

politischen Kontexte geht (S. 214), erweist sich sein Begriff von Politik doch als so weit, daß er auch auf die Notwendigkeit verweist, philosophische, theologische und besonders populär-theologische Ansichten zu berücksichtigen (S. 213), um die Kunstgeschichte zu verstehen. In seinem material- und gedankenreichen Buch überwiegen sogar die Hinweise auf sozial- und kulturgeschichtliche Faktoren und jene Vermittlungsebene, die man gesellschaftliche Kunstverhältnisse nennen kann, Beispiele für direkte Beziehungen zwischen Kunst und den Kernbereichen *politischen* Denkens und Handelns.

PETER H. FEIST
Berlin

Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... : Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906–1940; hrsg. von Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau, Roland Scotti; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004; 992 S., 94 SW-Abb., 16 Farbabb., CD-ROM; ISBN 3-7757-1477-4; € 49,80

Die Ausstellung „Farben sind die Freude des Lebens‘. Ernst Ludwig Kirchner – Das innere Bild“, die von Dezember 1999 bis zum März 2000 im Davoser Kirchner Museum und anschließend im Essener Folkwang Museum zu sehen war, brachte die verantwortlichen Organisatoren Roland Scotti und Mario-Andreas von Lüttichau gemeinsam mit dem Physiker Hans Delfs, einem Enkel von Carl Hagemann, auf den Gedanken, die Künstlerkorrespondenzen dieses bedeutenden Kunstsammlers und Mäzens für eine Veröffentlichung zu bearbeiten. Knapp vier Jahre investierten die drei Genannten in das Projekt, das nun, seit Sommer 2004, in Buchform und als CD-ROM vorliegt.

Das Bild von der Persönlichkeit Carl Hagemanns, der 1867 in Essen geboren wurde und 1940 bei einem Unfall in Frankfurt am Main ums Leben kam, erschließt sich in erster Linie aus der vorliegenden Briefsammlung. Bis zu Beginn seiner Sammlertätigkeit, die kurz nach der Jahrhundertwende erstmals zu belegen ist, hatte der spätere Sammler und Mäzen ein Studium der Chemie mit Promotion absolviert, war in die Farbenfabriken vormals „Friedr. Bayer et comp.“ in Wuppertal-Elberfeld eingetreten, und, als ein Teil des Unternehmens nach Leverkusen verlegt wurde, war er, dessen berufliche Laufbahn bei Bayer sehr erfolgreich verlief, dorthin nachgefolgt.

Hier in Leverkusen begann er sich für Kunst zu interessieren, besuchte regelmäßig sonntags das Essener Kunstmuseum und lernte spätestens 1907 dessen Direktor, Ernst Gosebruch, persönlich kennen. Unter dem Einfluß des um fünf Jahre jüngeren Museumsdirektors und dem Eindruck einer Emil Nolde-Ausstellung, vermutlich im Frühjahr 1910 im Essener Kunstverein, rückten die Malerei und die Graphik des deutschen Expressionismus zunehmend mehr in den Mittelpunkt von Hagemanns Kunst- und Sammlerinteresse. Der erste dokumentierte Schritt in diese aktuelle Richtung war der Kauf zweier Gemälde von Nolde zum Jahresende 1912: „Frischer Tag am Meere“ und „Blumengarten (Frau im weißen Kleid)“.

Seit 1916 erwarb der Sammler regelmäßig Werke von Emil Nolde, Erich Heckel, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Ludwig Kirchner. Zu letzterem entwickelte sich in dieser Zeit eine besonders enge Beziehung. Kirchner war im Frühjahr 1915 als Rekrut zur Feldartillerie einberufen worden, hatte dem psychischen Druck aber nicht standgehalten und war gegen Jahresende vom Militärdienst freigestellt worden. Seitdem lebte der nervlich zerrüttete Künstler in großer materieller Not und wurde von Hagemann in den folgenden Jahren durch monatliche Zahlungen unterstützt.

1920 übernahm Carl Hagemann die Leitung der Farbwerke Leopold Cassella & Co in Mainkur bei Frankfurt. Trotz zunehmender Inflation vermochte er es, den Umsatz des Unternehmens durch gezielte Investitionen noch zu steigern. Dieser hohe berufliche Einsatz ließ allerdings privaten Interessen bis 1925 keinen Raum. Danach konzentrierte er sich wieder auf seine Sammlertätigkeit und kaufte bis 1935 vorrangig Werke von Ernst Ludwig Kirchner. In seinen letzten fünf Lebensjahren erwarb er überraschender Weise nur noch ein einziges, sehr bedeutendes Kirchner-Bild, die „Berliner Straßenszene“ aus dem Jahr 1913. Neben Stücken von Nolde und Schmidt-Rottluff, einem ersten Gemälde von August Macke, galt sein Hauptinteresse nun in erster Linie dem Kunstschaffen von Ernst Wilhelm Nay.

Parallel zu dem wachsenden Bestand an Kirchner-Gemälden seit 1925 intensivierte sich auch der schriftliche Gedankenaustausch zwischen den beiden Männern. Den größten Teil des vorliegenden Briefkonvoluts bilden daher die Mitteilungen von Ernst Ludwig Kirchner und seiner Frau Erna. Seit Jahrzehnten stehen sie im Mittelpunkt der kunstwissenschaftlichen Forschung, wenn es um den Hauptrepräsentanten der „Brücke“ geht; ab 1954 hatten verschiedene Kunsthistoriker die Möglichkeit, Teile des Briefwechsels im Original einzusehen. 1965 wurde ein Typoskript angefertigt, dessen Autor jedoch unbekannt ist. Diese Abschrift wird in Form von Kopien in mehreren Archiven bewahrt und diente der Kunstgeschichtsschreibung bisher, obwohl niemals veröffentlicht, als meistbenutzte und am häufigsten zitierte Quelle. Allein dieser Umstand macht die Wichtigkeit der vorliegenden Publikation deutlich.

Hinzu kommt, daß die Mitteilungen Kirchners an seinen Mäzen Hagemann nicht nur numerisch das Hauptgewicht der Briefsammlung ausmachen, sondern auch inhaltlich. Durch die enge persönliche Beziehung seit 1916 gehen die Nachrichten weit über sachliche Informationen hinaus, geben Einblicke in den privaten Lebensbereich des Künstlers und spiegeln indirekt und völlig unbeabsichtigt Wesenszüge und Charaktereigenschaften Hagemanns wieder. Dessen Persönlichkeit, die der Nachwelt nur durch wenige Portraitphotographien, den Gesamteindruck seiner Sammlung und eben durch diese sehr umfangreiche Briefsammlung überliefert ist, nimmt vor allem in der Kirchner-Korrespondenz Gestalt an.

Ebenfalls von großer Bedeutung sind die zahlreichen Schreiben von Ernst Gosebruch, die eigenartigerweise in der Kunstwissenschaft noch keine Beachtung fanden. Die Mitteilungen Gosebruchs, die spätestens 1911 einsetzten, sich aber erst seit 1929 erhalten haben, kommentieren häufig Kunstereignisse der Zeit und vermitteln dadurch zeitgeschichtliche Einblicke.

Überhaupt spielt neben dem kunsthistorischen Aspekt der zeitgeschichtliche Bezug in der Publikation eine wichtige Rolle. So erfährt der Leser beispielsweise, daß sich die Künstler durchaus bereits der Größe des Œuvres eines Kollegen bewußt waren. Schmidt-Rottluff äußerte am 4. Juli 1938 nach Kirchners Tod Carl Hagemann gegenüber: „Bei alledem habe ich so stark das Gefühl, daß ein Unsterblicher hier weiterleben wird, dessen Werk sich erst in seiner ganzen Lebendigkeit erschließen wird u. wo man langsam erkennen muß, daß dem nichts Ähnliches an die Seite gestellt werden kann“ (Dok. 974). Oder auch das zum Teil bestehende anfängliche Mißverständnis über den wahren Charakter des Nationalsozialismus tritt deutlich hervor. Die politische Gefahr der NSDAP seit ihrer Machtergreifung im Januar 1933 blieb Hagemann zunächst verborgen. 1934 stiftete er noch dem Museum Folkwang Gemälde von Georges Braque und André Derain und spielte mit dem Gedanken, dem Museum nach seinem Tod die Sammlung, mindestens aber den graphischen Bestand, zu hinterlassen. Zunehmend mehr mußte er aber dann erkennen, daß mit Klaus Graf von Baudissin, dem Nachfolger Ernst Gosebruchs, eine der nationalsozialistischen Kunstdoktrin verpflichtete Persönlichkeit an die Spitze des Essener Museums getreten war. Hagemanns Nachlaßabsichten waren damit zunichte gemacht. In seinem im Dezember 1937 aufgezeichneten Testament vermachte er die Sammlung seinen drei Geschwistern mit den Worten: „Da sich nun die Anschauungen über moderne Kunst im Laufe des Jahres 1937 so grundlegend geändert haben, ist zu befürchten, daß entweder die Stiftung gar nicht angenommen wird, oder daß sie, wenn sie angenommen wird, sofort wieder von den maßgebenden Stellen beschlagnahmt wird. Das entspricht natürlich nicht meinen Ansichten [...]. Nach wie vor ist es aber mein Wunsch, daß die graphische Sammlung irgendwie zusammenbleibt, doch fürchte ich, daß das für die nächsten Jahre in einem deutschen Museum nicht möglich sein wird. [...] Zunächst scheint mir das Richtigeste zu sein: Abzuwarten“. Nach weiteren Ausführungen schloß er: „Nun seht mal zu was sich machen lässt! Dass mir meine Sammlungen sehr am Herzen gelegen haben, wisst Ihr ja!“ (Dok. 1178). Mit dem Unfalltod Carl Hagemanns am 20. November 1940 trat sein letzter Wille in Kraft.

Ein besonderer Glücksfall im Nachhinein war, daß Hagemann 1938 den Kunsthistoriker Ernst Holzinger kennengelernt hatte, der in diesem Jahr Georg Swarzenski als Direktor am Städel in Frankfurt abgelöst hatte. In dem jungen Wissenschaftler hatte der Sammler nicht nur einen ihm freundschaftlich gesonnenen Gesprächspartner gefunden, sondern – was er selbst nicht mehr erfahren konnte – eine Persönlichkeit, die sich couragiert für den Erhalt seiner Sammlung einsetzte. Nach Hagemanns Tod ergriff Holzinger sofort die Initiative und überredete die Erben, die Sammlung zur Verwahrung vorerst einmal ins Städel zu geben. Im weiteren Verlauf des Krieges wurden die Gemälde, Graphiken und Zeichnungen mit den eigenen Beständen des Museums von Frankfurt ausgelagert. „Die spätere Zustimmung oder Verwendung ist mir dabei gleichgültig und allein maßgebend der Gedanke, das Ganze zu erhalten“ (Dok. 1179), äußerte Holzinger im Dezember 1940 Gosebruch gegenüber. Da Hagemanns Frankfurter Haus durch Bomben vollkommen zerstört wurde und auch die Wohnungen der Geschwister in Essen, Hamm und Kiel, ist es einzig und allein Hol-

zingers Zivilcourage zu verdanken, daß nur wenige Stücke, nämlich lediglich die Gemälde, die nach Hagemanns Tod unter den Erben verteilt worden waren, verlorengegangen sind. Nach Kriegsende konnte die Kunstsammlung nahezu vollständig über den Collecting Point in Wiesbaden wieder zusammengebracht werden.

Vom 26. September bis zum 30. November 1948 präsentierte das Städel die Kernstücke der Sammlung in seinen Räumen. Diese Ausstellung nahmen die Erben zum Anlaß, dem Kunstinstitut im Sinne ihres verstorbenen Bruders den graphischen Bestand der Sammlung zu schenken. Die Gemälde behielten sie aufgrund der finanziellen Situation in ihrem Besitz. Anläßlich der Veröffentlichung der vorliegenden Briefsammlung fand, nach über einem halben Jahrhundert, vom 9. Dezember 2004 bis zum 25. Januar 2005, im Frankfurter Städel zum zweiten Mal eine Ausstellung statt, in deren Mittelpunkt Gemälde, Druckgraphiken und Zeichnungen der Sammlung Carl Hagemanns stehen.

Diese etwas ausführlichere Vorstellung eines der bedeutendsten privaten Kunstsammler des 20. Jahrhunderts soll vor allem dazu dienen, auch dem kunsthistorisch und historisch interessierten Leser, dessen Spezialgebiet nicht die Künstler der „Brücke“ sind, die inhaltliche Signifikanz dieser Publikation zu verdeutlichen.

Generell läßt sich zu der Briefsammlung sagen: Sie umfaßt 1181 Dokumente zwischen 1906 und 1940. Die Mitteilungen von Ernst Ludwig Kirchner und seiner Frau Erna, 331 an der Zahl, stellen den größten Teil des Konvoluts dar, gefolgt von den Nachrichten Ernst Gosebruchs, von denen 231 erhalten sind. Dann nimmt die Stückzahl der erhaltenen Schreiben der verschiedenen Verfasser rapide ab. An dritter Stelle folgen die Mitteilungen Ernst Wilhelm Nays und seiner Frau Elly mit 59 Stück. Von Carl Hagemann selbst sind nur 76 Briefe und Notizen erhalten.

Die Dokumente sind nicht nach Verfassern, sondern in chronologischer Folge angeordnet. Auf diese Weise lassen sich die vielfältigen und gleichzeitigen Kontakte Hagemanns besser erfassen.

Anmerkungen zur Transkription fehlen vollständig. Bei der Wiedergabe der Dokumente handelt es sich nicht um eine textkritische Transkription, wie sie beispielsweise seit Jahrzehnten in der Paul-Klee-Forschung praktiziert wird, indem Zeilenende, Seitenende, Korrigiertes, Durchgestrichenes, Überschriebenes, darüber und darunter Geschriebenes etc. mit Sonderzeichen kenntlich gemacht sind. Die Transkription beschränkt sich lediglich auf das wesentliche Formale. Schreibweise, Interpunktion, Absätze etc. werden ohne Erläuterungen übernommen und machen ein flüssiges Lesen dadurch leichter. Manche Verfasser besitzen jedoch individuelle Eigenarten, die eigentlich nach ein paar Anmerkungen verlangt hätten.

Wichtige Erwähnungen in den Mitteilungen, wie Personen, Ausstellungen, Werke, werden in Fußnoten knapp kommentiert. Der Anhang umfaßt ein Register der Dokumente nach Autoren und Adressaten, eines der erwähnten Personen, eines der erwähnten Kunstwerke und eines der erwähnten Ausstellungen. Diese erleichtern das Arbeiten mit den Schriftstücken.

Besonderer Erwähnung verdient, daß die CD-ROM nicht nur sämtliche Dokumente als Faksimile abbildet, sondern auch die Transkriptionen, Anmerkungen und

Register des Buches enthält. Dem Leser bleibt es so letztendlich selbst überlassen, welche der beiden Formen er zum Studium der Dokumente vorzieht. Möchte er die Schriftstücke in chronologischer Reihenfolge lesen und nur gelegentlich die Register benutzen, wird er die Buchform wählen. Interessiert er sich aber für Dokumente von bestimmten Verfassern oder für bestimmte Zusammenhänge und macht reichlichen Gebrauch von Fußnoten, Querverweisen und Registern, wird er die CD-ROM vorziehen, da er dann Querverweise und Verweise von und zu Registern durch einprogrammierte Links direkt per Mausclick anspringen kann und ein Suchen und Blättern entfällt.

KATJA FÖRSTER
Karlsruhe

Annette Dorgerloh: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin: Akademie Verlag 2003; 306 S., 45 SW- u. 15 Farbabb.; ISBN 3-05-003722-9; € 49,80

Die überarbeitete Fassung einer Dissertation an der Berliner Humboldt-Universität erweist sich schon dadurch als ergiebige und anregende Untersuchung, daß sie Beziehungen zu mehreren aktuellen Forschungsfeldern eingeht: Geschlechterspezifika, Sozialstatus von Künstlern, Rolle der Institutionen des Kunstlebens, Funktionen von Kunstwerken, Wechselwirkungen verschiedener Künste, Differenzierung des Kunstgeschichtsbildes von der Moderne. Sie beruht auf exemplarischen Bildanalysen, ausgedehntem Literaturstudium und vor allem der Nutzung unveröffentlichter Schriftquellen, die Annette Dorgerloh aus Familienbesitz zugänglich gemacht wurden, bzw. im Deutschen Literatur-Archiv Marbach liegen. Vollständige Werkverzeichnisse waren unmöglich, weil zu viele Bilder infolge des 2. Weltkriegs oder der Vertreibung ihrer Besitzer durch das NS-Regime verschollen oder vernichtet sind.

Der eine Ertrag der Arbeit besteht in der Wiedergewinnung einer Vorstellung von den Werken zweier Maler, die zwar nur in die zweite Reihe gehörten, aber zeitweise verdiente Anerkennung erfuhren. Der zweite, wichtigere Ertrag besteht in einem engagiert geschriebenen, lebendigen Bild von den Bedingungen, unter denen diese Kunst entstand, und den Zielen, Verhaltensweisen und Schicksalen zweier eng verbundener, aber recht unterschiedlicher Persönlichkeiten. Annette Dorgerloh, die sich schon zuvor mit der besonderen Position von Frauen in Kunstleben und Gesellschaft beschäftigt hat, kann hier ganz unpolemisch erkennbar machen, daß in dem Künstlerehepaar Lepsius die Frau sowohl künstlerisch als auch lebenspraktisch die überlegene und modernere war. Renate Berger hatte sie in ihrer wichtigen älteren Darstellung noch als allzu unterwürfig eingeschätzt¹.

Sabine Graef (1864–1942) war als Tochter eines Berliner Malers und seiner Schü-

1 RENATE BERGER: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte* (dumont taschenbücher, Bd. 121), Köln 1982, 2., erg. Aufl. 1986, S. 239.