

Paul Cassirer als Galerist

Bernhard Echte/
Walter Feilchenfeldt (Hg.)
„Das Beste aus aller Welt zeigen“.
Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer:
Die Ausstellungen 1898–1901.
„Man steht da und staunt“.
Kunstsalon Paul Cassirer: Die Ausstellungen 1901–1905. 2 Bde. Zürich, Nimbus Verlag 2011. 502 u. 747 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-907142-60-8 u. 978-3-907142-61-5. Zus. € 98,00

Im Herbst 1898 gründeten zwei junge Männer, die Vettern Bruno und Paul Cassirer, in Berlin einen Kunstsalon, der von Anfang an dem Kunsthandel und der Kunstwahrnehmung in Deutschland wesentliche Impulse gab. Der Salon gehörte zu den wenigen Institutionen, die um 1900 internationale moderne, vor allem französische Kunst nach Deutschland brachten. Hier konnte man erstmals größere Kollektionen von Manet und Pissarro, von Degas und Monet sehen; hier fanden die ersten Ausstellungen von Werken Cézannes (1900) und Van Goghs (1904) in Deutschland statt. Die Berliner Secession mit Max Liebermann, Walter Leistikow, Lovis Corinth und Max Slevogt, aber auch die anderen deutschen Secessionen und einzelne Künstler, die Paul Cassirer schätzte, erhielten hier eine glanzvolle Bühne.

Über die jüdische Familie Cassirer und speziell über Paul Cassirer ist manches bekannt. Informationen zur Familie bietet das monumentale Werk von Georg Brühl (1991), zu Paul Cassirer als Verleger gibt es die kommentierte Bibliographie von Rahel E. Feilchenfeldt und Markus Brandis (2. Aufl. 2004) und den von Rahel E. Feilchen-

feldt und Thomas Raff herausgegebenen Ausstellungskatalog mit einschlägigen Aufsätzen *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger* (Berlin 2006); ein stattliches Werk behandelt *Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer (Berlin SW – Victoriastraße 35)*, hg. v. Helga Thieme/Volker Probst, Güstrow 2003). Aber eine detaillierte Geschichte, gar eine genaue Rekonstruktion der Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer, wurde bisher noch nicht gewagt. Hierfür gibt es gute Gründe, deren gewichtigster darin besteht, dass infolge der enormen Schwierigkeiten der Kunsthandlung zu Beginn des „Dritten Reichs“ praktisch kein Firmenarchiv mehr existiert.

AKRIBISCHE REKONSTRUKTION

Die beiden Herausgeber der bislang vorliegenden zwei Bände – der Germanist und Kunsthistoriker Bernhard Echte und der Kunsthändler und Kurator Walter Feilchenfeldt – haben sich das ehrgeizige Ziel gesetzt, die intensive Ausstellungstätigkeit der Galerie Bruno und Paul Cassirer (seit 1901 nur noch Paul Cassirer) möglichst genau nachzuzeichnen. Walter Feilchenfeldts Vater, der Kunsthistoriker Walter Feilchenfeldt (1894–1953), war nach Paul Cassirers Tod (1926), zusammen mit der Kunsthistorikerin Grete Ring (1887–1952), Eigentümer der Kunsthandlung geworden, beide mussten aber bald nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten emigrieren.

Band 1, 500 Seiten stark, widmet sich den ersten drei Jahrgängen von Herbst 1898 bis Herbst 1901, als die beiden Vettern den Salon gemeinsam betrieben.

Band 2, mit 750 Seiten noch umfangreicher, behandelt die Jahrgänge 1901 bis 1905. Weitere Bände sollen die Ausstellungstätigkeit bis 1933 in derselben Weise dokumentieren (die beiden Folgebände 1905–10 erscheinen demnächst; weitere Bände zu den Jahren 1910–14 und 1915–33 sind in Planung).

Da die Firmenunterlagen weitgehend verloren sind, kam es darauf an, möglichst viele der wohl für alle Ausstellungen gedruckten Kataloge zu finden. Das ist, trotz großer Bemühungen, bei weitem nicht für alle Ausstellungen gelungen, weil solche Kleinschriften nur selten aufbewahrt wurden. Als schwacher Ersatz können Zeitungsannoncen oder Einladungskarten dienen, in denen wenigstens die ausgestellten Künstler aufgezählt werden.

Um dennoch eine möglichst genaue Anschauung vom Inhalt der Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer zu gewinnen, wurde die gesamte, damals üppig blühende Berliner Feuilleton-Presse durchgesehen, was eine jahrelange Recherche erforderlich machte. Denn die wichtigeren Blätter (*Vossische*, *Berliner Tageblatt*, *Berliner Börsen-Courier* usw.) erschienen mehrmals täglich und boten ausführliche Ausstellungsbesprechungen. Da in diesen Texten oftmals auch einzelne Werke erwähnt oder sogar beschrieben wurden, ließen sich in mühsamer Kleinarbeit die sieben bis zehn Ausstellungen pro Jahr weitgehend rekonstruieren.

QUELLENBESTAND UND PROBLEMATIK

Das umfangreiche Material ist nach Jahrgängen, entlang der einzelnen Ausstellungen gegliedert. Zu Beginn jedes Jahrgangs steht ein Einleitungstext, der kenntnisreich die kunsthistorische und kulturpolitische Situation darlegt, die einzelnen Ausstellungen sowie das Ausstellungsprogramm charakterisiert und die damaligen Reaktionen darauf zusammenfasst. Dann folgen wörtlich die Besprechungen der (vorwiegend Berliner) Presse, die nur geringfügig an solchen Stellen gekürzt wurden, wo von anderen Galerien die Rede war, allgemeine Fragen erörtert wurden oder fast deckungsgleiche Ausführungen zu finden waren.

Nach diesen Presstexten kommen – soweit vorhanden – die Auflistungen der Exponate laut Katalog; ist kein Katalog bekannt, wurde versucht, allein aus den Presstexten eine möglichst vollständige Exponatliste zu erstellen. Manchmal lässt sich der Presse auch nur entnehmen, wie viele Werke eines bestimmten Künstlers ausgestellt waren.

Soweit vorhandene Werkverzeichnisse das ermöglichten, wurde versucht, die erwähnten Kunstwerke zu identifizieren, was bei den oft sehr allgemeinen Titeln in vielen Fällen kaum oder nur hypothetisch möglich war. Kunstwerke, die einigermäßen sicher zu identifizieren waren, wurden – in Auswahl – abgebildet: Wenn ihr heutiger Standort bekannt ist, in sehr guter Bildqualität, bei Kunstwerken mit unbekanntem Verbleib behalt man sich mit älteren Schwarzweißabbildungen. Etwas verwirrend ist die Anordnung bzw. Reihenfolge der Abbildungen: Während Cassirer in seinen Ausstellungen mit mehreren Künstlern die Werke jedes Künstlers räumlich zusammenfasste, folgen sie im Buch eher der Reihenfolge der Erwähnung in den Presseartikeln. Dadurch werden die von Cassirer ausgewählten Werkkomplexe auseinandergerissen.

Die Kombination von Bildern, zeitgenössischen Texten und einleitenden Kommentaren lässt die Umbruchsituation der Zeit sehr anschaulich werden. Man erfährt eben nicht nur, welche Kunstwerke wann ausgestellt waren, sondern auch, wie sie von wem (das heißt, von welchem Presseorgan) aufgenommen wurden. Als Beispiel seien die Gemälde Edouard Manets angeführt, welche im März 1899 bei Cassirer ausgestellt waren. Zu ihnen schrieb der Maler und Feuilletonist Ludwig Pietsch (geb. 1824) in der *Vossischen Zeitung*: Manet „kann als Vater des französischen Impressionismus bezeichnet werden. Lange wurde er nicht einmal in seiner Heimath ernst genommen, dann aber von einer neuen Generation auf den Schild erhoben, als der große Meister gefeiert und jede ob auch noch so elende Sudelei von ihm als Offenbarung des Genies gepriesen.“ (I, 128) Auch der 40 Jahre jüngere Oskar Bie (geb. 1864) blieb im *Berliner Börsen-Courier* sehr reserviert: „Als Künstler war Manet kein Großer, aber er regte an. Er war einer von denen, über die sich besser schreiben lässt, als sie eigentlich malen. [...] Aber außer Technik hat er uns persönlich nichts zu sagen.“ (I, 126f.) Erst der junge Kunsthistoriker Hans Mackowsky (geb. 1871) preist in den *Berli-*

ner *Neuesten Nachrichten* die kulturelle Leistung des Salons Cassirer und stellt die historische Dimension her: „Fast dreißig Jahre sind seit jenem Salon vergangen, in dem die Impressionisten zum ersten Male ausstellten. Und jetzt erst fangen wir an, sie zu begreifen, sie zu bewundern. Welch tief-sinnige Lehre!“ (I, 138) Solche und viele vergleichbare Stellen aus dieser Quellensammlung versetzen den Leser mitten in die heftigen Kunstdiskussionen der Zeit und veranschaulichen den revolutionären Charakter der Cassirer-Ausstellungen.

Auch Paul Cassirers Strategien bilden sich ab, dem es natürlich primär immer um Verkauf ging, der aber doch auch eine Mission „für die Moderne“ hatte. Oft stellte er unverkäufliche Werke aus, die er aus Privatsammlungen ausgeliehen hatte. Er wollte eben immer „das Beste aus aller Welt“ zeigen und die Diskussion anregen, vor allem durch erstaunliche Zusammenstellungen. So zeigte er in ein und derselben Ausstellung (1905) unter anderen Edvard Munch und Heinrich Zille. In vielen Fällen konnte man einen Künstler erstmals bei Cassirer monographisch studieren, nicht nur die großen Modernen wie Monet oder Cézanne, sondern etwa auch den Zeichner Alfred Kubin (1902, zusammen mit van Gogh). Cassirer war stets auf der Suche nach Qualität. Durch seine Tätigkeit als Geschäftsführer bei der Berliner Secession kannte er die neuesten Entwicklungen vor Ort; durch seine Beziehungen zu Pariser Kunsthändlern wie Paul Durand-Ruel oder Bernheim-Jeune war er mit der französischen Szene bestens vernetzt, auch mit den dortigen Sammlern. Bisweilen stößt man auf kleine Ungenauigkeiten, so zum Beispiel in Band 1: Jean-Louis Forain (156) war eben nicht ausgestellt, wie sich aus einem Presseartikel (151) entnehmen lässt. Das in einem anderen Pressebericht genannte Gemälde „Die heilige Familie“ von Hans Thoma (105) ist unter „Erwähnte Werke“ (122) nicht zu finden. Aber das tut der enormen Leistung und Nützlichkeit des Buches kaum Abbruch.

Sowohl die eruierten Kunstwerke als auch die edierten Presstexte belegen eindrucksvoll, mit welcher Heftigkeit damals der Kampf um die Moderne entbrannt war – auch jenseits einer rein elitären Bildungsdiskussion. Vielmehr stand ein Lebensgefühl auf dem Spiel, das man durchaus im Rahmen der damaligen Reformbewegungen sehen muss. Die positiven wie negativen Reaktionen auf die Moderne lassen sich durch diese prachtvollen Bände gut nachvollziehen. Es ist ein eigener Genuss, so viele, auch sprachlich anspruchsvolle Ausstellungsberichte nebeneinander lesen und das überreiche Bildmaterial konsultieren zu können. Der Hauptwert des Werks liegt jedoch in der Quellenarbeit, und demzufolge in der Möglichkeit, präzise Informationen darüber zu vermitteln, was sich im Kunstsalon Cassirer von Ausstellung zu Ausstellung im einzelnen getan hat. Dadurch wird sich dieses Werk, vor allem, wenn es vollendet sein wird, als ein äußerst nützliches Instrument zum besseren Verständnis der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ (Julius Meier-Graefe) erweisen.

PROF. DR. THOMAS RAFF