

Reform durch die »Tapententhür«

Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes

Julia Drost

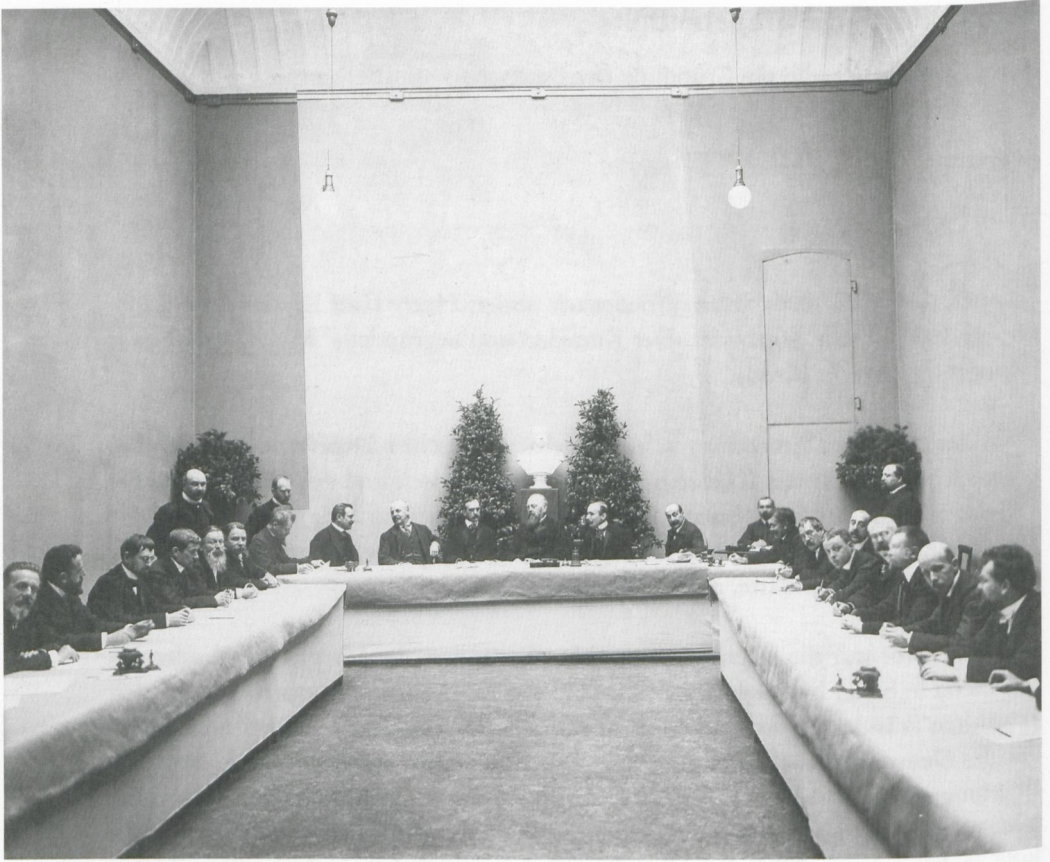
Feierlich und nicht ohne Selbstzufriedenheit notiert Harry Graf Kessler am 16. Dezember 1903 in sein Tagebuch: »Der Künstlerbund begründet.«¹ Mit unverhohlener Genugtuung setzt er hinzu:

»In der Nachmittagsberatung scharfe Debatte zwischen Lichtwark und mir, bei der Lichtwark sehr den Kürzeren zog. Er ist unpraktisch und doktrinär, Beides bei Gelegenheiten wie heute bis zur Unfähigkeit. Die Versammlung klatschte und rief bei meinen Erwiderungen und Anträgen immer heftiger Beifall, so dass Lichtwark schliesslich selbst erklärte, er habe Unrecht gehabt.«²

Am Tag zuvor war die bekannte Fotografie entstanden, die Harry Graf Kessler anscheinend in bester Eintracht neben Leopold von Kalckreuth, dem zum Vorsitzenden gewählten Präsidenten der Karlsruher Secession, inmitten der 31 Gründungsmitglieder des Deutschen Künstlerbundes zeigt (Abb. 1). Die Aufnahme täuscht, denn die Beratungen waren nicht ohne heftige Debatten vonstattengegangen. Wie wir wissen, bildeten die Streitigkeiten um die Teilnahme deutscher Künstler an der Weltausstellung in Saint Louis 1904 den Hintergrund der eigentlichen Gründungsgeschichte des Künstlerbundes; aber es gab darüber hinaus noch weitere, nicht unerhebliche Unstimmigkeiten zwischen den Gründungsmitgliedern.

Als der Künstlerbund ins Leben gerufen wird, ernannt man Kessler zum Vizepräsidenten und Schatzmeister der neuen Vereinigung, der neben Künstlern auch Vertreter der Museen angehören. Eberhard von Bodenhausen bezeichnet Kessler in einem Brief an Hofmannsthal als den eigentlichen Initiator und Leiter des Künstlerbundes:

»Dank der unvergleichlichen Gewandtheit und Überlegenheit von Kessler haben wir den deutschen Künstlerbund vorgestern zustande gebracht, an dem alles, was in Betracht kommt, als Individuum (nicht als Korporation) sich beteiligt und der in der Person eines repräsentierenden Präsidenten Kalckreuth und seines eigentlichen leitenden Vizepräsidenten Kessler [...] die Gewähr seiner Entwicklung in sich trägt.«³



1 Louis Held, Gründungssitzung des Deutschen Künstlerbundes im Oberlichtsaal des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe, 15.–16. Dezember 1903, Fotografie

Diese Ansicht, die auch van de Velde teilt, bestimmt bis heute unsere Vorstellungen von Harry Graf Kessler und der Gründung des Deutschen Künstlerbundes.⁴

Gibt es nicht zu denken, dass der international eingestellte Kessler, dessen eigene Sammlung seine Vorliebe für französische Kunst des 19. Jahrhunderts bezeugt, sich in diesem Maße für den Zusammenschluss deutscher Künstler einsetzt? Zahlreiche neue Quellen legen nahe, Kesslers Beteiligung bei der Entstehung des Künstlerbundes, seine (unausgesprochenen) Intentionen und seine Rolle einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Was mag ihn – der sich selbst nicht künstlerisch betätigte – dazu angeregt haben, sich in den Dienst der Sezessionen zu stellen? Im Kontext der museumsreformerischen Tendenzen des Kaiserreichs sollen seine Beweggründe im Folgenden anhand seiner eigenen Äußerungen und Schriften, aber auch im Spiegel dritter an der Gründung des Bundes Beteiligter neu untersucht werden.

Der Künstlerbund – Kessler und sein Weimarer Programm

Kesslers Vorhaben mit dem Deutschen Künstlerbund ist Teil eines ehrgeizigen Programms. Mit der Anstellung Henry van de Veldes an der Weimarer Kunstgewerbeschule im April 1902, die Kessler dank seiner guten Beziehungen zum Weimarer Hof mit der Hilfe Elisabeth Förster-Nietzsches durchsetzen kann, hat er schon im Jahr zuvor erste Weichen für die gewichtige Rolle gestellt, die er dem Neuen Weimar im Kaiserreich zu geben plant. Gegenüber Staatsminister Rothe präzisiert er im April 1902 die führende Rolle, die er selbst im Herzogtum zu übernehmen trachtet – nichts weniger als »eine Art Oberleitung aller Kunstbestrebungen«. ⁵ Zwar wird ihm zunächst, im Mai 1903, nur der ehrenamtliche Vorsitz des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe anvertraut, doch dürfte Kessler diesen Posten als solide Basis für den Ausbau seiner Ambitionen betrachtet haben. In seinen Erinnerungen *Gesichter und Zeiten* fasst er rückblickend seine Bemühungen um das Neue Weimar zusammen: »Wir dachten an durchaus nichts Geringeres, als Deutschland, sage und schreibe Germanien, in ein modernes Kunstland zu verwandeln, oder vielmehr in den Mittelpunkt einer neuen Weltkunst zu rücken.« ⁶

Die durch Kessler beförderte Ansiedelung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar ist in dieser Perspektive als weiterer strategischer »Vorgriff und ein gewichtiges Unterpfand gegenüber dem Großherzog und seiner künftigen Position in Weimar« ⁷ zu verstehen. Im weiteren Kontext der Kulturpolitik des Kaiserreiches erscheint sie »als Versuch [...], eine öffentliche Plattform der Moderne zu schaffen, die als Verhandlungspartner von Parlament und Regierung in Berlin akzeptiert werden konnte«. ⁸

Auf diesen Überlegungen aufbauend gilt es zu präzisieren, dass Kessler mit der Gründung des Künstlerbundes im Wahlort Weimar auch eine eigene Ambition nährt; der Deutsche Künstlerbund sollte nämlich als Instrument zur Durchsetzung seiner museumspolitischen Interessen dienen. Der Künstlerbund würde, so Kesslers Hoffnung, nach der Etablierung van de Veldes der erste Schritt zur Bewerkestellung eines Museums für Gegenwartskunst in Weimar werden. Diese Ziele verbinden sich mit höchstem Anspruch an die eigene Person, denn Weimar und Kesslers Museumskonzept sollten ein Vorbild für ein staatlich gefördertes Museum der Gegenwartskunst unter seiner Leitung sein.

Als Schlüsseldokument muss das in diesem Zusammenhang noch nicht genügend beachtete, über den Jahreswechsel 1903/04, also unmittelbar nach der Gründung des Künstlerbundes verfasste Schriftdokument *Der deutsche Künstlerbund* gelten, von Kessler selbst als »Programm-Artikel« bezeichnet. ⁹ Es handelt sich, von eher kurzen Einträgen im Tagebuch und Briefen an Bodenhausen abgesehen, um Kesslers erste ausführliche, vor allem aber um seine einzige öffentliche Stellungnahme zum Künstlerbund. Mit dem Text nutzt Kessler das neugeschaffene »Instrument« zur Darlegung eines kulturpolitischen Programms. Als Ziel des Künstlerbundes wird einleitend benannt: »dem Künstler seine Freiheit« zu sichern. ¹⁰ Unüberhörbar klingt hier

das Motto der Wiener Secession »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« nach, die zudem zu Beginn des Jahres mit einer großen Impressionismus-Ausstellung hervorgetreten war.¹¹

Kessler sieht mit der neuen Institution die Stärkung und Selbstbehauptung der deutschen Kunst, im nationalen wie im internationalen Rahmen, befördert: Der Künstlerbund »soll der deutschen Kultur ein Arm und nötigenfalls eine Faust werden, die die Eigenart in der Kunst schützt und deren rechte Geltung durchsetzt«.¹² So plant er für den Bund Ausstellungen, »die nur Eigenart aufnehmen, nicht die Masse der »anständig, aber unpersönlich gemalten Bildware«.¹³ Dabei sollten die Sezessionen durchaus weiterbestehen wie bisher. Der Künstlerbund sei vielmehr eine Art »Bund der Sezessionen«, der an die Stelle der alten, überregionalen deutschen Kunstgenossenschaft trete.¹⁴ Die Ausstellungen des Künstlerbundes würden aber, so Kessler, durch die Konzentration auf eine Schau pro Jahr »noch bedeutungsvoller und gewählter« als die der Sezessionen. Der Zusammenschluss stärke schließlich auch die internationale Sichtbarkeit, denn erstmals trete die deutsche Kunst nach innen wie nach außen geschlossen auf, um »dem deutschen Talent auf fremden internationalen Ausstellungen einen rechten Platz zu sichern, – zuerst gegenüber der deutschen Mittelmäßigkeit und dadurch gegenüber der fremden Kraft«.¹⁵ Nach der Darlegung dieser Zusammenhänge in der ersten Hälfte des Textes wird aber deutlich, dass Kessler mehr als nur die künstlerischen Interessen und die Anerkennung deutscher Künstler im Kaiserreich und über dessen Grenzen hinaus verfolgt. Die Sammlung und Präsentation von zeitgenössischer Kunst, ihre Vermittlung, aber auch die Ausbildung und Förderung jüngerer Künstler rücken nunmehr in den Vordergrund seiner Überlegungen: Erreicht werden solle über die Institution des Künstlerbundes die Schaffung eines »ernsthafte[n], nach denselben Grundsätzen wie die Sammlungen älterer Kunst zusammengestellten modernen Museum[s]«.¹⁶

Die Institution des Museums und der Ausbildungsstätte begreift er im Hinblick auf eine »Kultur des Schönen« als wichtige Orte im Zuge dieser angestrebten Erneuerung. Hier gibt er diesen Überlegungen, die nicht weniger als die Hälfte des Textes ausmachen, erstmals ausführlich einen breiten Raum, der die zentrale Bedeutung Kesslers museumspolitischer Ambitionen im Kontext des Deutschen Künstlerbundes deutlich bekundet.

Die moderne Galerie des Künstlerbundes

»Wenn der Künstlerbund eine Galerie schafft«, leitet Kessler zu seinem eigentlichen Anliegen über, »so wird er [...] rein ästhetisch urteilen und sich prinzipiell auf hervorragende und persönliche oder historisch bedeutsame Werke zu beschränken suchen.«¹⁷ Für die Beurteilung eines Kunstwerks fordert Kessler daher als einziges

Kriterium die Bewertung seiner Form, die zugleich »künstlerisch hervorragend« und »künstlerisch persönlich« sein müsse. Kein Sujet dürfe mehr ausschlaggebend sein, kein Werk mehr aus politischen, patriotischen oder gar paritätischen Gründen erworben werden. Oberster Grundsatz ist ihm Qualität. Aus den beiden dominierenden Kriterien, dem Anspruch an den ästhetischen wie den formellen Wert, leitet sich ein Mustercharakter der Kunst ab. Analog dazu müsse, so Kessler in seinem Schlüsseltext, die »moderne Galerie«¹⁸ des Künstlerbundes eine vorbildliche Sammlung zusammenstellen. Für diese nennt Kessler auch sogleich eine konkrete Referenz: die Pariser Sammlung Camondo, eine von Isaac de Camondo mit einer ausgesprochenen Vorliebe für die Verbindung von älterer und zeitgenössischer Kunst zusammengestellte Kollektion: Französische Möbel und Gemälde des 18. Jahrhunderts, japanische Holzschnitte und Kunstwerke des Fernen Ostens, Gemälde von Manet und Cézanne, aber auch von Degas, van Gogh und Monet, zu dessen frühesten Sammlern in Frankreich Camondo zählt.¹⁹ In exemplarischer Weise, so Kessler, repräsentiere die Sammlung Camondo die Werte von »Ruhe«, »Vornehmheit« und »erhöhte[m] Leben« und gebe gleichzeitig Zeugnis von Gegenwart und Gegenwartsentwicklung.²⁰

In Kesslers Ausführungen werden sein Weimarer Museum und das erwünschte Museum für Gegenwartskunst des Künstlerbundes nicht immer klar voneinander getrennt. So führen seine Pläne für die Neugestaltung der Weimarer Sammlung zum Eklektizismus der Kollektion Camondo zurück. Kessler plant Verkäufe aus den Beständen der permanenten Ausstellung, die ihm Neuerwerbungen zur Schaffung zusammenhängender Gruppen gestatten sollen. Im Zuge dieser Erneuerung sieht er in einer Gruppe jeweils »ästhetische Qualitäten« vereint: »Farbe, Linie, Form oder Konstruktionstreue«, darüber hinaus würden innerhalb der Gruppen diejenigen bevorzugt, die die weimarischen Industrien befördern. Anschließend zählt er die geplanten Gruppen auf: »Gothik 2) Louis XV; 3) Sheraton; 4) Orientalische Teppiche und Töpferei 5) Japan 6) Modernes und zwar hier a) Impressionisten b) Töpferei und Glas c) Möbel (hauptsächlich ausgewählte Vandevelde Modelle).«²¹ Henry van de Velde vertraut Kessler schließlich an, von »einem Museum der schönen Formen« zu träumen.²²

»In ihren besten Werken« – die internationale Freiheit der Kunst

Die Vortrefflichkeit der Galerie Camondo verbindet sich für Kessler mit einem uneingeschränkten Plädoyer für die Freiheit einer Kunst, die keine nationalen Einschränkungen kennen dürfe. Das Museum des Künstlerbundes werde »das Bild der gegenwärtigen, gärenden, jeden Tag neu wachsenden Entwicklung festhalten, wie noch nie vier Wände ein Stück Leben festgehalten haben. Die jungen fruchtbaren

Talente, die es in Deutschland, Frankreich und auch in England gibt, können in ihren besten Werken billig eingekauft werden.«²³

Hier wird deutlich, dass Kessler eine Sammlung internationaler zeitgenössischer Kunst anstrebt. Diese Auffassung von Kunst unabhängig nationaler Kriterien führt er erst drei Jahre später, 1906, in seinem Essay *Nationalität* aus. Es sei »kein Gegensatz, ein guter Deutscher und ein »guter Europäer« zu sein«, heißt es hier, »ein Konflikt zwischen national und international existiert nicht.«²⁴ Auch in der Kunst seien die »internationalen Formtendenzen in demselben Sinn national wie die engeren, heimatlichen«, nur sei »ihr Gebiet größer.«²⁵ So ist Nationalität für Kessler nicht etwas ein für alle Mal Feststehendes, sondern etwas in fortwährender Wandlung Begriffenes. Bei seinen Erkundungsreisen quer durch Europa hält er sich bei französischer und englischer Kunst auf, zeigt sich auch an Skandinavien interessiert, wobei die Förderung junger deutscher Künstler nicht eigentlich an erster Stelle steht; wir denken etwa an Max Beckmann anlässlich der Dritten Künstlerbundausstellung in Weimar 1906.²⁶

Kunsterziehung versus Eliteschulung

Im Tagebuch setzt sich Kessler im Hinblick auf erzieherische Fragen immer wieder mit Alfred Lichtwark auseinander, etwa wenn er notiert: »[...], was ihn [Lichtwark] auf die Kunsterziehung geworfen habe, sei, dass die älteren, einflussreichen Leute heute kein Kunst Bedürfnis und daher kein Kunstinteresse hätten. Er habe gesehen, dass man sich erst eine Generation erziehen müsse.«²⁷ So hoch Kessler und Lichtwark die Bedeutung des erzieherischen Auftrags der Institution Museum einschätzen, so unterschiedlich fällt ihre Umsetzung aus. Während Lichtwark eine von pädagogischer Aufgeschlossenheit und einem schichtenübergreifenden Vermittlungsansatz geprägte Museumspolitik entwickelt, verteidigt Kessler zeitlebens eine elitäre Position der Kunsterziehung: »Es gibt keine Kultur der Bauern, oder des Mittelstandes mehr [...] Positiv können die unteren Stände Nichts mehr leisten. Auch ihre Geschmacklosigkeit ist nicht positiv, sondern ein Spiegelbild. Sie gucken sie ab von den oberen Ständen. [...] Die einzige Art sie zu heilen, ist, das Vorbild zu bessern. Jede Kulturreform muss deshalb heute mit den oberen Ständen« beginnen.²⁸ Den Anfang bildet für Kessler eine geschlossene Elite, die allein die Kultur zu begreifen imstande sei. Erst in einem zweiten Schritt könne sich das Neue, das Schöne dann ausbreiten und auf die Gesellschaft zurückwirken.

Erziehungsprojekt Museum »für die lernende Künstlergeneration«

Am 22. April 1902 notiert Kessler in Berlin: »Lichtwark getroffen und von Vorschlägen aus Weimar gesprochen. Es gab einige gute Ratschläge [...].« Zu diesen zähle im Rahmen des »Erziehungsobjekts« Museum: »Zu sammeln Möbel aus der Zeit von 1800 bis 1830–1840, Anfänge des praktischen konstruktiven Stils auf dem Kontinent, gleichzeitig mit der Entstehung unserer modernen Tracht; aufzustöbern daraufhin die Schlösser in Weimar (namentlich auch die Dienerstuben); außerdem Hamburg, Kopenhagen, die französische Provinz.« Schließlich müsse das Kunstgewerbe ausgebaut werden, um Märkte in ganz Deutschland für Töpfe und Tonwaren zu schaffen. Auch Lichtwark betont also die internationale Öffnung und den wirtschaftlichen Faktor: »in Hamburg fehle ihm die Industrie, um solches zu machen«. ²⁹

Das Museum sei gerade »für die jüngere, lernende Künstlergeneration« von unschätzbarem Wert. Kesslers Ziel ist die museale Präsentation einer Kunst, die junge Werke »[...], hier vereinigt und aneinandergereiht, [...] mit älteren zusammen die Brücke [...] von unserer fieberhaften, weit verzweigten Entwicklung zur Tradition des 19. und der früheren Jahrhunderte« erkennen lasse. ³⁰ Kesslers Ausführungen finden ein Echo in einem programmatischen Text, den Bodenhausen Anfang 1904 in der *Neuen Rundschau* unter dem Titel »Aufgaben der Kunstgeschichte« publiziert. Nicht nur plädiert Bodenhausen hier für das Primat der »ästhetischen Wertung« über die »historische Betrachtung« der Entwicklung der Kunst, sondern fordert vor allem vom Kunsthistoriker »zu dienen der lebenden Kunst«. ³¹ Die historische Perspektive sei nur dort aufschlussreich, wo die Kunstgeschichte ausgehend von der »Berührung mit der lebenden Kunst«, »der modernen Raumschauung, von der modernen Bewegungsdarstellung, von den Farbenproblemen« das Verständnis anrege »für die Probleme der Vergangenheit, deren Erkenntnis dann wieder klärend auf die Kunst unserer Tage zurückwirkt«. ³²

In diesem Sinne notiert Kessler in sein Tagebuch: »Wir wollen ja keine Historiker bilden. Den historischen Gesichtspunkt ausschließen, soweit die Geschichte nicht ästhetische Einsicht giebt.« ³³ Deutlich wird überdies Kesslers Prägung durch einen allgemeinen Trend um die Jahrhundertwende, der ausgehend von der Arts and Crafts-Bewegung den Wert des Handwerks proklamiert und eine Gleichberechtigung von Kunst und Kunsthandwerk anstrebt. Kessler bringt diese Vorstellungen schließlich in überspitzter Form auf den Punkt: »Ich würde das Museum das ›Großherzogliche Museum für Handwerker« nennen! Die Maler sollten doch ebenfalls hauptsächlich Handwerker sein. Auch sogar begründen, dass dieses Museum die Malerei hauptsächlich nur, so weit sie Handwerk sei, berücksichtige.« ³⁴

Eine moderne Académie de Rome

In der programmatischen Schrift zum Künstlerbund sieht Kessler daher in der musealen Umgebung auch eine »Lehrwerkstätte« angesiedelt:

»Es wäre der richtige Mittelpunkt für eine Ausbildung, wie gerade sie [die Künstler] sie brauchen. Namentlich, wenn mit Kursen, die an die technischen Eigenschaften der alten Kunst heranzuführen, Vorlesungen verbunden würden, die die Wissenschaften der Farben- und Formenlehre nach Helmholtz, Rood, Hildebrandt zugänglich machten.«³⁵

Seinem elitären Kulturverständnis entsprechend soll Kessler zufolge diese Lehrwerkstätte nach einem akademischen Vorbild angelegt sein: »So schließt sich an den Museumsplan organisch die Möglichkeit einer neuen Art von Lehrwerkstätten an, einer deutschen, den modernen Verhältnissen angepassten École de Rome.«³⁶ Gemeint ist das Vorbild der unter Ludwig XIV. gegründeten Académie de France à Rome, die den talentiertesten französischen Künstlern die Möglichkeit geben sollte, sich am Vorbild der italienischen Kunst zu schulen. Kessler erkennt also in der Linie einer ehrwürdigen Tradition eine neuartige akademische Institution als Vorbild für die Verbreitung der modernen Kunst in Deutschland. Kessler scheint sich des Unzeitgemäßen seines Wollens nicht bewusst gewesen zu sein, stützt er doch seine Argumentation auf die höfische Tradition. In seinem 1906 veröffentlichten Text *Kunst und Publikum* kommt er erneut mit großer Deutlichkeit auf das höfische Vorbild seines Konzepts zu sprechen, Kunst bleibe materiell wie ideell nur den höheren Schichten zugänglich:

»Wenn sich Publikumskreise bilden, die eine feine bewegliche Sinnlichkeit haben, dann werden diese ganz von selbst auch die zweite Funktion der alten Kirchengemeinden und höfischen Gesellschaften übernehmen: die Gewohnheit, die beste Kunst ihrer Zeit materiell zu fördern. [...] Lebendigkeit zieht das Lebendige an. Lebendiger Geschmack fühlt sich immer zur Kunst der eigenen Zeit hingezogen und erfüllt instinktiv damit seine Pflicht.«³⁷

Kessler spricht in seinem Programmtext zum Künstlerbund ferner wörtlich von der »aristokratischen Verfassung« der neu gegründeten Institution; man werde »die Ausführung und Verwaltung [der Galerie] in die Hände weniger legen«.³⁸ Damit tritt der unzeitgemäße Charakter seiner Bestrebungen deutlich hervor. Gleichzeitig ist folgendes Paradox nicht zu übersehen: Kessler gibt sich einerseits als Verfechter der Moderne, hält jedoch zur selben Zeit an Idealen fest, die als antimodern erscheinen.

Der deutsche Künstlerbund im Blick von Lichtwark und Liebermann

Kesslers Einsatz, seine Vorstellungen und Ziele für den Deutschen Künstlerbund und der damit verbundene Museumsplan stimmen mit seinem Vorhaben für sein »eigenes« Weimarer Museum in gar mancher Hinsicht überein.

Ist jedoch der Vizepräsident repräsentativ für die Ansichten der übrigen Gründungsmitglieder der Organisation? Unter den streitbaren Verhältnissen der wilhelminischen Kunstpolitik um 1900 verkörpern Künstler und Museumsleute eine komplexe Mischung entgegengesetzter Interessen, ihre Haltung ist alles andere als übereinstimmend. Welche Aufgaben werden also an den Künstlerbund herangetragen, welche Hoffnungen in ihn gesetzt? Neu erschlossene Quellen ermöglichen einen frischen Blick auf die Geschichte des Künstlerbundes und die Rolle der Beteiligten: Briefe von Max Liebermann, Walter Leistikow und Alfred Lichtwark sind in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich.

Bekanntlich stand Liebermann seit dem Frühsommer 1902 mit Kessler in Verbindung; es wurde die Gründung eines »Sezessionsclubs« nach englischem Vorbild erwogen.³⁹ Als sich der Konflikt um die Weltausstellung in Saint Louis 1904 zuspitzt, entwickelt sich der ursprüngliche Plan eines losen Sezessionsclubs zur Idee eines überregionalen Zusammenschlusses zur Stärkung der nicht offiziell anerkannten Kunst im Kaiserreich. Liebermann nimmt Kontakt zu Künstlern im gesamten deutschen Reich auf, unter anderem im Oktober 1903 zu Leopold von Kalckreuth, den er brieflich auffordert, einem Komitee beizutreten, das »wir, Leistikow, v. Hofmann, Touaillon seit längerer Zeit ventilieren«, und von dem er hoffe, dass es die »Sache der Künstler« und deren Selbstverwaltung stärke.⁴⁰ Die federführenden Künstler hätten zwar vorerst nur mit Max Klinger und Eugen Kampf gesprochen, doch seien Gespräche mit Hugo von Habermann, Ernst Hildebrand, Gotthardt Kuehl, Fritz Mackensen, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde, Carl Vinnen und Heinrich von Zügel in Planung, außerdem sollten »Graf Kessler, Lichtwark, Tschudi und Wölfflin eingebunden« werden. Neben Liebermann ruft auch Walter Leistikow in zahlreichen Briefen, so am 30. September 1903 an Max Klinger, zum »Zusammenschluß aller selbständigen und sich achtenden Künstler im Reich« auf:

»Wir wollen eine Art Comité bilden, in dem Künstler aus ganz Deutschland vertreten sind. Ich denke z. B. an Thoma, Trübner, Graf Kalckreuth, v. Hofmann, Hildebrand, Olde, Habermann, Lenbach, Liebermann, Stuck, Skarbina, [...] Kempf, Sie etc. Dann sollten auch die Galleriedirektoren hinzugezogen werden: Treu, Tschudi, Graf v. Kessler, Lichtwark, Pauli, Lehrs etc. Und auch sonst noch werden wir versuchen, Leute an unser Unternehmen zu knüpfen und einzubinden, die für uns Interesse und für die Freiheit, die der Deutschen Künstler, Mut und Verständnis haben.«⁴¹

Bedeutsam an diesen Schreiben Liebermanns und Leistikows ist vor allem, dass Kessler in ihrer Darstellung nicht zum engeren Kreis des Gründungskomitees des Künstlerbundes gehört. Liebermann wünscht, wie aus einem an Lichtwark gerichteten Brief hervorgeht, »aufgrund der Autorität Ihres Namens«,⁴² dass diesem eine führende Rolle im Künstlerbund zukomme, eine Ansicht, die offensichtlich unter den Kollegen verbreitet gewesen ist,⁴³ die Lichtwark aber mit der Begründung ablehnt, die Ernennung eines Museumsmannes könne »ein Mißtrauen« erzeugen, »das sich gar nicht besiegen lässt«. ⁴⁴ Es müsse ein Künstler sein, der zudem eine nicht zu große Malerschule Deutschlands repräsentiere. Lichtwark schlägt daher Leopold von Kalckreuth oder den Weimarer Hans Olde vor.⁴⁵ Die Ansiedelung des Künstlerbundes in Weimar erscheint den Beteiligten schließlich als ein strategisch günstiger Ort, wie Lichtwark behauptet:

»[...] Müsste schon Weimar sein. Das ließe sich als ein Dank des Nordens und des Südens hinstellen, die durch die Sprachschützer (aus Erfurt) in Mitteldeutschland: Ekkehard, Luther, Goethe ihre Sprache erhalten haben und damit die Grundlagen der Einheit. München würde Dresden oder Berlin nicht zustimmen, Berlin nicht sehr für München sein.«⁴⁶

Man einigt sich darüber, dass Kessler in Weimar als Außenstehender und Nichtkünstler vor allem als Diplomat und Vermittler auftreten könne. Lichtwark zeigt sich in Beantwortung einer Anfrage Liebermanns im November 1903 gerne dazu bereit, ein Exposé, ein programmatisches Papier zum Künstlerbund zu verfassen, doch »Kessler könnte es absenden«, um den Eindruck zu vermeiden, eine deutsche Kunststadt übernehme die Führung.⁴⁷ Harry Graf Kessler war bis zu diesem Zeitpunkt noch kaum als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens in Erscheinung getreten. Er hatte in Berlin im Redaktionskomitee des *PAN* mitgewirkt, war darüber hinaus aber in Sammler- und Künstlerkreisen vor allem für seine Aufgeschlossenheit für die französische Moderne und für die Förderung van de Velde bekannt. Kessler ist im Auftrag Liebermanns das ganze Jahr 1903 hindurch für die Gewinnung der Mitglieder für die neue Organisation tätig gewesen und hält schließlich im Tagebuch fest: »Berlin. 14 November 1903 Sonnabend. Sezessionseröffnung. Liebermann und Leistikow gesprochen. Sie beauftragten mich zum 15.XII in mein Museum einzuladen.«⁴⁸

Erfreut berichtet Liebermann Lichtwark einige Tage später am 19. November 1903:

»Kessler habe sich ganz in den Dienst unserer Sache gestellt [...] natürlich machten in Weimar außer Kessler auch Olde, Hofmann, Van de Velde mit. [...] In Weimar solle die Vereinigung sich konstituieren, Zweck: gemeinsame Ausstellungen im In u Ausland; Gründung einer Gallerie [sic], die das bedeutendste der zeitgenössischen Produktion in sich aufnehmen soll.«⁴⁹

Zwar hatte Lichtwark einer Galeriegründung grundsätzlich zugestimmt (»Ad vorem Galerie sehr gut«⁵⁰), doch strebt er zunächst eine nachhaltige Verbesserung der »Kunstzustände im Allgemeinen« an. »Ich denke bei dem »weiter«, schreibt Lichtwark am 5. Dezember 1903 an den Präsidenten der Berliner Secession, »nicht an die Gründung einer Galerie, das bleibt wohl erst besser noch heraus.«⁵¹ Mit dem »Allgemeinen« zielt Lichtwark auf eine Verbesserung des Ausstellungswesens auf nationaler Ebene, unter der Berücksichtigung sowohl der großen wie aber auch der provinziellen Museen: »Zweck der Genossenschaft wäre also die vernünftige Organisation unseres Ausstellungswesens, erst der führenden Städte, dann der bisher verwahrlosten von neuen Reichthum.«⁵² Um diese »Evangelisation« der deutschen Städte zu erreichen, setzt er darauf, dass sich außer Hugo von Tschudi und Wilhelm von Bode weitere deutsche Galerieleiter dem Künstlerbund anschließen würden.⁵³ Lichtwark gibt folgende Namen an: den Direktor der Münchner Staatsgalerien Geheimrat Reber, den Direktor des Frankfurter Städel Heinrich Weizsäcker, Gustav Pauli als Direktor der Kunsthalle Bremen sowie den Bankier und Mäzen Baron von der Heydt in Elberfeld. Es ist bezeichnend, dass Kessler seinerseits lediglich die starken Fürsprecher in Preußen aufzunehmen, aber darüber hinaus keine anderen Museumsleute des Reiches einzubeziehen vorschlägt, die seiner Vormachtstellung in Weimar im Wege hätten stehen können. Demgegenüber sind Leistikows und Lichtwarks Pläne um vieles offener gesinnt.

Wie Lichtwarks Briefe zeigen, setzt er seine Hoffnung ferner vor allem in die Veranstaltung von Ausstellungen deutscher Künstler. So begrüßt er die erste Ausstellung des Künstlerbundes in München im Mai 1904, indem er feststellt, dass dadurch, keine ausländischen Künstler zu zeigen, »wirklich die Individualitäten herauskommen, einerlei, welchen Bekenntnisses«. In einem Brief an Liebermann heißt es:

»Hat es überhaupt bei dem gegenwärtigen Zustand der deutschen Kunst einen Sinn und Zweck, im Ausland Ausstellungen zu machen? Es erscheint mir mehr als zweifelhaft. Ich würde es begrüßen wenn die neue Kunstgenossenschaft Alles auf den Anschluss an den deutschen Sammler setzen wollte und das Ausland, das eigentlich nichts von uns wissen will, ignorierte.«⁵⁴

Seine Erwartungen an den Künstlerbund zeigen sich auch in einem Brief über den Kunsthändler Paul Cassirer vom Februar desselben Jahres:

»Er [Paul Cassirer] hätte uns wesentlich nur als Einfallstor für die französische Kunst gedient. Wo er auftritt, sucht er gegen die deutsche [Kunst] Misstrauen zu wecken. [...] Könnten wir den wenigen deutschen Künstlern, die wir haben, in Hamburg einen Markt bereiten! Vielleicht hilft uns der neue Künstlerbund mit guten Ausstellungen.«⁵⁵

Kessler hingegen, wie nicht anders zu erwarten, verfolgt eine internationale Perspektive, will die Kunst in ihrer »jeden Tag neu nachwachsenden Entwicklung«⁵⁶ sprudeln lassen. In der Öffnung auf einen internationalen Horizont sieht er auch einen Gewinn für die deutsche Kunst. Zwar widmet er als Direktor des Weimarer Museums den einheimischen Künstlern und dem lokalen Kunstgewerbe regelmäßig Ausstellungen, doch stellt er dem Weimarer Publikum vor allem die französische Moderne vor.⁵⁷

Wie aus der Korrespondenz zwischen Liebermann und Lichtwark hervorgeht, ist Kesslers Internationalität nicht nur von den in Weimar Ansässigen, etwa dem Leiter der Weimarer Kunstschule Hans Olde, sondern auch in Hamburg mit Misstrauen betrachtet worden. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle bringt Bodenhausen gegenüber zum Ausdruck, das Dreigespann Kessler, Bodenhausen, van de Velde habe »etwas krankhaft, dekadent, hypermodernes [...] (alles seine Worte)«.⁵⁸ Es mag sich dabei nicht bloß um Lichtwarks persönliche Meinung gehandelt haben. Seine Bedenken äußert er schließlich auch bei der Neubesetzung der Präsidentschaft des Künstlerbundes am 7. Januar 1905 gegenüber Liebermann: »Graf Kessler könnte es vielleicht. Aber er hat zu viele Eisen im Feuer und besitzt, wie es scheint, nicht die Hingabe.«⁵⁹

Deutsche Künstler – »lauter zweite Garnituren«

Es gehört zu den vielen Widersprüchen in Kesslers Persönlichkeit und seinem Wirken, dass er sich mit der gewünschten Gründung des Deutschen Künstlerbundes öffentlich für die Anerkennung einer Kunst einsetzt, die er grundsätzlich für schwach hält. Die Hinweise darauf im Tagebuch sind zahlreich. Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, heißt es etwa nach einem Besuch in der Dresdener Gemäldegalerie am 15. Juni 1904, sei »wegen der Trivialität der Ausdrucksmittel [...], wie man zugeben muss, überall, wo sie überhaupt in Betracht kommt, – mit Overbeck, Feuerbach, Böcklin, Leibl, – kaum über Anläufe hinausgekommen«.⁶⁰ Im Vergleich, führt er aus, »von Overbeck mit Ingres, Feuerbach mit Puvis de Chavannes, Böcklin mit Delacroix, Leibl mit Manet« erwiesen sich die deutschen Künstler als »lauter zweite Garnituren«. Auch in der gegenwärtigen Kunst ergäbe sich das gleiche Bild:

»Die Frage ist, ob es heute mit Liebermann, Slevogt, Klinger, Ludwig von Hofmann anders ist? Wie steht es mit der Eigenheit ihrer Ausdrucksmittel? [...] Von diesem Gesichtspunkt aus muss man sagen, dass die deutsche Phantasie im 19ten Jh. für die Malerei unfruchtbar geblieben ist. Ludwig Richter, Schwind, Böcklin, Thoma hätten vielleicht neue Dinge auszudrücken gehabt; aber neue Ausdrucksmittel haben sie nicht gefunden. Ebensovienig der deutsche Realismus, vielleicht auch der deutsche Impressionismus.«

Aus dieser verallgemeinernden Einschätzung der Zweitrangigkeit der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein ergibt sich für Kessler die Notwendigkeit eines umfassenden Erziehungsprogramms, deren Verantwortlichkeit er, wie auch Lichtwark, an oberster Stelle im modernen Staat selbst angesiedelt sieht.

In seinem programmatischen Text zum Künstlerbund betrachtet Kessler die Förderung von Kunst und Kultur durch Museen und geeignete Ausbildungsstätten als die wichtigste Aufgabe des Staates: »So wird dieses Prinzip auch im Staatsleben zur Geltung gebracht werden müssen. Denn der moderne Staat befaßt sich mit Kunst.«⁶¹ Kessler zielt damit auf eine Institutionalisierung der Reformbewegung, auf eine Reform innerhalb der staatlichen Strukturen, die die Moderne integrieren soll:

»Utopisch wie das heute scheinen mag, so glaube ich doch, daß, wenn der Wert und die Grundbedingungen einer reichen Kunstentfaltung klar erkannt sein werden, ein Geschlecht von Kulturpolitikern entstehen wird, die nicht wie heute in Preußen die Kunst staatlich regeln wollen, sondern versuchen werden, die Macht des Staates zu benutzen, um die Eigenart der Kunst vor Bedrückung zu schützen [...].«⁶²

Der Staat selbst wird in dieser Sicht zum Träger der Reformbewegung oder anders ausgedrückt: Hier wird der Staat zur Reform aufgefordert. Der Großherzog in Person sollte, so Kesslers Pläne, damit zum Protektorat des Künstlerbundes und seines Museums geradezu »gezwungen« werden, stelle Weimar doch »das glänzendste Vorbild in deutschen Landen derjenigen Art der Kunstförderung, für die diese neue, starke Vereinigung gegründet ist«, dar.⁶³ Mit diesen Worten beschließt Kessler seinen Aufruf zum Künstlerbund. Dies also sind Anlass und Kontext für die heftige Auseinandersetzung gewesen, die am Gründungstag in Weimar zwischen Lichtwark und Kessler ausgebrochen war. Lichtwark notiert daraufhin: »Kessler möchte ihn [den Großherzog] veranlassen, das Protectorat des Bundes zu übernehmen. Ich habe mich sehr dagegen ausgesprochen. Freilich wäre es der Reichsregierung gegenüber ein Coup, denn dann müsste sie alles bewilligen. Aber wir können nicht durch eine Tapententhür auf die Bühne treten.«⁶⁴

Lichtwarks Hellsichtigkeit dringt bis auf den Kern von Kesslers Widersprüchen vor: Hier, und nicht nur im Starsinn und der Prüderie des Weimarer Publikums,⁶⁵ liegt womöglich Kesslers Scheitern in Weimar begründet, in seinem anachronistischen Festhalten an aristokratischen, elitären und antimodernen Vorstellungen, die mit der künstlerischen Moderne nicht mehr vereinbar waren. Kesslers Einsatz für den deutschen Künstlerbund ist mit dem Ende seines Weimarer Direktorats jedoch nicht beendet. Zwar weitaus weniger intensiv, doch nach wie vor engagiert verfolgt er im Vorstand die Geschicke der Organisation, die ihm in Weimar zu Gewicht verhelfen sollte und deren Zielen er sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges verbunden sieht.

Die Verfasserin dankt Catherine Krahmer und Alexandre Kostka für konstruktive Diskussionen und freundschaftlichen Rat.

1 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch. Dritter Band, 1897–1905*, hg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann, Stuttgart 2004 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; 50.3), S. 658.

2 Ebd.

3 Hugo von Hofmannsthal und Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft, 1897–1919*, hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen, Berlin 1953, S. 38f. Siehe auch Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, hg. von Hans Curjel, München 1962, S. 242.

4 Vgl. Thomas Föhl, »Harry Graf Kessler und das Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar«, in: ders., Michael Bolle und Gert-Dieter Ulferts (Hg.), *Von Berlin nach Weimar*, 2 Bde., Bd 2: Von der Kunstammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar. Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe, München 2003, S. 162–173; ders., »Ein Netzwerk für die Moderne. Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes im Spiegel zeitgenössischer Quellen«, in: *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*, Ausst.-Kat. Weimar, Neues Museum, hg. von dems. und Gerda Wendermann, München 2005, S. 22–33.

5 04.04.1902, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 81.

6 Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, zit. nach Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster, »Zu dieser Ausgabe«, in: Harry Graf Kessler, *Gesammelte Schriften in drei Bänden*, hg. von dems., Bd. 2: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden, 1899–1933, Frankfurt a. M. 1988, S. 297.

7 Thomas Föhl, »Kunstpolitik und Lebensentwurf. Das neue Weimar im Spiegel der Beziehungen«, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, hg. von dems. und Rolf Bothe, Ostfildern 1999, S. 60–89, hier S. 71.

8 Ebd.

9 31.12.1903, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 658. Zunächst erschien die Schrift aus aktuellem Anlass in der Berliner illustrierten Monatsschrift *Kunst und Künstler*: Harry Graf Kessler, »Der deutsche Künstlerbund«, in: *Kunst und Künstler*, 1904, H. 2, S. 191–196. Anlässlich der Reichstagsdebatte am 15. und 16.02.1904, in der über die Teilnahme der deutschen Künstler an der Weltausstellung in Saint Louis entschieden werden sollte, kam der Text dann als eigenständige Broschüre im März 1904 in zwei Auflagen im Verlag Bruno Cassirer heraus. Zuletzt wurden Auszüge veröffentlicht in: Kristina Kratz-Kesemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950*, Berlin 2010, S. 217–222. Im vorliegenden Beitrag wird aus folgender Edition der Quelle zitiert: Harry Graf Kessler, »Der deutsche Künstlerbund«, in: Kessler 1988 (Anm. 6), S. 66–77, hier S. 66.

10 Ebd.

11 *Die Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*, die 16. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wiener Secession, Januar–Februar 1903. Julius Meier-Graefe war am Zustandekommen der Schau maßgeblich beteiligt, die in Kesslers Tagebuch allerdings unerwähnt bleibt.

12 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 70.

13 Ebd.

14 Ebd. Der Künstlerbund löste die 1856 in Bingen gegründete Kunstgenossenschaft ab, die bis dahin erste überregionale Organisation deutscher Künstler und ihr erster Dachverband, der an den eigenen veralteten, paritätischen Strukturen litt. Siehe dazu: Martina Wehlte-Höschele, *Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs*, unveröffentl. Diss., Universität Heidelberg 1994.

15 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 73.

16 Ebd., S. 72.

17 Ebd., S. 73.

18 Ebd., S. 74.

19 Kessler kannte diese von seinen Parisaufenthalten gut, war er doch häufiger in der Camondo'schen Galerie in der rue Gluck zu Gast: »Die Camondo'sche Gallerie: Erst hier lernt man Manet, Monet u Degas ganz kennen. Manets Port de Boulogne ausser Millet das Größte was die Franzosen in der Landschaftsmalerei und so wohl in der Kunst überhaupt geleistet haben. Die Monetschen Kathedralen sind Zaubermärchen, leider hier schlecht gehängt.«, 07.03.1897, in: Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch. Zweiter Band, 1892–1897*, hg. von Günter Riederer und Jörg Schuster, Stuttgart 2004 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; 50.2), S. 524.

20 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 74.

21 22.04.1902, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 489.

22 Zit. nach Alexandre Kostka, »Der Dilettant und sein Künstler. Die Beziehung Harry Graf Kessler – van de Velde«, in: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Ausst.-Kat. Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum u. a., hg. von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte, Köln 1992, S. 253–273, hier S. 260.

23 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 74.

24 Kessler, »Nationalität«, in: ebd., S. 117–130, hier S. 128.

25 Ebd.

26 Im Anschluss an die Ausstellung sorgte Kessler als Gründungsmitglied der Stiftung Villa Romana dafür, dass der Künstler ein Stipendium der Villa Romana erhielt. Vgl. *Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes* [1988], Ausst.-Kat. Marbach a. N., Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, hg. von Gerhard Schuster und Margot Pehle, Marbach a. N. 1996 (Marbacher Kataloge; 43), S. 197.

27 10.10.1903, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 610.

28 10.01.1903, in: ebd., S. 531.

- 29 22.04.1902, in: ebd., S. 488.
- 30 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 74.
- 31 Eberhard von Bodenhausen, »Aufgaben der Kunstgeschichte«, in: *Neue Rundschau* 1, 1904, S. 542–551, hier S. 543. Siehe zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Catherine Kraemer »Harry Graf Kessler und Julius Meier-Graefe. Eine verpasste Gelegenheit« im vorliegenden Band, S. 77–100.
- 32 Bodenhausen 1904 (Anm. 31), S. 544.
- 33 22.04.1902, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 489.
- 34 Ebd.
- 35 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 75.
- 36 Ebd.
- 37 Harry Graf Kessler, »Kunst und Publikum«, in: *Neue Rundschau* 17, 1906, H. 1, S. 112–116, hier S. 116.
- 38 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 73.
- 39 23.06.1902, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 508.
- 40 Liebermann an Kalkreuth, 11.10.1903, in: Nachlass Leopold Graf von Kalkreuth, München, Bayerische Staatsbibliothek, Kalkreuthiana II.B.2. Siehe auch Henrike Junge-Gent, *Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin/München 2012 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle; 3), S. 496.
- 41 Leistikow an Klinger, 30.09.1903, Stadtarchiv Naumburg. Walter Leistikows programmatischer, noch vor seinem eigenen erschienenen Text zum Künstlerbund bleibt in Kesslers Tagebuch übrigens unwürdigt: Walter Leistikow, »Der deutsche Künstlerbund und die Tage in Weimar«, in: *Die Kunst für Alle*, 1903, H. 4, S. 201–205.
- 42 Liebermann an Lichtwark, 22.11.1903, in: Birgit Pflugmacher (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*, Hildesheim/Zürich/New York 2003, S. 157.
- 43 So wollte auch Hans Olde Lichtwark bereits im Vorfeld für den Vorsitz gewinnen, vgl. Junge-Gent 2012 (Anm. 40), S. 497.
- 44 Lichtwark an Liebermann, 24.11.1903, in: Pflugmacher 2003 (Anm. 42), S. 158.
- 45 Ebd., S. 161.
- 46 Lichtwark an Liebermann, 22.11.1903, in: ebd., S. 156f.
- 47 Lichtwark an Liebermann, 24.11.1903, in: ebd., S. 158.
- 48 14.11.1903, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 629.
- 49 Liebermann an Lichtwark, 19.11.1903, in: Pflugmacher 2003 (Anm. 42), S. 154.
- 50 Lichtwark an Liebermann, 21.11.1903, in: ebd., S. 156.
- 51 Lichtwark an Liebermann, 05.12.1903, in: ebd., S. 162.
- 52 Ebd., S. 164.
- 53 Ebd., S. 163.
- 54 Ebd., S. 164.
- 55 Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission der Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 7, S. 18, zit. nach Nobumasa Kion-yaga, *Alfred Lichtwark. Kunsterziehung als Kulturpolitik*, München 2010, S. 327.
- 56 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 74.
- 57 Eine Übersicht über die von Kessler zwischen 1903 und 1906 organisierten Ausstellungen in Weimar findet sich in Ausst.-Kat. Weimar 1999 (Anm. 7), S. 90–97.
- 58 Bodenhausen an Kessler, 23.12.1903, in: Hans-Ulrich Simon (Hg.), *Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel, 1894–1918*, Marbach a. N. 1978 (Marbacher Schriften; 16), S. 72.
- 59 Lichtwark an Liebermann, 07.01.1905, in: Pflugmacher 2003 (Anm. 42), S. 180.
- 60 15.06.1904, in: Kessler 2004 (Anm. 1), S. 683f.
- 61 Kessler 1988 (Anm. 6), S. 75.
- 62 Ebd., S. 77.
- 63 Ebd., S. 76.
- 64 Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Bd. 2, Hamburg 1924, S. 71.
- 65 Vgl. Kessler 1988 (Anm. 6), S. 298.