

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band:	7 (2011)
Artikel:	Der Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit : deutsche Sammler, Händler und Künstler in der Schweiz
Autor:	Francini, Esther Tisa
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872150

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Esther Tisa Francini

Der Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit

Deutsche Sammler, Händler und Künstler in der Schweiz

Einleitung

Im Folgenden geht es um Spuren von deutschen Sammlern, Händlern und Künstlern der 1920er und 1930er Jahre in der Schweiz, ihrem Wirken auf dem Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit und ihrer Vermittlung insbesondere von ausländischer, mehrheitlich europäischer moderner Kunst. Die Auflösung von Sammlungen ist ein bedeutender Motor des Kunstmarktes. Am Beispiel der Kunstsammlerin Nell Walden ist sichtbar, wie, wann und unter welchen Umständen sie ihre äusserst umfangreichen Sammlungen des «Sturms» («entartete» Kunst) sowie an Ethnographica aufgelöst hat (Teil 1). Es stehen jedoch nicht nur einzelne Sammlungen im Zentrum der Untersuchung, sondern auch eine der ersten Galerien in der Schweiz, anhand derer auch die Professionalisierung des Kunstmarktes zu untersuchen ist. Am Beispiel der Galerie Rosengart in Luzern, vormals Thannhauser, wird eine Galerie in ihrer Geschäftstätigkeit beschrieben, insbesondere ihre Versuche, klassische Moderne, insbesondere französische Impressionisten mittels Leihgaben in Ausstellungen und mittels Verkäufen zu vermitteln. Die Galerie, die ursprünglich eine Tochterfiliale der Galerie Thannhauser in München war, ist eine regelrechte Erfolgsgeschichte, unter anderem dank ihrer qualitätsbewussten Vermittlung von klassischer Kunst, ihrer guten Vernetzung und kaufkräftigen Kundschaft (Teil 2). Ernst Ludwig Kirchner wiederum widerspiegelt die schwierige Situation auf dem Schweizer Kunstmarkt, expressionistische, nach 1933 in Deutschland verfemte Kunst zu verkaufen (Teil 3).

Für eine Analyse der Spuren der deutschen Sammler, Händler und Künstler habe ich Daten von rund 50 Sammlern, Händlern und Künstlern in der Schweiz zwischen 1918 und 1939 quantitativ und qualitativ ausgewertet und die Auswirkungen dieser Akteure auf den Kunsthandel und auf die Museumswelt untersucht.¹ Im Folgenden werden ausgewählte Resultate vorgestellt.

Die Auswahl der drei Beispiele erfolgte aus analytisch-pragmatischen Gründen (Darstellungsmöglichkeit, Beispielhaftigkeit, Spezifität). Die drei Fallbeispiele erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, stehen jedoch jedes für ein

Charakteristikum des Kunstmarktes. Es scheint, dass die deutschen Sammler, Händler und Künstler auf dem Schweizer Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit begannen, einen grossen Einfluss auszuüben. Auch wenn die Franzosen ebenfalls in den Schweizer Kunsthändel drängten, dominierten die deutschen Filialgründungen – möglicherweise sprachlich und kulturell bedingt – weshalb sie ein gutes Untersuchungsfeld darstellen. Die Attraktivität der Schweiz als Standort für den Kunsthändel gründete auf ihrer Lage im Zentrum Europas, auf ihrer politischen Neutralität und ihrer wirtschaftlichen Stabilität. Das Netzwerk zwischen der Schweiz und Deutschland im Kunsthändel und in der Museumslandschaft verdichtete sich. Es war die Zeit, in der der Kunsthändel sich professionalisierte und differenzierte, vermehrt Galerien gegründet wurden und sich die Kunsthändler neben den Kunsthallen, Museen, Sammlern und Künstlern selbst als Kunstvermittler in der Schweiz positionierten.² Museen und Kunsthallen waren jedoch weiterhin mit ihren Verkaufsausstellungen auch auf eine gewisse Art vermittelnd als «Kunsthändler» tätig.

Die Auflösung der Kunst- und Ethnographica-Sammlung von Nell Walden

Nell Walden (1887–1975) erlangte vor allem mit ihrer in den 1920er und 1930er Jahren zusammengetragenen «Sturm»-Sammlung (Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Wassily Kandinsky u.a.) eine gewisse Bekanntheit.³ Ihre Ethnographica sammelte sie ebenfalls in den 1920er Jahren durchaus entsprechend dem damaligen Zeitgeist, als Afrika und Ozeanien innerhalb der aussereuropäischen Kunst die bevorzugten Interessensgebiete für Avantgardesammler und -händler darstellten.

Die Sammlungen von Nell Walden kamen Mitte 1932 in die Schweiz, sie selbst folgte im Herbst 1933, worauf eine erste Ausstellung 1933 in der Kunsthalle Basel ausgerichtet wurde, wo das Depositum der «Sturm»-Sammlung lag. Die Ethnographica dagegen, Hunderte Exponate, waren im Ethnographischen Museum in Genf untergebracht.⁴ Nell Walden war in erster Ehe mit Herwarth Walden, dem Begründer der «Sturm»-Bewegung verheiratet gewesen, die beiden trennten sich jedoch Mitte der 1920er Jahre. Erst wieder gegen Kriegsende erklärte sich Nell Walden zu einer Reihe von Ausstellungen bereit: Kunstmuseum Bern (Oktober 1944 – März 1945), Kunsthaus Zürich (Mai – Juni 1945) und Kunstmuseum Basel (Januar – Februar 1946). Es waren sehr erfolgreiche Präsentationen, in denen der «Sturm» einerseits dokumentiert wurde, andererseits Nell Walden mit bedeutenden Werken ihrer Sammlung gut vertreten war. Im Kontext dieser Ausstellungen zwischen 1944 und 1946 kam es zu einzelnen Verkäufen, womit sie durchaus als



1 Kopfbank, Neu-Guinea, Sepik, 19./frühes 20. Jh., Holz, 12 x 33 cm,
Museum Rietberg Zürich

Verkaufsausstellungen bezeichnet werden können. Die definitive Auflösung der Sammlung erfolgte 1954 durch eine Auktion beim Stuttgarter Kunstkabinett.⁵ Gerne hätte sie ihre Sammlung integral einem Schweizer Museum vermacht gehabt, dies kam jedoch vor allem aufgrund der Verschlossenheit gegenüber dieser Kunstgattung der Schweizer Museumswelt bzw. des Schweizer Kunstmarktes damals nicht zustande.

Die Ethnographica hingegen befinden sich heute – im Gegensatz zur «Sturm»-Sammlung in Teilen in Schweizer Museen, unter anderem im Historischen Museum Bern und im Museum Rietberg Zürich. In ersterem, weil dorthin das Depositum nach dem Zwischenstopp in Genf gelangte, in zweitem, weil Eduard von der Heydt einen Teil der Sammlung Nell Walden erwarb und in Teilen dem Museum Rietberg vermachte.⁶ So besitzt das Museum Rietberg Zürich heute rund 80 Objekte vor allem aus der Südsee, aber auch aus Indonesien und Afrika (Abb. 1).

Die drei Ausstellungen bzw. Verkaufsausstellungen zwischen 1944 und 1946 präsentierten den Schatz, der ein Dutzend Jahre in Schweizer Museumsdeposita geschlummert hatte, endlich der Öffentlichkeit. Ein Verkauf aus dieser Ausstel-



2 Marc Chagall, *Der Viehhändler*, 1912, Öl auf Leinwand, 97 x 200,5 cm, Kunstmuseum Basel, mit einem Beitrag von Dr. h.c. Richard Doetzscher-Benziger erworben 1948

lung soll hier erwähnt werden: *Der Viehhändler* (Abb. 2), ein wichtiges Bild in der bedeutenden Chagall-Gruppe des Kunstmuseum Basel, sowie *Mann mit Rind*, welches Nell Walden Georg Schmidt, seit 1939 Direktor des Kunstmuseums Basel, als Dank vermachte hatte. Die beiden verband eine herzliche Freundschaft, Schmidt schätzte ihre Sammlung ungemein. Der *Viehhändler* war jedoch kein Geschenk: Dieses Werk hatte sie dem Kunstmuseum Basel 1954 «zu einem sehr bescheidenen Museumspreis» verkauft.⁷ Am Ostersamstag 1955 schrieb Nell Walden an Georg Schmidt: «Da mein grosser Wunsch: alles in einem Museum in der Schweiz zu sehen nicht in Erfüllung gehen konnte wie Du weisst, lieber Freund, war doch der jetzige Abschluss richtig – so weh es auch tat – Aber nie die Bilder bei sich sehen zu können – nie selbst dafür sorgen zu können – was war im Grunde das??? Seit Berlin konnte ich es nie – So muss ich froh sein, das die meisten Bilderwerke in guten Händen gekommen sind und dass sie nach ihrem künstlerischen Wert eingeschätzt sind – in jeder Beziehung geschätzt.»⁸

Ein erstes Fazit: in der Zwischenkriegszeit war kaum ein Markt für diese Kunst, vor allem für die sogenannt «entartete» vorhanden. Manche der deutschen Sammler, die in die Schweiz kamen, wollten gar nicht verkaufen, sondern ihre Sammlungen bewahren. Nell Walden versteigerte ihre «Sturm»-Sammlung (eher ungern) in Deutschland. Heute sind ihre Spuren in verschiedenen Museen zu erkennen. Hierbei spielte der Kunsthändel eine sekundäre Rolle. Es waren im Fall von Nell Walden vorerst die Museen, die bei Verkaufen die Rolle des Vermittlers

einnahmen. Dies führt zur Hypothese, dass gerade im Bereich aussereuropäischer Kunst sowie der zeitgenössischen und «entarteten» Kunst Museen eher als Vermittler fungierten und weniger die Händler. Allgemein nahmen Museen in der Zwischenkriegszeit wichtige Vermittlungsfunktionen wahr und gehörten ebenso wie die Galerien, Kunsthändler und Kunsthallen zum Kunstmarkt.

Galerie Rosengart: Eine deutsche Filialgründung und ihr Erfolg mit klassischer Moderne

Die enge Verknüpfung des Schweizer Kunstmarkts mit Deutschland lässt sich besonders gut am Beispiel der deutschen Kunsthändler in der Schweiz darlegen. Neben der Galerie Rosengart wären hier zu nennen: Gutekunst & Klipstein, Bern, 1919⁹, Kunsthandel AG, Luzern, 1919 (als Ableger von Julius Böhler München), Fritz Nathan, St. Gallen, 1936, und Walter Feilchenfeldt, der zwar 1939 in die Schweiz kam, aber erst 1948 kunsthändlerisch tätig wurde. Die meisten Galerien existieren noch heute, wenn auch teilweise unter neuem Namen, und sind ebenfalls «Erfolgsgeschichten» wie die Galerie Rosengart. Diese deutschen Filialgründungen haben das Profil des Schweizer Kunsthandels und damit auch der Schweizer Museumslandschaft nachhaltig verändert.

Das Ende des Ersten Weltkrieges führte in Deutschland zum wirtschaftlichen Zusammenbruch, von dem auch der deutsche Kunsthandel betroffen war. Für den Schweizer Kunstmarkt eröffnete dies die Chance, sich neu zu strukturieren und als Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich aufzutreten. In diese kriegs- und wirtschaftsbedingte Nische traten unter anderem Händler, die vorwiegend mit klassischer Kunst, also weder mit Avantgarde, mit «entarteter» Kunst, noch mit Ethnographica handelten.

Über Siegfried Rosengart wurde schon einiges publiziert – hier ist vor allem die Einbettung in die im Zentrum stehende Fragestellung und Perspektive von Bedeutung, weniger neue Erkenntnisse zum Kunsthändler selbst.¹⁰ Die Galerie wurde 1919 in Luzern eröffnet, als Filiale der 10 Jahre zuvor gegründeten Münchener Galerie. Ab 1928 hieß sie nur noch «Galerie Rosengart vormals Thannhauser», nach 1937 definitiv Galerie Rosengart. Die in der Schweiz hinterlassenen Spuren der heute noch existierenden Galerie, die von Siegfried Rosengarts Tochter Angela geführt wird, sind vielfältig: ein Museum mit der Sammlung Rosengart und der Donation Picasso, weiterhin eine Galerie, eine bedeutende Schenkung durch Thannhauser ans Kunstmuseum Bern sowie zahlreiche Verkäufe an öffentliche und private Sammler. Die Geschäftstätigkeit in der Zwischenkriegszeit pendelte stark zwischen Luzern, München (bis 1934) und Berlin hin und her. Bedeutende

private Kunden befanden sich in der Schweiz wie zum Beispiel Gottlieb Duttweiler, Hedy Hahnloser-Bühler, Richard Bühler, Oskar Reinhart, Rudolf Staechelin, Emil Georg Bürkle und Eduard von der Heydt.¹¹ Öffentliche Kunden waren das Kunstmuseum Zürich und die Kunstmuseen Basel und Bern. Ebenso wichtig waren die Kunden im Ausland, insbesondere in Amerika. Die Geschäftstätigkeit ist historisch fassbar an den Ausstellungen, an der Vermittlung, an den Leihgaben und natürlich vor allem an dokumentierten Verkäufen. Um die Leihgabentätigkeit zu veranschaulichen, können wir die Mitwirkung der Galerie Rosengart an der Picasso-Ausstellung von 1932 untersuchen. Neben dem berühmten deutschen Kunsthändler Alfred Flechtheim beschickte auch die Galerie Rosengart die Picasso-Ausstellung mit Bildern, auch von Thannhauser Berlin.¹²

Folgende zwei Verkäufe der Galerie Rosengart aus der damaligen Zeit in zwei öffentliche Sammlungen sollen hier kurz erwähnt werden: Zum Gemälde von Henri Matisse *Les anémones*, welches das Kunstmuseum Bern 1945 bei Siegfried Rosengart erworben hat, ist ein Brief vom Kunsthändler selbst an den Kunstmuseumsdirektor, Max Huggler, vom 24. Februar 1945 überliefert: «Sehr geehrter Herr Doktor! Von einer Reise zurück danke ich Ihnen für Ihren Brief vom 21. d. M. und bestätige Ihnen wunschgemäß gerne, dass das Bild von Matisse *Les anémones*, das ich dem Museum verkauft, lt. Erklärung des Vorbüters sich schon seit dem Jahre 1941 in der Schweiz befindet und dass die Provenienz dieses Bildes vollkommen einwandfrei ist, d.h. dass es sich nicht um ‹Fluchtgut›, bzw. eines der sogenannten ‹gestohlenen Bilder› handelt. Ich hatte mich zudem noch beim vorhergehenden Besitzer erkundigt, der das Bild bereits 1931 besass, sodass ich Ihnen die volle Garantie geben kann, dass hier niemals irgendwelche Besitzansprüche gestellt werden können.»¹³

Die Diskussion um die Provenienz – heute mittlerweile eine unerlässliche Frage bei jedem Erwerb – fand durchaus statt.¹⁴ Hierbei ging es um ein Bild, welches aus dem Pariser Kunsthandel stammte und unter deutscher Besatzung weiterverkauft wurde. Laut Rosengart habe sich das Bild jedoch seit 1931 immer in demselben Besitz befunden, so dass die Provenienz unproblematisch sei.

Ein weiteres wichtiges Bild von Matisse vermittelte Siegfried Rosengart an das Kunstmuseum Basel: *Nature morte aux huîtres* (1940). Auch dieses Gemälde wurde in den Kriegsjahren angeboten und dessen Provenienz wurde bis heute nicht beanstandet.

Die Galerie war weniger bei der Vermittlung von deutschen Sammlungen wie z. B. Fluchtgut involviert, sondern bewegte sich mit ihrem Schwerpunkt auf französischem Impressionismus mehr auf dem Kunstmarkt, der in Richtung Frankreich

zeigte. Die Galerie Rosengart zeichnete sich durch eine frühe Konzentration auf Schweizer Kunden aus, hatte jedoch auch eine wichtige, zahlungskräftige ausländische Kundschaft. Als Händler der klassischen Moderne schrieb die Galerie Rosengart eine «Erfolgsgeschichte», welche sich anhand der wenigen schlaglichtartig aufgezeigten Spuren verfolgen lässt.

Kunsthandelsgeschichte als Rezeptionsgeschichte:

Das Beispiel Ernst Ludwig Kirchner

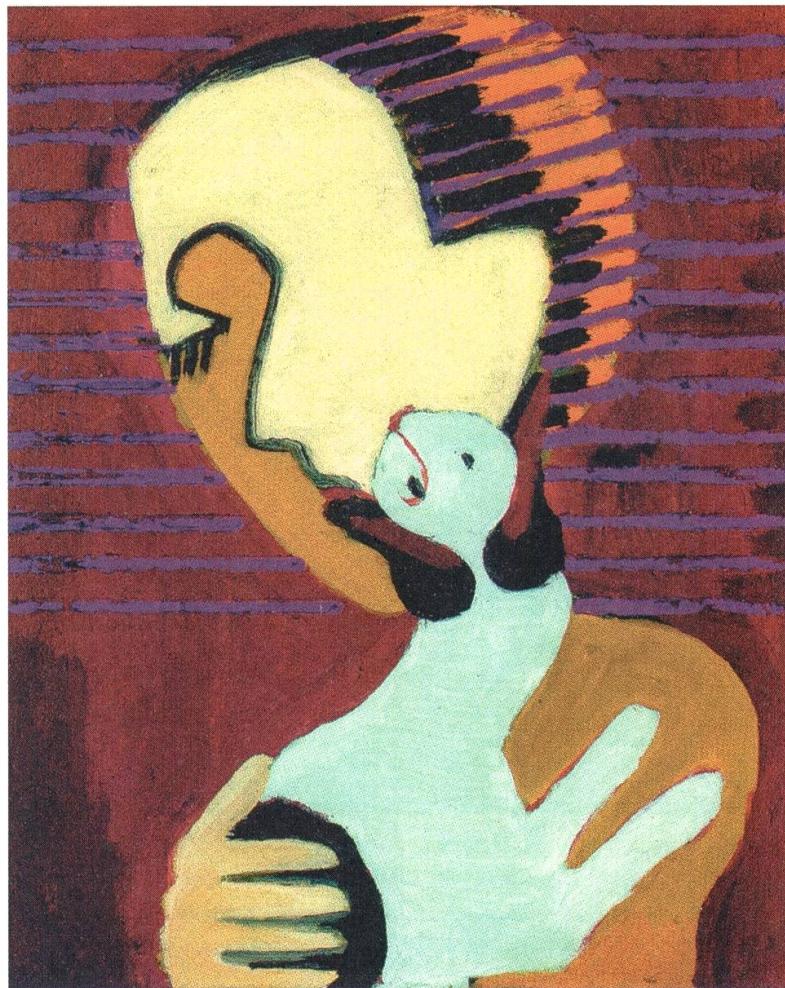
Der Expressionist Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Gründer der Künstlergemeinschaft Brücke, der 1917 von Berlin zunächst krankheitshalber in die Schweiz zog, war zwar bereits Zeit seines Lebens ein anerkannter Maler, jedoch tendenziell ein sperriger und anspruchsvoller Künstler. Der Erfolg in Deutschland stellte sich insbesondere nach seiner Emigration in die Schweiz ein, wurde nach 1933 mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik indes jäh unterbrochen. 1923 hatte er eine Ausstellung in der Basler Kunsthalle, 1924 wurden seine Werke im Kunstmuseum Winterthur gezeigt. 1933 sodann gab es eine grosse Kirchner-Ausstellung in der Kunsthalle Bern, zu der auch umfangreiche Korrespondenz überliefert ist.¹⁵ Alle 296 Werke wurden im Katalog als verkäuflich bezeichnet, es war also eine regelrechte Verkaufsausstellung. Welchen Schwierigkeiten Kirchner ausgesetzt war, hält der Jahresbericht der Kunsthalle Bern 1933 fest: «Doch muss zugegeben werden, dass die Kunst Ernst Ludwig Kirchners in Bern keiner grossen Aufnahmefähigkeit begegnete. Aber die grossen Formate und die ausserordentliche Sorgfalt der Auswahl und Hängung der Bilder durch den Künstler selber machten zumindest im Gesamten doch allgemein grossen Eindruck. Ein sinnvoller Zufall wollte überdies, dass die Veranstaltung in die Zeit der grossen Zürcher und Basler Demonstrationen für die moderne Kunst fiel, die allzu einseitig den französischen Anteil herausstellten. Trotz dem Übergang zur nationalsozialistischen Staatsform, die gerade mit dem Eröffnungstag der Kirchner-Ausstellung zusammenfiel, fand die Veranstaltung doch auch in Deutschland gebührende Beachtung, und wir dürfen sagen, dass unserem Institut dadurch Freundschaften zugekommen sind, die weiter dauern werden.»¹⁶

Es wird sichtbar, dass die französische Kunst auf dem Schweizer Kunstmarkt und auch in der Museumslandschaft zu diesem Zeitpunkt noch stark dominierte. Deutsche zeitgenössische Kunst hatte keinen Markt. Kirchner hatte hier als Deutscher und Expressionist einen schweren Stand, auch wenn er in der Schweiz durchaus junge Künstler für seine Malweise begeistern konnte und sich auch Künstlergruppen um ihn gebildet hatten.

Aus Deutschland, welches zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits im Bann der nationalsozialistischen Kunspolitik stand, kamen begeisterte Worte zur gelungenen Ausstellung, so vom Kunsthändler Ferdinand Möller¹⁷ sowie vom damaligen Assistenten am Wallraf-Richartz-Museum und späteren Städeldirektor Ernst Holzinger: «Für den ungewöhnlich schönen und guten Katalog Ihrer Kirchner-Ausstellung danke ich Ihnen sehr. Er hat meinen Wunsch, nach Bern zu reisen, noch sehr vermehrt. Bei Kirchner ist eine Darstellung der Entwicklung nicht nur überaus spannend, sondern auch notwendiger und sinnvoller als bei den meisten zeitgenössischen Malern und gar bei Rousseau. Wir betrachten diese Ausstellung aber auch als eine längst nötige Ergänzung und Korrektur der sonstigen Schweizer Kunst-Politik. Es ist für die Schweiz zu bedauern, wenn sie nicht imstande ist, das zu merken und dankbar zu begrüssen.»¹⁸

Trotz den äusserst positiven Worten auch aus Deutschland hatte es Kirchner enorm schwer. Neben den Sammlern Carl Hagemann (Frankfurt) und Frédéric Bauer (Davos) war Max Huggler einer der wenigen Museumsleute, die den Künstler damals unterstützten: Er kaufte selbst auf der Kirchner-Ausstellung ein Werk, *Mann mit Katze* (1930) (Abb. 3), während das Kunstmuseum Bern *Alpsonntag: Szene am Brunnen* (1918–1925) erwarb.¹⁹ Auch Carl Hagemann, einer seiner wichtigsten Förderer, kaufte dort zwei Ölgemälde (*Variété* und *Stehender Akt mit Hut*)²⁰ sowie der Hamburger Jurist und Kunstsammler Arnold Budczies (1866–1943), der 10 Holzschnitte erwerben wollte, jedoch aufgrund der Devisenbestimmungen auf Raten jeweils zwei Holzschnitte aufs Mal erwarb.²¹ Die finanzielle Not veranlasste Kirchner zum folgenden Bonmot: «Im idealen Leben sollte Kunst überhaupt nicht an Geld geknüpft sein. Wenn im Laufe der Jahre zu dem künstlerischen ein menschliches Verhältnis tritt, so spielt das finanzielle wirklich keine Rolle mehr. Das geistige Verhältnis ist ja so unendlich viel wertvoller und fruchtbarer und das wollen wir uns durch Devisenschwierigkeiten nicht schmälern lassen.»²² Dieses Zitat soll nicht dazu verleiten, den finanziellen und ökonomischen Aspekt des Kunsthändels zu unterschätzen.

Die Berner Ausstellung wurde zum Leidwesen Kirchners an keinen weiteren Stationen gezeigt. In der Zwischenkriegszeit, also während seiner gesamten Schweizer Zeit, versuchte er mit Hilfe mehrerer Ausstellungen, sich einen Markt zu schaffen. In den 1920er Jahren war er dabei durchaus auch erfolgreich, mit dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland und dessen Kulturpolitik, die in Teilen auch in die Schweiz ragte, taten sich jedoch auch die Schweizer Museen und Sammler schwer. Erst in der Nachkriegszeit eröffneten sich ihm Wege, sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland – und heute sind seine Kunstwerke Klassiker.²³



3 Ernst Ludwig Kirchner,
Mann mit Katze, 1930,
Öl auf Leinwand,
41,5 x 33 cm, Kunstmuseum Bern, Sammlung Professor Dr. Max Hugger

Kirchner konnte dies allerdings nicht mehr miterleben, nahm er sich doch 1938 in Davos das Leben.

Fazit

Alle drei Fallbeispiele – die Auflösung einer Sammlung, ein Ausschnitt aus einer Galeriegeschichte oder die Etablierung eines zeitgenössischen Künstlers – zeigen auf, dass eine Geschichte des Kunstmarktes stets eng mit der Rezeptionsgeschichte verbunden ist. Beide Felder müssen daher zusammen untersucht werden, damit zu einem umfassenden Verständnis der Geschichte der Sammler, Händler und Künstler gelangt werden kann.

Kunstmuseen und Kunsthallen hatten damals eine wichtige Funktion auf dem Kunstmarkt inne. Eine Professionalisierung und Ausdifferenzierung der Galerien und Händler begann in dieser Zeit, setzte sich jedoch erst nach dem Zweiten Welt-

krieg durch. Und genau in diese Zeit, in der sowohl Händler und Galeristen wie auch Kunsthallen und Kunstmuseen stark in Verkäufe involviert waren, müssten stets alle diese Institutionen untersucht werden. Ausstellungen waren manchmal regelrechte Verkaufsausstellungen. Die Museen spielten insbesondere für nicht klassische Kunst damals noch eine ganz bedeutende Rolle als Vermittler (Walden, Kirchner).

Die Vernetzung mit dem Ausland war für den Schweizer Kunsthändel von grosser Bedeutung, insbesondere was die Vermittlung ausländischer Kunst betraf. So hatten die Filialen von ausländischen Galerien in der Schweiz – wie das Beispiel der Galerie Rosengart zeigte – Erfolg, insbesondere mit Klassischer Moderne.²⁴

Wir haben es in der Zwischenkriegszeit nur teilweise mit einer Professionalisierung und mit Aufschwung zu tun, jedoch wurden die Strukturen dafür gelegt. Die deutschen Sammlungen, Händler und Künstler, die in dieser Zeit in die Schweiz kamen und sich auf dem Schweizer Kunstmarkt bewegten, haben daran einen Verdienst. Der eigentliche Aufschwung, die Diversifizierung, beginnt nach dem Zweiten Weltkrieg.

- 1 Der Vortrag wurde für die Publikation nur geringfügig ergänzt bzw. abgeändert.
- 2 Vgl. hierzu Esther Tisa Francini, «Der Wandel des Schweizer Kunstmärktes in den 1930er und 1940er Jahren. Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung», in: *Traverse, Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 1 (2002), S. 107–122.
- 3 Karla Bilang, «Nell Walden (1887–1975)», in: Britta Jürgs (Hrsg.), *Sammeln, nur um zu besitzen?: berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*, Berlin: Aviva, 2000, S. 229–255. Der Aufsatz geht vor allem auf die «Sturm»-Sammlung ein, erwähnt jedoch auch die Existenz der ethnographischen Sammlung. – Nell Walden, *Herwarth Walden: Ein Lebensbild*, Berlin: Kupferberg, 1963, hier insbesondere die S. 54–65.
- 4 Eine Liste der ethnographischen Sammlung befindet sich in den Archives de la Ville de Genève im Bestand des Musée d'ethnographie de Genève. Eine grosse Ausstellung wurde im Historischen Museum Bern 1944 organisiert. Die «Sturm»-Sammlung wurde in Bern, Zürich und Basel in den Jahren 1944 bis 1946 ausgestellt: *Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Oktober 1944 bis März 1945; *Expressionisten, Kubisten, Futuristen, Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber*, Ausst.-Kat. Kunsthause Zürich, 19.5.–17.6.1945; *Francis Picabia, Sammlung Nell Walden*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 12.1.–3.2.1946.
- 5 Stuttgarter Kunstkabinett, Auktion 24.–26. November 1954, u. a. Sammlung Nell Walden, *Der Sturm*.
- 6 Historisches Museum Bern, Jahrbuch 1945.
- 7 Walden 1963 (wie Anm. 4), S. 62. – Bilang 2000 (wie Anm. 4), S. 253.
- 8 Nell Walden an Georg Schmidt, Ostersonntag 1955, Kunstmuseum Basel, Archiv, F 74/05,
- 9 Siehe den Beitrag von Marc Fehlmann in der vorliegenden Publikation.
- 10 Zu Siegfried Rosengart, vgl. Martin Kunz (Hrsg.), *Von Matisse bis Picasso. Hommage an Siegfried Rosengart*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 19.6.–11.9.1988, Stuttgart: Hatje, 1988.
- 11 Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK), Köln, A 77 Bestand Thannhauser, Kundenkartei.
- 12 Kunsthaus Zürich, Archiv 10.30.30.61, Korrespondenz Ausstellung Besitzer / Händler, 1.1.1932–31.12.1932. Eine umfangreiche Liste befindet sich am angegebenen Ort.
- 13 Siegfried Rosengart an Max Huggler, 24.2.1945, Kunstmuseum Bern, Objektakte zum Gemälde *Les anémones*.
- 14 Das Bild hatte die folgende Provenienz: Raphael Gérard, Paris 1931–1941 (?), Albert Skira, Genf 1941–(?), Ferrier-Lullin, Genf, Galerie Rosengart, Luzern. Gérard war ein Kunsthändler, Ferrier-Lullin eine der ältesten Genfer Privatbanken. Gérard war eine aktiver Kunsthändler unter deutscher Besatzung; bei dem auch mehrere deutsche Museen in der Kriegszeit Kunstwerke erwarben.
- 15 Kunsthalle Bern, Archiv, Kirchner-Ausstellung, 5.3.–17.4.1933: Ernst Ludwig Kirchner.
- 16 Kunsthalle Bern, Archiv, Jahresbericht der Kunsthalle Bern 1932–1933.
- 17 Ferdinand Möller gratuliert Max Huggler zur ausserordentlich guten Ausstellung, 18.3.1933, Kunsthalle Bern, Archiv.
- 18 Ernst Holzinger an Max Huggler, 20.3.1933, Kunsthalle Bern, Archiv.
- 19 Beat Stutzer, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Werke in Schweizer Museen*, Ausst.-Kat. Kirchner Museum, 25.6.–11.9.1988, Davos: Kirchner Verein, 1995, Kat.-Nrn. 86 und 70.
- 20 Beide sind heute im Städel Museum, Frankfurt a. M., siehe *Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde. Künstler der Brücke in der Sammlung Hagemann*, Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 9.12.2004–23.1.2005, Kat.-Nrn. 18 (S. 95) und 19 (S. 92).
- 21 Hans Delfs / Mario-Andreas von Lüttichau / Roland Scotti (Hrsg.): *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906–1940*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, Nr. 574, Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann, 8.11.1934.
- 22 Ebd., Nr. 568, Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann, 14.8.1934.
- 23 Zuletzt im Städel Museum in Frankfurt am

- Main, vgl. Felix Krämer (Hrsg.): *Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive*, Ausst.-Kat, Städelisches Kunstinstitut, 23.4.–25.7.2010, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2010.
- 24 Insbesondere der Impressionismus wurde in der Schweiz seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert rezipiert, vgl. Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 58), Bern: Lang, 1986.

Le marché de l'art de l'entre-deux-guerres par l'exemple de collectionneurs, marchands et artistes allemands en Suisse

Entre la fin de la Première guerre mondiale et le début de la Seconde, un nombre considérable de collectionneurs, marchands et artistes allemands arrivent en Suisse, où ils jouent un rôle non négligeable dans le développement du marché de l'art. Ce sont les questions liées à la professionnalisation, à l'essor et aux mutations du marché de l'art qui sont examinées dans cette contribution.

L'analyse porte sur les exemples de la collectionneuse Nell Walden, de la galerie Rosengart (autrefois Thannhauser) et de l'artiste Ernst Ludwig Kirchner qui – c'est la thèse avancée –, ont exercé une influence durable sur le marché de l'art en Suisse, mais aussi sur son paysage muséal. L'action conjointe de ces Allemands et de la Suisse est explicitée à l'aide de récits de ventes, d'expositions et de réceptions.