

Der Handel mit moderner Kunst: Zwei Neuerscheinungen der Forschungsstelle „Entartete Kunst“

Felix Billeter
Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976.

(Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 11). Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2017. 442 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-11-048746-6. € 59,95

Uwe Fleckner/Christian Huemer/
Thomas W. Gaetgens (Hg.)

Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“.

(Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 12). Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2017. 460 S., Abb. ISBN 978-3-11-054719-1. € 39,95

Die Provenienzforschung ist traditionell Bestandteil der Kunstgeschichte, in den letzten Jahren jedoch scheint sie sich zu einer eigenen Disziplin innerhalb des Faches zu entfalten. Provenienzforschung bedeutet heute nicht mehr allein die Verfolgung des Weges eines Kunstwerks seit seiner Entstehung, sondern umfasst auch Forschungen zum Kunstmarkt, zu Akteuren desselben, zur Kulturpolitik oder zu Preisentwicklungen, die die Grundlage für das Verständnis der Besitzerwechsel bilden. Über die Grundlagenforschung hinaus ist eine Akademisierung, Institutionalisierung und Theoretisierung der Provenienzforschung zu beobachten; Forderungen nach der universitären Verankerung und zur Einrichtung von Juniorpro-

fessuren sind die Folgen. Auf einer kürzlich in Bonn veranstalteten Tagung des Deutschen Zentrums für Kulturgutverluste, die sich anlässlich der Ausstellung „Bestandsaufnahme Gurlitt“ in der Bundeskunsthalle mit dem Kunstmarkt in Frankreich während der deutschen Besatzung auseinandersetzte, konnte man die grundsätzlichen Probleme der jungen Disziplin studieren: Während die Provenienzforschung auf der einen Seite eine praxisbezogene Untersuchung von Objekten bedeutet, ist sie mittlerweile auch ein Forschungszweig, der den Weg eines Objekts in den Mittelpunkt stellt und die historischen Voraussetzungen, Hintergründe und Folgen der Besitzverhältnisse zu rekonstruieren versucht. Ohne diese Grundlagenforschung kommt die Aufklärung von Provenienzen nicht weit. Man muss sich im Spannungsfeld zwischen einzelnen kleinteiligen Objektgeschichten und den großen Linien der Kunst(markt)geschichte und der Geschichte der Kulturgutverluste verorten.

DIE MACHT DES MARKTES

Nun hat die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ in ihrer Hamburger Schriftenreihe zwei Bände herausgegeben, die den oben beschriebenen Prozess widerspiegeln. Beide behandeln den Kunstmarkt als Dreh- und Angelpunkt; Politik, Wirtschaft und Gesellschaft schlagen sich darin nieder. Band 11 ist das Ergebnis eines 2011 begonnenen Forschungsprojektes, das an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München angesiedelt war und detailreich und mit engem Fokus den Kunsthändler und Sammler Günther Franke behandelte. Band 12, *Markt und Macht*, deckt dagegen die gesamte Bandbreite der Thematik ab: Die Spanne reicht von eher deskriptiven Beiträgen zu bislang unbekanntem oder wenig beachtetem Themen wie

Wohnungsauktionen (Leonhard Weidinger) über den Vorschlag einer Theoretisierung der Kunstmarktforschung (Uwe Fleckner) bis hin zu Überlegungen zu den grundsätzlichen Voraussetzungen, unter denen Forschung heute zu verwirklichen sei (Christian Fuhrmeister).

Der großzügig bebilderte Band versammelt Beiträge, die anlässlich eines von der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Universität Hamburg und dem Getty Research Institute, Los Angeles 2013 und 2014 veranstalteten Warburg-Kollegs mit dem Titel *Market and might. The business of art in the „Third Reich“* entstanden sind. Obwohl aufgrund des späten Erscheinens manche Artikel mittlerweile an anderer Stelle oder in eigenständigen Publikationen publiziert sind (z. B. Lynn Rother, *Kunst durch Kredit. Die Berliner Museen und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935*, Berlin/Boston 2017), bietet der Band Einblicke in das vielfältige Forschungsfeld zum Kunstmarkt im „Dritten Reich“, das bislang nur von der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ kontinuierlicher bearbeitet wurde – allerdings hauptsächlich unter dem Aspekt des Handels mit moderner und „entarteter“ Kunst (was man freilich einer Forschungsstelle dieses Zuschnitts nicht vorwerfen kann, s. Schriftenreihe Bde. 4, 5, 7, 8, 10, 11). Andere Studien beziehen sich auf einzelne Kunsthandlungen und Auktionshäuser (z. B. Patrick Golenia u. a. [Hg.], *Paul Graupe [1881–1953]. Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Köln u. a. 2016; Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln u. a. 2012; Horst Keßler, *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, München/Berlin 2008).

Dennoch bietet der vorliegende Sammelband punktuell Ergänzungen zum Bestehenden, vor allem in seiner internationalen Ausrichtung. Die einzelnen Beiträge gruppieren sich in vier Hauptabschnitte. Der erste befasst sich mit dem Markt und seinen Mechanismen, gefolgt von drei Beiträgen, die um die „entartete“ Moderne auf dem Kunstmarkt kreisen. Der dritte Abschnitt

thematisiert den Handel mit geraubter Kunst, während sich der letzte wieder der Kunst der Moderne zuwendet. Gerahmt werden diese informationsvermittelnden von eher reflektierenden Texten von Lynn Nicholas, Uwe Fleckner und Christian Fuhrmeister.

ALTERNATIVE GESCHICHTEN

Der Beitrag von Uwe Fleckner, auch Mitherausgeber des Bandes, führt mit einem Abriss über den Handel mit der verfeimten modernen Kunst während des Nationalsozialismus in die Thematik ein und schlägt die Kunstmarktforschung als „alternatives Geschichtsmodell“ vor. Ergänzend zu den „Methoden der Stil-, Gattungs-, Funktions- und Rezeptionsgeschichte“ könne die Kunstmarktforschung „Einsichten in die Bewegungen“ (1) des Kunstwerks bieten. Inwieweit tatsächlich eine alternative Geschichtsschreibung entwickelt werden kann, thematisiert Fleckner leider nicht präziser. Anhand mehrerer Beispiele zeigt er die sehr unterschiedlichen Wege auf, die moderne Kunstwerke gingen. Viele der „entarteten“ Kunstwerke wurden von den dafür beauftragten Kunsthändlern „verwertet“, andere fanden über Umwege ihren Platz in Privatsammlungen oder Museen im Ausland. Fleckner resümiert ernüchtert, dass es aufgrund der Quellenlage und der komplexen Verflechtungen und Konstellationen von einzelnen Akteuren und Institutionen schwierig sei, die Geschichte des Kunstmarktes im „Dritten Reich“ zu schreiben. Die folgenden Beiträge zeigen dennoch, dass das negative Bild, das Fleckner zeichnet, nicht ganz zutreffend ist. Wo Quellen fehlen oder nicht zugänglich gemacht werden (etwa von privaten Institutionen), können andere Fragestellungen und Forschungsansätze sehr wohl neue Erkenntnisse hervorbringen.

Beispielhaft dafür seien die beiden Aufsätze der WirtschaftshistorikerInnen Géraldine David, Jeroen Euwe, Noémie Goldman und Kim Oosterlinck zu nennen. Der erste widmet sich dem Boom, der auf dem niederländischen, belgischen und französischen Kunstmarkt seit der deutschen Besetzung 1940 zu beobachten ist. Klar strukturiert weisen die AutorInnen anhand einer quantitativen

Analyse nach, dass aus ökonomischer Sicht tatsächlich ein Boom und damit verbunden eklatante Preissteigerungen auszumachen sind (28–31). Die Verkäufe von Tafelbildern, Ölgemälden und auch Grafik in den beiden Auktionshäusern Drouot (Paris) und Mak van Waay (Amsterdam), die die Datengrundlage für die Analyse bilden, stiegen zwischen 1940 und 1944 bis auf das Fünffache der Verkäufe in der Zeit vor der Besetzung an (30). Als Grund sind einerseits die kaufkräftigen deutschen Kunden auszumachen, andererseits spricht die große Menge an kleinformatigen Gemälden minderer Qualität – „kitsch“, wie es die AutorInnen ausdrücken – dafür, dass es sich bei den Käufern nicht um informierte Kunstliebhaber und Sammler handelte, sondern Kunst von einer breiten Schicht als Wertanlage gekauft wurde (39). Folgen jener hohen Nachfrage nach „kitsch“ waren, wie der sich anschließende Aufsatz von Euwe und Oosterlinck darstellt, ein gesteigertes Angebot an ebensolcher Kunst sowie Fälschungen (62). Die ökonomische Analyse stellt eine Bereicherung der kunsthistorischen Forschungen dar, die häufig mit einem mikrohistorischen Fokus einzelne Akteure oder Institutionen in den Blick nehmen und aus dieser Perspektive meist nur punktuelle Beobachtungen machen und Tendenzen beschreiben können. Dennoch schmälert eine gewisse Unsicherheit in der Anwendung von kunsthistorischer Terminologie die analytische Klarheit der Beiträge bisweilen.

Von Kunstpreisen und den Versuchen staatlicher Preisregulierung handelt auch der Aufsatz von Meike Hopp. Anhand von annotierten Katalogen des Kunstversteigerungshauses Weinmüller zeichnet sie nach, wie staatliche Regulierungsversuche, z. B. die „Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens“ vom Dezember 1938, von den Auktionshäusern gezielt umgangen wurden. Die Verordnung regelte, dass die Preise für noch in jüdischem Besitz befindliche Schmuck- und Kunstgegenstände allein von der Reichskammer der bildenden Künste bestimmt werden durften. Das Auktionshaus Weinmüller umging diese Verordnung, indem es Kunstgegenstände aus jüdischem Besitz einfach nicht mehr kenntlich mach-

te (106f.). Gleichzeitig unterminierten die Repräsentanten des NS-Regimes selbst die staatlichen Regulierungsversuche, indem sie enorm hohe Preise für Kunst zu zahlen bereit waren (114). Aus diesen Vorgängen zieht Hopp die Bilanz, dass aufgrund der komplexen „Gemengelage von Steuerungs- und Regulierungsmechanismen“ eine Einschätzung, ob ein Preis als angemessen gelten kann oder nicht – was in der Provenienzforschung manchmal entscheidend ist – geradezu unmöglich ist (117).

FRAGEN NACH MORAL UND VERKAUFSSTRATEGIEN

Den Abschnitt über die „entartete“ Moderne leitet Meike Hoffmann mit einem Beitrag über Hildebrand Gurlitt ein. Nach einer ausführlichen Beschreibung seiner Tätigkeit als „Verwerter“ der „entarteten Kunst“ versucht sie sich an einer moralischen Bewertung seiner Person. Einerseits galt Gurlitt als „Vierteljude“, andererseits handelte er opportunistisch. Einerseits zog er aus der Diffamierungskampagne „Entartete Kunst“ geschäftliche Vorteile, andererseits sei er nicht der einzige Kunsthändler gewesen, der dies getan habe. Gurlitt sei Profiteur auf der einen Seite gewesen, auf der anderen habe er die „Kunstpolitik Hitlers“ sabotiert, indem er sich der Anordnung widersetzte, die „entartete“ Kunst nur ins Ausland zu verkaufen. Hoffmann sieht in dieser Doppelrolle einen Widerspruch und folgert, dass „Kriterien und das Vokabular für eine differenzierte Bewertung“ (160) fehlen. Hoffmanns Ringen um die richtigen Worte ist beispielhaft für mehrere Publikationen zu Akteuren des nationalsozialistischen Kunstsystems, die auf Basis einer durchaus differenzierten Darstellung häufig ebenjenen Versuch einer moralischen Einordnung unternehmen (so z. B. Tessa Friederike Rosebrock, *Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im ‚Dritten Reich‘ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit*, Berlin 2012, v. a. 338–416). Ob solche Bewertungen, die oftmals in ein Einerseits/Andererseits-Muster verfallen, die „negative“ und „positive“ Aspekte der Handlungen gegeneinander abwägen und mit schwammigen

moralischen Kategorien agieren, einen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn bedeuten, ist fraglich. Ebenso fraglich ist, was Kunsthistoriker zu moralischen Aussagen qualifiziert. Schließlich kann das Ergebnis solcher Abwägungen häufig nur die Kapitulation vor der Komplexität menschlichen Handelns sein. Die Irritation hierüber sollte aber im Idealfall der Ausgangspunkt der Forschung sein und nicht ihr Ergebnis (vgl. hierzu auch Henning Kahmann, Gurlitt – was nun? Überlegungen eines Juristen, in: *Kunstchronik* 69/7, 2016, 328ff.).

Besonders gelungen ist der Beitrag von Gregor Langfeld, der von der gezielten Strategie des Stedelijk Museums in Amsterdam berichtet, moderne Kunst aus dem Besitz von vor Verfolgung geflohenen deutschen Künstlern, Kunstsammlern und -händlern zu kaufen. Beispielhaft weist Langfeld nach, inwiefern die nationalsozialistische Kunstpolitik nicht nur national einschneidende Folgen, sondern durch Fluchtbewegungen auch Auswirkungen auf die Kunstszene anderer Nationen hatte. Christian Fuhrmeister regt in seinem von den Herausgebern „Nachtrag – Ein Erfahrungsbericht“ überschriebenen Beitrag „Warum man Lügen glaubt. Kunstgeschichte und Kunsthandel 1945–2016“ dazu an, die Wahrnehmung moderner, von den Nationalsozialisten als „entartet“ bezeichneter Kunst gründlich zu überdenken. Mit dem Jahr 1945 habe sich deren Bewertung diametral geändert: „Was vorher Unkunst war, wurde Kunst, was zuvor Kunst war, wurde Unkunst.“ (404) Wer nach 1945 mit der ehemals verfemten Kunst handelte, habe auf der „richtigen“, der moralisch einwandfreien Seite gestanden. Dass die Verfemung der modernen Kunst durch den NS letztlich zu ihrem internationalen Durchbruch und zu ihrem Verständnis als demokratisch führte, erwähnt auch Uwe Fleckner eingangs (21). Die Mechanismen solcher Umdeutungspraktiken zu verstehen und wer davon auf welche Weise profitierte, ja die „Sichtweisen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts“ (403) zu hinterfragen, müsse in Zukunft noch stärker Aufgabe der Forschung sein.

Weitere, hier nicht detailliert zu besprechende Beiträge, etwa über Verkäufe von Werken Max Liebermanns in New York (Nadine Bahrmann) bis hin zu Ausstellungen deutscher Kunst in den USA (Erin Sullivan Maynes) bieten erfrischend neue Perspektiven. Im Abrücken vom deutschen Blick auf den Komplex „Kunst 1933–1945“ hin zu einem Panorama internationaler Reaktionen, die das NS-Regime in der Kunstwelt und auf dem internationalen Markt auslöste, liegt die Stärke dieses Sammelbandes. Dass die Herausgeber auch interdisziplinäre Ansätze berücksichtigt haben, weitet den Blick zudem. Einzig die Beschränkung hauptsächlich auf den Westen mit dem Schwerpunkt Frankreich und USA ist kritisch anzumerken. Dennoch: Angesichts der Vielfalt, die der Band bietet, scheint das Schreiben *einer* „Geschichte des Kunstmarktes“, wie Fleckner vorschlägt, nicht gerade aussichtsreich.

GÜNTHER FRANKE, DER „MUTIGE“

Allerdings liegt es in der Natur von Sammelveröffentlichungen, dass sie selten in analytische Tiefen einzutauchen in der Lage sind. Umso erfreulicher ist es, dass die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ die Monografie von Felix Billeter über den Kunsthändler Günther Franke (1900–1976) in ihre Schriftenreihe aufgenommen hat. Billeter war Projektbearbeiter der eingangs genannten Forschungsk Kooperation des Lenbachhauses und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und ist durch seine Veröffentlichungen zu Max Beckmann (2008) und Hans Purrmann (2014) als Kenner der Münchner Kunstszene bestens ausgewiesen. Der mit zahlreichen Fotografien, Bildern und Dokumenten illustrierte und gut lesbare Band hat den Anspruch, Günther Franke als Person, Kunsthändler und Stifter greifbar zu machen. Dieser weit gefasste Ansatz erweist sich als äußerst aufschlussreich und wird der komplexen Figur Frankes gerecht. Gleichzeitig versteht sich die Studie als Beitrag zur „Geschichte des Münchner Kunsthandels und der hiesigen Museumslandschaft als auch zur Provenienzforschung generell“ (316). Billeter gelingt zwar eine detailreiche Darstellung des Lebens und Wirkens Frankes, der Protagonist

bleibt aber als Person seltsam fern. Dies mag dem als zurückhaltend und menschenheut geltenden Franke entsprechen und durch die disparate Quellenlage begründet sein.

Es ist wohl der Projektstruktur und den beteiligten Institutionen geschuldet, dass der Fließtext von „Exkursen“ unterbrochen wird, die die Hintergründe erhellen und den Blick weiten sollen. Eine gelungene Ergänzung zum Haupttext bietet der Beitrag von Axel Drecoll über die Verfolgung der jüdischen Hopfenhändlerfamilie Fromm. Detailliert stellt Drecoll die physische, soziale und wirtschaftliche Verfolgung der Familie Heinrich Fromms dar, der bis in die 1930er Jahre Teilhaber am Münchner Graphischen Kabinett war und es durch Darlehen unterstützte. Auch durch den Beitrag von Gesa Jeuthe über „Bedingungen für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel der Galerie Alex Vömel“ gewinnt Billeter Darstellung an Schärfe.

Aufhänger für Billeter Darstellung ist der beinahe legendäre Ruf Günther Frankes als mutiger Händler und Förderer der unter den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamierten Kunst und als Stifter seiner Max-Beckmann-Sammlung an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahr 1974. Dass jedoch die Geschäftsunterlagen von vor 1945 nahezu vollständig fehlen und dass Franke intensiveren Geschäftskontakt mit Vertretern des NS-Regimes pflegte als angenommen, veranlasst Billeter zu der Frage, ob Franke vielleicht etwas zu verbergen hatte (6). Ausgehend von neuen Erkenntnissen und der sich anschließenden detaillierten Untersuchung von Franke als Kunsthändler und -sammler schlägt der Autor eine Neubewertung vor. Einen längeren Abschnitt widmet Billeter der Beckmann-Sammlung des Kunsthändlers Alfred Flechtheim, die 1974 teilweise als Stiftung Frankes an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ging. 2016 wurden diese Bilder von den Erben Flechtheims zurückgefordert. Diesem diffizilen Fall, bei dem die Interpretationen einzelner Wörter ausschlaggebend sein können, kann Billeter durch neue Quellen und aktuelle Bewertungen innovative Aspekte abgewinnen (71–75).

Trotz oder gerade wegen Frankes Ruf als mutiger Verfechter der Moderne, mehrerer Ausstellungen und Beiträge über seine Tätigkeit (zuletzt Annette Doms, *Neue Wege. Über die Situation und Rezeption moderner Malerei in der Münchner Nachkriegszeit*, München, Univ. Diss. 2004, 155–162 und Vanessa-Maria Voigt, *Der Handel mit der Moderne „im Hinterstübchen“*, in: Maïke Steinkamp/Ute Haug [Hg.], *Werke und Werte*, Berlin 2010, 127–146) stand eine umfassende monografische Darstellung bislang aus. Die Quellenlage ist einigermaßen dürftig. Billeter gelingt es aber unter Heranziehung von verschiedensten Quellen wie den Nachlässen von Ernst Wilhelm Nay und Margret Bilger sowie diversen Unterlagen aus dem Besitz von Nachkommen Günther Frankes, das Bild von Frankes Person um wichtige Aspekte zu erweitern bzw. sein Profil zu schärfen. Die schwierige Zugänglichkeit der Quellen hat Billeter dazu veranlasst, einige Listen mit Erwerbungen, Verkäufen und Ausstellungen im Anhang zu publizieren, die sich für die Forschung als äußerst aufschlussreich erweisen dürften.

UNTER DEM DECKMANTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

Billeter baut seine Analyse anhand von fünf Fragenkomplexen auf, aus denen sich letztlich aber ein einfacher chronologischer Aufbau ergibt. Im ersten Block behandelt er die berufliche Laufbahn seines Protagonisten bis 1945. Günther Franke stammte ursprünglich aus Berlin, war dort seit 1918 im Graphischen Kabinett Jsrael Ber Neumanns tätig und kam 1923 nach München, um in der neu eröffneten Filiale erst als Mitarbeiter, dann als Geschäftsführer zu arbeiten. In der sonst äußerst konservativen Münchner Kunstszenen sollte das Graphische Kabinett „als einzige wichtige Galerie für moderne Kunst in München verbleiben“ (55). Franke wurde zunächst Leiter des Graphischen Kabinetts, schließlich dessen Inhaber. Auf die neue politische Situation ab 1933 reagierte er mit einer, wie es Billeter nennt, Strategie der „Tarnung“: Ausstellungen zu politisch unverfänglichen Themen dienten als Deckmantel für die Präsentation verfemter Künstler. So konnte er

auch nach der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 weiterhin Max Beckmann, Ernst Wilhelm Nay oder Alfred Kubin ausstellen (95–98).

Dennoch stellt Billeter klar heraus, dass das Risiko, das Franke damit einging, unterschiedlich hoch war. Zum Beispiel wurde Nay 1937 als „entartet“ diffamiert und mit einem Ausstellungsverbot belegt, 1939 aber offiziell rehabilitiert (96f.) – im Gegensatz zu Beckmann, zu dem Franke weiterhin Kontakt hielt. Er besuchte den Künstler 1941 in seinem Amsterdamer Exil und kaufte dort mehrere Bilder. Billeter schätzt, dass Franke dabei ein „letztlich kaum kalkulierbares Risiko“ einging (96). Der Autor leistet hier einen wichtigen Beitrag zur Differenzierung: Während bislang die Einschätzung galt, „moderne“ Künstler während des NS auszustellen, sei per se „mutig“ gewesen, so erscheint der Sachverhalt bei genauer Betrachtung doch als etwas komplexer. Man hätte noch gerne mehr darüber erfahren, wie Billeter zu seinen Einschätzungen des Risikos kommt. Sind es stilistische Kriterien, die das Risiko vergrößerten? Oder persönliche, die Haltung des Künstlers betreffende? Die Frage nach vergleichbaren Beispielen anderer Kunsthändler beantwortet Gesa Jeurthe in ihrem genannten „Exkurs“ zur Galerie Vömel.

Neben der modernen Kunst baute sich Franke ab 1930 ein zweites Standbein auf: die Kunst des 19. Jahrhunderts, von ihm „Romantiker“ (108) genannt, ein in München in den 1930er und 1940er Jahren hart umkämpfter Markt. Die bisherige Annahme, dass Franke seinen Kunsthandel nur mit finanzieller Hilfe seiner ehemaligen Geschäftspartner J. B. Neumann und Heinrich Fromm aufrechterhalten konnte, kann Billeter durch neue Quellenfunde relativieren, da Franke zwischen 1937 und 1944 „nachweislich mit Angeboten und Verkäufen an wichtige Protagonisten und zentrale Institutionen des NS-Regimes befasst gewesen“ (118) sei. Franke verkaufte Kunst sowohl an Martin Bormann als auch an das „Braune Haus“ und das „Deutsche Schloss Posen“. Auch einen Verkauf an Hermann Voss, demnach für Hitlers Her-

zensprojekt eines „Führermuseums“ in Linz, kann Billeter nachweisen. Diese Geschäfte mit Repräsentanten des Regimes eröffnen nicht nur „eine ganz neue Perspektive auf ihn“ (118), sondern geben auch Anlass zu der Frage, wieso dies so lange nicht bekannt war. Ging es hier um absichtliche Verschleierung?

VON UNKUNST ZU KUNST

Nach Kriegsende eröffnete Günther Franke das Graphische Kabinett wieder mit den Beständen, die den Krieg überlebt hatten, in Räumen der Villa Stuck (später im Arco-Zinnenberg-Palais in der Prinzregentenstraße, dann in der Maximilianstraße). Ab 1946 veranstaltete er in dichter Folge gut besuchte Ausstellungen. Neben Frankes Geschäft entstanden nun mehr und mehr Galerien, die moderne Kunst vertraten. Hier lässt sich studieren, was im Band *Markt und Macht* bereits zur Sprache kam: Die unter dem NS verfeimte Kunst wurde nun Bestseller und Botschafterin einer neuen Zeit. Frankes Alleinstellungsmerkmal gegenüber seinen Konkurrenten, die nun auf den Markt der Kunst der Moderne drängten, aber war, dass er als Einziger auf seine dauerhafte Präsenz in München und die dementsprechend langjährigen Kontakte zu an moderner Kunst interessierten Kunden und – auch ehemals als „entartet“ diffamierten – Künstlern zurückgreifen konnte.

Billeter geht im Folgenden detailliert auf die Personengruppen ein, mit denen Franke zusammenarbeitete (Künstler und Kunden) und rekonstruiert seine Verkaufsstrategien. Das besondere Verhältnis zu Max Beckmann wird ebenso thematisiert wie der gute Kontakt zu Will Grohmann, der sich wie Franke für die ungegenständlich malenden Künstler wie Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister, Fritz Winter und Theodor Werner einsetzte (209). Die präzisen Beschreibungen, wie Franke bei Angeboten und Verkäufen an Museen vorgeht, geben Einblick in eine Geschäftspraxis, die stark auf persönlichen Kontakten basierte. An die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen hatte Franke zwischen 1929 und 1933 unter Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer zehn Werke verkauft. Dörnhöffers Nachfolger Ernst Buchner allerdings,

zu dem er kein gutes Verhältnis hatte, machte Franke zwischen 1933 und 1945 weder ein Angebot noch verkaufte er ihm ein einziges Kunstwerk. Umso besser dagegen waren die Verkäufe und Frankes Verhältnis zu Kurt Martin, der Buchner 1957 im Amt des Generaldirektors folgte. Martin hatte im Winter 1925/26 im Graphischen Kabinett volantiert, Franke und er kannten sich demnach persönlich und pflegten eine freundschaftliche Beziehung. Frankes zielgenaue Angebote an die Museen sprechen von einer profunden Kenntnis der Sammlungen und einem Gespür für zu füllende Lücken. Dennoch zieht Billeter den Schluss, dass es Franke bei den Verkäufen an die Museen nicht darum ging, seinen favorisierten Künstlern zu musealen Weihern zu verhelfen, sondern schlicht um eine „gute Handelsbilanz“ (233).

Der letzte große Themenblock ist Franke als Sammler gewidmet. Durch direkte Kontakte zu den Künstlern konnte dieser auch während des „Dritten Reichs“ Werke verfemter Künstler ankaufen. Im Anhang befindet sich eine detaillierte Übersicht über den Gesamtbestand der Sammlung (342–375). Bis 1945 zeigte Franke Interessen an seiner Sammlung nur „privatissime“, 1960 präsentierte er sie erstmals in einer Ausstellung im Lenbachhaus, die seinen Ruf als bedeutender Sammler der Moderne begründete. Billeter mutmaßt, dass sich der Direktor des Lenbachhauses, Hans Konrad Röthel, mit seinem Einsatz für die Ausstellung die Stiftung der Frankeschen Sammlung erhoffte. Doch Günther Franke vermachte seine Kollektion von 30 Beckmann-Werken 1974 (nicht 1964, wie ein mutmaßlicher Tippfehler auf S. 299 behauptet) den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und machte diese damit zusammen mit den Stiftungen der Ehepaare Fohn und Werner zu einer bedeutenden Sammlung moderner Kunst.

ENGER FOKUS UND WEITER BLICK

Felix Billeter gelingt es, eine Forschungslücke zu schließen. Sein Ansatz, hartnäckige Stereotype zu hinterfragen und genauer hinzusehen, erweist

sich als fruchtbar. Der Band macht deutlich, dass Biografien, die auf den ersten Blick „widersprüchlich“ (X) sind, nicht an sich ein wissenschaftliches Problem darstellen, sondern Menschen in ihrer komplexen Struktur nun einmal nicht immer konsistent handeln. Dies nicht zu bewerten, sondern nach Hintergründen, Motivationen und Zusammenhängen zu fragen, sollte das wissenschaftliche Interesse sein, und das ist hier zweifellos geglückt. Auf der eingangs erwähnten Konferenz entbrannte eine hitzige Diskussion um die „richtige“ Verwendung von Forschungsgeldern. Sind sie in einer breiten Streuung über Einzelprojekte, die zur Klärung von Provenienzen beitragen können, oder in der Einrichtung einer nachhaltigen Forschungsinfrastruktur besser angelegt? Die besprochenen Bände zeigen: Es geht weder ohne das eine noch ohne das andere.

THERESA SEPP, M. A.
 Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte
 der Ludwig-Maximilians-Universität
 München, Zentnerstr. 31, 80798 München,
 theresa.sepp@gmx.de