

Eva-Maria Troelenberg

Hoflieferanten und Avantgardisten: Die Kunsthandlungen Bernheimer und Thannhauser auf der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ München 1910

Ganz München sprach im Sommer 1910 vom Orient: Die seit 1908 alljährlich im städtischen Ausstellungspark auf der Theresienhöhe mit großem Spektakel und Begleitprogramm abgehaltene Ausstellung widmete sich in diesem Jahr dem Thema „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“.¹ Rund 3600 Exponate wurden hier präsentiert, erstmals sollte ein qualitativ hochwertiger und repräsentativer Querschnitt islamischer Kunst aller bedeutenden Kunstlandschaften und Epochen gezeigt werden. Die Konzeption der Kunstausstellung selbst lag weitgehend in den Händen einiger Berliner Museumsleute, die damals die renommiertesten deutschsprachigen Experten auf dem Fachgebiet islamischer Kunstforschung waren. Allerdings griffen sie auf eine zum Teil weit zurückreichende, etablierte internationale Sammlungstradition zurück – fast alle Exponate stammten aus europäischen Museen, Fürstenhäusern und Privatsammlungen. Unter den etwa 250 Leihgebern befinden sich nicht wenige Angehörige des jüdischen Bürgertums, das sich um die Jahrhundertwende in Kunsthandel und Sammlungs-wesen engagierte, darunter etwa die Familien Gans, Oppenheim oder Pringsheim.²

¹ Diese Ausstellung ist das Thema meiner Dissertation, einige Aspekte daraus sind im vorliegenden Aufsatz aufgegriffen und vertieft: Eva-Maria Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. Frankfurt am Main u.a. 2011. Komplementär dazu s. den Tagungsband Andrea Lerner, Avinoam Shalem (Hg.): After One Hundred Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ Reconsidered. Leiden, Boston 2011.

² Zur Rolle jüdischer Mäzene und Sammler: Steven M. Lowenstein: Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur. In: Michael A. Meyer, Michael

Doch auch für die lokale Geschäftswelt und nicht zuletzt den Kunsthandel war die Ausstellung das Ereignis des Jahres – vor allem vom umfangreichen kommerziellen und populären Begleitprogramm erhoffte man sich effektive Auswirkungen, kurzfristig auf den Umsatz, langfristig auf das Renommee Münchens als Kunst- und Kunsthandelsstadt.³

In prominenter Position agierten dabei zwei jüdische Münchner Kunsthändler: Max Bernheimer,⁴ der sich als Prokurist der väterlichen Firma vor allem als Importeur hochwertiger Orientteppiche einen Namen gemacht hatte, sowie Heinrich Thannhauser,⁵ dessen „Moderne Galerie“ in jenen Jahren eine bedeutende Rolle für die Entwicklung der künstlerischen Avantgarde spielte. Damit sind bereits recht unterschiedliche Ausgangspositionen umrissen – schon in der Grundkonstellation kündigt sich also jene „Gleichzeitigkeit des Verschiedenen“ an, mit der Peter-Klaus Schuster die Kunststadt München der Prinzregentenzeit charakterisierte.⁶

Im Folgenden soll es darum gehen, die jeweiligen Standpunkte Bernheimers und Thannhausers genauer zu beleuchten: Inwiefern bildet die Heterotopie der „Ausstellung München

Brenner (Hg.): *Deutsch-Jüdische Geschichte der Neuzeit*. Bd. 3, München 1997, S. 308–332, bes. S. 326–328.

³ Susanne von Möller: *Kunsthandel und Kunstexport. Ein Markt für gehobene Schichten*. In: Friedrich Prinz, Marita Krauss (Hg.): *München – Museumstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*. München 1989, S. 248–252.

⁴ Erich Pfeiffer-Belli: *Hundert Jahre Bernheimer*. München 1964; Konrad O. Bernheimer: *Katalogbuch zur Ausstellung Kunst & Tradition. Meisterwerke bedeutender Provenienzen*. München 1989; Emily D. Bilski: *Die Kunst- und Antiquitätenfirma Bernheimer. The art and antiques house of Bernheimer*. Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. *Sammelbilder 5*, München 2007.

⁵ Karl-Heinz Meissner: *Der Handel mit Kunst in München 1500–1945*. In: Rupert Walser, Bernhard Wittenbrink (Hg.): *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*. Bd. 1, München 1989, S. 12–102, bes. S. 44–57. Mario-Andreas von Lüttichau: *Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser vor dem Ersten Weltkrieg und der Blaue Reiter*. In: Walser, Wittenbrink: *Ohne Auftrag* (wie Anm. 5), S. 117–129. Mario-Andreas von Lüttichau: *Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München*. In: Henrike Junge (Hg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*. Köln, Weimar, Wien 1992, S. 299–306. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK (Hg.): *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter*. In: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 11* (2006). Emily D. Bilski: *Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser. The „Moderne Galerie“ of Heinrich Thannhauser*. Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. *Sammelbilder 6*, München 2008.

⁶ Peter-Klaus Schuster: *München – die Kunststadt*. In: Prinz, Krauss (Hg.): *München* (wie Anm. 3), S. 226.

1 Eingang zur
„Karawanserei“,
Ausstellung
München 1910



1910“ bestimmte Handlungsoptionen und Positionen jüdischer Kunsthändler im München des frühen 20. Jahrhunderts ab? Welche kulturellen und sozialhistorischen Hintergründe sind dabei zu beachten, und wie wirkt sich dies auf unterschiedliche Arten der Präsentation, Wahrnehmung und Interpretation des „Fremden“ in Gestalt islamischer Kunst aus, nicht zuletzt jenseits des streng wissenschaftlichen Rahmens?

Zwar war die Münchner Ausstellung keine ausgesprochene „Teppichschau“ – allerdings hatte der Fund einiger hochwertiger persischer Teppiche in der Münchner Residenz im Jahr 1909 ganz wesentlich zur Themenfindung beigetragen. Entsprechend nahe lag es für den Hoflieferanten Max Bernheimer, sich an der Schau zu beteiligen, galt er doch in München und weit darüber hinaus als die einschlägige Adresse auf diesem Gebiet. Tatsächlich tritt er im Zusammenhang mit der Ausstellung gleich mehrfach in Erscheinung. In den Protokollen der vorbereitenden Sitzungen taucht sein Name zunächst in Zusammenhang mit der so genannten „Karawanserei“ auf, die zu den wichtigsten Attraktionen im Begleitprogramm gehören sollte: In einem ehemaligen Weinhaus im Südpark des Geländes wurde unter dem Titel „Muhammedanische Handwerker bei der Arbeit“ eine Gruppe von Kunsthandwerkern aus dem Osmanischen Reich zur Schau gestellt, die dort traditionelle Techniken vorführten.⁷ Für diese Attraktion war ein zusätzliches Eintrittsgeld

⁷ Zu Karawanserei und Völkerschauen in München s. Anne Dreesbach: Kalmücken im Hofbräuhaus. Die Vermarktung und Zurschaustellung fremder Menschen am Beispiel München. In: Hans-Peter Bayerdörfer, Eckhart Hellmuth (Hg.): *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im*

zu entrichten, die Produkte wurden den Ausstellungsbesuchern umgehend zum Kauf angeboten. Offiziell waren Bernheimer und Thannhauser gemeinsam für diesen Programmpunkt verantwortlich⁸ – aufgrund seiner Erfahrungen und Kontakte im Orient lag die Zusammenstellung und Organisation aber wohl hauptsächlich in den Händen Bernheimers.⁹ Im Oktober 1909 referierte er vor dem Ausstellungsausschuss seine Pläne: Demnach wollte er ursprünglich etwa 100 Personen anwerben, an erster Stelle seiner Aufzählung stehen „Kinder, griechischer, armenischer und türkischer Religion“. ¹⁰ Sicherlich steckte dahinter ein gewisses ökonomisches Kalkül, konnte man doch damit rechnen, dass Kinder ganz besonders die Gunst des zahlenden Publikums erlangen würden. Darüber hinaus fasste Bernheimer auch erwachsene Griechen, Armenier, Türken und „spaniolische“, also sefardische, Juden ins Auge. In erster Linie ging es offenbar darum, möglichst „orientalisch“ wirkende Akteure zu finden, die die traditionellen Techniken beherrschten, ob nun „muhammedanisch“ oder nicht. Diesem Konzept folgte Bernheimer weitgehend, wenn sich auch die Zahl der Handwerker noch um mehr als die Hälfte reduzierte. Schließlich trafen wenige Tage vor Ausstellungsbeginn 48 Personen in München ein, darunter eine größere Zahl von Teppichknüpferinnen, die alle christlichen Glaubens waren. Nur unter den Männern, die aus Damaskus, Konstantinopel und Cäsarea kamen, befanden sich einige Muslime und auch zwei Juden.¹¹ In der Ausstellung wurden sie als Gemeinschaft mit familiärem Charakter präsentiert und ergaben auf dem Gelände, wie eine zeitgenössische Pressestimme es ausdrückte, „...die Staffage zu einem Bild, für das der Ausdruck feenhaft einmal wirklich am Platz ist“. ¹² So

19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven 1. Münster 2003, S. 217–236; Anne Dreesbach: Gezümmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940. Frankfurt, New York 2005, bes. S. 105–107.

⁸ Karl Kühles: Bericht über die Ausstellung München 1910. München 1911, S. 31.

⁹ Ernst Bernheimer: Familien- und Geschäftschronik der Firma L. Bernheimer. München 1950, S. 90–91; Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 18.

¹⁰ Stadtarchiv München (StadtAM), Ausstellungen & Messen 42a: Sitzung des Unterausschusses A für den Vergnügungspark, 7.10.1909.

¹¹ Staatsarchiv München (StAM), Polizei Dir. Nr. 1006, Akten der K. bayer. Polizeidirektion München: Asiatische Arbeiter im Ausstellungspark, 1910.

¹² Münchner Neueste Nachrichten, General-Anzeiger Nr. 355, 1.8.1910, S. 1.



2 Ein Handwerker mit zwei Kindern in der „Karawanserei“

verschmolz diese ethnisch und geografisch eigentlich recht heterogene Truppe zum einheitlichen Bild des Exotisch-Orientalischen schlechthin.

Das Schlagwort für diese Alteritätsverhandlung lautete zwar „muhammedanisch“, aber eigentlich handelte es sich dabei eben nicht um eine religiöse, sondern eine soziale und geopolitische Trennlinie, die etwa auch deutlich zwi-

schen dem etablierten jüdischen Münchner Kunsthändler Bernheimer und den beiden jüdischen Damaszener Handwerkern verläuft. In dieser Hinsicht ist die „Karawanserei“ in jedem Fall als Variante jener um die Jahrhundertwende populären und kommerziell in der Regel höchst erfolgreichen „Völkerschauen“ zu betrachten, in denen die Angehörigen fremder Kulturen in stereotyper Weise einem westlichen Publikum dargeboten wurden.¹³ Allerdings gehörten solche „Völkerschauen“ in der Regel in den Kontext von Jahrmärkten und wurden entsprechend von Schaustellern in Szene gesetzt und spektakulär vermarktet.

Dem gegenüber wurde die Besetzung der Münchner „Karawanserei“ mit Bedacht ausgewählt, es ging nicht nur um einen oberflächlichen Schaulusteffekt, sondern um Können und Kunstfertigkeit. Die Inszenierung blieb insgesamt zwar maleisch, aber vergleichsweise zurückhaltend: So waren die Werkstätten recht sachlich gestaltet, und die Handwerker trugen praktische Alltagskleidung. Möglicherweise ging es dabei auch darum, das Hauptaugenmerk des Besuchers nicht allzu sehr von den produzierten Waren abzulenken, auf die im Ausstellungsführer hingewiesen wird: „Es wird die Damen besonders interessieren, die feine Broussa-Seide und den unserem Frottierstoff ähnlichen Baumwollstoff vor ihren Augen erstehen zu sehen. Diese Leute, welche auf den primitivsten Webstühlen ihre Stoffe erzeugen, spinnen auch das dazu nötige Garn selbst; alles dies wird in der Ausstellung vorgeführt.“¹⁴ In der Tat fanden diese und andere Stücke – Teppiche, Schnitzereien, Metallarbeiten, tauschierte damaszener Klingen und Perlmuttertarsien – ihre Käufer, gerade unter den betuchteren

¹³ Dreesbach: Kalmücken im Hofbräuhaus (wie Anm. 7).

¹⁴ Ausstellung München 1910. Amtlicher Führer. München 1910, S. 80.

Besuchern. So hatte Bernheimer durch Einschaltung einer hochwertigen materialkulturellen Komponente einen gängigen, in der Völkerschau popularisierten hegemonialen Diskurs auf eine elitärere Ebene gehoben. Angeblich kaufte sogar der König von Schweden in der „Karawanserei“ ein.¹⁵ Er kann durchaus repräsentativ für Bernheimers Käufermilieu stehen,¹⁶ das bei der Zusammenstellung der Truppe offenbar von Anfang an die Qualitätskriterien bestimmt hatte: So stammten die meisten der Mädchen und Frauen etwa aus der kaiserlich-osmanischen Teppichknüpferei von Heréké. „Dieselbe ist im Privatbesitz des Sultans; von ihr wurde der größte Teil der technisch so hervorragenden Teppiche vom Yildiz und in anderen türkischen Palästen hergestellt“,¹⁷ unterrichtet der Ausstellungsführer. Die Tatsache, dass diese Arbeiterinnen praktisch als direkte „Leihgabe“ des Osmanischen Sultans nach München kamen, ist der vielleicht deutlichste Beleg für Bernheimers hervorragende Verbindungen und hohe Standards.

Damit funktionierte die „Karawanserei“ sicherlich auch als Aushängeschild für Bernheimers eigene Kunsthandlung, die in der kommerziellen Händlerabteilung der Ausstellung mit historischen und modernen Teppichen vertreten war. Einige antike Exemplare zeigte er sogar in der Kunstaussstellung selbst,¹⁸ die ausdrücklich keine Verkaufsschau war (auch wenn so manches Stück natürlich in der Folge den Besitzer wechselte). Als Händler bewegte er sich also auf allerhöchstem, auch museumswürdigem Niveau – ganz im Einklang mit dem im Ausstellungstitel explizit gemachten „Meisterwerk“-Begriff, der ja eine eigentlich konservative Anpassung an einen bestehenden hochkulturellen Qualitäts- und Geschmackskanon signalisiert, auch wenn der Präsentationsmodus vergleichsweise nüchtern und modern gehalten war.¹⁹

¹⁵ Münchner Neueste Nachrichten, General-Anzeiger Nr. 444, 22.9.1910, S. 1.

¹⁶ Vgl. auch Reinhard Müller-Mehlis: Bernheimer und München – Gedanken zur Familiengeschichte. In: Konrad O. Bernheimer: Katalogbuch zur Ausstellung Kunst & Tradition (wie Anm. 4), S. 19: „Bis zu den Revolutionen von 1918/19 waren alle Herrscherhäuser dieser Welt Bernheimer-Kunden.“ S. auch Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 19–20.

¹⁷ Ausstellung München 1910 (wie Anm. 15), S. 78.

¹⁸ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 34.

¹⁹ Zum „Meisterwerk“-Begriff auf der Münchner Ausstellung s. Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (wie Anm. 1), S. 94–99.

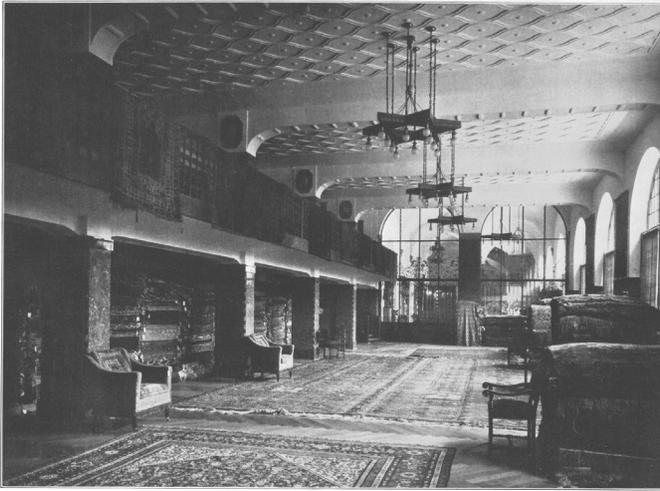
Bernheimers Position auf der Ausstellung spiegelt somit sehr genau eine gesellschaftliche Stellung wieder, die das Resultat einer ökonomischen und sozialen Erfolgsgeschichte war.²⁰ Dieser Aufstieg war zwar im Falle Bernheimers besonders spektakulär, kann aber im Prinzip durchaus als repräsentativ für andere jüdische Familien gelten, die sich im Kunsthandel spezialisierten.²¹ Firmengründer Lehmann Bernheimer war der Sohn eines württembergischen Tuchhändlers, der seine Waren regelmäßig auf den Münchner Jahrmärkten anbot. 1864 kaufte Lehmann ein Textilwarengeschäft am Promenadeplatz, das rasch zu expandieren begann. Außer Kleidungsstücken nahm er bald auch Teppiche und Möbelstoffe in sein Sortiment auf. 1870 zog die Firma in die Kaufingerstraße, 1882 wurde Lehmann von König Ludwig II. zum Hoflieferanten ernannt. In diesen Jahren begann er, sich ganz auf Teppiche und Textilien zu konzentrieren, mit einem starken Schwerpunkt auf Waren orientalischer Provenienz. Dies mündete schließlich in das einzigartige Geschäftsmodell hochklassiger kompletter Innenausstattungen. Aushängeschild für dieses Konzept und zugleich deutlichstes äußeres Zeichen des Erfolgs war das prächtige historistische Palais, das die Firma Bernheimer in den späten 1880er Jahren am heutigen Lenbachplatz von Friedrich Thiersch und Martin Dülfer erbauen ließ.²² Zur gleichen Zeit baute Thiersch in unmittelbarer Nachbarschaft auch den Justizpalast,²³ und als Bernheimers neue Geschäfts-

²⁰ Angaben zur Firmen- und Familiengeschichte nach Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5) und Pfeiffer-Belli: Hundert Jahre Bernheimer (wie Anm. 4).

²¹ Bilski: Die Kunst- und Antiquitätenfirma Bernheimer (wie Anm. 4), S. 13. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch Susanne von Möllers Abhandlung zum Kunsthandel der Prinzregentenzeit – sie stellt fest, dass eine ganze Reihe von Münchner Kunsthändlern jüdischer Abstammung gewesen seien, was jedoch vielleicht allzu summarisch aus einem Zusammenwirken von kaufmännischen Fähigkeiten und eigenem Sammler- und Liebhaberinteresse erklärt wird: Susanne von Möller: Kunsthandel und Kunstexport (wie Anm. 3), S. 248–256, bes. S. 248–249. Siehe auch Elisabeth Angermair: Eine selbstbewußte Minderheit (1892–1918). In: Richard Bauer, Michael Brenner (Hg.): Jüdisches München vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2006, S. 110–136, über die „tatsächlich dominante Rolle“ jüdischer Unternehmer im Kunsthandel v.a. S. 129–131.

²² Horst Karl Marschall: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852–1921. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 30, München 1982. Zum Palais Bernheimer unter Nr. 63, S. 294–295.

²³ Horst Karl Marschall: Biografie. In: Winfried Nerdinger: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852–1921. München 1977, S. 39–40.



2. Fr. v. Thiersch: Aus dem Erweiterungsbau des Bernheimer'schen Kaufhauses in München; Teppichsaal.

3 Teppichsaal in der Kunsthandlung Bernheimer, 1910, Architekt Friedrich Thiersch

XXIV. Jahrgang.

BLÄTTER FÜR ARCHITEKTUR UND KUNSTHANDWERK.

Tafel 13.



Architekt: Fr. v. Thiersch, München.

Der Erweiterungsbau des Geschäftshauses L. Bernheimer in München, Ottostraße 14, 15 und 16.

Enthal: 1909—1910.

3. Blick in den Gobelinsaal.

4 „Gobelinsaal“ in der Kunsthandlung Bernheimer, 1910, Architekt Friedrich Thiersch

räume 1889 eröffnet wurden, war der Prinzregent anwesend. Firma und Familie waren innerhalb weniger Jahrzehnte also ganz im großbürgerlichen, der Monarchie nahestehenden Milieu der Residenzstadt angekommen. Wenige Jahre später wurden Lehmann Bernheimers drei Söhne in das Geschäft aufgenommen, unter ihnen Max, der sich auf den Orienthandel spezialisierte. Der nächste deutlich nach außen sichtbare Schritt vollzog sich genau im Jahr der „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“. Am 15. Juli 1910 eröff-

HEFT 2 · 2012
MÜNCHNER BEITRÄGE
ZUR JÜDISCHEN
GESCHICHTE UND KULTUR

nete Bernheimer, wiederum in Anwesenheit des Prinzregenten, einen großzügigen Erweiterungsbau des Geschäftspalais. Die der Ottostraße zugewandten Räumlichkeiten, abermals von Friedrich Thiersch entworfen, erfuhren ein breites Echo in der Fachpresse²⁴ und lohnen für die vorliegende Fragestellung durchaus einen genaueren Blick: Der gesamte Neubau folgte in Architektur und Dekor italienischen Palästen des Mittelalters und der Renaissance, häufig wird der Bargello in Florenz als direktes Vorbild genannt.²⁵ Damit entsprach Bernheimer ganz der Konvention der Zeit – der Rückgriff auf die ästhetischen Normen hochentwickelter und kulturell selbstbewusster italienischer Kulturzentren war im Bürgertum der wilhelminischen Ära allgemein beliebt.²⁶ Im Inneren des Geschäftshauses beherbergte ein großer, sachlich ausgestatteter Erdgeschosssaal die zum Verkauf bestimmten orientalischen Teppiche, direkt im Anschluss führte ein elegantes Treppenhaus hinauf in den so genannten „Gobelinsaal“, ein repräsentatives Interieur, das dem Kunden die Möglichkeiten zeitgenössischer Innenausstattung vor Augen führte. Auch dieser Raum folgte italienischen Vorbildern und gab in den Worten eines Zeitgenossen „ein Bild von fast Tizianischer Schönheit“ ab.²⁷ Deutlich wird hier die Position des orientalischen Teppichs vorgeführt – er wirkt in diesem Kontext eigentlich nicht exotisch. Vielmehr wird er, ähnlich wie es auf Renaissancegemälden häufig zu sehen ist, als integrales Requisite einer elitären Wohn- und Repräsentationskultur einverleibt, die sich an den ästhetischen Voraussetzungen eines europäischen hochkulturellen Kanons orientierte. Der mit dem Aufstieg verbundene Assimilierungsprozess bedeutete im Fal-

²⁴ Z.B. Alexander Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer in München. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München 61 (1910–11), S. 1–6; Anon.: Erweiterungsbau des Geschäftshauses L. Bernheimer in München. Ottostraße 14, 15 und 16, erbaut 1909–10. Architekt Friedrich Thiersch. In: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 24, 2 (1911), S. 5 u. Taf. 11–13; Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein (Hg.): München und seine Bauten. München 1912, S. 337–339.

²⁵ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 19.

²⁶ Seit 1877 gab etwa der Verleger Georg Hirth in München eine Vorlagensammlung heraus: Georg Hirth: Formenschatz der Renaissance. Bd. 1, München 1877 u. weitere. Den Hinweis auf Georg Hirths Rolle für die bürgerliche Neo-Renaissance-Bewegung in München verdanke ich Ute Strimmer.

²⁷ Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer (wie Anm. 24), S. 4.

le Bernheimers also auch die Reproduktion gängiger Identitäts- und Alteritätsdefinitionen, die im Falle der eigenen Geschäftsräumlichkeiten ausgesprochen bürgerlich, im Falle der „Karawanserei“ sogar hegemonial ausfallen konnten.

Dieser Gedankengang führt uns zunächst zurück auf das Ausstellungsgelände. In unmittelbarer Nachbarschaft sowohl zu den „muhammedanischen Handwerkern“ als auch zu den „Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ befand sich das Ausstellungslokal von Heinrich Thannhauser, in dem er „Gemälde und Zeichnungen moderner Meister“ zeigte, wie ein Inserat im Ausstellungsführer bekanntgab.²⁸ Zudem präsentierte er in der zum Begleitprogramm gehörenden Musikinstrumentenschau eine „Kollektion von Bildern und Radierungen hervorragender Münchner und französischer Meister“.²⁹ Schon in der Wortwahl kündigt sich an, dass auch Thannhauser sich hohen künstlerischen Qualitätsstandards verpflichtet sah, seine Auffassung von „Meisterschaft“ aber eine jüngere und progressivere war: Vor allem der Fokus auf neuere französische Kunst war ein deutliches Signal zu einer Zeit, in der etwa die durch den Museumsdirektor Hugo von Tschudi vermittelte Spende von Werken französischer Maler wie Gauguin und Van Gogh an die Neue Pinakothek als Affront gegen das konservative deutsche Kulturestablishment gesehen wurde.³⁰ Genau diese Künstler waren es aber, die zu Thannhausers „Leitfiguren“³¹ gehörten; mittels ihrer formalen Innovationskraft wollte er auch die Münchner Avantgarde fördern. Emily Bilski wertet Thannhausers Präsenz auf der Ausstellung sicherlich nicht zu Unrecht als strategischen Schritt zur „Mobilisierung der breiten Öffentlichkeit“³² für die neue Kunst. Es gibt jedoch auch eine direkte inhaltliche Verbindungslinie zwischen Avantgarde und islamischer Kunst. Rémi Labrusse hat das Beziehungsgeflecht nachgezeichnet, das sich um 1900 vor allem in Paris zwischen Künstlern und Kunsthändlern bzw. -sammlern er-

²⁸ Ausstellung München 1910 (wie Anm. 15), unpag. Zu Thannhauser im Kontext der Ausstellung s. auch Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (wie Anm. 1), S. 373–375.

²⁹ Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 299, 30.6.1910, S. 4.

³⁰ Zu diesem Themenkreis im Umfeld der so genannten „Tschudi-Spende“ von 1909 s. z.B. die Beiträge in: Johann Georg Hohenzollern-Hechingen, Peter-Klaus Schuster (Hg.): Manet bis van Gogh. Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie Berlin. München 1996.

³¹ Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 44.

³² Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 21.

gab, die sich sowohl für eine moderne, auf die Abstraktion gerichtete Formensprache als auch für islamische Objekte interessierten.³³ Unter ihnen befanden sich etwa Alphonse Kann und Siegfried Bing.

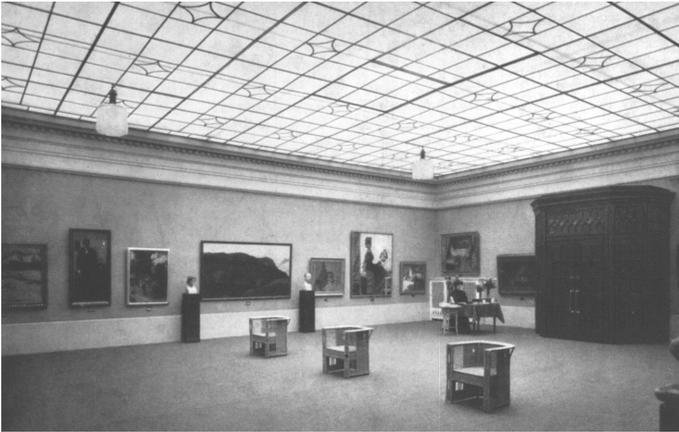
Dieses Umfeld war selbstverständlich für die wissenschaftlichen Kuratoren der „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ hochinteressant, und nicht wenige Leihgaben kamen aus diesen Sammlungen. Ganz bewusst hatte man als „Generalsekretär“ der Ausstellung den jungen Kunsthistoriker Rudolf Meyer-Riefstahl angeheuert, der in Paris lebte und über ausgezeichnete Verbindungen zu diesen Kreisen verfügte. Zugleich hatte er sich auch in Deutschland schon vor 1910 als – nicht unumstrittener – Verfechter der französischen Avantgarde positioniert.³⁴ 1909 hatte er etwa für die Eröffnungsausstellung der „Modernen Galerie“ Thannhauser 55 Werke moderner Franzosen vermittelt und auch einen Text für den Katalog verfasst.³⁵ Es ist also anzunehmen, dass er 1910 wesentlich dazu beitrug, jene in Frankreich schon stärker etablierte Affinität zwischen Avantgarde und islamischer Kunst nach Deutschland zu importieren.

Dass Thannhauser als einziger Münchner Händler diese Tendenz so bereitwillig aufgriff, spricht für seine grundsätzliche Innovationsbereitschaft – hier erscheinen nun moderne und islamische Kunst als Verbündete, die beide in einem spannungsreichen Verhältnis zum europäischen Kunstkanon stehen. Damit war im Grunde eines der großen – und nicht unproblematischen – Themen der transkulturellen Kunst- und Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts angesprochen: Zwar waren die „modernen Meister“ und die „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ 1910 in getrennten Räumlichkeiten präsentiert – dennoch weist ihre Nachbarschaft schon vo-

³³ Rémi Labrusse: Paris, capitale des arts de l’Islam? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d’art islamique au tournant du siècle. In: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français 1997 (1998), S. 275–311, bes. S. 282–287.

³⁴ Peter Kropmans: Rudolf A. Meyer-Riefstahl (1880–1936). Ein vergessener Kunstvermittler. In: Sediment 3 (1998), S. 62–88. Zu seiner Funktion auf der Ausstellung Joachim Kaak: Hugo von Tschudi. Die Ausstellung von „Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ und die Moderne. In: Lerner, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 159–173, v.a. S. 164–166.

³⁵ Kropmans: Rudolf A. Meyer-Riefstahl (wie Anm. 34), bes. S. 66. Günter Herzog: Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter. In: Sediment 11 (2006), S. 14. Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 18.



5 Oberlichtsaal in der „Modernen Galerie Thannhauser“, aus dem Katalog der Eröffnungsausstellung, 1909, Architekt Paul Wenz

raus auf Ausstellungskonzepte weit späterer Jahrzehnte, etwa auf Siegfried Wichmanns Schau „Weltkulturen und moderne Kunst“, die 1972 in München abgehalten wurde. Sie konzentrierte sich auf formalästhetische Parallelen und zeigte unter anderem Werke von Klee neben kalligraphisch gestalteten Koranblättern.³⁶

Um die Voraussetzungen dieser ästhetischen ‚Wahlverwandtschaft‘ besser zu verstehen, ist es aber gar nicht nötig, so weit in die Zukunft zu schauen – vielmehr lohnt sich auch hier ein genauerer Seitenblick auf die „Moderne Galerie“ selbst, sowie auf Thannhausers eigene Position im Münchner Kulturleben.³⁷

Als Firmengründer war Heinrich Thannhauser mehr als eine Generation jünger als Lehmann Bernheimer, ansonsten aber ähneln sich die Startbedingungen zunächst: Er war 1859 als Sohn eines Textilhändlers in Hürben bei Augsburg geboren, später übersiedelte die Familie nach München. Auch Heinrich Thannhauser begann mit Damenbekleidung zu handeln, später betrieb er ein Lampengeschäft. 1905 wagte er den Wechsel in den Kunsthandel und eröffnete zusammen mit Franz Josef Brakl eine erste Galerie, die vor allem Münchner Sezessionisten vertrat. 1909 machte er sich mit der „Modernen Galerie“

³⁶ Siegfried Wichmann (Hg.): Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München. München 1972.

³⁷ Angaben zur Biografie und Firmengeschichte nach Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 16–17.

endgültig selbständig. Die Räumlichkeiten befanden sich im Arco-Palais an der Ecke Theatiner- und Maffeistraße – den Ausbau hatte der Architekt Paul Wenz konzipiert, der für die Firma Heilmann & Littmann arbeitete.³⁸ Dieses Unternehmen stand für formal und technisch modernes, reformorientiertes Bauen. Als kurzer Exkurs sei angemerkt, dass sich auf dem Ausstellungsgelände unmittelbar neben Thannhausers „Lokal“ auch das von Max Littmann entworfene „Künstlertheater“ befand. Neben dem Prinzregententheater und der Villa Stuck gilt es als eines der Hauptwerke Littmanns, der sich vor allem für eine moderne und demokratischere Theaterkultur einsetzte: Er ersetzte das an der höfisch-ständischen Ordnung orientierte Logentheater gegen das Amphitheater und die tiefe Guckkasten gegen die flachere Proszeniumsbühne. Während die Kunst der Avantgarde den illusionistischen Bildraum aufgab, etablierten sich also auch hier neue Seh- und Darstellungskonventionen.³⁹

Insofern ist es nur schlüssig, dass sich Thannhauser als einer der progressivsten Münchner Galeristen an diese neue architektonische Haltung anschloss – der Kontrast zum imperial-historistischen Palais der älteren und traditionsbewussteren Firma Bernheimer liegt auf der Hand.⁴⁰ Die „Moderne Galerie“ bestand aus einem 300 qm großen Oberlichtsaal, „eine Art private[r] Kunsthalle“,⁴¹ sowie einer Folge kleinerer Räume im Stil einer großzügigen aber sachlich-modern eingerichteten Wohnung. Die Bilder, in weiten Abständen gehängt, standen im Zentrum. Zwar betont Karl-Heinz Meissner, dass die Galerie Thannhauser im Vergleich etwa zu Berliner Institutionen wie Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ damit wesentlich mehr „Gediegenheit und Solidität“⁴² ausgestrahlt habe und die

³⁸ Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 44. Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 17. Das Haus befindet sich in der Theatinerstraße 7.

³⁹ Vgl. z.B. Max Littmann: Das Münchner Künstlertheater. München 1908; Georg Jacob Wolf: Max Littmann 1862–1931. München 1931; Franz Menges: Max Littmann (1862–1931). Architekt. In: Manfred Treml, Wolf Weigand (Hg.): Geschichte und Kultur der Juden in Bayern 2. Lebensläufe. München u.a. 1988, S. 202–210. Peter Jelavich: Munich and theatrical modernism: politics, playwriting, and performance. 1890–1914. Harvard 1985, S. 186–235.

⁴⁰ Im Bereich der Museumsgestaltung zeigen sich zur gleichen Zeit ähnliche Kontraste zwischen einer konservativ-elitären und einer progressiveren Richtung, vgl. Charlotte Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven, London 2009, S. 77–79.

⁴¹ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 17.

⁴² Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 51.

Taktik zur Etablierung des Neuen weniger aggressiv gewesen sei – dennoch war sie ganz klar auf die Zukunft gerichtet und nicht an einem bestehenden Establishment orientiert. Im Programm hieß es: „...alles, was frisch, kraftvoll, eigen, modern im besten Sinne ist, ob nun ein großer Name dahinter steht oder nicht, wird die ‚Moderne Galerie‘ in den Kreis ihres Interesses ziehen ...“.⁴³

Beispielhaft für diesen Künstlertypus steht Wassily Kandinsky, der zu dieser Zeit gerade die entscheidenden Schritte hin zur Abstraktion ging. Im September 1910, während die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ auf der Theresienhöhe noch lief, zeigte er im Rahmen der 2. Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ einige Arbeiten bei Thannhauser. Allerdings erfuhr Kandinskys Werk – vor allem die großformatige „Komposition 2“ – durch die Münchner Kunstkritik drastische Ablehnung, weil er auf so expressive Weise Kolorit und Linie ins Zentrum rückte, statt den Konventionen von Perspektive und Mimesis zu folgen. Der abwertend gemeinte Vorwurf des „Dekorativen“ gehörte dabei noch zu den mildereren Urteilen.⁴⁴

Das von Kandinsky für Thannhauser gestaltete Ausstellungsplakat zeigt unverkennbar, dass auch ihm die „orientalische“ Schau auf der Theresienhöhe nicht entgangen war: Auf



6 Plakat der 2. Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ in der „Modernen Galerie“

⁴³ Heinrich Thannhauser, zit. nach Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 47.

⁴⁴ Zusammenfassend zur 2. Ausstellung der NKVM und ihrer Aufnahme durch die Kritik s. Peg Weiss: Kandinsky in Munich. Encounters and Transformations. In: Peg Weiss (Hg.): Kandinsky in Munich 1896–1914. New York 1982, S. 61–62. Emily Bilski: Heinrich Thannhauser als Münchner Kunstmäzen und Kulturförderer In: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.): Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft. Magdeburg 2008, S. 233–249, bes. S. 239–240.

blauem Grund setzen sich aus buntfarbigen Flächen einige stark stilisierte Figuren zusammen, unter denen mindestens eine deutlich als Turbanträger zu erkennen ist. Solche Gestalten tauchen in jenen Jahren verschiedentlich im Werk des Künstlers auf, der wenige Jahre zuvor Tunesien bereist hatte. Umso mehr ist davon auszugehen, dass es sich hier um kein zufälliges Echo handelt, zumal Kandinsky erwiesenermaßen die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ besuchte und sogar mit großer Begeisterung darüber schrieb.⁴⁵

In Bernheimers „Karawanserei“ erscheinen die „Orientalen“ zum lebenden Bild traditioneller Werkätigkeit stilisiert, auf Thannhausers Galerieplakat nicht weniger essentialistisch zum halb abstrahierten Farb- und Formakkord. Die Verwandtschaft zwischen islamischer und moderner Ästhetik, die Thannhauser und Kandinsky offenbar gemeinsam annahmen und regelrecht als Motto auf das Plakat setzten, löste sich tatsächlich auch in den Augen eines weiteren bedeutenden Protagonisten der Münchner Moderne ein. Franz Marc, der Kandinsky zu dieser Zeit noch nicht persönlich kannte, suchte ihn gegen die Kritiker zu verteidigen – und stand dabei seinerseits unverkennbar unter dem Eindruck der Ausstellung islamischer Kunst: „Es ist schade, dass man Kandinskys große Komposition und manches andere nicht neben die muhammedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns Alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei?“⁴⁶

Marc erkannte also im Vergleich unmittelbar, dass sowohl die eigene neue Kunst wie auch die traditionelle islamische Kunst nach anderen Kriterien zu bewerten war als das seiner Ansicht nach veraltete westliche Kunstschaffen mit seinen vermeintlich hochrangigeren Kategorien. Natürlich bedeutet dies in gewisser Weise eine Instrumentalisierung islamischer Äs-

⁴⁵ Vor allem in den formalen Prinzipien persischer Miniaturmalerei sah er sich auf dem eigenen Weg zur Abstraktion bestätigt. Zu Kandinsky und der „Ausstellung München 1910“ s. Annette Hagedorn: Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ auf die zeitgenössische Kunst. In: Lermer, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 285–315, bes. S. 300–309. Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (wie Anm. 1), S. 387–399.

⁴⁶ Franz Marc: Schriften. Hg. von Klaus Lankheit. Köln 1978, S. 126.

thetik für eigene Zwecke, sozusagen auf der Suche nach „Verbündeten“⁴⁷ für die eigene künstlerische Entwicklung. Andererseits eröffnet es aber eine neue, erweiterte Perspektive auf diese Variante außereuropäischer Kunst – dies zeigt sich besonders klar, wenn wir die unterschiedlichen Rezeptionsrahmen vergleichen, die durch die Kunsthändler Bernheimer und Thannhauser im Umfeld der Münchner Ausstellung 1910 geboten wurden.

Resümierend könnte man also sagen: Bernheimers kulturelle Teilhabe steht ganz auf dem Boden der alten imperialen Ordnung. Orientalische Materialkultur, prototypisch in Gestalt des Teppichs, wird zu einer ästhetischen Komponente in seinem Modell. Zugleich ist dieser Handelszweig aber auch eine wichtige Grundlage für den ökonomischen Erfolg, ohne den dieses Modell sicherlich kaum denkbar wäre. Thannhauser, der sich erst um 1910 als Händler zu etablieren begann, entschied sich hingegen für die progressive kulturelle Distinktion. Damit repräsentiert er möglicherweise jenen kulturellen Standpunkt, den Steven Lowenstein als typisches Mitte-Links-Phänomen beschrieb. Es ist nicht zwangsläufig mit spezifisch jüdischen Inhalten und Themen verbunden, spiegelt aber Erfahrungen sozialer Marginalisierung und Alterität wieder, aus denen sich besonders prädestiniert neue, alternative Blickwinkel und Interessensgebiete entwickeln konnten.⁴⁸

Die Gegenüberstellung beider Händler zu einem bestimmten, durch das äußere Ereignis der „Ausstellung München 1910“ definierten Zeitpunkt könnte folglich dazu verleiten, ein allzu polarisiertes Bild zu zeichnen: Einerseits Bernheimer, der „Insider“ einer traditionellen Elitenkultur, andererseits Thannhauser, der kanonkritische und skandalmutige „Outsider“. Von allen Unterschieden, die sich ohne Zweifel benennen lassen, verdient aber möglicherweise zunächst der Generationsunterschied zwischen beiden Geschäfts- und Kulturmodellen besondere Beachtung – die Frage, wie sich kulturelle und soziale Teilhabe erreichen und definieren ließen, war gewiss nicht zuletzt eine Frage des historischen Zeitpunkts. Jutta Held bezeichnete die Assimilationserfolge, die Juden in den eu-

⁴⁷ Ernst Gombrich: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. London, New York 2002, S. 224.

⁴⁸ Lowenstein: *Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur* (wie Anm. 2), S. 330–332.

ropäischen Nationalstaaten im Zeitalter der beginnenden Industrialisierung erzielten, als Voraussetzung für die Erschließung von „Kraftreserven auf dem Weg in die Moderne“. ⁴⁹ Aus dieser Perspektive eröffnet sich nicht nur ein Gegensatz, sondern auch ein Kontinuum zwischen den Positionen Bernheimers und Thannhausers: Beide Kunsthandlungen erkannten, ganz allgemein gesprochen, in ihren Gründungsphasen bestimmte ‚Marktlücken‘, die zugleich in ästhetischer und kultureller Hinsicht wesentliche Zeichen der Zeit waren, beide konnten folglich ökonomischen Erfolg mit produktiver kultureller Multiplikatorwirkung verbinden. Im Jahr 1910 war die Firma Bernheimer diesen Weg schon einige Jahrzehnte lang gegangen, während Thannhauser sich mit ähnlichen Bedingungen, aber unter veränderten kulturellen Vorzeichen gerade zu etablieren begann. So gesehen wird im Bernheimerschen Modell sogar eine gewisse Pionierstellung für eine jüngere Generation erkennbar. Das Zusammentreffen beider Händler auf der Ausstellung, wo sie immerhin formal gemeinsam für die Karawanserei verantwortlich zeichneten und die sie beide als Forum zu nutzen verstanden, zeigt den gemeinsamen Grund an, auf dem sie sich doch bewegten.

Zwar entziehen sie sich angesichts ihrer sehr unterschiedlichen Profile eindeutig einer homogenen „ethnischen Kategorisierung“ – ein Begriff, den etwa Peter Paret in ähnlichem Zusammenhang schon diskutiert und letztlich verworfen hat. ⁵⁰ Auch wäre es letztendlich doch unverhältnismäßig, die Handlungsoptionen jüdischer Protagonisten des Kulturbetriebs nur als soziale Konsequenzen bestimmter Vorurteile der Gesamtgesellschaft zu lesen, wie Paret weiterhin vorschlägt. ⁵¹ Jutta Held benannte jedoch auch die Kehrseite des von ihr geschilderten historischen Assimilationsprozesses: „Mit der Assimilation nahm symmetrisch der Antisemitismus zu, so dass das Bild und Selbstbild der Juden stets an seinen Schatten, die abgrenzenden und feindlichen Wesensfestschrei-

⁴⁹ Jutta Held: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen. Zur Einführung. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 6 (2004), S. 9.

⁵⁰ Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Ekkehard Mai, Peter Paret (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 1993, S. 184.

⁵¹ Ebd., S. 184.

bungen, dialektisch gebunden blieb.⁵² Anhand des schlaglichtartigen Bildes, das sich im nahen Umfeld der „Ausstellung München 1910“ ergibt, ist nur schwer konkret zu benennen, in welcher Form Bernheimer und Thannhauser auch diese Erfahrung zu diesem Zeitpunkt wohl geteilt haben und wie sie sich dazu verhielten. Jens Kröger etwa ermittelte unter den zahlreichen kritischen Pressestimmen zur Ausstellung auch solche, die die Schau mit einem antisemitischen Unterton abqualifizierten, indem sie die Exponate als ähnlich vorhersehbar wie Bernheimers Sortiment bezeichneten.⁵³ Paul Klee beklagt sich 1911 in seinem Tagebuch anlässlich des Nichtzustandekommens einer Ausstellung: „Die beiden Hebräer Brakl und Thannhauser finden keinen geschäftlichen Anreiz bei meinem kollektiven Debut.“⁵⁴

Dies sind indizienhafte und doch charakteristische Beispiele – sie legen nahe, dass die Frage nach dem „Verhältnis zur Mehrheitsgesellschaft“⁵⁵ sicherlich für Bernheimer ebenso wie für Thannhauser mindestens ein bedeutender Subtext der kulturellen Selbstverortung war.

Genau diese Grundfrage bildet sich in diesem speziellen Fall auch im jeweiligen Verhältnis zu ästhetischen Konsensgemeinschaften, zu einem künstlerischen Kanon und seinen potenziellen Erweiterungen oder Antagonismen ab. All diese Aspekte wurden 1910 durch die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ in München zur Diskussion gestellt – auf dem Boden einer konservativen Tradition, und zugleich der Moderne zugewandt.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Anon: Muhammedanische Ausstellung München 1910. In: Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis 9 (1910/11), S. 35. (Abb.: Gabor Ferencz).

Abb. 2: Ausstellung München 1910, Farbbildpostkarte, Foto: W. Hümmel. (Abb.: Sammlung der Autorin).

Abb. 3: Alexander Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer in München. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München 61 (1910/11), S. 2.

Abb. 4: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 24 (1911), Taf. 13.

Abb. 5: Emily D. Bilski: Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser. The „Moderne Galerie“ of Heinrich Thannhauser, Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. Sammelbilder 6. München 2008, S. 12.

Abb. 6: Münchner Stadtmuseum: Sammlung Graphik/Plakat/Gemälde.

⁵² Held: Jüdische Kunst (wie Anm. 50), S. 9.

⁵³ Jens Kröger: The 1910 Exhibition „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“: Its Protagonists and its Consequences for the Display of Islamic Art in Berlin. In: Lermer, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 93.

⁵⁴ Felix Klee (Hg.): Tagebücher von Paul Klee 1898–1918. Köln 1957, Nr. 896, S. 267; dazu auch Lüttichau: Thannhauser und der Blaue Reiter (wie Anm. 5), S. 117.

⁵⁵ Lowenstein: Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur (wie Anm. 2), S. 330.