



Andrea Pophanken, Felix Billeter, Hrsg. *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik.* Berlin: Akademie Verlag, 2001. 426 S. EUR 49,00 (broschiert), ISBN 978-3-05-003546-8.



Reviewed by Matthias Hamann (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)

Published on H-Museum (June, 2003)

“Die gegenwärtige Malerei, ich meine damit die französische Malerei von Manet bis Maurice Denis und van Gogh, ist für mich eines der Dinge, die mir das Leben überhaupt verschönen”, schreibt Hugo von Hofmannsthal 1905 an Maximilian Harden und umreißt damit eine affirmative Haltung zur zeitgenössischen französischen Kunst, wie sie durchaus im deutschen Großbürgertum der damaligen Jahrhundertwende anzutreffen war. Diametral steht ihr das Urteil des Malers Carl Vinnen entgegen, der – anlässlich der Erwerbung von van Goghs “Mohnfeld” für die Bremer Kunsthalle – seinen “Protest deutscher Künstler” ausstellte (1911). Vinnen sah hier eine von Kunsthändlern, Intellektuellen und “Snobs” manipulierte Bevorteilung französischer Kunst, der gegenüber die deutsche Malerei ins Hintertreffen geriete.[1]

Die beiden Haltungen verdeutlichen die Bandbreite öffentlicher Meinung, die das vermehrte Auftauchen moderner französischer Kunst im Zeitraum von 1890 bis 1914 in Deutschland ausstellte. Dieses Auftauchen ist unterschiedlichen Personengruppen zu verdanken, die sich mit intellektuellem und finanziellem Engagement gegen die wilhelminische Auffassung von Kaiser, Reich und Kunst wandten. Im einleitenden Essay des vorliegenden Bandes (S. 1-9) benennt Wilhelm Gaethgens die Kräfte, die eine Etablierung impressionistischer und

postimpressionistischer Malerei bis hin zu den Fauves und Picasso ermöglicht hatten: engagierte Museumsdirektoren wie Hugo von Tschudi in München, Karl Ernst Osthaus in Hagen oder Alfred Lichtwark in Hamburg, die mit ihrer Sammlungstätigkeit der Avantgarde museale Pforten öffneten; Kritiker und Kunstschriftsteller wie Emil Heilbut, Julius Meier-Graefe oder Harry Graf Kessler, die gegen die Konventionen anschrrieben und gerade in den angespannten Jahrzehnten des Kaiserreichs zu einem kulturellen Verständnis des französischen Nachbarn beitrugen; und schließlich die Sammler. Im Gegensatz zu den Kunsthistorikern, deren Rolle exemplarisch beschrieben ist – erinnert sei an die Ausstellung “Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne”[2] – ist ihr Wirken bislang weitgehend unbekannt oder nur vereinzelt bearbeitet. Mit 15 Sammlerbiographien versucht der von Andrea Pophanken und Felix Billeter in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte herausgegebene Band die Forschungslücke zu schließen.

Der Versuch ist gelungen. Erstmals stellt ein Band in einem umfassenden Maße deutsche Privatsammlungen französischer Kunst der Moderne dar. In der weitgehend einheitlichen Länge der Beiträge spiegelt sich die Gleichbehandlung der Sammlungen, wodurch eine Objektivierung sichergestellt ist. Der zumeist identische

inhaltliche Aufbau der Einzelbeiträge kristallisiert die biographischen Lebensumstände der Sammler, die jeweilige Motivation des Sammelns und die topographischen Orte der Sammlungen als primäre Vergleichspunkte heraus. Fast in jedem Fall aber stoßen die Autoren an die Grenzen des Erforschbaren: Primärquellen über den Erwerb der Bilder oder Kataloge der Sammlungen fehlen oftmals, so dass die Rekonstruktion zur Fleißarbeit gerät. Vielfach ist man auf zeitgenössische Beiträge in Kunstzeitschriften angewiesen, in denen die Sammler und ihre Bilder vertreten waren. Im Falle von Harry Graf Kessler, Kurt von Mutzenbecher, Eberhard von Bodenhausen, Otto Gerstenberg, Leopold Biermann, Johann Georg Wolde und Gottlieb F. Reber findet sich ein rekonstruierter Katalog jeweils im Anhang. Für die anderen Sammlungen (Eduard Arnhold, allerdings verweist der Autor auf seine Dissertation[3]; Emil Heilbut; Alfred Walter Heymel; Adolf Rothermundt, Oscar Schmitz; August von der Heydt; Carl und Thea Sternheim; Eberhard Koehler; Otto Krebs; Max Silberberg; Alfred Cassirer) wurde entweder auf ältere Literatur verwiesen oder eine Rekonstruktion war nicht möglich.

Der folgende Überblick muss sich notwendigermaßen beschränken und betont zunächst nur Inhalt und Ort der Sammlungen. Den Auftakt der Einzeluntersuchungen, deren Reihung chronologisch erfolgt – worin sich das die Kunstentwicklung spiegelnde Interesse der Sammler an den aufeinander folgenden Strömungen von Monet bis Picasso zeigt – bildet Michael Dorrmanns Beitrag zur Sammlung Arnhold in Berlin (S. 23-40). Eduard Arnhold, aus kleinen, aber gebildeten Verhältnissen stammend, schuf sich mit dem Handel von Kohle ein beträchtliches Vermögen, das er in Kunst investierte. Die biographischen Grundlinien sind signifikant und wiederholen sich: Die Herkunft aus dem assimilierten Judentum, die gesellschaftliche Verankerung im Großbürgertum, die weltläufige Lebensführung, die dem Leser in der Vita Arnholds begegnen, sind paradigmatische Lebensstationen, die sich in anderen Lebensläufen wiederfinden. Arnhold sammelte vor allem französische Kunst von Monet bis van Gogh, der für ihn die Grenze der Modernität bildete. Ein zweiter Schwerpunkt sind symbolistische Werke von Böcklin und Thoma bzw. die deutschen Impressionisten, die fast ausschließlich in Gestalt von Liebermann vertreten waren. Thematisch dieser Sammlung eng verwandt ist die Kollektion von Emil Heilbut in Hamburg (Hendrik Ziegler, S. 41-65), der sich dezidiert vom Neoimpressionismus abwandte. Heilbut nannte die früheste Sammlung von

Gemälden Monets in Deutschland sein eigen, sammelte jedoch bis hin zu Cézanne und Whistler. Er trug wesentlich zur Durchsetzung des französischen Impressionismus im Kaiserreich bei. Er hielt 1889 an der Weimarer Kunstschule eine Vorlesung zur französischen Malerei. Hendrik Ziegler legt dar, wie die von Heilbut vermittelte Anschauung Monetscher Bildsprache einen wichtigen Entwicklungsschub innerhalb der Weimarer Malerschule auslöste. Bei Christian Rohlf, Theodor Hagen und Ludwig von Gleichen-Russwurm lässt sich eine konkrete Stilveränderung nachweisen. Heilbut war also nicht nur ein stiller Sammler, sondern ein glühender Verfechter der impressionistischen Malerei Frankreichs, die er in seiner Rolle als Redakteur verschiedener Zeitschriften (u. a. „Kunst und Künstler“, „Nation“, „Freie Bühne für modernes Leben“, „Zukunft“, vor allem aber „Kunst für Alle“) propagierte. Die Werke seiner Sammlung waren konkretes Anschauungsmaterial einer neuen Kunst, die auch Cézanne und Whistler einschloss. In der Person von Harry Graf Kessler (Sabine Walter, S. 67-93), dessen Rolle für die deutsche Museumslandschaft mehrfach die Forschung beschäftigt hat,[4] wachsen Sammler und Lehrer zu einer Doppelrolle zusammen. Kessler – Prototyp des weltgewandten Gentlemans, der als in Paris aufgewachsener Sohn eines Hamburger Bankiers und einer irischen Baroness in diese Rolle hineingeboren wurde – besaß in der Kaiserzeit und den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine der wichtigsten Sammlungen moderner Kunst. Sie umfasste im Bereich der französischen Kunst Werke des Neoimpressionismus und Pointillismus, der Nabis, von Gauguin, van Gogh, Rodin und Maillol. Durch die freundschaftlichen Bande zu Julius Meier-Graefe und Eduard von Bodenhausen wurde er einer der Financiers der Zeitschrift „Pan“, die – als Medium der Berliner Avantgarde agierend – ihn auch bald in die Redaktion aufnahm. Die Anfänge der Sammlung Kessler erwuchsen einerseits dem Bedürfnis des Redakteurs, die vorgestellten Werke zu besitzen, andererseits der Bedürftigkeit der Bohème. Finanziell unabhängig, wurde Kessler zum Mäzen mittelloser Künstler, wie im Falle Edvard Munchs. Der karitative Impetus wich bald dem freundschaftlichen, der als Prinzip der Sammlung Kessler gelten kann. Kessler erwarb, so die Autorin, oftmals Werke von Künstlern, denen er persönlich verbunden war. Dies gilt vor allem für graphische Werke; in dieser Gattung ist die Sammlung Kesslers, die gegen Ende seines Lebens unter dem Druck finanzieller Schwierigkeiten verkauft werden musste, jedoch kaum zu rekonstruieren. Ein persönlicher Kontakt lässt Kessler nach seiner Tätigkeit bei „Pan“ in einen neuen Lebens-

abschnitt eintreten: die Bekanntschaft mit Henry van de Velde. Der Belgier gestaltete Kesslers Berliner Wohnung und schuf dort ein Gesamtkunstwerk, das nach bildender Kunst verlangte. Van de Velde machte Kessler mit dem Neimpressionismus bekannt, der das nächste Objekt der Sammlerbegierde wurde. Kessler kaufte durch die Vermittlung des Architekten und des ihm nahestehenden Paul Signac bei Vollard in Paris. Die genaue Kenntnis der französischen Szene und der deutschen Avantgarde ermöglichte eine neue Lebensphase; mit seiner Übersiedlung nach Weimar, die der von Henry van de Velde direkt folgte, trat das Sammlertum zugunsten einer neuen Berufung zurück: Die Residenzstadt "sollte als Zentrum der europäischen Avantgarden etabliert" werden (Walter, S. 72), wobei Kessler sich selbst in der Rolle des Leiters, Koordinators und Reformers aller kulturellen Bereiche sah. Tatsächlich realisierte er zwischen 1902 bis zu seinem Rücktritt 1906 über drei große Ausstellungen zeitgenössischer deutscher, französischer und englischer Kunst, wobei das enge und freundschaftliche Netz, das zwischen einzelnen Avantgarde-Sammlern-Kessler stand mit Eduard von Bodenhausen, Kurt von Mutzenbecher und Karl Ernst Osthaus in engem Kontakt – bzw. zu französischen Galeristen bestand, für Leihgaben sorgte. So hielt die Moderne in Weimar Einzug, weil der Sammler Kessler eine Funktion als Museumsleiter und Ausstellungsmacher übernahm. Diese in der Person Kesslers fassbare Verdichtung von Erneuerungsmechanismen in den Aufgabenbereichen "Ausstellungen" und "Museum" machen Walters Beitrag zu einem der für das Thema des Sammelns interessantesten des Bandes. Daneben widmet sich die Autorin den weiteren Stationen der Sammlung (Nabis, Cézanne, Gauguin, Maillol, englische Buchkunst) und dem Schicksal des Sammlers (1906 Rücktritt vom Weimarer Amt, Engagement für die Cranach-Presse, finanzielle Krisen und Bilderverkäufe, endgültige Übersiedlung nach Frankreich 1933), was hier nicht referiert werden soll. Carina Schäfer stellt den Theaterintendanten Kurt von Mutzenbecher in Wiesbaden vor (S. 95-124), dessen breit angelegte Kollektion im Bereich der französischen Kunst von Honoré Daumier und Gustave Courbet bis Henri Matisse und André Derain reichte. Der ihm inhaltlich eng verbundene, facettenreiche Eberhard von Bodenhausen (Felix Billeter, S. 125-147) schuf in konsequenter Weise eine Sammlung neoimpressionistischer Kunst mit dem Schwerpunkt im Werk von Paul Signac; die in anderen Sammlungen fehlenden Werke französischer Realisten oder auch Impressionisten blieben außen vor. Die Stadt seines Wirkens war im wesentlichen Maßstab an der Ruhr, wo er als Geschäftsführer der Tropon-

Werke arbeitete, wenngleich er seine sammlerischen Anfangsschritte bei der Zeitschrift "Pan" in Berlin tat. Auch Otto Gerstenberg (Thomas W. Gaethgens und Julietta Scharf, S. 149-184) wirkte in Berlin. Das Profil seiner Kollektion lag in der Konzentration auf die graphischen Kunst der Jahrhunderte hindurch sowie in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Neben den Großstädten des Kaiserreiches sind es immer wieder die regionalen Zentren, auf die der Leser gelenkt wird. So war Bremen ein Zentrum der aktuellen Kunstdiskussion, für die neben der Tätigkeit des Direktors der Kunsthalle, Gustav Pauli, vor allem die finanzstarke Kaufmannschaft sorgte. Alfred Walter Heymel, Leopold Biermann und der Bankier Johann Georg mit seiner Frau Adele (Dorothee Hansen, S. 185-208) sorgten mit ihren Sammlungen für eine "solide Modernität", die in der Hansestadt Einzug hielt. Während Biermann deutsche Malerei sammelte und mit den Werken Liebermanns hier einen Schwerpunkt bildete, konzentrierte sich das Ehepaar Wolde auf französische Kunst von Courbet bis Cézanne. Der leidenschaftliche Sammler Heymel stieg durch seine Freundschaft zu Julius Meier-Graefe auf die französische Avantgarde (van Gogh, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Denis) und setzte bei der Graphik Toulouse-Lautrecs einen besonderen Schwerpunkt seiner Sammlung, in der sich aber auch Werke des Altmeisters Magnasco und japanische Holzschnitte fanden. Nicht unerwähnt lässt die Autorin Dorothee Hansen andere Sammlungen (Paul Schmitz, Carl Theodor Melchers, Meta Schütte und Philipp Sparkuhle). Diese Bremer Kollektionen sind nicht als Konkurrenz zur Kunsthalle entstanden, sondern als Ergänzung. Gustav Pauli und sein Nachfolger Emil Waldmann haben hier ein Klima geschaffen, das seinesgleichen suchte. So herrschte beispielsweise in Dresden trotz einer regen Galeristszene eine eher traditionelle Kunstauffassung, der die Museumsleiter mit ihren schmalen Ankaufsetats kaum entgegenwirken konnten. Die Moderne fand nur langsam in den Museen Einzug. Die Rolle, der Avantgarde die Bahn zu schaffen, fiel zunächst dem Sächsischen Kunstverein und den Privatsammlungen zu. Dresden konnte bereits auf eine längere Tradition des privaten Engagements zurückblicken; der Kaufmann Johann Meyer etwa besaß eine der besten Privatsammlungen zur Schule von Fontainebleau im deutschsprachigen Raum. Seinem Vorbild folgten Oscar Schmitz und Adolf Rothermund (Heike Biedermann, S. 209-234), die nicht nur Gemälde zusammentrugen, sondern sie auch der Öffentlichkeit zugänglich machten. Oscar Schmitz suchte den direkten Kontakt zu den Dresdner Museen und versuchte als Mitglied des neuen Dresdner Museumsvereins dar-

aus ein Instrument des kollektiven Mäzenatentums zu schaffen. Dresden sollte seine Rolle als Kunststadt, mit so wichtigen Institutionen wie der Semper-Oper oder der Gemäldegalerie, nicht durch Provinzialität im Bereich der Moderne verspielen. Sein Schwager Rothermundt war hingegen ein stiller Förderer mit guten Kontakten zu den Dresdner (Arnold-Gutbier) und Berliner (Cassirer) Galeristen. Die beiden Sammlungen prägten das künstlerische und geistige Leben Dresdens für über 30 Jahre. Das Modell einer "private public partnership", das in der Residenzstadt angestrebt wurde, kam über die freundschaftliche Zusammenarbeit jedoch nicht hinaus. Es gelang nicht, die maßgeblichen Werke in die öffentliche Hand zu überführen. Anders verhält sich dies im Falle der Sammlung August von der Heydt in Elberfeld (Andrea Meyer, S. 236-250). Über dreihundert Gemälde, weiterhin Bronzen, Graphiken und Holzskulpturen der Sammlung, die sich im Hause der Familie in Elberfeld befand, boten den einmaligen Rahmen eines kultivierten Lebensstils. Von der Heydt präsentierte die Sammlung nicht museal, sondern als Teil seines Umfeldes. Im Bereich der Moderne galt das Interesse des Bankiers dem deutschen Expressionismus, der Schweizer Gegenwartskunst und den französischen Fauves, reichte also in die unmittelbare Gegenwart. Kulturell und sozial stark in seiner Heimatstadt engagiert, stiftete er dem Elberfelder Museum noch vor dem Ersten Weltkrieg Werke der Fauves und sicherte ihm dadurch eine Avantgarde-Stellung in der deutschen Museumslandschaft. Mit dieser Konsequenz gelang ihm die Musealisierung zeitgenössischer Kunst, die Schmitz und Rothermundt in Dresden so vergeblich zu erreichen suchten. Die Fauves, namentlich Matisse, spielten auch in der Sammlung von Carl und Thea Sternheim in München eine Rolle (Andrea Pophanken, S. 251-266); doch der eigentliche Schwerpunkt lag bei Werken van Goghs. Mit 13 Werken des Malers besaß Sternheim zwischen 1907 und 1913 die bedeutendste Sammlung im deutschsprachigen Raum. Der Schriftsteller Sternheim machte den Maler gar zu einer seiner literarischen Figuren ("Gauguin und van Gogh", 1924) und hatte engen Kontakt zu Johanna van Gogh-Bonger, der Witwe Theos. Sie war es, die ihm Werke des Schwagers verkaufte, wenngleich der kosmopolitische Sternheim in der Pariser Galeristen-szene ebenso zu Hause war. Das konservative Umfeld Münchens, wo das Ehepaar Sternheim bis 1912 lebte, sorgte mit Regelmäßigkeit bei den Aufführungen der skandalträchtigen Theaterstücke des Dramatikers für Schlagzeilen. Und doch fanden sich Gleichgesinnte: In ihrer Villa Bellemaison in Hüllriegelskreuth führten die Sternheims einen internationalen Salon.

München wurde auch für den nächsten Sammler, Bernhard Koehler (Silvia Schmidt-Bauer, S. 267-286), zu einem wichtigen Bezugspunkt. Dort begegnete der Berliner Industrielle Koehler 1910 dem jungen Maler Franz Marc, der zu seinem Berater in Kunstfragen wurde. Koehler sammelte Werke des "Blauen Reiters" – seine Sammlung bildet einen wichtigen Grundstock des Münchner Lenbachhauses – und Werke der französischen Kunst. Dabei ließ er sich anfangs so stark von Meier-Graefes "Entwicklungsgeschichte" leiten, dass seine Ankäufe geradezu als Entsprechung zu den Aufführungen des Kunstschriftstellers gelten können. Erst unter dem Eindruck der Bekanntschaft mit Franz Marc erweiterte Koehler seine Erwerbungspolitik und fand zu Matisse, Picasso und Delaunay. Zwar bildet die französische Kunst nur einen Zweig der reichen Koehlerschen Sammlung, die sich wie ein Who is Who der klassischen Moderne liest, doch sicherlich den, den der Sammler favorisierte. Verschiedene Ausstellungen seiner Sammlung boten der Avantgarde in den Monaten vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein letztes, aufsehenerregendes Forum.

Das Ende des Ersten Weltkrieges markiert eine Wende im Profil der Sammlungen und der Sammler gleichermaßen. Die Berliner Sammlung von Ernst Cassirer (Sabine Beneke, S. 327-345), dem Bruder des Kunsthändlers Paul Cassirer, bedeutet eine Epochengrenze, die als Leuchtturm weit in die Weimarer Republik hineinstrahlt. Sowohl im Aufbau der Sammlung als auch in der Intention des Sammlers verkörpert sie eine untergegangene Ära. So nimmt es nicht Wunder, dass die Sammlung Cassirer 1933 als Ensemble einschließlich der Zimmereinrichtung im Ermeler Haus, das zum Märkischen Museum in Berlin gehörte, präsentiert wurde. Am Ende der Weimarer Republik wurde die Sammlung selbst als geschlossenes Kulturbild einer vergangenen Zeit musealisiert, nicht nur ihre Objekte. Cassirer wirkt wie ein Relikt des bildungsbürgerlichen Wirkens der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Eine zeitgemäße Sammlerauffassung vertritt hingegen Otto Krebs (Frauke C. Brader, S. 287-309), der seine "Meisterwerke im Verborgenen" hielt. Die gute Quellenlage, die der Autorin eine umfassende Rekonstruktion gestattet, ersetzt hier die Prominenz des Namens. In zweiter Ehe mit der Pianistin Frieda Kwat-Hodapp verheiratet, trug der Industrielle Krebs auf seinem Gut Holzdorf bei Weimar eine bedeutende Sammlung der Hauptvertreter des deutschen und französischen Impressionismus und Neoimpressionismus, der Fauves und der Nabis zusammen. Dieser Sammlung, die 1948 in die Sowjetunion abtransportiert

tiert wurde, kommt eine Sonderrolle zu. Im Gegensatz zu den Sammlungen des ausgehenden Kaiserreichs entstand sie im wesentlichen während der Weimarer Republik und steht für einen neuen Typ des Sammlers. Zunächst äußerst heterogen angelegt, belegt sie zum einen das langsame Herantasten von Krebs an die Kunst. Die wirtschaftlichen Umstände der frühen 1920er Jahre machten es nur einer Schicht, den "Kriegsgewinnlern", möglich, große Namen zu erwerben. Bei Lichte betrachtet, gehörte auch Krebs zu dieser Gruppe. Er kaufte und verkaufte eine Vielzahl von Werken, jedoch nicht, um Gewinne zu erzielen, sondern um stete Verbesserung der Qualität seiner Objekte bewährte. Ab 1926 trat Krebs verstärkt als Leihgeber für Ausstellungen in Galerien und Museen auf. Doch nur wenige Jahre später verschwand er wieder aus dem Licht der Öffentlichkeit. Er entzog seine Kollektion der reaktionären Kunsthaltung des "Dritten Reiches", um Schaden von ihr abzuhalten. Die Bilder und Skulpturen verließen den Tresor im Keller seines Gutshauses nicht mehr, bis sie schließlich zum überwiegenden Teil als Beutekunst nach Russland verbracht wurden. Zuvor war das Gut Holzdorf ein herrschaftliches Landhaus, das ganz der Präsentation der Sammlung diente. Die Haltung nahm auf Schulzusammenhänge keine Rücksicht und folgte ganz dem Geschmack des Hausherrn. Sie erstreckte sich bis in die Nebenräume und den Park und mischte dabei Objekte unterschiedlicher Gattungen, Epochen und Kulturkreise. Nicht Auseinandersetzung mit Gegenwart und Avantgarde war das Thema, sondern konfliktfreie Harmonie der Dinge. Darin ähnelt sie der Barnes Collection oder den Sammlungen Schtschukin und Morosow. Die Sammlung Krebs galt lange als verschollen, befand sich aber tatsächlich größtenteils in den Geheimdepots der Eremitage. Erst 1995 wurde sie in Teilen wieder der Öffentlichkeit präsentiert. Auch die Sammlung Max Silberberg aus Breslau (Anja Heu, S. 311-325) geriet lange aus dem Blick der Öffentlichkeit. Breslau, dessen wichtige Rolle im deutschen Kulturleben in letzter Zeit wieder verdeutlicht wurde,[5] besaß zwischen den Weltkriegen eine kulturell stark engagierte, jüdische Gemeinde, in der auch namhafte Sammler ihren Platz hatten. Die Autorin nennt die Sammlungen Leo Lewin, Ismar Littmann, Carl Sachs, Leo Smoshow und Max Silberberg. Wichtige Impulse gingen von der Akademie, der Kunst- und Kunstgewerbeschule und nach dem Ersten Weltkrieg auch vom Breslauer Museum aus. Dem neuen Direktor und ehemaligen Assistenten von Hugo von Tschudi in München, Heinz Braune, war die Bindung des finanzkräftigen und kunstsinnigen Großbürgertums an das Haus zu verdanken. Zahlreiche Stiftungen und Schen-

kungen aus jüdischem Besitz bereicherten die Sammlungen. Einer der wichtigsten Sammler war Max Silberberg. Die dünne Quellenlage ist erst seit 1989 wieder in Gänze zugänglich, daher ist die Forschung erst in jüngster Zeit auf diese wichtige Sammlung aufmerksam geworden. Insgesamt umfasste seine Kollektion 130 Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Den Kern der Sammlung trug Silberberg zwischen 1920 und 1932 zusammen, wobei der Schwerpunkt auf französischen und deutschen Impressionisten lag. Dem vermögenden, assimilierten jüdischen Bürgertum zugehörig, war Silberberg ein wichtiger Mäzen des Schlesischen Museums und stiftete mehrfach Werke an die Sammlungen. Doch dies wurde ihm nicht gedankt. Sein Reichtum schwand unter dem Druck der antijüdischen Gesetzgebung des "Dritten Reiches"; er musste seine Sammlungsstücke zwangsweise verkaufen, um Steuerforderungen erfüllen zu können. Binnen weniger Jahre wurde Silberberg in den Ruin getrieben, die Sammlung in alle Winde zerstreut. Der Autorin ist eine Rekonstruktion zu verdanken, die erstmals wieder die Aufmerksamkeit auf diese wichtige Kollektion lenkt. Im Bereich der französischen Kunst sammelte Silberberg vergleichsweise konservativ (von Realisten und Impressionisten bis hin zu Cézanne und van Gogh). Erste Verkäufe 1932 trugen bereits frühzeitig zur Zerstreuung der Sammlung bei. Ihre Rekonstruktion hat erheblich zur Frage der Restitution ehemals jüdischen Eigentums beigetragen. Den Endpunkt des vorliegenden Bandes bildet ein Beitrag zu Gottlieb Friedrich Reber (Peter Kropmanns und Uwe Fleckner, S. 347-407), dessen Name im wesentlichen mit einer wichtigen Kollektion kubistischer Kunst verbunden ist. Nach dem Ersten Weltkrieg sammelte Reber Werke von Picasso, Gris, Braque und Léger. Daneben galt sein Interesse Cézanne, den er bis weit in die zwanziger Jahre hinein kaufte und dessen Werke der zweite Schwerpunkt seiner Sammlung war. Der umfangreiche Beitrag von Kropmanns und Fleckner stellt beide Aspekte dar. Die Cézanne-Kollektion, vor dem Ersten Weltkrieg mehrfach ausgestellt, war die beste ihrer Zeit in Deutschland. Reber wirkte zunächst wie August von der Heydt in Elberfeld und Barmen, später in München, Lugano und Lausanne und schließlich durch seine Verbindung zur Kunstwissenschaft international. Seine langjährige Freundschaft zu Carl Einstein verleiht im umfangreichen Briefwechsel, wie stark Reber auch intellektuell tätig war. So nahm er maßgeblich Einfluss auf Einsteins Propyläen-Band "Das zwanzigste Jahrhundert" (1928). Den Kunsthistoriker verband mit dem Sammler der Wunsch, den Kubismus nicht nur als Stil, son-

dern als Weltanschauung zu propagieren. Der Enthusiasmus für diese Strömung offenbart sich im umfangreichen Ankauf kubistischer Werke. Spät treten Arbeiten des Surrealismus (André Masson und Gaston-Louis Roux) hinzu. Trotz des Eifers kunsthistorischer Dokumentation und seines Sendungsbewusstseins verzichtete Reber auf eine museale Präsentation. Die Sammlungsräume hatten den Charakter großräumiger Wohnräume, deren Funktion erhalten blieb: "Nichts weniger als ein Museum" nannte Meier-Graefe Rebers *Château de Bâthuis* bei Lausanne nach einem Besuch 1931.

Das dichte Netz von Informationen, das der Sammelband bietet, vermag zu begeistern und legt zugleich eine Schwäche bloß. Es ist ein großes Verdienst des Bandes, die Vielschichtigkeit der Sammlungen, aber auch des Sammelns aufzuzeigen. Andrea Pophanken und Felix Billeter nennen in ihrem einleitenden Beitrag (S. 11-21), der sich als Zusammenschau der daran anschließenden Einzeluntersuchungen sieht, einige Leitmotive des Buches, die sich aus der Gesamtlektüre ergeben. Eine wertvolle Gesamtschau zum Sammeln vor dem Ersten Weltkrieg, zum Zusammenhang von Bildungsübergertum und Geschmacksbildung und zum Zusammenwirken von Museen und Sammlern findet sich auch, versteckt und daher unerwartet, im Beitrag von Sabine Beneke zur Sammlung Alfred Cassirer (S. 327-345). Doch sieht man davon ab, fehlt eine Zusammenschau anderer wichtiger Aspekte, die dem Verständnis des Gesamtphänomens fürderlich wären. Neben Sabine Benekes Ausführungen finden sich kaum weiterreichende Überlegungen zu Wesen und Selbstverständnis der Sammler. Dabei bietet das Material die Möglichkeit, in einem Resümee ein Psychogramm des Sammelns zusammenzustellen, wie dies Emil Waldmann bereits 1920 getan hat.[6] Karitative und bildungsübergertliche, ästhetische und eigennützige Motive ließen sich zu Gruppen zusammenfassen. Immer wieder scheint die Rolle der Zeitschriften auf, die nicht nur neue ästhetische Anschauungen propagierten wie "Kunst und Künstler" oder "Pan", in dessen Planetensystem wichtige Sammler und Kritiker kreisten (z. B. Harry Graf Kessler oder Kurt von Mutzenbecher), sondern auch durch die Porträts einzelner Sammlungen zu Multiplikatoren wurden. Immer wieder sprechen die Autoren die Rolle einzelner Künstler an, die zu Vermittlern neuer französischer Kunst wurden wie Franz Marc bei Koehler oder Henry van de Velde bei Harry Graf Kessler, der nicht nur wiederholt als Architekt für den inszenatorischen Rahmen der Sammlungen sorgte,

sondern direkte Kontakte vermittelte. Und immer wieder scheint die Rolle von persönlichen Freundschaften oder gesellschaftlichen Zirkeln auf, die für die Weitergabe von Ideen und, ganz konkret, Kunstwerken sorgten. Leitmotivisch durchziehen die Namen der wichtigen Kunstschriftsteller Richard Muther und vor allem Julius Meier-Graefe die Beiträge. Ihre Rolle ist sattem erschlossen und muss nicht eigens noch einmal herausgestellt werden. Leitmotivisch finden sich aber auch die Namen der bedeutenden deutschen und französischen Galerien (z. B. Arnold-Gutbier, Bernheim, Cassirer, Durand Ruel, Flechtheim, Kahnweiler, Rosenberg, Schuffenecker, Thannhauser oder Vollard) wieder, in denen die Sammler kauften. Hier wäre ein eigenständiger Beitrag oder auch nur eine tabellarische Übersicht im Anhang hilfreich gewesen, um den jeweiligen Kundenkreis bzw. die Überschneidungen mit anderen Galeristen aufzuzeigen. Die Rolle des Kunsthandels bei der Verbreitung der Moderne ist seit einigen Jahren Forschungsgegenstand.[7] Der hier angezeigte Band verrät immer wieder, wie das Zusammentreffen von Sammlern in den Galerien und der geistige Austausch, der in diesem Zusammenhang stattfand, die Sammlungen selbst beeinflussten. Die Rolle der Händler, die sich auf einen engen Kreis begrenzen lassen, ist beträchtlich. Sie definieren gleichermaßen die "land marks" der Moderne, die in die deutschen Sammlungen gelangten. Vereinzelt kaufen die Sammler zwar auch direkt in den französischen Ateliers und sind gerade der Pariser Kunstszene freundschaftlich verbunden. Doch der Regelfall ist der der Zusammenarbeit mit den großen Kunsthandlungen in Deutschland und Paris. Schließlich wäre auch ein Überblick zum Rahmen der Präsentation von Sammlungen sinnvoll. Keineswegs handelte es sich um Kollektionen, die nur das einsame Sammlerherz erfreuten, wie die Sammlung Krebs. Sammler konzipierten, unter Beteiligung namhafter Innenarchitekten, ensemblehafte Interieurs für ihre Werke wie Harry Graf Kessler oder Kurt von Mutzenbecher, machten sie der Öffentlichkeit zugänglich wie Eduard Arnhold oder Otto Gerstenberg, nutzten die Werke für didaktische Zwecke in ihrer Doppelrolle als Sammler und Lehrer oder Kritiker wie Emil Heilbut oder Eberhard von Bodenhausen. Erst die Gesamtlektüre des Bandes erschließt diese Überlegungen zur Gänze.

Eine Ahnung dessen, was sich einstmals in diesen deutschen Sammlungen befand und durch freiwillige oder unfreiwillige Verkäufe in Museen gelangte, im Krieg zerstört wurde oder über den Kunsthandel in unbekannte Hände kam, vermitteln die 16 Farbtafeln und 86 Schwarzweißabbildungen des Bandes in durch-

gehend hoher Qualität. Sorgfältig lektoriert, bietet der Band inhaltlich und optisch eine Bereicherung. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Publikationen zu diesem Forschungsfeld folgen, zumal die als Anhang zusammengestellten Kataloge einzelner Sammlungen nicht nur darüber hinaus wertvolle Informationen bieten, sondern Anstoß zu weiteren Quellenforschungen geben könnten.

Anmerkungen:

[1] Diese Phase der Auseinandersetzung mit der französischen Moderne wurde unlängst in einer Ausstellung der Bremer Kunsthalle dokumentiert. Vgl. in diesem Zusammenhang: Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit. Hg. v. Wulf Herzogenrath u. Dorothee Hansen [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 19. Oktober 2002 bis 26. Januar 2003], Ostfildern-Ruit 2002.

[2] Vgl. Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster [Katalog zur Ausstellung in der Alten Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20. September 1996 bis 6. Januar 1997 und in der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 24. Januar bis 11. Mai 1997], München u.a. 1996.

[3] Michael Dormann: Eduard Arnhold (1849-

1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich, Berlin 2002.

[4] Zuletzt: Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar - ein deutsches Beispiel 1890-1990. Hg. v. Rolf Bothe [Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen zu Weimar 1999], Weimar 1999; weiterhin die beiden folgenden Biographien: Peter Grupp: Harry Graf Kessler 1868-1937, München 1995 und Burkhard Stenzel: Harry Graf Kessler. Ein Leben zwischen Kultur und Politik, Weimar/Köln/Wien 1995.

[5] Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer: Künstler der Breslauer Akademie. Experiment, Erfahrung, Erinnerung. Hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe [Katalog zur Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin, 11. Mai bis 11. August 2002, im Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 12. September bis 27. Oktober 2002 und im Nationalmuseum Wrocław, 20. November 2002 bis 19. Januar 2003], Schwerin 2002.

[6] Emil Waldmann: Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920.

[7] Vgl. z. B. Ruth Negendanck: Die Galerie Ernst Arnold (1893 - 1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998; leider wurde die Arbeit bei den Beiträgen nicht vertieft herangezogen.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://www.h-museum.net>

Citation: Matthias Hamann. Review of Pophanken, Andrea; Billeter, Felix; Hrsg., *Die Moderne und ihre Sammler. Französisch Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. H-Museum, H-Net Reviews. June, 2003.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=7779>

Copyright © 2003 by H-Net, all rights reserved. H-Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For any other proposed use, contact the Reviews editorial staff at hbooks@mail.h-net.org.