgutakten

BAZ

Straßenansichten

Berlinische Galerie

Kunstarchiv Schweiger, Werner J.

bollaggalleries, Zürich

Geschäftsarchiv des Salon Bollag

Geschäftsarchiv von Max G. Bollag

Geschäftsarchiv von Suzanne Bollag

Gottfried Keller-Stiftung, Winterthur

Protokolle, Erwerbungen bei der Galerie Aktuaryus

Graphische Sammlung der ETH-Zürich

Erwerbungsbücher

Graphische Sammlung des Kunsthauses Zürich
Alberto Giacometti-Stiftung
Protokolle der Kunstgesellschaft
Händlerkorrespondenz

Kunstmuseum Basel
Händlerkorrespondenz mit Toni Aktuaryus

Museum für Gestaltung, Zürich
Plakatsammlung

Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen
Friedel und Gotthard Jedlicka-Stiftung (Werke Max Gublers)

SAR
Einwohnerkontrolle, Steuerregister der Stadt Zürich

SIK, Zürich, Archiv
NL Auberjonois, René
NL Hubacher, Hermann
NL Kündig, Reinhold
NL Montag, Charles
NL Poeschel, Erwin: Giacometti, Augusto

SNB, Literaturarchiv
NL Amiet, Cuno
NL Auberjonois, René
NL Loosli, Carl Albert

SNB, Graphische Sammlung
Plakatsammlung

Stadtarchiv Schaffhausen
Bildbände Gubler-Ausstellung 1962 im Museum zu Allerheiligen

StAZH
Konkursprotokoll Toni Aktuaryus, Handelsregistereinträge, Steuerregister der Stadt
Zürich

UZH
Universitätsarchiv, Dekanatsakten Jedlicka, Gotthard

ZBZ

Handschriftenabteilung: NL Jedlicka, Gotthard

Graphische Sammlung: Fotomaterialien von Jedlicka, Gotthard

ZADIK, Köln

Bestand Thannhauser Galerien

Bibliografie

Monografien

- Albrecht, Clemens* (Hg.). Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden. Kultur, Geschichte, Theorie. Studien zur Kultursoziologie, Bd. 1. Würzburg: Ergon-Verlag, 2004.
- Aly, Götz*. Europa gegen die Juden: 1880–1945. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2017.
- Ders.* Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass. Frankfurt a.M.: Fischer, 2011.
- Assmann, Aleida; Gaier, Ulrich; Trommsdorff, Gisela* (Hg.). Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Aulinger, Barbara*. Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1992.
- Bachmann-Medick, Doris* (Hg.). Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt, 1997.
- Dies.* Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Bajobr, Frank*. ‚Arisierung‘ in Hamburg. Die Verdrängung der jüdischen Unternehmer, 1933–1945. Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 35. Hamburg: Christians, 1998.
- Ball-Spiess, Daniela u. a.* (Hg.). 19–39. La suisse romande entre les deux guerres. Collectif de recherches de l'Université et Musées lausannois. Lausanne: Editions Payot, 1986.
- Barkai, Avraham*. Jüdische Minderheit und Industrialisierung. Demographie, Berufe und Einkommen der Juden in Westdeutschland 1850–1914 (unter Mitarbeit von Schoschanna Barkai-Lasker). Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 46. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1988.
- Barkai, Avraham*. Hoffnung und Untergang. Studien zur deutsch-jüdischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 36. Hamburg: Christians, 1998.
- Barraud, Maurice*. Renée Canova, Bernard Wyder (Hg.). Lutry: Marendaz, 1979.
- Basler, Adolphe*. La Peinture ... religion nouvelle. Bibliothèque des marges. Paris: Librairie de France, 1926.
- Baumann, Margrit; Rotzler, Willy* (Hg.). Hommage à Anne Rotzler. Zürich: Privatdruck, 1984.
- Becker, Howard S.* Art Worlds. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.

- Benson, Timothy O.; Król, Monika.* Avantgarden in Mitteleuropa 1910–1930. Transformation und Austausch. Leipzig: Seemann, 2003.
- Beyme von, Klaus.* Das Zeitalter der Avantgarden. München: C.H. Beck, 2005.
- Biale, David; Galchinsky, Michael; Heschel, Susanne* (Hg.). Insider/Outsider. American Jews and Multiculturalism. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1998.
- Ders.* Traditionen der Säkularisierung. Jüdisches Denken von den Anfängen bis in die Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.
- Bilski, Emily.* Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser. München: Ed. Minerva, 2008.
- Blimlinger, Eva.* Provenienzrecherche – Geschichtsforschung. Über Kunst- und Kulturgüter. In: Mejstrik, Alexander; Melichar, Peter (Hg.). Kunstmarkt. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 17. Jg., Heft 2&3, 2006, S. 277–287.
- Boehm, Gottfried.* Schoettle, Rüdiger. 3 Gespräche. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.
- Bohnke-Kollwitz, Jutta* (Hg.). Käthe Kollwitz. Die Tagebücher. Berlin: Siedler, 1989.
- Bollag, Léon.* Miss Kroko aus Kairo. Zürich: Amstutz und Herdeg, 1951.
- Boll, Dirk.* Der Kampf um die Kunst. Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt. Ludwigsburg: druckfabrik halle, 2005.
- Ders.* (Hg.). Helden der Kunstauktion. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Ders.* Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt. Berlin: Hatje Cantz, 2017.
- Bolliger, Hans, Magnaguagno, Guido, Meyer, Raimund.* Dada in Zürich. Zürich: Arche, 1994 (2. Aufl.).
- Bonus-Jeep, Beate.* Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1963.
- Bosch, Manfred* (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001.
- Botstein, Leon.* Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848–1938. Wien: Böhlau, 1991.
- Ders.* Von Beethoven zu Berg. Das Gedächtnis der Moderne (aus dem Englischen von Sven Hiemke). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2013.
- Bourdieu, Pierre.* Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns (aus dem Französischen von Hella Beister). Edition Suhrkamp, Neue Folge Bd. 985. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015 (9. Aufl.).
- Ders.* Schwierige Interdisziplinarität. Ohnacker, Elke u. a. (Hg.). Münster: Westfälisches Dampfboot, 2004.
- Ders.* Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la Leçon: Zwei Vorlesungen (übersetzt von Bernd Schwibs; mit einer Bibliographie der Schriften Pierre Bourdieus von Yvette Delsaut). Frankfurt a.M.: Suhrkamp; 1995 (3. Aufl.).
- Bower, Tom.* Das Gold der Juden. München: Siedler, 1998.
- Braun, Andreas.* Tempo, Tempo! Frankfurt a.M.: Anabas-Verlag, 2001.

- Brix, Emil; Janik, Allan* (Hg.). Kreatives Milieu. Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, München: R. Oldenbourg Verlag, 1993.
- Bröhan, Nicole*. Schweizer Kunstsammler und ihre Leidenschaft (33 Porträts). Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013.
- Broi'er, Mordechai*. Jüdische Orthodoxie im Deutschen Reich, 1871–1918. Sozialgeschichte einer Minderheit (Veröffentlichungen des Leo Baeck Instituts. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum, 1986.
- Bucheli, Monika*. Kunst und Krise. Die Auseinandersetzung um avantgardistische Kunst in der Schweiz, 1929–1933. Zürich 1989 (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit UZH).
- Buomberger, Thomas*. Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Zürich: Orell Füssli, 1998.
- Ders.; Magnaguagno, Guido* (Hg.). Schwarzbuch Bührl. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich? Zürich: Rotpunktverlag, 2015.
- Bürger, Peter*. Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Burri, Monika; Elsasser, Kilian T.; Gugerli, David* (Hg.). Die Internationalität der Eisenbahn. 1850–1970. Zürich: Chronos, 2003.
- Coulin, Jules*. Der Maler Frank Buchser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Schweiz. Mit besonderer Berücksichtigung der Buchser-Stiftung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Basel: Helbing, 1912.
- Courthion, Pierre*. D'une palette à l'autre. Mémoires d'un critique d'art. Préface de Jean Starobinski. Genève: La Baconnière/Arts, 2004.
- Ders.* Paris, Geschichte einer Weltstadt. Paris: Bertelsmann Lesering, 1988.
- Crane, Diana*. The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940–1985. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Danto, Arthur C.* Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst (übersetzt von Max Looser). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999 (4. Aufl.).
- Dascher, Ottfried*. „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler und Verleger. Mit einer Bibliographie von Rudolf Schmitt-Föllner und einer Stammtafel von Rico Quaschny. Wädenswil: Nimbus, 2011.
- Davis, Joan H.* Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden (deutsche Übersetzung von Rosemarie Winterberg). Zürich: Schweizer Verlagshaus, 1984.
- Desax, Martina*. Frank Buchsers kulturpolitischer Einsatz in Übersee. Die Modernisierung der schweizerischen Nationalikonographie unter amerikanischen Vorzeichen. Diss. ETH, 2009.
- Drechsler, Maximiliane*. Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905. München: Deutscher Kunstverlag, 1996.

- Echte, Bernhard; Feilchenfeldt, Walter* (Hg.). Kunstsalon Bruno und Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898–1901. Wädenswil: Nimbus, 2011.
- Dies.* (Hg.). Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905. Wädenswil: Nimbus, 2011.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice; Schulz, Peter.* Augen der Leidenschaft. Angela Rosengart und ihre Sammlung. Luzern: Maihof Verlag, 2002.
- Enderle, Georges.* Die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise der Dreissiger Jahre auf die personelle Einkommens- und Vermögensverteilung. Freiburger Studien zur Verteilung von Einkommen und Vermögen, hg. v. Hanns Abele, Bd. 1. Universitätsverlag Freiburg (CH), 1982.
- Enderlein, Angelika.* Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- Erbsmehl, Hans-Dieter.* Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die Bildende Kunst in Deutschland, 1892–1918. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1999.
- Eksteins, Modris.* Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg (aus dem Englischen von Bernhard Schmid). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990 (Originalausgabe: Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age. Boston 1989).
- Fabiani, Licia.* Daniel-Henry Kahnweiler. Eine Werkbiographie. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 159. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2010.
- Etkes, Immanuel.* Rabbi Israel Salanter and the Mussar Movement (englische Übersetzung aus dem Hebräischen von Jonathan Chipman). Philadelphia u.a.: Jewish Publication Society, 1993.
- Fässler, Doris* (Hg.). Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz. Luzern: Diopfer-Verlag, 2011.
- Feilchenfeldt, Walter.* By appointment only. Schriften zu Kunst und Kunsthandel. Cézanne und van Gogh. Wädenswil: Nimbus, 2005.
- Feliciano, Hector.* Das verlorene Museum (aus dem Englischen von Chris Hirte). Berlin: Aufbau Verlag, 1998.
- Fischer, Marcel.* Betrügerischer Kunsthandel. Zürich: Kunsthistoriker-Vereinigung, 1944.
- Fischer-Lichte, Erika.* Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001.
- Dies.* Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe. In: Martschukat, Jürgen u. a. (Hg.), Geschichtswissenschaft und "performative turn". Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Köln: Böhlau, 2003.
- Fiske, John.* Lesarten des Populären (aus dem Englischen von Christina Lutter u. a.). Cultural Studies, Bd. 1. Wien: Turia und Kant, 2000.

- Fluor-Bürgi, Regine.* Wir wollen sein ein einzig Volk von (schwarzen) Brüdern. Frank Buchser und die Konstruktion einer Gesellschaftsutopie im Bild des Afroamerikaners. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit: Zürich 2004.
- Fosca, François.* Maurice Barraud. Paris: Editions des quatre chemins, 1932.
- Foster, Arnold W.;* Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989.
- Frank, Herbert.* Die das Neue nicht fürchten. Manager der Kunst. Düsseldorf: Econ, 1964.
- Frehner, Matthias.* Geschichte der Schweizer Eisenplastik. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1992 (Diss. UZH, 1992).
- Frey, Thomas; Vogel, Lukas.* Und wenn wir auch die Eisenbahn mit Kälte begrüßen. Verkehrsintensivierung in der Schweiz 1870–1910: Ihre Auswirkungen auf Demographie, Wirtschaft und Raumstruktur. Zürich: Chronos, 1997.
- Gay, Peter.* Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009.
- Geelhaar, Christian.* Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899–1939. Zürich: Palladion/ABC, 1993.
- George, Waldemar.* Quelques artistes suisses. Paris: Edition „Le triangle“, 1928.
- Ders.* Aristide Maillol (mit einer Biografie von Dina Vierny; aus dem Französischen übertragen von Dr. Hermann Thiemke). Berlin: Rembrandt Verlag, 1964.
- Ders.* Karl Geiser. Paris: Éditions des quatre chemins, 1932.
- Ders.* Jüdische Künstler und die école de Paris, 1959.
- Gerson, Daniel.* Die Kehrseite der Emanzipation in Frankreich. Judenfeindschaft im Elsass 1787 bis 1848. Essen: Klartext Verlag, 2006.
- Giedion-Welcker, Carola.* Constantin Brancusi 1876–1957. Biographie et bibliographie de Hans Bolliger, Version française de André Tanner. Neuchâtel: Editions du Griffon, 1959.
- Gilman, Sander L.* Smart Jews. The Construction of the Image of Jewish Superior Intelligence. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.
- Girtler, Roland.* Kulturanthropologie. Eine Einführung. Wien: Lit, 2006.
- Gisel-Pfankuch, Susanne; Lüthi, Barbara.* Gezeichnet. Wladimir Sagal (1898–1969). Flüchtling und Künstler. Zürich: Chronos, 2005.
- Gloor, Lukas.* Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz. Bern: Lang, 1986.
- Goldschmidt, Hermann Levin; Moos, Edith.* Mein 1933. Wien: Passagen, 2008.
- Golenia, Patrick; Kratz-Kesemeier, Kristina; Le Masne de Chermont, Isabelle.* Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2016.
- Gombrich, Ernst H.* Jüdische Identität und jüdisches Schicksal, Eine Diskussionsbemerkung, Mit einer Einleitung von Emil Brix und einer Diskussionsdokumentation von Frederick Baker. Brix, Emil; Baker, Frederick (Hg.). Wien: Passagen, 1997.

- Graetz, Michael; Mattioli, Aram* (Hg.). Krisenwahrnehmungen im Fin de siècle. Jüdische und katholische Bildungseliten in Deutschland und der Schweiz. Zürich: Chronos, 1997.
- Grodzinski, Vera*. French Impressionism and German Jewish Patronage. The Reception of Modernism in Imperial Germany 1896–1914. London: University College London, 2005.
- Gugerli, David*. Redeströme. Zürich: Chronos, 1996.
- Ders.* u. a. (Hg.). Ganz normale Bilder. Zürich: Chronos, 2002.
- Guggenheim, Kurt*. Alles in Allem. Linsmayer, Charles (Hg.). Frauenfeld: Huber, 1996.
- Hansen, Klaus P.* Kultur, Kollektiv, Nation. Schriften der Forschungsstelle Grundlagen Kulturwissenschaft, Bd. 1. Passau: Verlag Karl Stutz, 2009
- Ders.* Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2011 (4. vollständig überarbeitete Auflage).
- Harrington, Austin*. Art and social theory. Sociological arguments in aesthetics. Cambridge (UK): Polity Press, 2004.
- Hauser, Arnold*. Kunst und Gesellschaft. Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 100. München: C.H. Beck, 1973.
- Heinen, Johanna*. Ein jüdisches 'Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära (1882–1911). Eine kultur- und sozialhistorische Studie. Zivilisationen und Geschichte, Bd. 42. Frankfurt a.M.: Peter Lang Edition, 2016.
- Heinrichs, Helmut* (Hg.). Deutsche Juristen jüdischer Herkunft. München: C.H. Beck, 1993.
- Held, Jutta*. Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln: DuMont, 1998.
- Heller, Daniel*. Zwischen Unternehmertum, Politik und Überleben. Emil G. Bührle und die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon, Buehrle & Co. 1924 bis 1945. Frauenfeld: Huber, 2002.
- Herzig, Arno* (Hg.). Die Juden in Hamburg, 1590–1990. Wissenschaftliche Beiträge der Universität Hamburg zur Ausstellung, Vierhundert Jahre Juden in Hamburg'. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1991.
- Hirner, René* (Hg.). Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
- Hodler, Ferdinand*. Die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext. Bätschmann, Oskar; Frehner, Matthias; Heusser, Hans-Jörg (Hg.). Outlines. SIK, Bd. 4. Zürich: SIK, 2009.
- Hödl, Klaus* (Hg.). Kulturelle Grenzräume im jüdischen Kontext. Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 14. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag, 2008.
- Homeyer, Fritz*. Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare. Schriftenreihe Wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1966 (2. erweiterte und verbesserte Auflage).

- Holländer, Katarina.* Die Frage nach der Jüdischen Kunst. 60 Jahre ‚Omanut, Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz‘, 1941–2001. Omanut (Hg.). Basel: Jüdische Rundschau, 2001.
- Hörner, Unda.* Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen der 20er und 30er Jahre in Paris. Berlin: Ed. Ebersbach, 2010.
- Dies.* Madame Man Ray: Fotografinnen der Avantgarde in Paris. Berlin: Ed. Ebersbach, 2002.
- Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.).* Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: Transcript, 2004.
- Hübinger, Gangolf; vom Bruch, Rüdiger; Graf, Friedrich Wilhelm (Hg.).* Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. 2. Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner, 1997.
- Hüttinger, Eduard; Lüthy, Hans A. (Hg.).* Jedlicka, Gotthard. Eine Gedenkschrift. Zürich: Orell Füssli, 1974.
- Iselin, Regula.* Die Polyvalenz des „Primitiven“. Zur Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst in der Schweiz. Zürcher Arbeitspapiere zur Ethnologie 5. Zürich: Argonaut-Verlag, 1996.
- Jedlicka, Friedel (Hg.); Jedlicka, Gotthard.* Max Gubler. Frauenfeld: Huber, 1970.
- Ders.* Toulouse-Lautrec. Sonderdruck aus: „Das Graphische Kabinett“, Heft 2, Winterthur, 1924.
- Ders.* Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch, 1947.
- Ders.* Pierre Bonnard. Ein Besuch. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1949.
- Ders.* Pariser Tagebuch. Berlin: Suhrkamp, 1953.
- Ders.* Anblick und Erlebnis, Bildbetrachtungen. Berlin u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955.
- Ders.* Die Maske. Winterthur: Buchdruckerei, 1957.
- Ders.* Wege zum Kunstwerk. Begegnungen mit Kunst und Künstlern. München: Piper, 1960.
- Ders.* Der Fauvismus. Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1961.
- Ders.* Cuno Amiet. Olten: Kunstverein, 1961.
- Ders.* Wilhelm Gimmi als Zeichner. Olten, 1961.
- Ders.* Alberto Giacometti. Einige Aufsätze von Prof. Gotthard Jedlicka. Zürich: Schwegler, 1965.
- Jewanski, Jörg; Döchting, Hajo.* Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen, Berührungen, Beeinflussungen. Kassel: Kassel University Press, 2009.
- Ders.; Sidler, Natalia (Hg.).* Farbe, Licht, Musik. Synästhesie und Farblichtmusik. Zürcher Musikstudien, Forschung und Entwicklung an der HMT Zürich, Bd. 5. Bern: Peter Lang, 2006.
- Joyeux-Prunel, Béatrice.* Les avant-gardes artistiques, 1848–1918. Une histoire transnationale. Collection Folio. Histoire, 249. Paris: Gallimard, 2015.

- Junge, Henrike* (Hg.). *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992.
- Kahneman, Daniel*. *Schnelles Denken, langsames Denken*. München: Pantheon, 2014.
- Kahnweiler, Daniel-Henry*. *Der Weg zum Kubismus*. Teufen: Arthur Niggli, 1958.
- Kandel, Eric*. *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute (aus dem amerikanischen Englisch von Martina Wiese)*. München: Siedler, 2012.
- Karady, Victor*. *Gewalterfahrung und Utopie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1999.
- Katz, Jacob*. *Tradition und Krise. Der Weg der jüdischen Gesellschaft in die Moderne (aus dem Englischen von Christian Wiese)*. München: C.H. Beck, 2002.
- Ders.* *Vom Vorurteil bis zur Vernichtung. Der Antisemitismus 1700–1933 (aus dem Englischen von Ulrike Berger)*. München: C.H. Beck, 1989.
- Ders.* *A house divided. Orthodoxy and schism in nineteenth-century European Jewry*. Übersetzung von Ziporah Brody. Hanover, NH: Brandeis University Press, 1998.
- Katznelson, Siegmund*. *Juden im Deutschen Kulturbereich*. Berlin: Jüdischer Verlag, 1959.
- Kaupert, Walter* (Hg.). *Deutsches Kunstadressbuch*. Berlin: Kaupert Verlag, 1950.
- Kennert, Christian*. *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne. Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel, Bd. 4*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1996.
- Kern, Josef*. *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989.
- Kershaw, Ian*. *Hitler, 1889–1936*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1998–2000.
- Kessler, Harry Graf*. *Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899–1933*. Blasberg, Cornelia; Schuster, Gerhard (Hg.). Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
- Kircher, Hartmut u. a.* (Hg.). *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*. Köln: Böhlau, 2002.
- Koldehoff, Stefan; Stolwijk, Chris* (Hg.). *Die Galerie Thannhauser. Van Gogh wird zur Marke*. Amsterdam, Stuttgart: Van Gogh Museum, Belsler, 2017.
- Ders.* *Vincent van Gogh. Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003.
- Ders.* *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2009.
- Koella, Rudolf*. *Die Leben des Han Coray*. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2002.
- Koglin, Michael*. *Zu Fuß durch das Jüdische Hamburg. Geschichte in Geschichten*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2009.
- Kokorz, Gregor; Mitterbauer, Helga* (Hg.). *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa. Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext, Bd. 7*. Bern: Peter Lang, 2004.

- Kollwitz, Käthe.* Mutter und Kind, gedeutet von Diel, Louise. Berlin: Furche Kunstverlag, 1928.
- Dies.* Das neue Kollwitz-Werk. Dresden: Carl Reissner, 1933.
- Dies.* Aus meinem Leben. Käthe Kollwitz. Ein Testament des Herzens. Freiburg: Herder, 2006.
- Koschatzky, Walter.* Die Kunst der Graphik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Kostka, Alexandre; Lucbert, Françoise* (Hg.). Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Kreis, Georg.* Einstehen für ‚entartete Kunst‘. Die Basler Ankäufe von 1939/40. Zürich: NZZ Libro, 2017.
- Ders.* „Entartete“ Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939. Basel: Wiese, 1990.
- Krummenacher-Schöll, Jörg.* Flüchtliges Glück. Die Flüchtlinge im Grenzkanton St. Gallen zur Zeit des Nationalsozialismus. Zürich: Limmat Verlag, 2005.
- Lafontant Vallotton, Chantal.* Entre le musée et le marché. Heinrich Angst: Collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse. L'Atelier, Arbeiten zur Kunstgeschichte und Museumskunde, Bd. 2. Bern: Lang, 2007.
- Lang, Lothar.* Impressionismus und Buchkunst in Frankreich und Deutschland. Leipzig: Ed. Leipzig, 1998.
- Lässig, Simone.* Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004.
- Le Morvan, Marianne.* Berthe Weill, 1865–1951. La petite galeriste des grands artistes. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Lenzen, Verena.* Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes. Studien über die Heiligung des göttlichen Namens (Kiddusch HaSchem). München u. Zürich: Pendo, 2002.
- Lethen, Helmut.* Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lindner, Rolf.* Die Stunde der Cultural Studies. Wien: WUV, 2000.
- Loosli, Carl Albert.* Judenhetze. Werke Bd. 6: Judentum und Antisemitismus. Lerch, Fredi; Marti, Erwin (Hg.). Zürich: Rotpunktverlag, 2008.
- Ders.* Hodlers Welt. Werke Bd. 7. Lerch, Fredi; Marti, Erwin (Hg.). Zürich: Rotpunktverlag, 2008.
- Lüthy, Hans A.;* Heusser, Hans-Jörg. Kunst in der Schweiz, 1890–1980. Zürich: Orell Füssli, 1983.
- Maar, Christa u. a.* (Hg.). Iconic Turn. Köln: DuMont, 2005.
- Mai, Ekkehard; Paret, Peter* (Hg.). Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1993.
- Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen* (Hg.). Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit.

- Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 19. Köln: Böhlau, 2003.
- Mayer, Bernhard*. Interessante Zeitgenossen. Interesting Contemporaries. Lebenserinnerungen eines jüdischen Kaufmanns und Weltbürgers. Wiehn, Erhard Roy (Hg.). Konstanz: Hartung-Gorre, 1998.
- Meier-Graefe, Julius*. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente. Kraemer, Catherine u. a. (Hg.). Göttingen: Wallstein, 2001.
- Ders.* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. München: Piper 1915 (2. umgearbeitete und ergänzte Aufl.).
- Ders.* Impressionisten. Guys, Manet, Van Gogh, Pissarro, Cézanne. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst. München und Leipzig: Piper 1907.
- Mejstrik, Alexander; Melichar, Peter* (Hg.). Kunstmarkt. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 17. Jg., Heft 2&3, 2006.
- Messlerli, Jakob*. Gleichmässig, pünktlich, schnell. Zürich: Chronos, 1995.
- Meyer, Michael A.* Antwort auf die Moderne. Geschichte der Reformbewegung im Judentum. Wien: Böhlau, 2000.
- Ders.* Judaism within Modernity. Essays on Jewish History and Religion. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2001.
- Ders.* Jüdische Identität in der Moderne (aus dem Amerikanischen von Anne Ruth Frank-Strauss). Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1992.
- Michels, Karen*. Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1999.
- Morgenstern, Matthias*. Von Frankfurt nach Jerusalem. Isaac Breuer und die Geschichte des ‚Austrittsstreits‘ in der deutsch-jüdischen Orthodoxie. Tübingen: Mohr, 1995.
- Mosse, George L.* Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus. Mit einer Einleitung von Aleida Assmann (aus dem Englischen von Christiane Spelsberg). Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1992.
- Moulin, Raymonde* (Hg.). Sociologie de l'art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986.
- Müller, Hans-Joachim*. Ernst Beyeler. Kunsthändler, Sammler, Museumsgründer. Basel: Opinio, 2001.
- Müller-Mehlis, Reinhard*. „Des Kaisers neue Kleider“. Der Schwindel der Moderne. München: Langen Müller, 2003.
- Nagel, Otto*. Käthe Kollwitz. Dresden: Verlag der Kunst, 1963.
- Nathan, Fritz*. Zehn Jahre Tätigkeit in St. Gallen, 1936–1946. St. Gallen: Tschudy, 1946.
- Ders.* Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan. 25 Jahre, 1936–1961. Winterthur: Buchdruckerei, 1961.
- Nathan, Peter* (Hg.). Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan, 1922–1971. Fünfzig Jahre Kunsthandel. Erinnerungsbuch und Gedenkschrift. Zürich: P. Nathan, 1972.

- Nicholas, Lynn H.* Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich (aus dem Amerikanischen von Irene Bisang). München: Kindler, 1995.
- Nizon, Paul.* Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst. Bern: Kandelaber, 1970.
- Olin, Margaret.* The Nation without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art. Lincoln und London: University of Nebraska Press, 2001.
- Paret, Peter.* Ein Künstler im Dritten Reich. Ernst Barlach, 1933–1938 (aus dem Amerikanischen von Klaus Kochmann und Henning Köhler). Berlin: wjs, 2007.
- Ders.* Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane (aus dem Englischen von Holger Fließbach). München: C.H. Beck, 1990.
- Partsch, Susanna.* Die 101 wichtigsten Fragen: Moderne Kunst. Beck'sche Reihe, 1609. München: C.H. Beck, 2005.
- Passuth, Krisztina.* Treffpunkte der Avantgarden. Ostmitteleuropa 1907–1930. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- Petry, Erik.* Ländliche Kolonisation in Palästina. Deutsche Juden und früher Zionismus am Ende des 19. Jahrhunderts. Reihe Jüdische Moderne, Bd. 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.
- Picard, Jacques.* Die Schweiz und die Juden, 1933–1945. Schweizerischer Antisemitismus, jüdische Abwehr und internationale Migrations- und Flüchtlingspolitik. Zürich: Chronos, 1994.
- Ders.;* Revel, Jacques; Steinberg, Michael P.; Zertal, Idith (Hg.). Makers of Jewish Modernity. Thinkers, Artists, Leaders, and the World They Made. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2016.
- Plessner, Helmut.* Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- Pophanken, Andrea; Billeter, Felix* (Hg.). Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Passagen, Bd. 3. Berlin: Akademie, 2001.
- Rabinbach, Anson.* Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne (aus dem Amerikanischen von Erik Michael Vogt). Wiener Schriften zur Historischen Kulturwissenschaft, Bd. 1. Wien: Turia und Kant, 2001.
- Radlach, Viola* (Hg.). Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Briefwechsel (SIK). Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000.
- Dies.* (Hg.). Giovanni Giacometti, Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern (SIK). Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000.
- Raggam-Blesch, Michaela.* Zwischen Ost und West. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien. Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 10. Innsbruck: StudienVerlag, 2008.
- Ramachandran, Vilayanur S.* Die Frau, die Töne sehen konnte. Über den Zusammenhang von Geist und Gehirn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2013.

- Raussert, Wilfried.* Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung, 1940–1970. Frankfurt a.M.: Campus, 2003.
- Rentsch, Hans Ulrich.* Jakob Heusser-Staub, 1862–1941. Ein Wirtschaftspionier des Zürcher Oberlandes. Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik 51. Meilen: Verein für wirtschaftshistorische Studien, 1988.
- Rewald, John.* Gauguin. London, Toronto: Heinemann, 1938.
- Rosenstein, Gabrielle* (Hg.). Jüdische Lebenswelt Schweiz. 100 Jahre Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund. Zürich: Chronos, 2004.
- Rotbe, Friedrich.* Harry Graf Kessler. Biographie. München: Siedler, 2008.
- Rotzler, Willy.* Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich: ABC, 1995.
- Ders.* Aus dem Tag in die Zeit. Texte zur Modernen Kunst. Zürich: Offizin, 1994.
- Schapiro, Meyer.* Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. New York: George Braziller, Inc., 1994.
- Schenker, Anatol.* Der Jüdische Verlag 1902–1938. Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Schiefer, Silke.* Funktionen von Kunstintermediären. Köln: (ohne Verlag), 1998.
- Schivelbusch, Wolfgang.* Lichtblicke. Fischer Geschichte, 16180. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.
- Ders.* Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1981.
- Schmale, Wolfgang; Steer, Martina* (Hg.). Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt a.M.: Campus, 2006.
- Schmelz, Uziel Oscar.* Die jüdische Bevölkerung Hessens von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1933. Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, 51. Tübingen: Mohr, 1996.
- Schmidt, Georg.* Kleine Geschichte der modernen Malerei. Von Daumier bis Chagall. Basel: Reinhardt, 1955.
- Ders.* (Hg.). Sophie Täuber-Arp. Basel: Holbein-Verlag, 1948.
- Ders.* Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963. Olten: Walter Verlag, 1966.
- Schmidt, Gilya Gerda.* Martin Buber's Formative Years. From German Culture to Jewish Renewal, 1897–1909. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 1995.
- Dies.* The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress 1901. Heralds of a New Age. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2003.
- Schreiber, Sabine.* Hirschfeld, Strauss, Malinsky. Jüdisches Leben in St. Gallen 1803–1933. Zürich: Chronos, 2006.
- Schröder, Wilhelm Heinz.* Kollektivbiographie als interdisziplinäre Methode in der Historischen Sozialforschung. Eine persönliche Retrospektive. Köln: Zentrum für Historische Forschung, 2011 (Supplement No. 23).

- Ders.* (Hg.). *Lebenslauf und Gesellschaft. Zum Einsatz von kollektiven Biographien in der historischen Sozialforschung.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Schumann, Werner.* Ein Herz schlägt für die Mütter. 100 Handzeichnungen von Käthe Kollwitz. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1953.
- Sedlmayr, Hans.* Verlust der Mitte. Salzburg: Müller, 1948.
- Silbermann, Alphons.* Empirische Kunstsoziologie. Teubner-Studienskripten 127. Studienskripten zur Soziologie. Stuttgart: Teubner, 1986.
- Sinclair, Anne.* Lieber Picasso, wo bleiben meine Harlekinen? Mein Grossvater, der Kunsthändler Paul Rosenberg. München: Kunstmann, 2013.
- Sladeczek, Franz-Josef.* Müller, Andreas. Sammeln und Bewahren. Das Handbuch zur Kunststiftung für den Sammler, Künstler und Kunstliebhaber. Bern: Benteli, 2009.
- Sombart, Werner.* Die Juden und das Wirtschaftsleben. München: Duncker und Humblot, 1928.
- Spies, Werner.* Wege ins 20. Jahrhundert. Auge und Wort: Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur, Bd. 6, hg. von Thomas W. Gächtgens unter Mitarbeit von Maria Platte. Berlin: university press, 2009.
- Stalder, Helmut.* Mythos Gotthard. Zürich: Orell Füssli, 2003.
- Steiner, Jack.* The Story of My Life. Israel, 1998 (Privatdruck, hg. von Bat-Ami Melnik).
- Stephenson, Gunther.* Wege zur religiösen Wirklichkeit: Phänomene – Symbole – Werte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Strauss, Lauren B.; Brenner, Michael* (Hg.). *Mediating Modernity. Challenges and Trends in the Jewish Encounter with the Modern World. Essay in Honor of Michael A. Meyer.* Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2008.
- Stutzer, Beat; Windhöfel, Lutz* (Hg.). *Augusto Giacometti. Leben und Werk.* Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 1991.
- Ders.* (Hg.). *Wege zur Abstraktion (mit Beiträgen von Beat Stutzer u. Raimund Meyer und dem Vortrag ‚Die Farbe und ich‘ von Augusto Giacometti).* Zürich: Scheidegger & Spiess, 2003.
- Tanner, Jakob.* Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, 2015.
- Teeuwisse, Nicolaas.* Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986.
- Thurn, Hans Peter.* Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs. München: Hirmer, 1994.
- Ders.* Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen. Köln: DuMont, 1999.
- Tisa Francini, Esther; Heuss, Anja; Kreis, Georg.* Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution. Veröffentlichungen der UEK, Bd. 1. Zürich: Chronos, 2001.
- Trüper, Ursula.* Leider war ich ein Mädchen. Über Käthe Kollwitz. Hamburg: Lutz Schulenburg, 2001.

- Tschudi, Hugo von.* Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. Schwedeler-Meyer, E. (Hg.). München: F. Bruckmann, 1912.
- Valéry, Paul.* Die Politik des Geistes. Übers. Maria Giustiniani. Schriftenreihe Ausblicke. Wien: Bermann-Fischer, 1937.
- Vogel, Lukas.* Frey, Thomas. Und wenn wir auch die Eisenbahn mit Kälte begrüßen. Verkehrsintensivierung in der Schweiz 1870–1910: Ihre Auswirkungen auf Demographie, Wirtschaft und Raumstruktur. Zürich: Chronos, 1997.
- Volkov, Shulamit* (Hg.). Deutsche Juden und die Moderne. München: Oldenbourg, 1994.
- Vom Bruch, Rüdiger u. a.* (Hg.). Kaiserreich und Erster Weltkrieg, 1871–1918. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Ders.* Bürgerlichkeit, Staat und Kultur im Deutschen Kaiserreich. Stuttgart: Franz Steiner, 2005.
- Wälchli, Gottfried.* Frank Buchser. Persönlichkeit, Leben, Kunst. Schweizer Heimatbücher, 77/78. Bern: Verlag Paul Haupt, 1956.
- Walter-Ris, Anja.* *Kunstleidenschaft im Dienste der Moderne.* Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920–1996, Zürich: ZIP Zurich InterPublishers, 2003.
- Wayne, Kenneth.* Modigliani and the artists of Montparnasse. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- Wegmann, Peter* (Hg.). Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich, Chur: Rüegger, 2012.
- Welti, Francesco.* Der Kaufhaus-König und die Schöne im Tessin. Max Emden und die Brissago-Inseln. Frauenfeld: Huber, 2010.
- Wildenstein, Daniel.* Gauguin. A Savage in the Making. Catalogue Raisonné of the Paintings (1873–1888), Vol. 1 und 2. Paris: Skira, Wildenstein Institute, 2002.
- Wolf, Norbert.* Beute – Kunst – Transfers. Eine andere Kunstgeschichte. Wiesbaden: Marixverlag, 2010.
- Wolfensberger, Heribert.* Die Zuwanderung in die Stadt Zürich seit 1893. Diss. Zürich, 1952.
- Zeki, Semir.* Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur. München: Reinhardt, 2010.
- Zuckermann, Moshe.* Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit. Göttingen: Wallstein, 2002.
- Zweig, Arnold.* Das ostjüdische Antlitz. Zu 25 Zeichnungen von Hermann Struck. Wiesbaden: Fourier, 1988.

Kataloge

- Adriani, Götz* (Hg.). Die Kunst des Handelns. Meisterwerke des 14. bis 20. Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan. Ein Rückblick auf achtzig Jahre Tätigkeit von Rubens bis Bellotto, von Friedrich bis Menzel, von Delacroix bis Courbet, von Renoir bis Bonnard, von Picasso bis De Staël. Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, 24.9.2005–8.1.2006. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.
- Amiet, Cuno*. Jedlicka, Gotthard. Olten: Kunstverein, 1961.
- Auberjonois, René*. L'œuvre peint – das gemalte Werk. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre. Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich, Denges-Lausanne: Edition du Verseau, 1987.
- Barron, Stephanie* (Hg.). Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Ausstellung Los Angeles County Museum of Art, Deutsches Historisches Museum u. a. München: Hirmer, 1992
- Dies.; Eckmann, Sabine* (Hg.). Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 10.10.1997–4.1.1998. München: Prestel, 1997.
- Dies.* (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989.
- Dies.* Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S. 11–39.
- Baumann, Felix A.* Figurative Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Werner Coninx-Stiftung. Helmhaus Zürich 22.4.–25.5.1975. Zürich, 1975.
- Bezzola, Tobia* (Hg.). Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellung im Aargauer Kunsthaus Aarau, 26.9.–14.11.1993. Baden: Lars Müller, 1993.
- Bilski, Emily D.* (Hg.). Berlin Metropolis. Jews and the new culture, 1890–1918. Berkeley, California: University of California Press, 1999.
- Brühlmann, Hans*. Werkkatalog, bearb. von Diggelmann, Hansjakob; Simmen, Jeannot. SIK. Basel: Friedrich Reinhardt; München: Prestel, 1985.
- Brühlmann, Hans*. Leben, Werk, Welt, erzählt und beschrieben von Lothar Kempfer. SIK. Basel: Friedrich Reinhardt; München: Prestel, 1985.
- Brühlmann, Hans*. 1878–1911, Bilder und Zeichnungen. Koella, Rudolf (Hg.). Mit einem Beitrag von Matthias Frehner und einer Anthologie zeitgenössischer Stimmen. Fondation Saner, Studen, 8.2.–3.5.2009, Museum Langmatt, Baden, 17.5.–12.7.2009. Bern: Benteli, 2009.
- Buchser, Frank*. 1828–1890. Hollenstein, Roman; ten-Doerschate Chu, Petra (Hg.). Kunstmuseum Solothurn, 9.6.–16.9.1990. Solothurn: Kunstmuseum 1990.
- Buchser als Kunstpolitiker*. Mit Beiträgen von Marfurt-Elmiger, Lisbeth und Vogel, Matthias. Broschüre anlässlich der Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn, 9.6.–16.9.1990. Solothurn: Kunstmuseum, 1990.

- Chaissac, Gaston.* Ausstellung der Galerie Nathan (Kat.), 18.1.–11.5.2002. Zürich: Galerie Nathan, 2001.
- Chefs-d'œuvre des collections suisses.* De Manet à Picasso. Exposition nationale suisse Lausanne 1964, Palais de Beaulieu. Lausanne: Skira, 1964.
- Christie's.* Property from the Personal Collection of Max G. Bollag (Summary). Impressionist and Modern Art. London, 20./21.6.2018.
- Delacroix und meine Modernen.* Ausstellung der Galerie Nathan (Kat.), 10.11.1998–6.3.1999. Zürich: Galerie Nathan, 1998.
- Dreissiger Jahre Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch.* Kat. Kunsthaus Zürich, 30.10.1981–10.1.1982. Zürich: Kunsthaus, 1981.
- The Emergence of Jewish Artists in nineteenth-century Europe.* Tumarkin Goodman, Susan (Hg.). The Jewish Museum New York, 18.11.2001–17.3.2002. London: Merrell, 2001.
- Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet.* Künstler, Händler, Sammler. Museum Giersch, Frankfurt a.M., 3.4.–17.7.2011. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Fest der Farbe.* Die Sammlung Merzbacher-Mayer. Kunsthaus Zürich, 10.2.–14.5.2006. Zürich: Kunsthaus Zürich, 2006.
- 50 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz.* Jubiläumsausstellung mit Werken des 15.–20. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Besitz. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1973.
- Galerie Fischer.* Grosse Kunstauktion in Luzern. Auktion in Luzern, 7.–9.11.1940.
- Galerie Nierendorf Berlin.* Kunsthändler, künstlerisch tätig. Ausstellung, 13.5.–11.7.1987.
- Giacometti, Giovanni.* 1868–1933, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, 1.9.–24.11.1996. Zürich: SIK, 1997 (2. korr. Aufl.).
- Giacometti, Giovanni.* 1868–1933. Paul Müller, Viola Radlach, Dieter Schwarz (Hg.), Werkkat. der Gemälde (Œuvrekat. Schweizer Künstler 16, 2 Bde.). Zürich: SIK, 1996–1997.
- Gloor, Lukas.* Zwischen Innovation und Investition. Über Picassos Sammler und Händler in der Schweiz. In: Fehlmann, Marc (Hg.). Picasso und die Schweiz. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Kunstmuseum Bern. 5.10.2001–6.1.2002. Bern: Stämpfli, 2001, S. 45–63.
- Gubler, Max.* Ausstellung Städtische Galerie im Lenbachhaus, 8.3.–14.4.1963. München: Holzinger, 1963.
- Gubler, Max.* Chiappini, Rudy (Hg.). Beiträge von Rudy Chiappini, Michael Baumgartner u. a., Kat. Doris Fässler, Biografie zusammengestellt von Rudolf Frauenfelder. Ausstellung des Museums für moderne Kunst der Stadt Lugano, 10.9.–5.11.1995. Lugano: Museum für moderne Kunst, 1995.
- Gubler, Max.* Malen in der Krise. Das unbekannte Spätwerk. Brand-Claussen, Bettina; Claussen, Peter Cornelius. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 24.10.2014–8.2.2015. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.

- Gubler, Max.* Ein Lebenswerk. Frehner, Matthias; Spanke, Daniel; Stutzer, Beat. Kunstmuseum Bern, 13.3.–2.8.2015. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015.
- Guenther, Peter W.* Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S.103–119.
- Gute Geschäfte.* Kunsthandel in Berlin 1933–1945. Aktives Museum Faschismus und Widerstand im Centrum Judaicum, Berlin, 10.4.–31.7.2011. Landesarchiv Berlin, 20.10.2011–27.1.2012. Fischer-Defoy, Christine; Nürnberg, Kaspar (Hg.). Berlin: Brandenburgische Universitätsdruckerei, 2011.
- Heckmanns, Friedrich W.* ‚Das Junge Rheinland‘ in Düsseldorf 1919–1929, Gipfel des Berges ‚Expressionismus‘ – ein Anfang vor dem Ende. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S. 85–101.
- Heiman-Jelinek, Felicitas; Feurstein-Prasser, Michaela* (Hg.). Die ersten Europäer. Habsburger und andere Juden – eine Welt vor 1914. Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems, 23.3.–5.10.2014. Wien: Mandelbaum Verlag, 2014.
- Helfenstein, Josef; Tavel, Hans Christoph von* (Hg.). ‚Der sanfte Trug des Berner Milieus‘. Künstler und Emigranten 1910–1920. 26.2.–15.5.1988. Bern: Kunstmuseum Bern, 1988.
- Heuberger, Rachel; Krohn, Helga.* Hinaus aus dem Ghetto. Juden in Frankfurt am Main 1800–1950. Begleitbuch zur ständigen Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.
- Hirner, René* (Hg.). Kunstmuseum Heidenheim. Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute. Heidenheim: Cantz Verlag, 1997.
- Hirsch, Helen* (Hg.). Der Kontinent Morgenthaler. Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis. Kunstmuseum Thun, 5.9.–22.11.2015. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015.
- Hodler, Anker; Giacometti.* Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher. Fehlmann, Marc (Hg.). Museum Oskar Reinhart, 11.10.2015–31.1.2016. München: Hirmer, 2015.
- Hölzel, Adolf.* Auf eigenen Wegen. Adolf Hölzel und seine Schweizer Schüler. Ausstellung in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz, 20.2.–8.5.2011. Schloss Spiez, 9.6.–12.9.2011. Konstanz: Städtische Wessenberg-Galerie, 2011.
- Hubacher, Hermann.* Der Bildhauer Hermann Hubacher. Geleitwort von Emil Staiger. Zürich: Atlantis, 1965.
- Huber, Hermann.* Kündig, Reinhold. Aus Briefen und Tagebüchern. Einführung und Auswahl Matthys, Hans. Ausstellung in der Villa Seerose, Horgen, 1999. Horgen, 1999.
- Kirchner, Ernst Ludwig.* Werke, Dokumente, Bücher. Kat. der Galerie Kornfeld, Auktion 189 (21.6.1985). Bern: Galerie Kornfeld, 1985.

- Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten.* Baumgartner, Michael; Hoberg, Annegret; Hopfengart, Christine (Hg.). Paul Klee Zentrum, Bern, 19.6.–27.9.2015. Lenbachhaus, München, 21.10.2015–24.1.2016. München, London, New York: Prestel, 2015.
- Klipstein & Co.* Zum 90jährigen Jubiläum der Gründung des Hauses H.G. Gutekunst/Klipstein & Co. vorm. Gutekunst & Klipstein. Lagerkat. Bern: Klipstein & Co., 1954.
- Kohle, Strom und Schienen.* Die Eisenbahn erobert die Schweiz. Kat. zur Ausstellung „Schienenverkehr“ im Verkehrshaus Luzern. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1997.
- Konstruktive Kunst 1915–45.* Dreissiger Jahre Schweiz. Vachtova, Ludmila; Koella, Rudolf (Hg.). Kunstmuseum Winterthur, 13.9.–8.11.1981. Winterthur: Kunstmuseum, 1981.
- Löffler, Fritz.* Dresdner Sezession Gruppe 1919. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S. 61–83.
- Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne.* Von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von, Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage).
- Max Liebermann und die Schweiz.* Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Fehlmann, Marc (Hg.). Museum Oskar Reinhart, 4.7.–19.10.2014. München: Hirmer, 2014.
- Mayenfisch, Sammlung Dr.* Kat. Kunsthaus Zürich, 30.8.–12.10.1952. Zürich: NZZ, 1952.
- Metze, Gudula.* Von Arkadien nach Atlanta. Photographien aus dem Nachlass von Frank Buchser (1828–1890). Kat. Kupferstichkabinett Basel. Bielefeld u. Leipzig: Kerber, 2009.
- Moderne Meister.* „Entartete“ Kunst im Kunstmuseum Bern. Frehner, Matthias; Spanke, Daniel (Hg.). Kat. Kunstmuseum Bern, 7.4.–21.8.2016. München: Prestel, 2016.
- Montag, Carl.* Maler und Kunstvermittler (1880–1956). Ausstellung in der Stiftung Langmatt, 17.6.–31.10.1992. Baden: Stiftung Langmatt, 1992.
- Morgenthaler, Ernst, 1887–1962.* Leben und Werk. Biffiger, Steffan. Kat. Kunstmuseum Solothurn, 27.8.–6.11.1994. Bern: Benteli, 1994.
- Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds.* Catalogue des collections de peinture et de sculpture. Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art, 2007.
- Museum für Kommunikation Bern* (Hg.). In 28 Minuten von London nach Kalkutta. Aufsätze zur Telegrafiegeschichte aus der Sammlung Dr. Hans Pieper im Museum für Kommunikation, Bern. Zürich: Chronos, 2000.
- NAFEA.* Die Sammlung Rudolf Staechelin Basel. Müller, Hans-Joachim (Hg.). Basel: Wiese, 1990.

- Natter, Tobias G.* Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, 19.II.2003–8.2.2004. Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien, 2003.
- Paris, capitale de l'Amérique.* Avant-garde américaine à Paris 1918–1939. Lévy, Sophie. Musée d'art américain Giverny, 2003.
- The Passionate Eye.* Impressionist and other Master Paintings from the Collection of Emil G. Bührle, Zurich. Catalogue of the Exhibition in Commemoration of the 100th Birthday of the Collector Emil G. Bührle. National Gallery of Arts, Washington, 6.5.–15.7.1990. The Montreal Museum of Fine Arts, 3.8.–14.10.1990. Yokohama Museum of Art, 2.II.1990–13.I.1991. Royal Academy of Arts, London, 1.2.–9.4.1991. Zurich: Artemis, 1990.
- Picasso und die Schweiz.* Fehlmann, Marc (Hg.). Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Kunstmuseum Bern, 5.10.2001–6.1.2002. Bern: Stämpfli, 2001.
- Preiswerk–Lösel, Eva-Maria* (Hg.). Ein Haus für die Impressionisten. Das Museum Langmatt. Stiftung Sidney und Jenny Brown, Baden. Gesamtkat. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- Roters, Eberhard.* Vorkrieg – Krieg – Nachkrieg, Expressionismus in Berlin zwischen 1912 und 1922. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S. 41–59.
- Die Sammlung Gustav Schneeli.* Glarner Kunstverein (Hg.). Texte: Rehmann, Irene. Glarus: Kunstverein, 1995.
- Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“.* Reinhard-Felice, Mariantonia (Hg. zus. mit SIK). Basel: Schwabe, 2003.
- Die Sammlung Othmar Huber.* Glarner Kunstverein (Hg.). Texte: Frehner, Matthias. Glarus: Kunstverein, 1995.
- Samson Schames: 1898–1968.* Bilder und Mosaiken. Jüdisches Museum Frankfurt a.M., 23.3.–18.6.1989.
- Schindler, Annette; Kunz, Stefan.* Die Sammlung Glarner Kunstverein. Glarner Kunstverein (Hg.), Glarus: Kunstverein, 1995.
- Schub, Gotthard.* Frühe Photographien 1929–1939. Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 2.9.–1.10.1967.
- Schub, Gotthard.* Photographien aus den Jahren 1929–1963. Ausstellung, Zürich, 19.6.–29.8.1982. Streiff, David (Auswahl und Einleitung). Bern: Benteli, 1982.
- Stiftung Oskar Reinhart Winterthur.* Schweizerische Kunstführer 158. Zelger, Franz. Basel: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1977.
- Stiftung Oskar Reinhart Winterthur.* Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 1. Zelger, Franz. Zürich: Orell Füssli, 1977.
- Stiftung Oskar Reinhart Winterthur.* Wohlgemuth, Matthias; Zelger, Franz. Bd. 3: Schweizer Maler und Bildhauer seit Ferdinand Hodler, Zürich: Orell Füssli, 1984.
- Stiftung Sammlung E.G. Bührle* Zürich (Kat. III). Gloor, Lukas; Goldin, Marco (Hg.). Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2004.

- Studer-Geisser, Isabella; Studer Daniel.* Die Sturzeneggersche Gemäldesammlung. Kat. Kunstmuseum St. Gallen. St. Gallen: Kunstmuseum, 1998.
- Die Tate-Galerie.* Rothenstein, Sir John. Aus dem Englischen übertragen von Carmen Hübener. München, Zürich: Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf., 1963.
- Thannhauser.* Händler, Sammler, Stifter. In: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. ZADIK, Heft 11. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006.
- These, Antithese, Synthese.* Kunstmuseum Luzern, 24.2.–31.3.1935. Luzern: Buchdruckerei Bucher, 1935.
- Vögele, Christoph; Bianchi, Matteo; Ruedin, Pascal.* Um 1900. Symbolismus und Jugendstil in der Schweizer Malerei. Kunstmuseum Solothurn, 17.6.–27.8.2000, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri Bellinzona, 15.9.–29.10.2000, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion, 19.11.2000–7.1.2001. Solothurn: Kunstmuseum, 2000.
- Wiese, Stephan v.* Sturm durch diese Welt. Die internationale Zielrichtung des Expressionismus. In: Barron, Stephanie (Hg.). Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925. München: Prestel, 1989, S. 121–127.
- Die Zwanziger Jahre.* Mode, Graphik, Kunstgewerbe aus den Sammlungen des Münchner Stadtmuseums. München 2005.
- Zwei Zürcher Sammlungen.* Werner Bär, Plastik, Kurt Sponagel, Graphik. Kunsthaus Zürich, 19.8.–19.9.1959.
- Kunstwerke aus der Sammlung Arthur Stoll.* Bern: Kornfeld und Klipstein, 1972 (Auktionskat. 18.11.1972).

Lexika

SIKART, Lexikon zur Kunst in der Schweiz

- Aberli, Johann Ludwig* (1723–86); Pfeifer-Helke, Tobias, Version von 2013, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4002468>.
- Amiet, Cuno* (1868–1961); Müller, Paul, Version von 2015, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000011>.
- Auberjonois, René* (1872–1957); Lienhard, Pierre-André, Version von 2015, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000015>.
- Brühlmann, Hans Ernst* (1878–1911); Volkart, Silvia, Version von 2014, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000035>.
- Buchser, Frank* (1828–90); Lüthy, Hans A., Version von 2011, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022827>.
- Comensoli, Mario* (1922–93); Huber, Silvia, Version von 2016, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000553>.
- Giacometti, Alberto* (1901–66); Dufrière, Thierre, Version von 2015, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000048>.

- Giacometti, Augusto* (1877–1947); Stutzer, Beat, Version von 2014, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023387>.
- Giacometti, Giovanni* (1868–1933); Radlach, Viola, Version von 2015, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000049>.
- Gimmi, Wilhelm* (1886–1965); Rippstein, Laurence, Version von 2005, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000050>.
- Hodler, Ferdinand* (1853–1918); Bättschmann, Oskar, Version von 2017, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055>.
- Kirchner, Ernst Ludwig* (1880–1938); Lohberg, Gabriele, Version von 2012, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023403>.
- Koller, Rudolf* (1828–1905); Wegmann, Peter, Version von 2014, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000080>.
- Morgenthaler, Ernst* (1887–1962); Biffiger, Steffan, Version von 2015, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000068>.
- Rabinovitch, Gregor* (1884–1958); Fässler, Doris, Version von 2018, www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023420.
- Rieter, Heinrich* (1751–1818); Hesse, Jochen, Version von 2016, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023221>.
- Stückelberg, Ernst* (1831–1903); Helbling, Regine, Version von 2012, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022846>.
- (Alle zuletzt aufgerufen am 5.7.2021.)

Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)

- Brown, Sidney William* (1865–1941); Steigmeier, Andreas, Version vom 26.8.2004, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029569/2004-08-26/>
- Buchser, Frank* (1828–1890); Marfurt-Elmiger, Lisbeth, Version vom 7.9.2011, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021993/2011-09-07/>
- Bürgertum; *Tanner, Albert*, Version vom 9.10.2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016379/2006-10-09/>
- Eisenbahnen*; *Bärtschi, Hans Peter*; *Dubler, Annemarie*, Version vom 11.2.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007961/2015-02-11/>
- Fosca, François* (1881–1980); Jakubec, Doris, Version vom 19.11.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016068/2009-11-19/>
- Geilinger, Max* (1884–1948); Marti-Weissenbach, Karin, Version vom 10.2.2018, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011819/2018-02-10/>
- Hahnloser, Hans Robert* (1899–1974); Oberli, Matthias, Version vom 13.3.2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048813/2006-03-13/>
- Hahnloser-Bühler, Arthur* (1870–1936); Frehner, Matthias, Version vom 26.11.2007, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027722/2007-11-26/>

- Hahnloser-Bühler, Hedy* (1873–1952); Frehner, Matthias, Version vom 26.11.2007, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027723/2007-11-26/>
- Heusser, Jakob* (1862–1941); Bürgi, Markus, Version vom 31.12.2007, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/005922/2005-10-13/>
- Hilber, Paul* (1890–1949); Rogger, André, Version vom 9.11.2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027727/2006-11-09/>.
- Hodler, Ferdinand* (1853–1918); Meier, Beatrice, Version vom 6.11.2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019084/2006-11-06/>
- Huber, Othmar* (1892–1979); Casutt, Marcus, Version vom 20.11.2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014417/2006-11-20/>
- Industrialisierung; *Veyrassat, Béatrice*, Version vom 11.2.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013824/2015-02-11/>
- Jedlicka, Gotthard* (1899–1965); Albrecht, Jürg, Version vom 1.10.2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027733/2014-10-01/>
- Koehlin, Maurice* (1856–1946); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 23.10.2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031484/2008-10-23/>
- Koehlin, René* (1866–1951); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 15.8.2019, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031489/2019-08-15/>
- Kriesgewinnsteuer; *Stockar, Conrad*, Version vom 21.2.2005, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013771/2005-02-21/>
- Kulturgeschichte; *Merki, Christoph Maria*, Version vom 19.2.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/047769/2015-02-19/>
- Kunsthandel; *Lapaire, Claude*, Version vom 3.3.2010, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010996/2010-03-03/>
- Künstlervereine; *Gloor, Lukas*, Version vom 14.4.2011, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017073/2011-04-14/>
- Kunstvereine; *Marfurt-Elmiger, Lisbeth*, Version vom 6.2.2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017019/2014-02-06/>
- Mayenfisch, Hans E.* (1882–1957); Illi, Martin, Version vom 14.8.2008, HLS, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027745/2008-08-14/>.
- Moos, Max* (1880–1976); Jaccard, Paul-André, Version vom 20.1.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/029903/2009-01-20/>
- Morgenthaler, Ernst* (1887–1962); Steffan Biffiger, Version vom 5.1.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/022537/2009-01-05/>
- Morgenthaler, Sasha* (1893–1975); Steffan Biffiger, Version vom 9.10.2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/043933/2008-10-09/>
- Nathan, Fritz* (1895–1972); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 8.7.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027754/2009-07-08/>
- Nathan, Peter* (1925–2001); Freivogel, Thomas, Version vom 12.1.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048004/2009-01-12/>
- Nobs, Ernst* (1886–1957), Bürgi, Markus, Version vom 3.6.2010,

<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/003669/2010-06-03/>
Revilliod, Gustave (1817–1890); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 26.4.2010,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027759/2010-04-26/>
Rosengart, Siegfried (1894–1985); Freivogel, Thomas, Version vom 12.11.2010,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030218/2010-11-12/>
Rotzler, Willy (1917–1994); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 17.11.2010,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027761/2010-11-17/>
Schachnowitz, Selig (1874–1952); Kaufmann, Robert Uri, Version vom 13.1.2012,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048306/2012-01-13/>
Schmidt, Georg (1896–1965); Dettwiler, Walter, Version vom 31.1.2018,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027103/2018-01-31/>
 Stadt-Land-Beziehungen; *Illi, Martin; Zangger, Alfred*, Version vom 22.4.2015,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007881/2015-04-22/>
Staechelín, Rudolf (1881–1946); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 16.2.2012,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027772/2012-02-16/>
Schub, Gotthard (1897–1969); Pfrunder, Peter; Version vom 19.8.2011,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027231/2011-08-19/>
Tschudi, Hugo von (1851–1911); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 21.11.2012,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027778/2012-11-21/>
 Urbanisierung; *Eisinger, Angelus*, Version vom 22.1.2015,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007876/2015-01-22/>
Vallotton, Félix (1865–1925); Koella, Rudolf, Version vom 15.1.2014,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016179/2014-01-15/>
Vallotton, Paul (1864–1936); Ducrey, Marina, Version vom 1.7.2013,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030265/2013-07-01/>
Wölfflin, Heinrich (1864–1945); Eggimann Gerber, Elisabeth, Version vom 20.11.2013,
<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027789/2013-11-20/>
 (Alle zuletzt aufgerufen am 5.7.2021.)

Zeitschriften, Periodika, Aufsätze

- Adrian, W.* Bernische Malertypen. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift, 9/1927, S. 193–196.
- Alemann, von, Heine.* Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung. In: Gerhards, Jürgen. Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. S. 211–239.
- Assall, Paul.* Zwischen den Welten, die sich verneinen – Juden im Elsass. In: Bosch, Manfred (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 24–33.
- Bachmann-Medick, Doris.* Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. In: dies. (Hg.). Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 1–18.
- Badrutt Schoch, Ursula.* In Zürich gibt die Sammlung Bührle zu reden. Die Debatte um Raubkunst kennt auch St. Gallen. Was tun? Tagblatt, 22.4.2010.
- Baillods, Jules.* Von den jüngern Malern in La Chaux-de-Fonds. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 5/1929, S. 103–111.
- Bartels, Dagbild.* Design oder Kunst? Erfolgskonzept Design Miami Basel. NZZ, 13./14.6.2009, Nr. 134.
- Bhattacharya-Stettler, Therese.* „...C'est comme un Corot!“. Picasso in Bern. In: Fehrmann, Marc (Hg.). Picasso und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Ausstellungskat. Kunstmuseum Bern. 5.10.2001–6.1.2002. Bern: Stämpfli, 2001, S. 75–89.
- Becker, Howard S.* Art as Collective Action. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989, S. 41–54.
- Ders.* Book Review of: Paying the Piper, Causes and Consequences of Art Patronage. In: Sociological Inquiry 1995, S. 102–104.
- Ders.* La distribution de l'art moderne. In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 433–446.
- Becker, Maria.* Ein moderner Meister. Ferdinand Hodler im Genfer Musée Rath. NZZ, 26.7.2005, Nr. 172.
- Bertz, Inka.* Jewish Renaissance – Jewish Modernism. In: Bilski, Emily D. (Hg.). Berlin Metropolis. Jews and the new culture, 1890–1918. Berkeley, California: University of California Press, 1999, S. 164–187.
- Bodenheimer, Alfred.* Der Gratwanderer des 19. Jahrhunderts, Samson Raphael Hirsch, in: tachles, Nr. 25, 20.6.2008, S. 28/29.

- Bourdieu, Pierre.* Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Gerhards, Jürgen (Hg.). *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. 307–336.
- Briner, Eduard.* Giovanni Giacometti zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*, 11/1928, S. 249–262.
- Ders.* Kunst in Zürich. Fünfzig Jahre Galerie Neupert. *NZZ*, 3.2.1956.
- Ders.* Zum Gedächtnis Rudolf Kollers. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*. 1/1929, S. 16/17.
- Brückenbauer.* Geschäft mit der Kunst. Interview mit Eberhard W. Kornfeld. In: *Wir Brückenbauer*, 29. Jg. 1970, Nr. 29, S. 3.
- Bührle, Christian.* Hermann Huber, Reinhold Kündig und Albert Pfister. Die Zürcher Vertreter des Modernen Bundes. In: Fässler, Doris (Hg.). *Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz.* Luzern: Diopfer-Verlag, 2011, S. 217–241.
- Bührle, Emil Georg.* In: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft* 1957.
- Buomberger, Thomas.* Die Kunstsammlung E. G. Bührle. Eine kulturelle Geldwaschanlage. *WOZ* 2001, Nr. 15.
- Ders.* Bührle und die Raubkunst (Leserbrief). *NZZ*, 15.2.2010, Nr. 37.
- Bystryn, Marcia.* Art Galleries As Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts.* Albany: State University of New York Press, 1989, S. 177–189.
- Capus, Alex.* Emil Bührle. In: *Patriarchen. Zehn Portraits.* München: btb Verlag, 2008 (3. Auflage), S. 169–185.
- Celestini, Federico.* Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente. In: *ders.; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers.* Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 37–51.
- Chamboredon, Jean-Claude.* Rapport de synthèse. In: Moulin, Raymonde (Hg.). *Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985.* Paris: Documentation française, 1986, S. 309–315.
- Chiesa, Francesco.* Bilder aus dem Leben von Mutter und Kind. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*, 7/1927, S. 149–155.
- Cohen, Richard I.* Exhibiting Nineteenth-Century Artists of Jewish Origin in the Twentieth Century: Identity, Politics and Culture. In: *The Emergence of Jewish Artists in nineteenth-century Europe.* Tumarkin Goodman, Susan (Hg.). *The Jewish Museum New York*, 18.11.2001–17.3.2002, S. 153–163.
- Ders.* The ‚Wandering Jew‘ from Medieval Legend to Modern Metaphor. In: *Kirshenblatt-Gimblett, Barbara; Karp, Jonathan (Hg.). The Art of Being Jewish in Modern Times.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008, S. 147–175.
- Combe, Ed.* Schweizer Musiker. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*. 12/1931 (unpaginiert).
- Coulin, Jules.* Frank Buchser. In: *Der Cicerone*, 4. Jg. 1914, No. 18/19, S. 592–596.

- Ders.* Frank Buchser und Dr. Abraham Roth. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 5/1929, S. 93–102.
- Crane, Diana.* Art collectors and the Reception of Art styles. In: Beekman, Klaus (Hg.). Institution and Innovation. Amsterdam: Rodopi, 1994. S. 13–23.
- Dies.* Avantgarde Art and Social Change: The New York Art World and the Transformation of the Reward System, 1940–1980. In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 69–82.
- Dies.* Reward Systems in Avant-Garde Art: Social Networks and Stylistic Change. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989, S. 261–272.
- Daval, Jean-Luc.* Le marchand d'art: il n'existe que depuis la fin du XIXe siècle. In: Journal de Genève. 4.II.1973.
- Dellheim, Charles.* Framing Nazi Art Loot. In: Kirshenblatt-Gimblett, Barbara; Karp, Jonathan (Hg.). The Art of Being Jewish in Modern Times. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008, S. 319–334.
- Deuchler, Florens.* Kunstbetrieb. In: Deuchler, Florens (Hg.). Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz. Kunstbetrieb, Bd. 2. Disentis: Desertina Verlag, 1987, S. 116–119.
- Echte, Bernhard.* Epochal und vergessen – Die Ausstellungen des Kunstsalons Cassirer. In: Du, Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 857, 6/2015, S. 54–61.
- Eggimann Gerber, Elisabeth.* Die Galerien Bollag und Aktuaryus. Zürichs Kunstangebot der 1920er Jahre. In: Jaccard, Paul-André; Guex, Sébastien (Hg.). Le Marché de l'Art en Suisse du XIXe siècle à nos jours. Outlines, vol. 7. Zürich u. Lausanne: SIK/ISEA, 2011, S. 121–138.
- Dies.* Am Puls der Kunstwelt. Der Schweizer Kunstmarkt, die Anfänge des internationalen Kunsthandels und der Galerist und Kunsthändler Toni Aktuaryus. In: Weber, Annette; Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.). Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne. Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg, Bd. 14. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 255–268.
- Dies.* Über Umwege zum Kunsthandel. Vielfältige Einblicke in eine 300jährige Familiengeschichte. In: Maajan, Bd. 3, 8/2018, Heft 118, S. 174–190.
- Dies.* Vom Surbtaler Landjudentum zur urbanen Kunstvermittlung. Die Brüder Gustave und Léon Bollag in Zürich. In: Picard, Jacques; Bhend, Angela (Hg.). Jüdischer Kulturraum Aargau. Zürich: Hier und Jetzt, 2020, S. 325–329.
- Ehrlí, Vivian.* Der Moderne Bund. In: Künstlergruppen in der Schweiz, 1910–1936. Aargauer Kunsthaus. Aarau: 1981, S. 26–45.
- Escherich, Mela.* Otilie W. Röderstein. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 5/1929, S. 112–114.

- Espagne, Michel; Greiling, Werner.* Einleitung. In: Dies.: (Hg.). Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750–1850). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1996, S. 7–22.
- Faulstich, Werner.* Einführung: „Ein Leben auf dem Vulkan“? Weimarer Republik und die „goldenen“ 20er Jahre. In: Faulstich, Werner (Hg.). Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink, 2008, S. 7–20.
- Fehlmann, Marc.* Gutekunst und Klipstein, Klipstein und Kornfeld, Galerie Kornfeld in Bern. In: Jaccard, Paul-André; Guex, Sébastien (Hg.). Le Marché de l'Art en Suisse du XIXe siècle à nos jours. Outlines, vol. 7. Zürich u. Lausanne: SIK/ISEA, 2011, S. 139–162.
- Ders.; Schweizer, Nicole.* „Alles fragt hier nach Picasso...“ Zur Rezeption von Pablo Picasso in der Schweiz. In: Ders. (Hg.). Picasso und die Schweiz. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Kunstmuseum Bern. 5.10.2001–6.1.2002. Bern: Stämpfli, 2001, S. 21–43.
- Feilchenfeldt, Rabel E.* Interaktionen: Verleger, Kunsthändler und Sammler in der Familie Cassirer. In: Weber, Annette; Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.). Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne. Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg, Bd. 14. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 133–147.
- Feilchenfeldt, Walter.* Paul Cassirer Berlin. 81 Auktionen 1916–1932. In: Boll, Dirk (Hg.). Helden der Kunstauktion. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014, S. 50–57.
- Fellenberg, Walo von.* Kunstmarkt. Ungewisse Aussichten. In: Finanz und Wirtschaft, Zürich. 15.12.1973.
- Fischer-Lichte, Erika.* Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe. In: Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen (Hg.). Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 19. Köln: Böhlau, 2003, S. 33–54.
- Florentin, L.* Kunst und Auto. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift, 3/1927, S. 63–69.
- Foster, Arnold W.* Introduction. In: Ders.; Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989, S. 1–27.
- Frehner, Matthias.* Richard Bühler. „Un homme du XVIe siècle.“ In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 225–232.
- Ders.* Ein Leben mit Stil: Oskar Reinhart und sein ‚Club zur Geduld‘. In: Wegmann, Peter (Hg.). Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich, Chur: Rüegger, 2012, S. 139–148.
- Freund, Gisèle.* Fotografie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979.

- Frey, Adolf.* ‚Der Tiermaler Rudolf Koller‘, 1828–1905. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 1/1929, S. 17/18.
- Fridenson, Patrick.* Technikgeschichte im heutigen Frankreich. In: Geschichte und Gesellschaft (Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft), 4. Jg. 1978, Heft 2, Hg. v. Rürup, Reinhard, S. 247–257.
- Gaehgtens, Thomas W.*, Tschudis Impressionismusverständnis: Historienmalerei als Darstellung erlebten Lebens. In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 360–363.
- Ganz, Hermann.* Die Sammlung Richard Kisling. Zu ihrer Versteigerung am 18.11.1929 in Zürich. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 10/1929, S. 225–229.
- Garrett, Leah.* Trains and Train Travel in Modern Yiddish Literature. In: Jewish Social Studies, 7.2, 2001. Bloomington: Indiana University Press, S. 67–88.
- Germer, Stefan.* Rolle, Dilemma und Funktion der Kunstkritik. In: Kunstvermittlung zwischen Kommerz, Trend und Verantwortung. Herbsttagung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Bern: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 1995, S. 31–44.
- Gloor, Lukas.* Kunst als Propaganda im Ersten Weltkrieg. Carl Montag als ‚Ambassadeur de l’art français‘. In: Montag, Carl. Maler und Kunstvermittler (1880–1956). Ausstellung in der Stiftung Langmatt 17.6.–31.10.1992. Baden: Stiftung Langmatt, 1992, S. 19–26.
- Ders.* Das Gästebuch der Galerie Henneberg in Zürich. In: Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte. Hüttinger, Eduard (Hg.). Zürich: Schweizer Verlagshaus International, 1986, S. 105 ff.
- Goodwin, George M.* A new Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums. In: Modern Judaism, Vol. 18, Nr. 1, Februar 1998, S. 47–79.
- Ders.* A new Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums. In: Modern Judaism, Vol. 18, Nr. 2, Mai 1998, S. 119–152.
- Ders.* Review: Soussloff, Catherine M. (Hg.). Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley, 1999. In: Modern Judaism, Vol. 20, Nr. 2, Mai 2000, S. 248–251.
- Grodzinski Veronica.* Wilhelm II., Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art. In: Weber, Annette; Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.). Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne. Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg, Bd. 14. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 119–132.
- Hackeschmidt, Jörg.* Christoph Schulte: Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997. Rezension in: Zeitschrift für Geschichte (ZfG), 46. Jg., Nr. 2, 1998, S. 177/178.

- Hahn, Barbara.* Schriftstellerin zwischen allen Grenzen: Rahel Levin Varnhagen (1771–1833). In: Espagne, Michel; Greiling Werner (Hg.). Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750–1850). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1996, S. 243–260.
- Hahnloser-Ingold, Margrit.* Félix Vallotton als Kunstvermittler vor dem Ersten Weltkrieg. Seine Begegnung mit Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Zürich: SIK, 1998, S. 81–88.
- Hall, Stuart.* Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, Jonathan (Hg.). Identity, Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990, S. 222–237.
- Hauemann, Heiko.* Lebensweltlich orientierte Geschichtsschreibung in den Jüdischen Studien: Das Basler Beispiel. In: Hödl, Klaus (Hg.). Jüdische Studien. Reflexionen zu Theorie und Praxis eines wissenschaftlichen Feldes. Innsbruck: StudienVerlag, 2003, S. 105–122.
- Heimann-Jelinek, Felicitas.* Zum sogenannten Bilderverbot. In: Graetz, Michael (Hg.). Ein Leben für die jüdische Kunst, Schriften der Hochschule für jüdische Studien Heidelberg, Bd. 4, Heidelberg: Winter, 2003, S. 21–31.
- Heinich, Nathalie.* La sociologie et les publics de l'art. In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 267–278.
- Herchenröder, Christian.* Antizyklische Kunstbegeisterung. Erfolgreiche Auktionen der Villa Grisebach in Berlin. NZZ, 13./14. 6. 2009, Nr. 134.
- Herzogenrath, Wulf.* „Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten“. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der „Protest deutscher Künstler“. In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 264–273.
- Hickethier, Knut.* Die Erfindung des Rundfunks in Deutschland. In: Faulstich, Werner (Hg.). Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink, 2008, S. 217–237.
- Hödl, Klaus.* Zwischen den Welten. Jüdische Studien und kulturelle Selbstreflexion. In: Hödl, Klaus (Hg.). Jüdische Studien. Reflexionen zu Theorie und Praxis eines wissenschaftlichen Feldes. Innsbruck: StudienVerlag, 2003, S. 169–198.
- Ders.* Performanz in der jüdischen Historiographie. Zu den Vor- und Nachteilen eines methodischen Konzeptes. In: Hödl, Klaus (Hg.). Kulturelle Grenzräume im jüdischen Kontext. Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 14. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2008, S. 175–189.
- Höfliger-Griesser, Yvonne.* Zum Phänomen der Künstler-Vereinigungen. In: Künstlergruppen in der Schweiz, 1910–1936. Aargauer Kunsthaus. Aarau: 1981, S. 16–23.
- Holzer-Kernbichler, Monika.* Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte

- Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 137–150.
- Dies.* Die *Kärtner Bar* von Adolf Loos. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers.* Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 213–228.
- Honegger, Lorenz.* US-Behörden entdecken Raubkunst im Zürcher Kunsthaus. In: *Aargauer Zeitung*, 11.10.2011.
- Honigmann, Barbara.* Juden in Strassburg. In: Bosch, Manfred (Hg.). *Alemannisches Judentum.* Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 560/561.
- Hopp, Andrea.* Zwischen Kulturpessimismus und Avantgarde. Die Kulturzeitschrift als Indikator für die Krise des *Fin de siècle*. In: Graetz, Michael; Mattioli, Aram (Hg.). *Krisenwahrnehmungen im Fin de siècle. Jüdische und katholische Bildungseliten in Deutschland und der Schweiz.* Zürich: Chronos, 1997, S. 303–321.
- Hs. (unbekannter Autor).* Kunsthandel in Zürich. Zwei Ausstellungen in Zürich. In: *NZZ*, 17.9.1973, Nr. 430.
- Hüttinger, Eduard.* Richard Muther – eine Revision. In: *Ders.* (Hg.). *Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte.* Zürich: Schweizer Verlagshaus International, 1986, S. 9 ff.
- Hughes, Thomas P.* Neue Themen und Ergebnisse der Technikgeschichtsschreibung in den USA. In: *Geschichte und Gesellschaft (Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft)*, 4. Jg. 1978, Heft 2, hg. von Rürup, Reinhard, S. 258–271.
- Hürzeler, Rolf.* Geld in leuchtenden Farben. Geschichte der Privatsammlung Josi und Georg Guggenheim. In: *Facts*, 17.3.2005, S. 93–95.
- Iwanska, Alicja.* Without Art. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts.* Albany: State University of New York Press, 1989, S. 31–39.
- Jaccard, Paul-André.* La Galerie Moos à Genève et Hodler. La quête d'un monopole. In: *Ders.; Guex, Sébastien* (Hg.). *Le Marché de l'Art en Suisse du XIXe siècle à nos jours. Outlines, vol. 7.* Zürich u. Lausanne: SIK/ISEA, 2011, S. 75–104.
- Ders.* Der Kunst- und Kulturgütermarkt in der Schweiz. Von der Geburtsstunde bis zum Inkrafttreten der UNESCO-Konvention. In: *SIK* (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848–2006.* Bern: Benteli, 2006, S. 165–179.
- Jakubowski, Jan.* Jüdisches Leben heute am Beispiel der Israelitischen Religionsgemeinschaft Württemberg. In: Bosch, Manfred (Hg.). *Alemannisches Judentum.* Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 562–568.
- Jaques-Dalcroze, E.* Ferdinand Hodler und der Rhythmus. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift.* 5/1928, S. 112–114.
- Jedlicka, Gotthard.* Zur grossen Gimmi-Ausstellung in der Galerie Druet in Paris. In: *Das Werk.* 1928, Nr. 11, S. 361–363.
- Ders.* Toni Aktuaryus. In: *NZZ*, 1.4.1946, Nr. 562, Abendausgabe.
- Ders.* Heinrich Wölfflin. Erinnerungen an seine Jahre in Zürich (1924–1945). Zürich: Kunstgesellschaft, 1965.

- Jeggle, Utz.* Was bleibt? Die Erbschaft der Dorfjuden und der Judendörfer. In: Bosch, Manfred (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 489–496.
- Jolles, Alexander.* Fluchtkunst ist nicht Raubkunst. Schweizerische Rechtslage bei Fluchtkunst. In: Mosimann, Peter; Schönenberger, Beat (Hg.). Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral. Schriftenreihe Kultur und Recht. Bern: Stämpfli, 2015, S. 137–147.
- Jütte, Daniel.* Ein jüdisches Jahrhundert? Yuri Slezkine über ‚Merkurianer‘ und ‚Apollonier‘ (Rezension). In: NZZ, 11.10.2006, Nr. 236.
- Kahnweiler, Daniel-Henry.* Negerkunst und Kubismus. In: Merkur, Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, XIII Jg. 1959, Heft 8, August, S. 722–730.
- Keisch, Claude, Adonis.* In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 352–355.
- Kern, Walter.* Zu Amiets Fresken in Berner Gymnasium. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 4/1928, S. 79/80.
- Ders.* Kunst. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 1/1929, S. 33–35.
- Ders.* Franz Rederer. In: Das Werk. 1930, Nr. 8, S. 225–231.
- Kinkel, Hans.* Nicht glücklich präsentiert. Jubiläumsschau Schweizer Kunsthändler in Zürich. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.1973.
- Kirchner, E. L.* Bemerkungen über Leben und Arbeit. In: Das Werk. 1930, Nr. 1, S. 2–11.
- Klein, Hans Joachim.* Kunstpublikum und Kunstrezeption. In: Gerhards, Jürgen (Hg.). Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997, S. 337–359.
- Koella, Rudolf.* Der Kunstsalon Wolfsberg. Die erste Galerie für moderne Kunst in Zürich. In: Jaccard, Paul-André; Guex, Sébastien (Hg.). Le Marché de l'Art en Suisse du XIXe siècle à nos jours. Outlines, vol. 7. Zürich u. Lausanne: SIK/ISEA, 2011, S. 105–120.
- Kokorz, Gregor.* Ethnologische Perspektiven in der Kulturtransferforschung. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 117–135.
- Kornfeld, Eberhard.* Mechanismen des Kunstmarktes und die Rolle des Händlers. In: Kunstvermittlung zwischen Kommerz, Trend und Verantwortung. Herbsttagung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Bern: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 1995, S. 45–51.
- Kruse, Christiane.* Bild und Medienanthropologie. Eine Perspektive für die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Assmann, Aleida; Gaier, Ulrich; Trommsdorff, Gisela (Hg.). Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 225–248.

- Kübler, Hans-Dieter.* Wirtschaftskrisen und kulturelle Prosperität. Die Presse von 1920 bis 1930. In: Faulstich, Werner (Hg.). Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink, 2008, S. 97–122.
- Kubner, Tanja; Patzer, Georg.*... denn sie lieben sich‘ oder Der Versuch des jüdischen Händlers Simon Kaufmann, eine Christin zu heiraten. In: Bosch, Manfred (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 50–52.
- Kunst und Volk, Blätter zur Förderung des Verständnisses für das Schaffen der bildenden Kunst.* Hg. von Albert Rüeegg, Maler, Zürich. 1939–1958.
- Kuspit, Donald.* Meyer Schapiro's Jewish Unconscious. In: Soussloff, Catherine (Hg.). Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley u.a.: University of California Press, 1999, S. 200–217.
- Labhart, Walter.* Die Qualität ist entscheidend. Zur Jubiläumsausstellung „Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne“ im Jüdischen Museum Wien. In: tachles. 16.1.2004, S. 28/29.
- Ders.* Sammlung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel. Drei Publikumsmagnete. In: tachles 8. 20.2.2004, S. 28/29.
- Landau, Peter.* Juristen jüdischer Herkunft im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. In: Heinrichs, Helmut (Hg.). Deutsche Juristen jüdischer Herkunft. München: C.H. Beck, 1993, S. 133–213.
- Lang, Kurt.* Mass, Class, and the Reviewer. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989, S. 191–204.
- Lässig, Simone.* Juden und Mäzenatentum in Deutschland. Religiöses Ethos, kompensierendes Minderheitsverhalten oder genuine Bürgerlichkeit? In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 46. Jg. (1998), Heft 3. Berlin 1998, S. 211–236.
- Leenhardt, Jacques.* Une sociologie des œuvres est-elle possible? In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 385–395.
- Lichtblau, Klaus.* „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Zur Eigenart des Ästhetischen im kultursoziologischen Diskurs der Jahrhundertwende. In: Hübinger, Gangolf; vom Bruch, Rüdiger; Graf, Friedrich Wilhelm (Hg.). Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. 2. Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, S. 121.
- Löhndorf, Marion.* Das Gesetz der guten Nachbarschaft. Eine Rationalisierungsmaßnahme der Universität London bedroht das Warburg Institute. In: NZZ, 23.6.2010, Nr. 142.
- Lüthy, Hans A.* Kunsthandel – (k)eine Neuigkeit in der Kunstgeschichte. In: Kunstvermittlung zwischen Kommerz, Trend und Verantwortung. Herbsttagung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Bern: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 1995, S. 73/74.

- Lüttichau, von, Mario-Andreas.* Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München. In: Junge, Henrike (Hg.). *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 299–306.
- M. Personalien* (Nachruf auf Lucy Bollag). In: *IW*, 43. Jg. Nr. 9, 5.3.1943, S. 16.
- Mandach v., Carl. Albert Anker.* 1831–1910. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*, 3–4/1931, S. 31–46.
- Ders.* Cuno Amiet. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*. 4/1928, S. 73–78.
- Mantl, Wolfgang.* Lassen sich kreative Milieus schaffen? In: Brix, Emil; Janik, Allan (Hg.). *Kreatives Milieu. Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900.* Wien: Verlag für Geschichte und Politik, München: R. Oldenbourg Verlag, 1993, S. 242–244.
- Martschukat, Jürgen und Patzold, Steffen.* Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur. In: Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen (Hg.). *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bd. 19. Köln: Böhlau, 2003, S. 1–31.
- Maset, Pierangelo.* Notate zu Kunst und Kultur der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Faulstich, Werner (Hg.). *Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts.* Paderborn: Fink, 2008, S. 187–198.
- Mayenfisch, Hans E.* In: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft* 1958.
- Meier, Philipp.* In *Farbenlandschaften wandern. Rares und Begehrtes bei Kornfeld* in Bern. *NZZ*, 20./21.6.2009, Nr. 140.
- Ders.* Befreiung der Farbe. Die Schweizer Privatsammlung von Werner und Gabrielle Merzbacher-Mayer im Kunsthau Zürich. *NZZ*, 11./12.2.2006, Nr. 35.
- Ders.* Wachgeküsst. Die Sammlung Bührlé zu Gast im Kunsthau Zürich. *NZZ*, 11.2.2010, Nr. 34.
- Meier-Graefe, Julius.* Handel und Händler. In: *Kunst und Künstler*, S. 27–34. 2. Teil in: *Kunst und Künstler*, S. 104–109. 3. Teil in: *Kunst und Künstler*, S. 196–210. 4. Teil in: *Kunst und Künstler*, S. 306–312.
- Melichar, Peter.* Der Wiener Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit. In: *Ders.; Mejstrik, Alexander* (Hg.). *Kunstmarkt. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 17. Jg., Heft 2&3, 2006, S. 244–271.
- Mendelsohn, Ezra.* Should we take notice of Berthe Weill? Reflections on the Domain of Jewish History. In: *Jewish Social Studies* 1.1. Fall 1994, S. 22–39.
- Meyer, Piet* (Hg.). *Pablo Picasso in Zürich – 1932. Aufsätze von Giedion, Sigfried; Jedlicka, Gotthard u.a.* Bern: Piet Meyer Verlag, 2010.

- Michels, Karen.* Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology. In: Soussloff, Catherine (Hg.). *Jewish Identity in Modern Art History*. Berkeley u.a. 1999, S. 167–179.
- Mitterbauer, Helga.* Kulturvermittlung um 1900: Hermann Bahr, Franz Blei und Max Brod. In: Kokorz, Gregor; Mitterbauer, Helga (Hg.). *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa. Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*, Bd. 7. Bern: Peter Lang, 2004, S. 75–98.
- Dies.* „Acting the Third Space“. Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 53–66.
- Mommsen, Wolfgang J.* Kultur und Wissenschaft im kulturellen System des Wilhelminismus: Die Entzauberung der Welt durch Wissenschaft und ihre Verzauberung durch Kunst und Literatur. In: Hübinger, Gangolf; vom Bruch, Rüdiger; Graf, Friedrich Wilhelm (Hg.). *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900*. Bd. 2. Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, S. 24–40.
- Monteil, Annemarie.* Jetzt die Schweizer Malerei im Aufwind. Erfolg für die Sammlung Stoll auf der Auktion in Bern. *National-Zeitung Basel*, Nr. 431, 21. II. 1972.
- Moos, Herbert J.* Gegenwartswelt und angewandte Kunst. Betrachtungen über die 2. Nationale Ausstellung für angewandte Kunst. In: *Die Kunst in der Schweiz*. Illustrierte Monatschrift, 10–11/1931 (unpaginiert).
- Morgenthaler, Ernst.* Gedenkblatt für Toni Aktuaryus. In: *Schweizer Kunst, Offizielles Organ der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten*. No. 8 (Oktober) 1946, S. 69/70.
- Moulin, Raymonde.* Introduction. In: Moulin, Raymonde (Hg.). *Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985*. Paris: Documentation française, 1986, S. XIII–XVII.
- Müller, Hans-Joachim.* Die Sammlung des Baslers Rudolf Staechelin. In: SIK (Hg.). *Die Kunst zu sammeln*. Zürich: SIK, 1998, S. 377–382.
- Nathan, Fritz.* Wie man Kunsthändler wird. In: *Du, Kulturelle Monatsschrift*, 10/1959 (19. Jg.), Zürich: Conzett und Huber, 1959, S. 15–16.
- Nathan, Johannes.* „... für Picasso mindestens 240 Meter ...“ Zur Zürcher Picasso-Ausstellung von 1932. In: Fehlmann, Marc (Hg.). *Picasso und die Schweiz. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen*. Kunstmuseum Bern. 5. 10. 2001–6. 1. 2002. Bern: Stämpfli, 2001, S. 65–73.
- Ders.* Fritz Nathan, München und St. Gallen. In: Bambi, Andrea; Drecoll, Axel. *Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution*. Berlin: DeGruyter Oldenbourg, 2015, S. 169–177.
- ne (Kürzel eines unbekanntes Autors).* Zeichnerisches Schaffen in 100 Jahren. Jubiläumsausstellung bei Kornfeld und Klipstein. In: *Bund*, 13. 7. 1964, Nr. 294.

- Netter, Maria.* Was bringt die Kunst ein? Zürichs Auktionshäuser auf Expansionskurs. In: Schweizerische Handelszeitung (SHZ), 30.9.1976, Nr. 40, S. 17.
- Paret, Peter.* Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Mai, Ekkehard; Paret, Peter (Hg.). Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1993, S. 173–185.
- Ders.* Die Tschudi-Affäre. In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 396–401.
- Passeron, Jean-Claude.* La chassé-croisé des œuvres et de la sociologie. In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 449–459.
- Perucchi-Petri, Ursula.* Die Sammlung Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler in Winterthur. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln, Zürich: SIK, 1998, S. 147–152.
- Pfeiffer-Belli, Erich.* Gala-Schau der Kunsthändler. Ausstellung zum Jubiläum des Kunsthandelsverbandes der Schweiz. In: Süddeutsche Zeitung, 10.10.1973.
- Picard, Jacques.* Vom Zagreber zum Zürcher Omanut 1932 bis 1952, Wandel und Exil einer jüdischen Kulturbewegung. In: Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch, Bd. 10, Die Künste im Exil. München: Edition text und kritik, 1992, S. 168–185.
- Ders.* Swiss Made oder Jüdische Uhrenfabrikanten im Räderwerk von Politik und technischem Fortschritt. In: Bosch, Manfred (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 150–161.
- Ders.* Profane Zeit, sakrale Zeit, virtuelle Zeit? Über jüdische Kultur in der Moderne. In: John, Eckhard; Zimmermann, Heidi (Hg.). Jüdische Musik? Köln: Böhlau, 2004, S. 339–359.
- Ders.* Getilgte Zeichen, gebrochene Mauern, fliehende Buchstaben. Zur ästhetischen Repräsentation der Erinnerungen an die Zeit der Vernichtung. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Heft 2, 2011 (39. Jg.), S. 23–35.
- Pophanken, Andrea; Billeter Felix.* Die Französische Moderne und ihre deutschen Sammler. In: Dies. (Hg.). Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Passagen Bd. 3, Berlin: Akademie, 200, S. 11–21.
- Rahden, Till van.* Verrat, Schicksal oder Chance: Lesarten des Assimilationsbegriffs in der Historiographie zur Geschichte der deutschen Juden. In: Hödl, Klaus (Hg.). Kulturelle Grenzräume im jüdischen Kontext. Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 14. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2008, S. 105–131.

- Raphaël, Freddy.* Der Geist des elsässischen Judentums. In: Bosch, Manfred (Hg.). Alemannisches Judentum. Eggingen: Edition Isele, 2001, S. 18–23.
- Rammert, Werner.* Anregungen für eine sozialwissenschaftlich orientierte Technikgeschichte. In: Rürup, Reinhard (Hg.). Geschichte und Gesellschaft (Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft), 4. Jg. 1978, Heft 2, S. 234–246.
- Rathje, Stefanie.* Multikollektivität als kulturwissenschaftliches Konzept. In: Wolting, Stephan (Hg.). Kultur und Kollektiv. Festschrift für Klaus P. Hansen. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2014, S. 46–52.
- Rebérioux, Madeleine.* Rapport de synthèse. In: Moulin, Raymonde (Hg.). Sociologie de l'Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985. Paris: Documentation française, 1986, S. 137–144.
- Reif, Albert.* Chronist der Apokalypse. Eine Annäherung an den Historiker und Holocaust-Forscher Friedländer, der mit ‚Das Dritte Reich und die Juden‘ soeben eine Synthese seiner Forschungen vorgelegt hat. In: MZ, 9.12.2006.
- Reisenfeld, Robin.* Collecting and Collective Memory. German Expressionist Art and Modern Jewish Identity. In: Soussloff, Catherine (Hg.). Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley u. a.: University of California Press, 1999, S. 114–134.
- Renner, Nico.* Ein einig' Volk von Kunstfreunden. Die Kunstsammler und der Kunstbetrieb im jungen Bundesstaat. In: SIK (Hg.), Die Kunst zu sammeln, Zürich: SIK, 1998, S. 47–56.
- Ridgeway, Sally.* Artist Groups: Patrons and Gate-Keepers. In: Foster, Arnold W.; Blau, Judith R. (Hg.). Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts. Albany: State University of New York Press, 1989, S. 205–220.
- Roffler, Thomas.* Gibt es eine Schweizer Malerei? In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift, 1/1927, S. 17–21.
- Ropohl, Günter.* Historische und systematische Technikforschung. In: Rürup, Reinhard (Hg.). Geschichte und Gesellschaft (Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft), 4. Jg. 1978, Heft 2, S. 223–233.
- Rotzler, Willy.* Aspekte der Avantgarde. In: Dreissiger Jahre Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Kat. Kunsthaus Zürich, 30.10.1981–10.1.1982. Zürich: Kunsthaus, 1981, S. 320–330.
- Ruedin, Pascal.* Zeitlinien 1880–1914. In: SIK (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848–2006. Bern: Benteli, 2006, S. 45–58.
- Rürup, Reinhard.* Die Emanzipation der Juden und die verzögerte Öffnung der juristischen Berufe. In: Heinrichs, Helmut (Hg.). Deutsche Juristen jüdischer Herkunft. München: C.H. Beck, 1993, S. 1–25.
- Rutherford, Jonathan.* A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference. In: Ders. (Hg.). Identity, Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990, S. 9–27.

- Sachse, Rolf.* Künstlerische Avantgarde und moderner Bildjournalismus. Die Photographie der 1920er Jahre. In: Faulstich, Werner (Hg.). Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink, 2008, S. 175–185.
- Schachnowitz, Selig.* Toni Aktuaryus s. A. In: IW, 46. Jg., Nr. 14, 5. 4. 1946, S. 11.
- Schad, Margit.* Die bedrohten ‚Gottesgüter‘ in die neue ‚deutsche‘ Zeit retten. Selig Schachnowitz und die orthodoxe jüdische Kriegsdeutung in Frankfurt am Main 1914–1918. In: Brendle, Franz; Schindling, Anton (Hg.). Geistliche im Krieg. Münster: Aschendorff, 2009, S. 265–289.
- Schaernack, Christian.* Euphorie mit Rothko und Warhol. Zahlreiche Preisrekorde auf New Yorker Auktionen für Gegenwartskunst. NZZ, 19./20. 5. 2007, Nr. 114.
- Schaffner, Paul.* Der Graphiker Ignaz Epper. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 9/1928, S. 197–205.
- Scherke, Katharina.* Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 99–115.
- Schlör, Joachim.* Jüdische Kultur in Europa. Exkursionen – Konstruktionen – Deutungen. In: John, Eckhard; Zimmermann, Heidy (Hg.). Jüdische Musik? Köln: Böhlau, 2004, S. 319–337.
- Schmidt, Georg.* Die Kirchner Ausstellung in Davos. In: Das Werk. 1927, Nr. 2, S. 62.
- Ders.* Foto und Plakat. In: Das Werk. 1929, Nr. 9, S. 272/273.
- Schmidt, Hans.* Was hat Fotografie mit Kunst zu tun? In: Das Werk, 1929, Nr. 9, S. 268–269.
- Schoell-Glass, Charlotte.* Aby Warburg. Forced Identity and „Cultural Science“. In: Soussloff, Catherine (Hg.). Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley u.a. 1999, S. 218–230.
- Schulz-Hageleit, Peter.* Verdrängungen in der Geschichte – kein Thema für die Geschichtswissenschaft? In: Zeitschrift für Geschichte 1999, 47. Jg. Nr. 3, S. 237–253.
- Schuster, Peter-Klaus.* Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 21–40.
- Schütz, Chana C.* Max Liebermann as a Jewish Painter: The Artists Reception in His Time. In: Bilski, Emily D. (Hg.). Berlin Metropolis. Jews and the new culture, 1890–1918. Berkeley, California: University of California Press, 1999. S. 146–163.
- Schweiger, Werner J.* Vom modernen Auktionenhandel in der deutschen Schweiz bis 1938. In: Mitteilungen aus dem Kunstarchiv Werner J. Schweiger, Wien, Nr. 3/2002.
- Ders.* „Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten“. Vom modernen Kunsthandel in Zürich 1910–1938. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 57–72.

- Ségal, Georges.* Kunsthandel – Stiefkind der Kunstgeschichte? In: ZAK Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 51, 1994, S. 117/118.
- Seibold-Bultmann, Ursula.* Zug der Zahlen. Der jüdische Beitrag zur modernen Kunst – eine Ausstellung in Osnabrück. In: NZZ, 12.3.2009, Nr. 59.
- Seldis, Henry J.* Intrigues of the Art Market Focus on Zurich. In: Los Angeles Times, 5.9.1971.
- Siegenthaler, Silvia; Preiswerk-Lösel, Eva-Maria.* Von München nach Paris. Die Sammlung Brown zwischen Sezession und Impressionismus. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 125–143.
- Sladeczek, Franz-Josef.* Ein Kompetenzcenter für Sammlungen. Wenn Sammler mit ihrer Kollektion an die Öffentlichkeit wollen. NZZ, 20./21.6.2009, Nr. 140.
- Soeffner, Hans-Georg, Raab, Jürgen.* Bildverstehen als Kulturverstehen in medialisierten Gesellschaften. In: Assmann, Aleida; Gaier, Ulrich; Trommsdorff, Gisela (Hg.). Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 249–274.
- Soussloff, Catherine.* Introducing Jewish Identity to Art History. In: Dies. (Hg.). Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley u.a. 1999, S. 1–16.
- Staber, Margit.* Amerikanischer als die Amerikaner. Zürich wird Zentrum des internationalen Kunsthandels. In: Die Weltwoche, 10.9.1971, Nr. 38.
- Steinberg, Kerri P.* Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe (Richard I. Cohen). Rezension. In: Judaism. Vol. 48, 1999, S. 497–499.
- Strobel, Ricarda.* Moderne Menschen, Neue Sachlichkeit: Mode, Architektur und Design. In: Faulstich, Werner (Hg.). Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink, 2008, S. 123–135.
- Stromberger, Monika.* Kultureller Transfer im wissenschaftlichen Kommunikationsnetz am Beispiel Ljubljanas. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 175–189.
- Studer-Geisser, Isabella; Studer, Daniel.* Die Gemäldesammlung Eduard Sturzenegger im Kunstmuseum St. Gallen. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 391–398.
- Suppanz, Werner.* Die Konstruktion „österreichischer Kultur“ als Resultante von Zirkulation und Blockierung. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 229–251.
- Ders.* Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003, S. 21–35.
- Tanner, Jakob.* Diskurse der Diskriminierung. Antisemitismus, Sozialdarwinismus und Rassismus in den schweizerischen Bildungseliten. In: Graetz, Michael; Mattioli,

- Aram (Hg.). Krisenwahrnehmungen im Fin de siècle. Jüdische und katholische Bildungseliten in Deutschland und der Schweiz. Zürich: Chronos, 1997, S. 323–340.
- Tavel, Hans Christoph von.* Dokumente zum Phänomen „Avantgarde“. Paul Klee und der Moderne Bund in der Schweiz, 1910–1912. In: Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. SIK, Jahrbuch 1968/69. Zürich: ABC, 1970, S. 69–116.
- Thurn, Hans Peter.* Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. In: Künstlergruppen, Von der Utopie einer kollektiven Kunst. Kunstforum International, Bd. 116, 11/12 1991. Köln 1991, S. 100–129.
- Tisa Francini, Esther.* Der Wandel des Schweizer Kunstmarkts in den 1930er- und 40er Jahren. Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung. In: *traverse*, Zeitschrift für Geschichte, 1/2002, S. 107–119.
- Dies.* From Berlin to Ascona: German Collectors in Southern Switzerland, 1920–1950. In: *Vitalizing Memory. International Perspectives on Provenance Research.* American Association of Museums. Washington DC, 2005, S. 96–103.
- Dies.* Provenienzforschung in der Schweiz. Eine Übersicht über die „Raubkunst“-Debatte und die Bedeutung der Schweiz für internationale Recherchen. In: AKMB, Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek. Provenienzforschung und Restitution, Präsentation und Erhaltung von AV-Medien, 10 Jahre AKMB-Fortbildung. Jg. 11 (2005), Heft 2, S. 33–37.
- Dies.* Ein künstlerisches Vermächtnis. Verfemung und Rettung von Lovis Corinth „Ecce Homo“. In: Fleckner, Uwe (Hg.). Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“. Berlin: Akademie, 2009, S. 197–224.
- Dies.* Der Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit. Deutsche Sammler, Händler und Künstler in der Schweiz. In: Jaccard, Paul-André; Guex, Sébastien (Hg.). *Le Marché de l'Art en Suisse du XIXe siècle à nos jours.* Outlines, vol. 7. Zürich u. Lausanne: SIK/ISEA, 2011, S. 163–174.
- Dies.* Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus. Möglichkeiten und Grenzen. In: Bambi, Andrea; Drecoll, Axel. Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Berlin: DeGruyter Oldenbourg, 2015, S. 159–168.
- Tobler, Konrad.* Der geschäftliche Erfolg ist mit Freundschaften verbunden (Interview mit Eberhard W. Kornfeld). NZZ am Sonntag, Spezial Kunstmarkt, 19.9.2010.
- Trog, Hans.* Künstlergut – Künstlerhaus – Kunsthaus, 1887–1910. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1911. Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1911.
- Ulbricht, Justus.* Willkomm und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion. In: *Zeitschrift für Geschichte*, 46. Jg., Nr. 1, 1998, S. 5–27.
- Ulmer, Brigitte.* Vom Geheimtipp zur ersten Adresse. Die junge Zürcher Galerie Karma International hat sich schnell positioniert. NZZ am Sonntag, Spezial Kunstmarkt, 19.9.2010.
- Utzinger, Rudolf.* Anmerkung über Gregor Rabinovitch. In: *Das Werk*. 1928, Nr. 10, S. 330–335.

- Vachtova, Ludmila.* Das Ende des Dornröschenschlafs. Grosser Bahnhof für Bühle. In: Tages Anzeiger, 10.2.2010.
- Vin (Kürzel).* „Madame la Suiere“ im Zürcher Kunsthaus ist Raubkunst. In: Tages Anzeiger, 11.10.2011.
- Voigt, Birgit.* Eine sehr teure Nackte. In: NZZ am Sonntag, Spezial Kunstmarkt, 19.9.2010.
- Volkart, Silvia.* Ernst Würtenberger. Ein deutscher Maler als Kunstvermittler in Zürich. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 73–80.
- Dies.* Die Sammlung von Richard Kisling, Zürich. Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte. In: SIK (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich: SIK, 1998, S. 285–294.
- Vom Bruch, Rüdiger.* Von der Sozialethik zur Sozialtechnologie? Neuorientierungen in der deutschen Sozialwissenschaft um 1900. In: Hübinger, Gangolf; vom Bruch, Rüdiger; Graf, Friedrich Wilhelm (Hg.). Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. 2. Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, S. 260–276.
- Von Hohenzollern, Johann Georg Prinz.* Hugo von Tschudi als Persönlichkeit. In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 9–19.
- Von Stockhausen, Tilmann, Lehrjahre bei Bode.* In: von Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Schuster, Peter-Klaus (Hg.). Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Kat. der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. München, New York: Prestel, 1997 (2. verb. Auflage), S. 356–359.
- Wartmann, Wilhelm.* Das erweiterte Zürcher Kunsthaus. In: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1926. Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1926.
- Waser, Georges.* Künstler, Händler und Gelehrte. Eine Studie zur komplexen Struktur des Kunstmarkts. In: NZZ, 13./14.3.2004, Nr. 61.
- Ders.* Klassische Werke als sichere Karte. Auktionen für Impressionismus, Moderne und Gegenwartskunst in London. In: NZZ, 27./28.6.2009, Nr. 146.
- Weber, Annette.* Sich ein Bild machen – Aufgaben und Ziele Jüdischer Kunst- und Kulturgeschichte. In: Mussaf (Magazin der Hochschule für Jüdische Studien), 1/2006, S. 7–9.
- Dies.* Moritz Daniel Oppenheim und die Familie Rothschild. In: Heuberger, Georg; Merk, Anton (Hg.). Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Köln: Wienand Verlag, 1999, S. 170–186.
- Dies.* Moritz Oppenheim als Künstler, Bürger und Jude im Spiegel seines Bildnisschaffens. In: Heuberger, Georg; Merk, Anton (Hg.). Moritz Daniel Oppenheim.

- Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst. Köln: Wienand Verlag, 1999, S. 187–199.
- Dies.* Zwischen Altruismus und Akzeptanz – Sammeln als Inbegriff bürgerlicher Selbstverwirklichung. In: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg Sammeln, Stiften, Fördern (Hg.). Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Bd. 6. Magdeburg: (s.n.), 2008, S. 27–52.
- Dies.* Kunstsammeln als Konzept bürgerlicher Kulturentwicklung. Strategien und Intentionen deutsch-jüdischer Sammler. In: Weber, Annette; Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.). Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne. Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg, Bd. 14. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011, S. 133–147.
- Weeks, Jeffrey.* The Value of Difference. In: Rutherford, Jonathan (Hg.). Identity, Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990, S. 88–100.
- Wegmann, Peter.* Sehen lernen ist alles. Oskar Reinhart und die Pflicht, dem Menschen mit dem Besitz zu dienen. In: Wegmann, Peter (Hg.). Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich, Chur: Rüegger, 2012, S. 23–103.
- Welzbacher, Christian.* Kunstschutz, Kunstraub, Restitution. Neue Forschungen zur Geschichte und Nachgeschichte des Nationalsozialismus. In: H-Soz-u-Kult 13.12.2012. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2012-12-001> (zuletzt aufgerufen am 5.7.2021).
- Werner, Michael.* Kupferstecher und Zeichner in Paris: Johann Georg Wille (1715–1808). In: Espagne, Michel; Greiling Werner (Hg.). Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750–1850). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1996, S. 39–61.
- Widmann, Fritz.* Hans Trog 1864–1928. In: Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1929. Zürich, 1929.
- Widmer, Johannes.* Martha Cunz. Malerin und Graphikerin. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift. 11/1929, S. 237–247.
- Widmer, Urs.* Am Abgrund – Paul Camenisch: ‚L’après-midi bourgeois‘. In: NZZ, 20./21.06.2009, Nr. 140.
- Wild, Doris.* Schweizer Malerei 1910–1930 im Zürcher Kunsthaus. In: Das Werk. 1930, Nr. 8, S. 252–256.
- Wistrich, Robert S.* Max Nordau, Degeneration and the Fin-de-siècle. In: Graetz, Michael; Mattioli, Aram (Hg.). Krisenwahrnehmungen im Fin de siècle. Jüdische und katholische Bildungseliten in Deutschland und der Schweiz. Zürich: Chronos, 1997, S. 83–99.
- Wittwer, Hans-Peter.* Abstrakt oder konkret. Die ungegenständliche Kunst in der Schweiz auf ihrem Weg in die fünfziger Jahre. In: SIK (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848–2006. Bern: Benteli, 2006, S. 305–317.

- Witzig, Heidi.* Einkaufen in der Stadt Zürich um die Jahrhundertwende. In: Tanner, Jakob u. a. (Hg.). *Geschichte der Konsumgesellschaft. Märkte, Kultur und Identität (15.–20. Jahrhundert)*. Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 15. Zürich: Chronos, 1998, S. 133–146.
- Wolf, Michaela.* „Cultures‘ do not hold still for their portraits“. Kultureller Transfer als „Übersetzen zwischen Kulturen“. In: Celestini, Federico; Mitterbauer, Helga (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg, 2003, S. 85–98.
- Wölfflin, Heinrich.* Italien und das deutsche Formgefühl. In: *Das Werk*. 1924, Nr. 6, S. 145–153.
- Ders.* Über Hodler’s Tektonik. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*. 5/1928, S. 97/98.
- W. (unbekanntes Kürzel).* Augusto Giacometti. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*, 1/1928, S. 12–14.
- Zimmermann, Heidy.* Was heisst „jüdische Musik“? Grundzüge eines Diskurses im 20. Jahrhundert. In: John, Eckhard; Zimmermann, Heidy (Hg.). *Jüdische Musik?* Köln: Böhlau, 2004, 11–32.
- Zitzmann, Marc.* Was bleibt, ist die Kunst. Eine Chronik der jüdischen Bankiers- und Kunstsammler-Familie Camondo über fünf Generationen hinweg. In: *NZZ*, 12.2.2010, Nr. 35.
- Zolberg, Vera L.* Rapport de synthèse. In: Moulin, Raymonde (Hg.). *Sociologie de l’Art. Colloque international, Marseille 13–14 juin 1985*. Paris: Documentation française, 1986, S. 3–10.
- Zoppi, Giuseppe.* Der Graphiker Aldo Patocchi. In: *Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatschrift*. 4/1929, S. 69–74.
- Zürcher Kunstgesellschaft* (Hg.). *200 Jahre Zürcher Kunstgesellschaft, 1787–1987*. Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1987.

Autobiografien

- Berggruen, Heinz.* Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunstsammlers. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1996.
- Courthion, Pierre.* D’une palette à l’autre; mémoires d’un critique d’art. Vannotti, Françoise (Hg.). Genf: La Baconnière/Arts, 2004.
- Epstein, Jebudo.* Mein Weg von Ost nach West. Erinnerungen. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf., 1929.
- Feilchenfeldt-Breslauer, Marianne.* Bilder meines Lebens. Erinnerungen. Wädenswil: Nimbus, 2010.
- Giacometti, Augusto.* Von Stampa bis Florenz. Zürich: Rascher, 1943.
- Ders.* Von Florenz bis Zürich. Zürich: Rascher, 1948.

- Goldschmidt-Bollag, Mary.* Herr Kuelo kommt. Geschichte einer Kindheit in Zürich, Unveröffentlichtes Typoskript. Zürich 1985.
- Gôrelík, Semarya.* Fünf Jahre im Lande Neutralien. Schweizer Kriegererlebnisse eines jüdischen Schriftstellers. Berlin: Jüdischer Verlag, 1919.
- Morgenthaler, Ernst.* Ein Maler erzählt. Aufsätze, Reiseberichte, Briefe. Zürich: Diogenes, 1957.
- Nathan, Fritz.* Erinnerungen aus meinem Leben. Zürich: F. Nathan, 1965.
- Uhde, Wilhelm.* Von Bismarck zu Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Aufzeichnungen aus den Kriegsjahren. Zürich: Römerhof, 2010.
- Weill, Berthe.* Pan! Dans l'Œil! Paris: Lipschutz, 1933.
- Zweig, Stefan.* Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1947.

Namensverzeichnis

A

- Aberli, Johann Ludwig 192, 193, 243, 370
Aeppli, August 199, 200
Aktuaryus, Isaac 14, 37, 68, 90–96, 155,
167–171, 179–182, 186, 237, 247
Aktuaryus, Reine 178, 180, 181, 237, 334, 341
Aktuaryus, Rosy 170, 171, 180
Aktuaryus, Toni 9, 10, 14, 16, 17, 28, 68, 69,
90, 91, 93, 97, 153, 156, 165ff.
Aktuaryus-Hermann, Natalie 90, 95, 168,
171, 179
Aktuaryus-Schreiber, Flora 9, 177, 178, 181,
186, 187, 211, 237, 240, 241, 271, 300, 301,
305, 333–340
Amiet, Cuno 62, 63, 65, 112, 113, 156, 187, 188,
201, 204, 212, 213, 215–218, 224, 243, 260,
262, 273, 305, 321, 329, 331, 338, 341, 349, 357,
361, 365, 370, 381, 383
Anda-Bührlle, Hortense 278, 279
Arp, Hans 62–64, 265
Auberjonois, René 196, 218, 247, 252, 258,
260, 262, 288, 290, 291, 305, 331, 341, 349,
365, 370

B

- Badouin, Charles 275
Barlach, Ernst 75, 158, 243, 286, 311, 361
Barraud, Aimé 258
Barraud, François 110
Barraud, Maurice 107, 108, 196, 218, 262, 274,
331, 351, 355
Barth, Paul Basilius 218, 252, 288, 329
Basler, Adolphe 119, 231, 351
Baudelaire, Charles 35, 36, 50, 55, 62
Beckmann, Max 64, 158, 207, 209, 264, 265,
284
Benamozegh, Elie 226
Bergmann, Josef 93

- Bernheim, Georges 307, 314, 315, 317, 323,
325, 326
Bernheim-Jeune, Gaston und Josse 14, 64,
79, 127, 260, 272, 288, 290
Bill, Max 12, 13, 161–163, 197, 265, 270
Blanchet, Alexandre 65, 341
Böcklin, Arnold 48, 59, 195, 261, 309, 355
Böhmer, Bernhard 151, 311
Bollag, Abraham 111
Bollag, Arlette 9, 129, 130, 163, 343
Bollag, Gustave 14, 16, 17, 27, 31, 51, 53, 62, 67,
101, 111–128, 154–156, 376
Bollag, Léon 14, 16, 17, 27, 31, 51, 62, 67, 101,
103, 107, 108, 111–128, 155, 156, 161, 352, 376
Bollag, Marx 111
Bollag, Max G. 14, 27, 127, 129, 130, 154, 161,
348, 366
Bollag, Suzanne 12, 13, 27, 101, 112, 161–163,
270, 348
Bollag-Aeppli, Susi 119, 161, 263
Bollag-Moos, Betty, Babette 31, 101, 103,
105–108, 112, 127, 161
Bollag-Rueff, Amélie 108, 111
Bolli-Heeb, Martha 302, 303
Bonnard, Pierre 60, 65, 79, 250, 251, 290, 331,
357, 365
Boerner, C. G. (Leipzig) 242, 243
Boudin, Eugène 57, 83, 195
Bouguereau, William 37, 90
Brahms, Johannes 176
Braque, Georges 84, 103, 112, 119, 134, 290,
341
Braunschweig, Carl 91, 93
Brendlé, Henri 230–232, 234, 235
Breslauer, Alfred 147, 308
Breuer, Isaac 226, 360
Brown, Sidney (William) und Brown-Sulzer,
Jenny 57, 58, 66, 369, 371, 388
Brühlmann, Hans 92, 219–221, 365, 370

Buber, Martin 183, 225, 226, 362
 Buchholz, Karl 14, 151, 158, 223
 Buchser, Frank 16, 51–56, 66, 67, 111–117,
 261, 353, 355, 364, 365, 368, 370, 371, 375, 376
 Büchmann, Wilfried 65
 Bührlé, Emil Georg 13, 48, 68, 134, 141, 142,
 188, 239, 276–281, 301–304, 306–328, 347,
 353, 356, 369, 374, 375, 383, 390
 Burckhardt-Blum, Elsa 12, 161, 163

C

Calamé, Alexandre 194, 195
 Caspari, Anna und Georg 14, 326
 Cassirer, Bruno 14, 26, 75, 246, 247, 354
 Cassirer, Paul 14, 26, 45, 47, 48, 64, 69,
 75–77, 80, 81, 83, 109, 132, 138, 147–149,
 154, 155, 163, 242, 243, 354, 358, 376, 377
 Cézanne, Paul 26, 48, 58, 65, 75, 76, 80, 151,
 153, 231, 243, 259, 267, 274, 276, 290, 354,
 355, 360
 Chagall, Marc 69, 134, 228, 231, 234, 286, 362
 Chaissac, Gaston 146, 366
 Christen, Andreas 12, 161, 163
 Comensoli, Mario 288, 370
 Cone, Etta 134
 Coninx-Girardet, Berta 188, 301–303, 365
 Conz, Walter 93
 Cooper, Douglas 304
 Coray, Han 267, 358
 Corbusier, Le 269
 Corinth, Lovis 75, 243, 331, 389
 Corot, Camille 13, 118, 119, 195, 243, 274, 281,
 291, 374
 Cottet, Charles 92
 Coulin, Jules 54, 55, 114, 116, 117, 353, 375
 Courbet, Gustave 53, 65, 95, 274, 301, 309, 365
 Courthion, Pierre 275, 353, 392
 Cunz, Martha 92, 391

D

Dahlen, Paul 93
 Daumier, Honoré 242, 243, 281, 362
 Debussy, Claude 208, 266

Degas, Edgar 75, 83, 85, 268, 274–276, 309
 Delacroix, Eugène 41, 146, 243, 365, 366
 Delaunay, Robert 37, 63, 84
 Denis, Maurice 219
 Derain, André 84, 118, 119, 219, 243, 274, 341
 Deringer, Fritz 199, 200, 329
 Despiau, Charles 65
 Diefenbach, Karl Wilhelm 93
 Dill, Ludwig 92, 93
 Dix, Otto 286
 Dreydorff, Johann Georg 93
 Dunkleman, Marshall 9, 10, 342, 343
 Dunkleman-Aktuaryus, Yvonne 9–11, 90,
 94, 167, 168, 170–174, 176–181, 185, 189,
 205, 211, 232, 234, 237, 256, 269, 276, 282,
 291, 296, 332, 334, 339–343
 Durand-Ruel, Galerie 76, 83, 110, 122, 123,
 126, 127, 290
 Duval, Jeanne 36, 55
 Duveen, Henry J. und Joseph J. 14

E

Elchonon, Jizchok 167
 Emden, Erich 306–323, 336
 Emden, Max 278, 306–326, 364
 Erni, Hans 261
 Escher, Konrad 249, 250
 Estève, Maurice 146

F

Faber, Franz 302, 303
 Feilchenfeldt, Walter (jun.) 26, 75, 147–153,
 342, 354, 377
 Feilchenfeldt, Walter (sen.) 14, 17, 31, 64,
 66, 69, 76, 147–153, 158, 295, 303, 311–313,
 320, 328
 Feilchenfeldt-Breslauer, Marianne 14, 73,
 147–153, 158, 258, 313, 392
 Fierens, Paul 275
 Fischer, Ludwig und Rosy 98
 Fischer, Theodor 151, 215, 286, 292, 302–304,
 306, 307, 311–313, 317–319, 366

Flechtheim, Alfred 14, 26, 45, 64, 78–82,
85, 86, 109, 112, 113, 139, 149, 155, 272, 353,
384, 389
Fontana, Annemie 12, 163
Fosca, François 275, 282, 355, 371
Fretz, Robert 244
Friesz, Othon 63, 243, 282, 290
Frölicher, Otto 113, 123, 195

G

Gauguin, Paul 48, 63, 65, 86, 108, 278,
306–328, 362, 364
Geilinger, Max 266, 371
Gentz, Ismael 93
George, Waldemar 230, 235, 355
Georgi, Walter 93
Gerson, Hans und Oskar 308
Giacometti, Alberto 156, 214, 337, 357, 370
Giacometti, Augusto 218, 258–261, 265, 266,
305, 329, 349, 363, 371, 392
Giacometti, Giovanni 58, 62, 63, 65, 112, 156,
211–219, 242, 252, 262, 288, 331, 337, 361,
366, 367, 371, 375
Gilhofer und Ranschburg, Luzern 242, 243
Gimmi, Wilhelm 63, 64, 218, 252, 288–290,
305, 329, 357, 371, 380
Gladwell, Rodney 153
Godefroy, L. (Paris) 242
Göhler, Hermann 93
Goldschmidt, Hermann Levin 23, 103,
116–118, 123–125, 127, 348, 355
Goldschmidt-Bollag, Mary 23, 100, 102, 103,
106–108, 111, 112, 116–118, 123–125, 127, 128,
154, 348, 393
Goltz, Hans 63, 64, 113, 271
Gönner, Rudolf 93
Goessler, Hanny 244
Gottlieb, Hinko 296
Graeser, Camille 92
Graupe, Paul 14, 159, 308, 310, 324, 355
Gris, Juan 286
Gromaire, Marcel 286

Gubler, Max 161, 218, 221, 252–254, 262, 266,
267, 288, 329, 349, 357, 366, 367
Guggenheim, Alis 228, 234
Guillaumin, Armand 83, 269, 276, 282
Guinand, René 194, 195
Gurlitt, Hildebrand 25, 151, 188
Gutekunst und Klipstein (Bern) 242–244,
329, 368, 377

H

Hagemann, Carl 98, 208
Hahnloser, Arthur 36, 58, 59, 119, 241, 254,
305, 371, 379, 385
Hahnloser, Hans Robert 59, 308, 309, 311,
312, 314, 315, 317, 321, 322, 324, 371
Hahnloser-Bühler, Hedy 36, 58–60, 119, 179,
240, 241, 254, 291, 372, 379, 385
Hansegger, Egger, Hans 270
Harpignies, Henri 195
Heckel, Erich 98, 286
Helbig, Walter 62–64
Helbing, Hugo 14, 68, 81, 135, 136, 138, 141,
148, 149
Helbing, Karl 136
Helbing, Ludwig 135
Helbing, Otto 135
Helbing, Sigmund 135
Hellwag, Rudolf 93
Hesse, Hermann 201, 203, 204
Heusser, Jakob 114, 117, 118, 125, 362, 372
Hilber, Paul 261, 268, 372
Hirsch, Robert 96
Hirsch, Samson Raphael 32–34, 96, 169,
179–183, 226, 374
Hitler, Adolf 129, 132, 138, 151, 232, 238, 274,
281, 283, 292, 358
Hodler, Ferdinand 16, 17, 23, 27, 58, 61–63,
65, 67, 93, 106–110, 112, 113, 123, 195, 207,
217, 243, 258, 262, 356, 359, 367, 369, 371, 372,
374, 380, 392
Hofer, Karl 79, 81, 98
Hoffmann-Stehlin, Maja 119
Hölzel, Adolf 91, 92, 98, 367

Holy, Adrien 218, 329, 331
 Höpli, Zürich 243
 Hubacher, Hermann 224, 262, 349, 367
 Huber, Hermann 63–65, 262, 329, 367, 375
 Huber, Othmar 284–286, 305, 369, 372
 Hunziker, Max 260, 264, 331

I

Ihly, Daniel 65
 Im Obersteg, Karl 119, 382
 Israels, Josef 224, 228, 242
 Itten, Johannes 92, 163

J

Jawlensky von, Alexej 103, 286
 Jedlicka, Gotthard 68, 114, 149, 157, 177,
 180, 202–204, 216–218, 222, 235, 245–259,
 263–269, 271, 273, 284, 287, 289, 291, 292,
 321, 333, 341, 348–350, 357, 365, 372, 380, 383
 Jedlicka-Wegmann, Frieda/Friedel 247, 250,
 253, 349, 357
 Jung, Carl Gustav 263

K

Kahnweiler, Daniel-Henry 14, 79, 81, 84–86,
 112, 118, 119, 132, 272, 290, 354, 358, 381
 Kallir, Otto 14
 Kandinsky, Wassily 62, 63, 84, 103, 265, 271,
 273, 286, 368
 Kanoldt, Alexander 103
 Katz, Mané 228
 Kauffmann, Arthur 14
 Kaulbach, Hermann 92
 Kern, Walter 43, 203, 208–210, 218, 381
 Kirchner, Ernst Ludwig 64, 96–98, 156, 158,
 206–210, 219, 220, 243, 284, 286, 367, 371,
 381, 387
 Klee, Paul 63, 64, 85, 92, 134, 158, 163, 202,
 219, 265, 271–273, 286, 368, 389
 Kisling, Richard 61, 64, 113, 126, 378, 390
 Klipstein, August 192, 193, 242–244, 331,
 337, 368, 370, 377, 384
 Koechlin, Maurice 36, 37, 372

Koechlin, René 37, 372
 Koller, Rudolf 16, 53, 54, 123, 195, 261, 371,
 375, 378
 Kollwitz, Käthe 221–224, 243, 244, 284,
 286, 352, 359, 360, 363
 Kornfein, Armin 334
 Kottek, Alexander/Alexandre/Alex 94, 95,
 171, 180
 Kottek-Aktuaryus, Friedel 94, 170, 171, 180
 Kubin, Alfred 84, 209
 Kundig, William 66, 109, 243
 Kündig, Reinhold 63, 65, 120–122, 252, 262,
 288, 349, 367, 375

L

Lapicque, Charles 146
 Lebourg, Albert 195
 Léger, Fernand 119, 134, 265
 Lehbruck, Wilhelm 79, 98
 Leuppi, Leo 163, 270
 Lichtegg, Max 295, 296
 Liebermann, Max 46, 65, 75, 79, 96, 138, 142,
 154, 228, 234, 243, 251, 274, 284, 288, 291,
 293–295, 300, 309, 331, 368, 387
 Lobo, Baltasar 146
 Lohse, Richard Paul 270
 Looser, Hans 244, 261
 Lüthy, Oscar 62–65

M

Macke, August 85, 98, 286
 Manet, Edouard 46, 47, 49, 83, 84, 125, 195,
 243, 250, 267, 273, 274, 276, 360, 366, 368,
 378, 379, 381, 385, 387, 390
 Marc, Franz 63, 64, 84, 85, 98, 286
 Marquet, Albert 96, 281, 290
 Matisse, Henri 63, 76, 78, 86, 90, 113, 134,
 216, 239, 240, 243, 264, 274, 275, 285, 291,
 301, 304, 341
 Mayenfisch, Hans E. 262, 368, 372, 383
 Mayer, Bernhard 119, 173, 360
 Menn, Barthélemy 123, 195
 Meyer-Amden, Otto 92

Miller, Oscar 119
 Miró, Joan 134, 273, 286
 Modigliani, Amedeo 62, 226, 231, 291, 341, 364
 Moilliet, Louis 92, 262, 271, 330
 Möller, Ferdinand 151
 Mondrian, Piet 265
 Monet, Claude 83, 86, 95, 142, 274, 280, 290, 313, 320, 326
 Montag, Charles/Carl 57–59, 66, 194, 303, 349, 368, 378
 Moos, Friedrich 14, 101, 104, 105
 Moos, Edith 101, 104, 105, 355
 Moos, Georges 14, 105, 106, 110, 161
 Moos, Gideon (1801–72) 100
 Moos, Gideon (1875–1906) 101
 Moos, Hedwig 101, 102
 Moos, Heinrich 100–103
 Moos, Iwan 14, 101–103, 105, 106, 108, 155
 Moos, Leon 101, 104, 108
 Moos, Martha 101
 Moos, Max 14, 17, 31, 62, 67, 101, 102, 104, 106–110, 112, 155, 372
 Moos, Siegfried 101
 Moos, Walter 104, 105
 Moos-Bloch, Rosa 100, 101
 Moos-Lehmann, Babette 100
 Moos-Lévy, Fanny 106, 109, 110
 Morgenthaler, Ernst 61, 65, 156, 157, 180, 181, 185, 187, 188, 197, 200–207, 210, 218, 221, 234, 252, 255, 260, 262, 273, 288, 299, 305, 329, 330, 334, 338, 367, 368, 371, 372, 384, 393
 Morgenthaler-von Sinner, Sasha/Sascha 201, 202, 273, 330, 367, 372
 Moser, Wilfrid 208
 Müller, Josef 119
 Müller, Otto 98
 Mulot, Willy 93
 Munch, Edvard 76, 80, 219, 243, 274, 285, 286, 288, 291–294, 309
 Münter, Gabriele 63, 84

N

Nathan, Alexander 135, 137
 Nathan, Fritz 14, 17, 24, 26, 41, 48, 64, 68, 135–146, 150, 157, 295, 305, 308, 312, 313, 316, 317, 321, 326–328, 360, 365, 372, 384, 393
 Nathan, Johannes 24, 139, 142, 145, 263, 342, 384
 Nathan, Otto H. 14, 68, 137–139
 Nathan, Peter 26, 40, 41, 135, 139, 144–146, 360, 365, 372
 Nathan-Heino, Erika 41, 137, 145
 Nathan-Helbing, Irene 135
 Neumann, Israel B. 14
 Nierendorf, Galerie 128, 223, 364, 366
 Nobs, Ernst 305, 306, 372
 Nolde, Emil 98, 209, 243
 Nussbaum, Jacob 96, 228

O

Oppenheimer, Josef 228

P

Paffrath, Georg 81, 149
 Pallière, Aimé 226, 229
 Pascin, Jules 75, 79, 228, 231
 Pechstein, Max 75, 98
 Pellegrini, Alfred Heinrich 92
 Perls, Hugo 307, 311, 315, 317, 324–326
 Pfister, Albert 64, 65, 329, 375
 Picasso, Pablo 13, 25, 38, 62, 63, 69, 80, 81, 84–86, 96, 103, 112, 113, 118, 119, 122, 129, 131, 134, 154–156, 163, 210, 231, 239, 243, 262–267, 273, 286, 290, 291, 301–303, 311, 331, 355, 363, 365, 366, 369, 374, 377, 383, 384, 393
 Pissarro, Camille 83, 108, 228, 243, 244, 269, 274, 276, 282, 309, 360
 Pitcairn-Knowles, James 92
 Poeschel, Erwin 259, 260, 266, 349
 Posen, Wilhelm 96
 Prestel, F. A., Frankfurt 242

R

- Rabinovitch, Gregor 177, 197, 202, 210, 221, 223, 228, 232–234, 295, 299, 371, 389
- Ramuz, Charles Ferdinand 262, 290, 291
- Reber, Gottlieb Friedrich 119
- Reinhart, Oskar 47, 48, 68, 95, 138, 139, 141, 142, 157, 246, 254, 276, 279, 284, 288, 305, 312, 313, 317, 341, 347, 348, 364, 367–369, 371, 377, 391
- Reitz-Croset, Elisabeth und Heiner 260
- Renoir, Pierre-Auguste 60, 65, 83, 95, 108, 186, 195, 244, 267, 269, 274, 276, 282, 365
- Rieter, Heinrich 192, 193, 243, 371
- Ring, Grete 76, 78, 138, 147–149
- Rodin, Auguste 65, 125, 126
- Rosenberg, Paul 14, 25, 86, 112, 122, 127, 141, 290, 301–304, 363
- Rosenberg, Léonce 14
- Rosengart, Angela 27, 67, 69, 131–134, 239, 354
- Rosengart, Siegfried 14, 41, 64, 68, 69, 85, 131–134, 136, 186, 239, 275, 373
- Rosengart-Dülberg, Sybil 41, 132
- Rothmüller, Marko 295, 296
- Rotzler, Willy 245, 268–270, 273, 351, 362, 373, 386
- Rousseau, Henri 37, 112
- Rubens, Peter Paul 53, 93, 365
- Rupf, Hermann und Margrit 118, 119
- S**
- Sagalowitz, Wladimir (Sagal) 228, 234, 332, 355
- Salanter, Israel 167, 354
- Schachnowitz, Selig 167, 180–183, 296, 297, 334, 373, 387
- Schaichet, Alexander 180, 228, 229, 234, 295, 296, 334
- Schaichet-Löwinger, Irma 228, 229
- Schames, Ludwig 14, 96–99, 112, 155, 207
- Schames, Manfred 14, 99, 207
- Scheffler, Karl 246, 247, 250, 341
- Schlaefli, E. 193
- Schmidt, Georg 144, 207, 292–294, 362, 373, 387
- Schmidt-Rottluff, Karl 98
- Schnyder, Albert 262, 288, 329, 331
- Schnyder, Walter 252
- Schoellhorn, Hans 65
- Schoop, Max 262
- Schreiber-Wolff, Chiel und Mathilde 177, 237
- Schuh, Gotthard 156, 197, 202, 209–211, 221, 234, 369, 373
- Schwarz, Karl 227, 231
- Schwind von, Moritz 138
- Segantini, Giovanni und Gottardo 113
- Sekula, Sonja 161, 163
- Seligmann, Jacques 14
- Signac, Paul 79, 219, 281
- Sintenis, Renée 81, 244
- Sisley, Alfred 83, 108, 195, 244, 269, 274, 276, 282, 309
- Slevogt, Max 75, 85, 244, 309
- Sokolow, Nahum 228, 229, 233
- Spiro, Eugen 113
- Spitzer, David 296
- Spitzweg, Carl 138
- Sponagel, Kurt 305, 370
- Staechelín, Rudolf 108, 119, 207, 368, 373, 384
- Staël de, Nicolas 146, 365
- Steffan, Johann Gottfried 195
- Stoeklin, Niklaus 65
- Struck, Hermann 228, 299, 364
- Stutschewsky, Joachim 228, 229, 234
- Stüchelberg, Ernst 16, 53, 54, 123, 371
- Sturzenegger, Eduard 52, 53, 68, 139, 141, 143, 370, 388
- Surbek, Victor 65, 197, 202, 210, 212, 221, 234, 329
- Suter, Ernst 199, 200
- Swarzenski, Georg 98

T

- Tanner, Gottfried 64, 66, 119, 214, 288, 312, 317, 337
 Tatlin, Wladimir 37
 Thannhauser, Heinrich 14, 63, 68, 81, 83–90, 109, 119, 131, 132, 198, 199, 352, 383
 Thannhauser, Heinz und Michel 87, 89
 Thannhauser, Justin 14, 85, 86, 88, 89, 131, 132, 155
 Thoma, Hans 138
 Tikotin, Felix 14, 269
 Töpffer, Wolfgang-Adam 195
 Toulouse-Lautrec, Henri de 194, 197, 244, 246, 247, 258, 274, 329, 331, 357
 Tschudi, Hugo von 46–49, 59, 62, 75, 84, 154, 276, 364, 368, 373, 378, 379, 381, 385, 387, 390

U

- Uhde, Wilhelm 79, 112, 131, 274, 393
 Utrillo, Maurice 244, 274, 282

V

- Valentin, Curt 14, 158
 Vallotton, Félix 59, 60, 64, 65, 79, 243, 262, 274, 290, 373, 379
 Vallotton, Paul 64–66, 373
 Van Dyck 53, 93, 311
 Van Gogh, Vincent 22, 26, 46, 47, 49, 65, 75, 76, 80, 83, 108, 122, 126, 142, 151, 153, 211, 217, 243, 274, 282, 285, 309, 315, 327, 354, 358, 360, 368, 378, 379, 381, 385, 387, 390

- Van Goyen, Jan 93
 Vautier, Otto 94, 107, 186, 199
 Vinnen, Carl 80, 379
 Vlaminck, Maurice de 96, 260, 274, 282, 286, 290, 331, 341
 Volland, Ambroise 58, 112, 141, 267
 Vuillard, Edouard 60, 65, 79, 274

W

- Walden, Herwarth 14, 45, 64, 84, 85, 103, 271
 Waser, Heini 203, 243, 262, 268
 Weill, Berthe 14, 15, 37, 62, 112, 126, 288, 359, 383, 393
 Weiss, Gustav 65
 Wels, H., Luzern 243
 Welti, Heinrich Paul 199, 200
 Wildenstein, Georges und Nathan 14, 15, 127, 142
 Wölflin, Heinrich 137, 235, 249–251, 373, 380, 392
 Wyss, Ferdinand 64, 66

Z

- Zafran-Sagal, Nina 10
 Zender, Rudolf 218, 329, 331
 Zweig, Stefan 184, 185, 193, 393