

Paul Durand-Ruel und Victor Chocquet – zwei frühe Förderer der Impressionisten

Réunion des musées nationaux, unter wiss. Leitung von Sylvie Patry (Hg.) **Paul Durand-Ruel – Le pari de l'impressionnisme.** Paris, Réunion des musées nationaux 2014. 240 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-7118-6191-0. € 35,00. Kat. zur Ausstellung, Musée du Luxembourg, Paris, 9.10.2014–8.2.2015; National Gallery, London, 4.3.–31.5.2015; Philadelphia Museum of Art, 24.6.–13.9.2015

Mariantonia Reinhard-Felice (Hg.) **Victor Chocquet – Freund und Sammler der Impressionisten – Renoir, Cézanne, Monet, Manet.** München, Hirmer Verlag 2015. 248 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-2416-3. € 39,90. Kat. zur Ausstellung Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, 21.2.–7.6.2015

Die Geschichte des Kunstmarkts um 1900 ist immer noch weitestgehend Brachland. Obwohl einzelne Sammler und Kunsthändler der Moderne in den letzten Jahren häufiger als zuvor Themen von Ausstellungen und Publikationen waren, bestätigen die trotz allem übersichtlich gebliebenen Ausnahmen die Regel: Wie man sich in Deutschland erst der Spitze des Eisbergs anzunehmen begonnen hat – beispielsweise mit verdienstvollen Würdigungen eines Sammlers wie Karl Ernst Osthaus oder von Galeristen wie Paul Cassirer, Ludwig Gutbier oder Heinrich Thannhauser –, hat man auch in Frank-

reich für die Geschichte der Kunst bis 1960, noch nicht besonders tief geschürft. Hier liegen mittlerweile Erkenntnisse zu Sammlern wie Dr. Paul Gachet und Gustave Caillebotte oder Galeristen wie Ambroise Vollard vor. Und beiderseits des Rheins ist versucht worden, einer Reihe weiterer Sammler und Kunsthändler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein Gesicht (zurück) zu geben. Ähnliches gilt von den Kunstkritikern, den Vermittlern zwischen Künstlern und Publikum, die für ihre Tätigkeit den Dialog mit Sammlern und Kunsthändlern suchten.

Die Rekonstruktion der Aktivitäten fast all dieser Exponenten zeigt oft nur grobe Konturen, und nicht selten sind Archivalien, die das wesentlich ändern könnten, nicht mehr erhalten oder nicht zugänglich. Eine systematische Auswertung diesbezüglicher Artikel, Meldungen und Inserate in Zeitungen und Zeitschriften lockt kaum, obwohl diese zum Sprechen gebracht werden könnten; nicht selten fehlt es insgesamt an Details, oft auch an Bildmaterial, manchmal an der Möglichkeit, sich auszutauschen oder gar ein Team zu bilden; es herrscht zudem Skepsis gegenüber dem Verhältnis zwischen zeitlichem Aufwand und Erkenntnisgewinn.

Die Bilanz der seit den 1980er Jahren verstärkt betriebenen Aufarbeitung lange vernachlässigten Terrains ist durchwachsen. Einerseits gibt es mittlerweile etablierte Einrichtungen wie das Deutsche Kunstarchiv in Nürnberg und das Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels in Köln, die Material bereitstellen und selbst Initiativen ergreifen, es zu verwerten, sowie eine stattliche Reihe an Publikationen sowohl universitären als auch musealen Hintergrunds. Andererseits bestehen nach wie vor Wissenslücken, die nicht zuletzt für die seit nun etwa 20 Jahren bestehende neuere Provenienzforschung vor allem anfangs eine wahre Mi-



Abb. 1 Pierre Auguste Renoir, Paul Durand-Ruel, 1910. Öl/Lw., 65 x 54 cm. Paris, Privatbesitz [Ausst.kat. Paris 2015, S. 153, Kat.nr. 90]

und zu dem namhaften Sammler Victor Chocquet sehr zu begrüßen.

UNERHÖRTES WAGNIS

Der von der Réunion des musées nationaux (RMN) herausgegebene Band erschien aus Anlass einer Ausstellung, die 2014/15 in Paris, London und Philadelphia gezeigt wurde, um mit 136 Katalognummern Paul-Marie Joseph Durand-Ruel (1831–1922) zu würdigen. Durand-Ruel gilt als der wichtigste Kunsthändler der Impressionisten und als eine maßgebliche Figur des Pariser Kunstmarkts der Moderne

sere darstellten. Sie hat zwar seitdem auf die 1930er und 1940er Jahre konzentrierte Studien hervorgebracht, obwohl sie wenig Anknüpfungspunkte hatte, doch den Mangel an Einsichten zu den Boom-Jahren des Kunstmarkts um 1900 selbst, auf die immer wieder rekurriert werden muss, konnte sie naturgemäß nicht grundlegend beheben. Das durch verhältnismäßig wenige Einzelstudien erzeugte Gesamtbild ist noch schemenhaft. Um es zu schärfen, sind weitere Forschungen nötig – hier ist durchaus auch an Masterarbeiten zu denken. Vor diesem Hintergrund sind die beiden unlängst erschienenen Publikationen zu dem bedeutenden Kunsthändler Paul Durand-Ruel

(Abb. 1). So waren Monets Serien meistens erstmals in seiner Galerie zu sehen, bevor sie andernorts für Entsetzen oder Begeisterung sorgten. Nachdem Durand-Ruel sich in den 1860er und frühen 1870er Jahren zunächst besonders für Landschaften und Stilleben der Schule von Barbizon und des Realismus interessiert hatte – seine Leidenschaft für die von ihm so bezeichnete „belle école de 1830“ war eine dauerhafte –, wandte er sich Manet und den jüngeren Malern wie Monet und Renoir zu, kaufte ihnen Werke ab und stellte sie aus. Doch was sich aus heutiger Sicht so unbekümmert anhört, war in den 1870er Jahren ein unerhörtes Wagnis: Im Titel des Katalogs *Paul Du-*



rand-Ruel – *Le pari de l'impressionnisme* spielt der „pari“, der Einsatz bei Spielen oder Wetten, auf das Risiko an, auf den keineswegs sicheren zukünftigen Erfolg einer Sache zu setzen. Durand-Ruels Investitionen wurden in der Tat als Wahnsinn belächelt, zumal er lange kaum Abnehmer dafür fand, weder in Paris noch im europäischen Ausland. Seine Strategie ging erst in den 1890er Jahren auf, als sich das Interesse an der Erwerbung von impressionistischer Kunst verstärkte. Zu dieser Zeit hatte Durand-Ruel bereits hervorragende Kontakte nach London und Berlin geknüpft; 1887 gründete er eine Dependence in New York. In Deutschland ist er dafür bekannt geworden, Hugo von Tschudi 1896 einen kapitalen Manet, *Dans la serre* (Abb. 2), und 1897 einen bedeutenden Cézanne, *Le Moulin sur la Coulevre à Pontoise*, an die

Nationalgalerie vermittelt zu haben. Der Manet stellt den ersten direkten Verkauf Durand-Ruels an ein europäisches Museum dar; der Cézanne ist das erste Gemälde des Künstlers, das weltweit in ein Museum gelangte.

Die Galerie Durand-Ruel, die nacheinander verschiedene Adressen in Paris hatte, so an der Rue de la Paix und zuletzt an der Avenue de Friedland, vor allem aber mit ihrem langjährigen Stammhaus an der Rue Laffitte verbunden wird, schloss 1974. Seither haben die Nachkommen ihr Archiv – Korrespondenzen und Inventare mit Registern und Konkordanzen – gepflegt und zu Forschungszwecken genutzt. Der jetzt vorliegende Band, eine erste umfassende Auswertung des Archivs, fußt auf Vorarbeiten, enthält aber auch zahlreiche Informationen, die eigens aus Anlass der

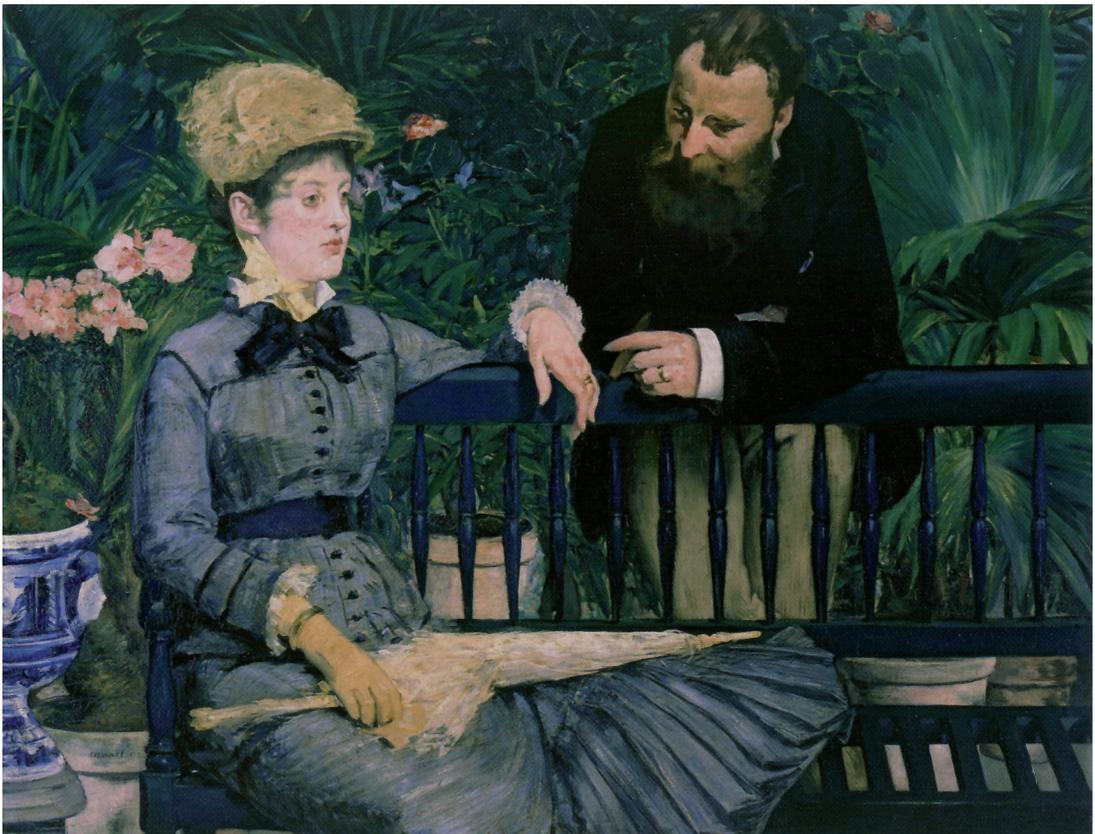


Abb. 2 Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879. Öl/Lw., 115 x 150 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Ausst.kat. Paris 2015, S. 123, Abb. 85)

Abb. 3 Paul Cézanne, Portrait de Victor Chocquet assis, 1877. Öl/Lw., 45,7 x 38,1 cm. Columbus Museum of Art (Ausst.kat. Winterthur 2015, S. 157, Kat.nr. 17)

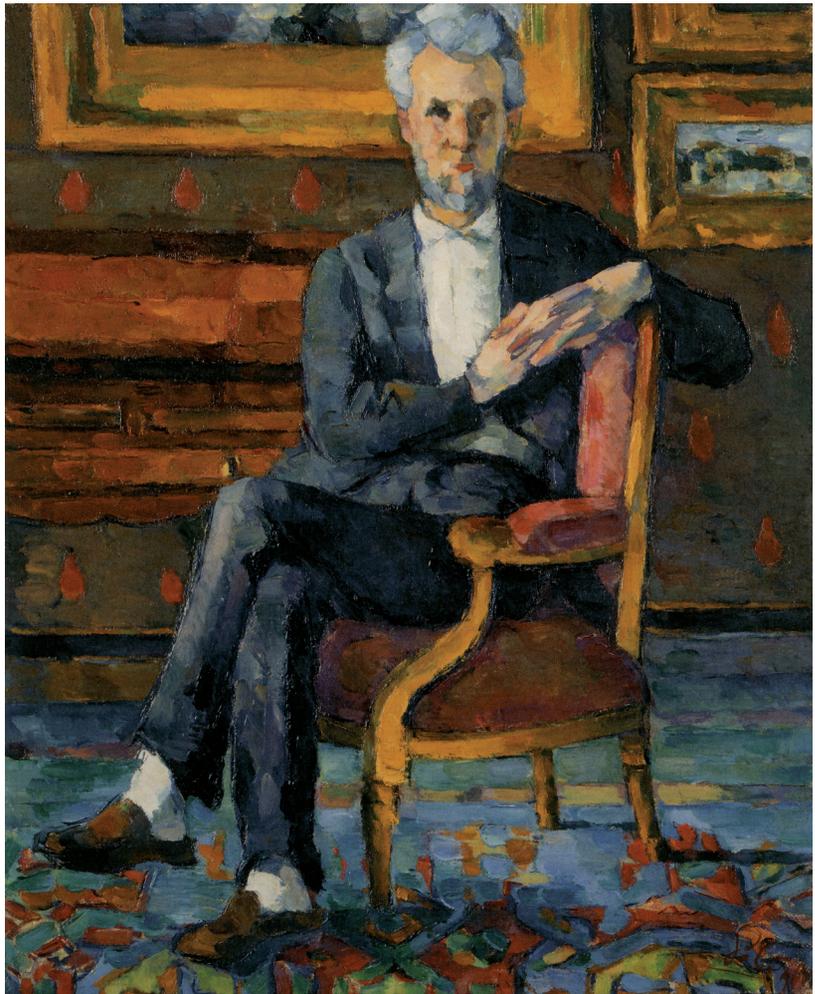
Ausstellung recherchiert wurden. Damit ist eine Grundlage gelegt, das Archiv auf lange Sicht einer öffentlichen Pariser Institution zu übereignen; ob dies gelingt, bleibt abzuwarten.

MERKWÜRDIGE BEHAUSUNG

Als erfolgreicher Geschäftsmann pflegte Durand-Ruel Umgang mit der Bohème und unterstützte deren progressive Vorstellungen von einer modernen Gesellschaft. Privat war

der sehr früh, mit 40 Jahren, Witwer gewordene Vater von fünf Kindern ein Nostalgiker, der die (Dritte) Republik als dekadent empfand. Die politischen Kontakte, die er als überzeugter Royalist pflegte, waren ebenso Ausdruck dieser Haltung wie das Mobiliar, mit dem er lebte. Unter rocailleverziertem Stuckplafond hingen Kristalllüster, welche Fauteuils, wie sie im Ancien Régime Mode waren, ins rechte Licht rückten. Die Wände aber waren Bildern vorbehalten, denen er die Treue geschworen hatte: „Eine merkwürdige Behausung eines Kunsthändlers des 19. Jahrhunderts ist die von Durand-Ruel“, notierte Edmond de Goncourt 1892: „Eine riesige Wohnung an der Rue de Rome, vollgestopft mit Bildern von Renoir, Monet, Degas usw., mit einem Schlafzimmer, über dessen Bett ein Kruzifix hängt.“

Durand-Ruels Wohnung an der Gare Saint-Lazare stand an der Moderne interessierten Besu-



chern 1898–1901 täglich, dann an einem wöchentlichen *jour fixe*, nämlich dienstags, offen. Sie galt zu einer Zeit, als der Impressionismus noch nicht anerkannt war, als „wunderbarstes Museum zeitgenössischer Malerei, das man sich in Frankreich vorstellen kann“ (so Georges Lecomte 1892, vgl. Kat., 14). Tatsächlich gab es in Paris lange keinen Ort, schon gar nicht ein Museum, an dem die heute längst zu Klassikern avancierten Werke permanent zu sehen waren. Das änderte sich erst 1897, mit der Eröffnung jener Säle im Musée du Luxembourg, in denen fortan Gemälde aus der Kollektion Caillebotte präsentiert wurden, bevor sie später ins Jeu de Paume der Tuileries, dann ins Musée d'Orsay gelangten.

Der Katalog enthält einen hilfreichen Apparat (u. a. mit einer Zeittafel, einem Verzeichnis selbst der „Flachware“ und einem Personenregister), der außerordentlich präzise, ja vorbildlich angelegt ist,

sowie zehn Aufsätze, die dem Leben und Wirken des namhaften Kunsthändlers gewidmet sind. Die RMN zeigt einmal mehr, wie ein perfekter, wissenschaftlichen Maßstäben entsprechender Ausstellungskatalog auszusehen hat; negativ fällt indes auf, dass die Anmerkungen von ihren Texten getrennt und zusammengefasst nach hinten verbannt wurden und der illustrierte Anhang auf getöntes Papier gedruckt wurde, was die Qualität der dort platzierten Abbildungen stark mindert. Unter Federführung von Sylvie Patry (Musée d'Orsay) hat ein Dutzend Autoren, darunter Joseph J. Rishel und John Zarobell, Isabelle Gaëtan und Monique Nonne, mitgewirkt.

Anne Distel widmet sich in ihrem Beitrag zunächst den Leihgebern von Ausstellungen der 1870er Jahre, um die ersten französischen Sammler impressionistischer Werke benennen zu können. Der Abgleich mit Archivalien erlaubt ihr festzustellen, wer Kunde Durand-Ruels war, wer auch oder eher bei Versteigerungen (*ventes*) erwarb und welche anderen Quellen angezapft wurden – neben einem Verkauf direkt aus dem Atelier der Künstler richtet sie den Blick auf Durand-Ruels Konkurrenz und die Verkäufe der von den Impressionisten gegründeten „Société anonyme“. Die Autorin führt zudem eine Liste erster Impressionismus-Sammler an, die 1878 von Théodore Duret publiziert wurde, aber fehler- und lückenhaft ist. Auf diese Weise nähert sie sich den Bezugsquellen Durand-Ruels, der nicht nur in Ateliers erwarb, sowie dem Kundenprofil seiner Galerie, seinen frühen Konkurrenten in den 1870er Jahren und der durch sein Wirken auf den Plan gerufenen späteren Konkurrenz, zu der u. a. die Kunsthandlungen von Georges Petit sowie Joseph (Josse) und Gaston Bernheim-Jeune gehörten.

DIE EROBERUNG VON LONDON, NEW YORK UND BERLIN

Anne Robbins verfolgt Durand-Ruels „Eroberung“ von London, die 1870 mit dem politisch motivierten Exil des jungen Galeristen einsetzte, der Paris schon kurz nach der Kriegserklärung mit Hab und Gut, also auch mit seinen Bildern, verließ. Seine vorangegangenen kommerziellen Kontakte halfen

ihm dabei, an der Themse Fuß zu fassen, ebenso wie die Präsenz Pariser Künstler, die auch zumeist dem Krieg hatten entkommen wollen, wie Daubigny oder Bonvin. Durch Daubigny lernte Durand-Ruel in London Monet und Pissarro kennen. 1870/71 zeigte er in der ehemaligen „German Gallery“ an der New Bond Street nicht weniger als zehn Ausstellungen, bevor er nach Paris zurückkehrte, den Londoner „Vorposten“ aber noch eine Weile aufrecht erhielt. Als die Grafton Galleries viele Jahre später, 1905, eine Retrospektive französischer Kunst zeigten, wurde er als Mentor und Botschafter der „nouvelle peinture“ in Großbritannien gefeiert.

Jennifer A. Thompson konzentriert sich in ihrem Beitrag auf die Vorgeschichte der 1887 gegründeten Dependance Durand-Ruels in Manhattan und auf ihre Klientel, die nicht nur aus New York, sondern auch aus Boston und Philadelphia stammte. Archivalien belegen, dass der erste amerikanische Kunde Durand-Ruel bereits 1865 kontaktierte: Levi Parsons Morton, ein Bankier sowie Abgeordneter und Botschafter, brachte es später zum Vizepräsidenten der USA. Obwohl noch vor 1870 andere Sammler hinzugekommen waren, spielte die Malerin Mary Cassatt in Paris keine geringe Rolle bei der Vermittlung amerikanischer Käufer, zu denen ihr Bruder Alexander gehörte. Langfristig hatte das Unternehmen als Durand-Ruel & Sons Erfolg; Paul hatte die Geschäfte an seine Söhne Joseph, Charles und Georges übertragen. Dass amerikanische Museen heute an kapitalen impressionistischen Gemälden so reich sind, hat auch mit Durand-Ruel und seinen Kunden zu tun. Der New Yorker Ableger der Pariser Galerie bestand bis 1950.

Dorothee Hansen verfolgt den Einfluss Durand-Ruels auf Deutschland, lange vor der Gründung des *Pan* 1895 oder der 1904 erschienenen *Entwicklungsgeschichte* Meier-Graefes. Ähnlich wie nach London und New York hatte Durand-Ruel schon vor 1870 Kontakte nach Berlin. Sein erster Kunde war der Auktionator und Galerist Rudolph Lepke, der sich für Werke von Stevens und Calame, aber auch von Corot, Rousseau und Troyon interessierte. Zwischen 1873, als Lepke seinen letz-

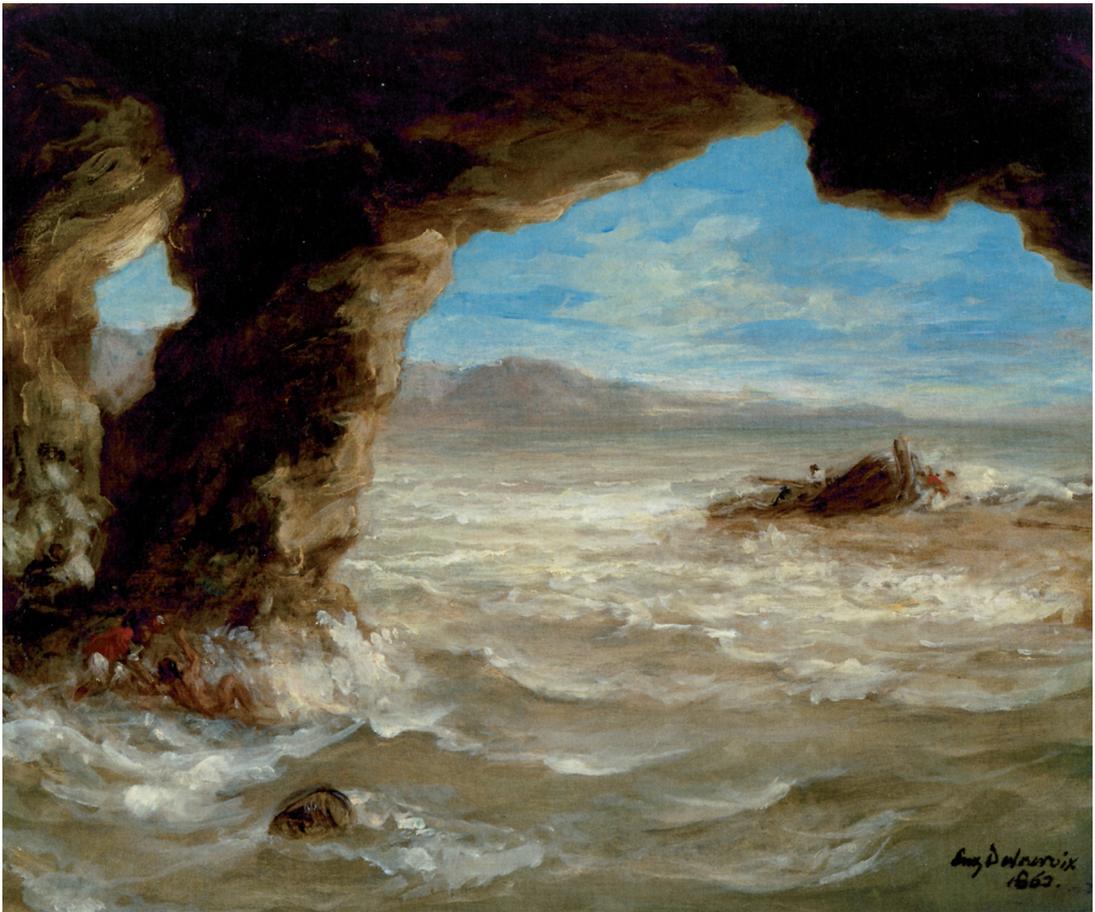


Abb. 4 Eugène Delacroix, *Le Naufrage*, 1862. Öl/Lw., 38,1 x 45,1 cm. Houston, The Museum of Fine Arts (Ausst.kat. Winterthur 2015, S. 117, Kat.nr. 2)

ten Ankauf tätigte, und 1883 scheint kein deutscher Kunde nachweisbar zu sein. Erst dann setzt langsam ein veritabler Siegeszug Durand-Ruels ein, beginnend mit Leihgaben für die erste Ausstellung impressionistischer Kunst auf deutschem Boden, bei Fritz Gurlitt in Berlin, die maßgeblich von Carl und Felicie Bernstein sowie Charles Ephrussi unterstützt wurde. Die verkäuflichen Werke der Ausstellung gingen 1883 zwar unverkauft zurück, doch war die Initiative eine Initialzündung mit weitreichenden Auswirkungen, die in den 1890er Jahren durch Vermittler wie Emil Heilbut und Max Liebermann zu ersten Ankäufen seitens deutscher Sammler führte, wobei Liebermann selbst Kunde wurde und sowohl Hugo von Tschudi als auch Max Linde beriet.

Durand-Ruel verstärkte seine Präsenz, namentlich in Berlin und Hamburg, wo er in Alfred Lichtwark einen Anhänger fand, durch Verkaufschauen in Grand Hotels, wie 1896, 1897 und

1898. Auch hier spielten seine Söhne eine Rolle, die bald nach einer Alternative für die kosten trächtigen Hotelausstellungen suchten und dabei in Berlin auf die Galerie Keller & Reiner sowie in Dresden auf die Galerie Ernst Arnold stießen. Besonders fruchtbar und dauerhaft entwickelte sich der Kontakt zu Bruno und Paul Cassirer in Berlin, auch durch die Eröffnung einer Dependence Paul Cassirers in Hamburg, die Gründung der Berliner Secession und schließlich die Lancierung der Zeitschrift *Kunst und Künstler*. Hansen verfolgt die weitere Entwicklung auch in anderen Städten des Reichs, insbesondere die Kontakte Durand-Ruels zu Museumsdirektoren bis zum 1911 in Bremen ausgelösten Vinnen-Streit und zur Sonderbundausstellung in Köln 1912.

Natürgemäß bleibt ihr reichhaltiger Essay aufgrund des beschränkten Raums skizzenhaft. Man würde sich eine auf Deutschland bezogene Vertiefung der Archivstudien wünschen. Dabei wür-



Abb. 5 Cézanne, Mardi gras, 1888. Öl/Lw., 102 x 81 cm. Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin [Ausst.kat. Winterthur 2015, S. 63]

SCHATZKAMMER IN DER MANSARDE

Der Ausstellungskatalog *Victor Chocquet – Freund und Sammler der Impressionisten* weist einen vergleichbaren Umfang auf, setzt jedoch im Wesentlichen, sicher auch proportional zu den lediglich 32 Katalognummern, auf nur fünf Beiträge. Mariantonia Reinhard Felice leitet die Publikation mit einem Vorwort sowie einem Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausstellenden konzisen Beitrag zu Victor

de man vielleicht auch mehr erfahren über die Besuche von Deutschen in der Galerie und vor allem in der Privatsammlung Durand-Ruels in Paris. Die Autorin erwähnt Lichtwark als Besucher; in den Genuss der dort zu sehenden Bilder kamen aber auch Maler der deutschen Moderne, die einen Besuch nicht nur der Galerie, sondern auch der Sammlung von Durand-Ruel bei ihren Aufenthalten in Paris als Muss betrachteten. Nachzuweisen ist der ihn tief beeindruckende Besuch von Franz Marc im Juni 1903 (erwähnt in der Chronologie, Kat., 214) und, was an dieser Stelle nachzutragen ist, der sicherlich ebenso nachhaltige Wirkung ausübende Besuch von August Macke im Juni 1907, der damals an Elisabeth Gerhard nach Bonn schrieb: „Für mich war das eine Offenbarung.“

Chocquet und Oskar Reinhart ein. Unverständlich ist allein, weshalb Oskar Reinhart (1885–1965), dem Gründer des Museums, das die Chocquet-Ausstellung ausrichtete, hier so wenig biographischer Kontur verliehen wird. Woher stammte er? Welchen Beruf übte er aus? Wie und wann kam er zur Kunst? Sollte die Einschätzung zugrundeliegen, er müsse nicht mehr vorgestellt werden (der Katalog wurde notabene nicht in der Schweiz verlegt und richtet sich an deutschsprachige Leser), bedeutet dies, sein Renommee über den Kanton und die Eidgenossenschaft hinaus etwas zu überschätzen.

Anne Distel, die dem Leser bereits im Durand-Ruel-Katalog begegnet war, stellt in ihrem Aufsatz, dem Herzstück des Katalogs, Guillaume Victor Chocquet (1821–1891) in wünschenswerter Aus-

fürlichkeit vor (Abb. 3). Der 1969 von John Rewald erstmals untersuchte Sammler stammte aus dem nordfranzösischen Lille und arbeitete bis zu seiner Frühpensionierung 1877 als Oberinspektor der Zollbehörden in Paris. Er war, wie seine Frau, in gutbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen, die ein mehr oder weniger finanziell unbekümmertes Leben erlaubten. Dennoch entschied sich der Sohn eines Textilfabrikanten für eine Beamtenlaufbahn mit einem bescheidenen Einkommen: Die Chocquets wohnten lange in einer recht beengten Wohnung an der Rue de Rivoli, nahe dem Dienstbotenbereich unter dem Dach; splendid war nur der Blick auf die Tuileries. Chocquet war bereits seit längerem zu einem Sammler geworden, doch zierte wohl nur ein Teil seiner Kollektion die Wände, während vieles aus Platzgründen in Mappen verstaut war. 1882 trat Madame Chocquet ein bedeutendes Erbe an, das einige Immobilien in der Normandie, darunter das Chalet du Hattentot, ein stattliches Anwesen in Hattenville bei Bolbec (Département Seine-Maritime), einschloss. Hier empfing Chocquet Paul Cézanne und Hortense Fiquet, die spätere Madame Cézanne, sowie ihren Sohn Paul und überließ den Maler aus der Provence seiner Leidenschaft für die normannischen Streuobstwiesen am Haus, die dieser mehrfach malte. Die Chocquets haben zwar zeitweise in Hattenville und im etwas näher an Rouen liegenden Yvetot gelebt, doch blieben sie der Capitale verbunden; 1890, nunmehr vermögend, verließen sie ihre im Laufe der Zeit zu einer Schatzkammer angereicherte Mansarde und bezogen ein vier Etagen umfassendes, zwischen Opéra und Bibliothèque Nationale gelegenes Stadthaus. Dort konnte sich die mittlerweile angewachsene Kunstsammlung voll entfalten.

Erhalten sind nicht nur die Versicherungswerte für das Haus in der Rue Monsigny selbst, jene für Möbel und Schmuck sowie für die Gemälde, Graphiken, Aquarelle, Bronzen und anderen Kunstobjekte, sondern auch ein Inventar, das nach dem Tod der Witwe Chocquet 1899 erstellt wurde. Dieses Verzeichnis versetzt uns in die Lage, zu-

sammen mit den Katalogen der Vente Chocquet, einem Auktionsprotokoll desselben Jahres und anderen Dokumenten, Umfang und Bedeutung der Sammlung einzuschätzen, wobei die Unterlagen keine absoluten Zahlen, sondern nur Schätzungen zulassen, weil das eine oder andere Kunstwerk nicht eindeutig zu identifizieren ist. In der Sammlung Chocquet befanden sich demnach unter anderem Delacroix' *Le Naufrage* (Abb. 4), Manets *Monet peignant dans son atelier* und Cézannes *Mardi gras* (Abb. 5). Darüber hinaus enthielt sie – neben vielen anderen Werken dieser Maler und weniger anderer Zeitgenossen wie Courbet, Morisot, Pissarro, Sisley und Tassaert – Bildnisse des Sammlers. Chocquets hagere Gestalt und sein Aussehen sind durch – zumeist ebenfalls von ihm erworbene – Porträts von Renoir und Cézanne überliefert; einige dieser Bildnisse (und eines seiner Frau) zeigen dabei hinter den Dargestellten auch an den Wänden hängende Schaustücke der Kollektion (vgl. Abb. 3). Das Porträt Renoirs aus der Sammlung Oskar Reinhart war übrigens Ausgangspunkt der dortigen Ausstellung.

EIN ANWALT SEINER KÜNSTLER

Anne Distel, die führende Kennerin der historischen Impressionismus-Sammlungen in Frankreich, erfüllt ihre Aufgabe souverän: Wir erfahren in ihrem Beitrag von Chocquets früher, vielleicht bis zum Beginn der 1850er Jahre zurückgehender Leidenschaft für Delacroix, davon, dass er 1873 (im Brüsseler *Journal des beaux-arts*) als einer der „ersten [vorrangigen?] französischen Sammler“ erwähnt wird, von seiner vermutlich 1875 stattfindenden Tuchföhlung mit impressionistischer Kunst und von seiner Bedeutung für die Karriere Cézannes, der bis zu seiner wohl spätestens 1876 erfolgten ersten Begegnung mit Chocquet kaum von seiner Kunst leben konnte und dem bis dahin wenig Anerkennung widerfahren war.

Arlette Sérullaz widmet sich in ähnlich fundierter Weise Chocquets Passion für Delacroix, mit dem der Sammler in Kontakt getreten war. Eine Gelegenheit, diesen zu vertiefen, hatte er aber wohl nicht, weil die Kräfte des Künstlers schon einige Zeit vor seinem Tod 1863 schwanden. Der

jüngere Cézanne wurde ihm dagegen am Ende der 1870er Jahre ein Vertrauter, den er nach Kräften gegen die zahlreichen Anfeindungen verteidigte. Letzteres führt Jayne Warman aus, die der Verbindung Chocquets zu Cézanne vor dem Hintergrund ihrer langjährigen Beschäftigung mit den Forschungen John Rewalds Profil verleiht; hier zu korrigieren ist nur der Aufenthaltsort des Vollard-Archivs (109), das sich noch immer als „dépôt du musée d'Orsay“ in der Bibliothèque centrale des musées nationaux befindet (über einen etwaigen neuen Standort wird frühestens 2016 entschieden).

Die Autorinnen haben sich untereinander abgestimmt; ihre Ergebnisse flossen in ein bemerkenswertes zweites Kernstück des Katalogs ein, in das von Anne Distel verantwortete Kapitel „Inventar des Hauses von Chocquet an der Rue Monsigny 7, Paris“. Hier werden einerseits der *Inventaire après le décès de Madame Veuve Chocquet* aus dem Archiv der heutigen Nachfolgerin des damaligen Notars, andererseits die Kataloge und Unterlagen zu den zwei maßgeblichen der drei Auktionen von 1899 und schließlich einzelne Forschungsergebnisse zusammengeführt. Schon deshalb darf der anzuzeigende Band in keiner Forschungsbibliothek fehlen. An dessen Ende wäre eine chronologische Übersicht zum Leben und Wirken Chocquets (und warum nicht auch Reinharts) sowie ein Register, wie es die RMN bei Durand-Ruel anbietet, wünschenswert gewesen. Dafür stehen die Anmerkungen hier als Endnoten beim jeweiligen Text und lassen sich die Katalognotizen zu den Exponaten besser konsultieren als in der Publikation der RMN.

Die Kuratoren beider Ausstellungen und ihre Mitarbeiter haben in Paris, London und Philadelphia wie auch in Winterthur, trotz einiger Abstriche, die sich durch den fragilen Zustand oder die Bedeutung bestimmter Werke (sowie das Tauschgeschäfte nicht erlaubende Ausleihverbot der Sammlung Reinhart) erklären lassen, zahlreiche erstklassige Bilder gezeigt und, trotz der wenigen hier formulierten Bedenken, mit den jeweiligen Katalogen dem hohen Niveau ihrer Exponate

entsprochen. Durand-Ruel und Chocquet werden dort als zwei herausragende Pioniere in der Wertschätzung des Impressionismus angemessen gewürdigt. En passant erfährt der Leser Allgemeingültiges zu Psychologie und Praktiken von Sammlern und Kunsthändlern, aber auch Künstlern und Kritikern um 1900 und erhält sehr konkrete Hinweise zu damaligen Preisen und Marktwerten sowie thematisch-perspektivisch bedingte Einblicke in die Geschichte der Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Gerade dieser nicht geringe Nebeneffekt, Zugang zu interessanten Zusammenhängen und Querverbindungen zu erhalten, vermag die eingangs erwähnte Skepsis gegenüber dem Verhältnis zwischen Aufwand und Erkenntnisgewinn zu reduzieren und Anstöße zu geben für weitere Forschungen auf dem Gebiet des Kunstmarkts um 1900.

DR. PETER KROPMANN