



Anna-Carolin
Augustin

Berliner KUNSTMATRONAGE

Sammlerinnen
und Förderinnen
bildender Kunst
um 1900



Wallstein

Anna-Carolin Augustin
Berliner Kunstmatronage

Anna-Carolin Augustin

Berliner Kunstmatronage

Sammlerinnen und Förderinnen
bildender Kunst um 1900



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des Förderfonds Wissenschaft der VG Wort.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Anna-Carolin Augustin 2018,  <https://orcid.org/0009-0008-9644-9799>

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2018
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,

unter Verwendung von: E. Schneider, Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild
unter van Goghs »Arlésienne«, abgedruckt in »Der Querschnitt« 9 (1929), Heft 5

ISBN (Print) 978-3-8353-3180-8

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8094-3

DOI <https://doi.org/10.46500/83533180>

Inhalt

I. Einleitung	9
1. Kunstmatronage um 1900: Forschungsgegenstand und Erkenntnisinteresse	9
Zum Begriff <i>Kunstmatronage</i> (11) — Der »Atlas der Motive« (15) — Elitezugehörigkeit (15) — Geschlechtszugehörigkeit (20) Jüdischsein (21)	
2. Forschungsstand	23
Historische Eliteforschung zwischen Verbürgerlichung und Aristo- krisierung (23) — Adelforschung (32) — Jüdinnen und Juden als verbürgerlichte »Wegbereiter der Moderne«? (33) — Kunst- matronage und die historische Frauen- und Geschlechterforschung (39) — Materielle Kultur (43)	
3. Vorgehensweise	45
Zusammenstellung der Personengruppe (46) — Jüdische Herkunft und Jüdischsein im Kontext der Kunstmatronage (51)	
II. Sozial- und kulturhistorischer Kontext der Kunstmatronage.	56
1. Geschlechtsspezifische Rollenerwartung an Frauen der Elite um 1900	56
Ästhetisierte Erziehung und Bildung (57) — Die Rolle der Kul- turfrau (65) — Die Kulturfrau in der Kritik: Anna vom Rath (73) — Kunstkenner, Kunstsammler und Mäzen – Dilettantin, Kunstfreundin und Dekorateurin (77)	
2. Rechtsstatus, pekuniäre Handlungsfreiheit und Kunstkonsum	84
Eigentümliche Strategien: Frauen auf dem Berliner Kunstmarkt um 1900 (94) — Die Käuferin in der Kritik: Konsum, Geschmack und Käuferinnenerziehung (97)	
3. »Der mächtige Hebel der Geselligkeit«. Kunstmatronage im Berliner Salon	104
Jüdische Tradition oder antisemitischer Topos: Die Salonjüdin um 1900 (111) — Antisemitismus im Berliner Kunstmilieu um 1900 (118) — Die Salonière Milly von Friedlaender-Fuld (124) — Die literarische Rezeption der Salonjüdin um 1900 (131)	

4. Wohltätigkeit und Kunstmatronage	134
Dimension und Motivation wohlthätiger Kunstmatronage (137)	
5. Kollektive Kunstmatronage:	
Berliner Frauenvereins- und Klubwesen	144
Der <i>Lette-Verein</i> (146) — Der <i>Verein der Künstlerinnen und Kunst-</i> <i>freundinnen</i> zu Berlin (147) — Der <i>Verein Frauen-Erwerb</i> (147) — Der Berliner <i>Lyceum-Club</i> (149) — Frauen in Berliner Museums- fördervereinen (151)	
III. Neuentwürfe geschlechtsspezifischer	
Rollenbilder nach 1900	157
1. Dilettantin oder »Bundesgenossin im Kunstkampf« um die Moderne	158
2. Kunstkennerchaft als Gegenentwurf: Die Sammlerinnen bei der Ausstellung <i>Die Frau in Haus und Beruf</i>	166
3. Konstruierte Sammlerinnen-Pathologien	174
4. Vom Sammeln zum Handeln. Möglichkeiten und Grenzen der Professionalisierung . . .	178
Die inoffizielle Kunsthändlerin Olga-Julia Wegener (179)	
5. Die Trias weiblich – jüdisch – modern	185
6. Kunst, Mode und neuadelige Elitekonzeption	192
IV. Bereiche der Kunstmatronage um 1900	202
1. Die Kunst von Renaissance bis Rokoko	202
2. Die avantgardistischen Kunstströmungen	211
Das »Böcklin-Erlebnis« um 1900 (214) — Avantgarde und Berliner Secession (222) — Félicie Bernstein und der französische Impres- sionismus in Berlin (225) — Die van-Gogh-Sammlerin und -Über- setzerin Margarete Mauthner (230) — Die Cézanne-Sammlerin Margarete Oppenheim (238)	
3. Angewandte Kunst von Jugendstil bis zum Deutschen Werkbund	243
Eine Förderin elitärer Raumkunst: Charlotte von Mendelssohn- Bartholdy (251) — Reformkunst für eine Geistesaristokratin: Marie-Anne von Friedlaender-Fuld (259)	

4. Archäologie:	
Weibliche Teilhabe am »Wettkampf der Nationen«	272
Die altorientalischen Sammlungen von Frida und Georg Hahn (275) — Der »Import« altislamischer Kunst durch Martha Koch (279)	
5. Volkskunst: Feminisierung und Elitisierung	
im Sinne der Frauenemanzipation	284
Volkskunst im Warenkaufhaus: Die Internationale Volkskunstaussstellung (289) — Die Förderung jüdischer (Volks-)Kunst durch Franka und Georg Minden (293)	
6. Eine exotische Vorliebe: Ostasiatika	303
Eine Berliner Sammlerin japanischer Kunst: Tony Straus-Negbauer (306) — Eine Pionierin der chinesischen Kunst in Berlin: Olga-Julia Wegener (310) — »Frau Olga-Julia Wegener ist ja bald in den Schatten gestellt!« – Eine transnationale Kunstkontroverse (315)	
V. Berliner Kunstmatronage nach 1914	336
1. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs	
und die Kunstmatronage	336
2. Bruch im Stil – Kontinuität in den Debatten:	
Neohistorismus im Kunstgewerbe	340
3. Kunstmatronage nach dem Ersten Weltkrieg	343
4. Die Neue Kulturfrau der 1920er Jahre	350
5. Wachsender Antisemitismus	
und die Partikularisierung der Kunstmatronage	359
6. Nachwort	365
VI. Anhang	371
1. Kurzbiografien der erwähnten Berliner	
Kunstsammlerinnen und -förderinnen	371
2. Glossar	448
3. Abkürzungen	465
4. Bildnachweis	467
5. Quellen und Literatur	468
6. Dank	532
7. Register	534

I. Einleitung

1. Kunstmatronage um 1900: Forschungsgegenstand und Erkenntnisinteresse

»Wird einmal die Geschichte weiblichen Sammlertums geschrieben, so gebührt Tony Straus-Negbauer ein Ehrenplatz.«¹ Dieses panegyrische Urteil fällt der versierte Kunsthistoriker und Leiter der Berliner Kunstbibliothek Curt Glaser im Jahr 1928. Bereits um 1900 war Antonie Straus-Negbauer, genannt Tony, auf Grund ihrer international renommierten Kunstsammlung über Kunstkreise hinaus bekannt. Sie hatte sich nach dem Tod ihres Ehemanns als vermögende Witwe insbesondere dem Sammeln japanischer Farbholzschnitte verschrieben. Diese spezielle Kunstgattung, die heute eher randständig erscheint, war im Kontext der Japanmode um 1900 ein sehr wichtiges, da für viele Kunstströmungen impulsgebendes und überaus modernes Sammelgebiet. Daneben interessierte sich die Sammlerin Straus-Negbauer für Grafiken alter Meister und für die Kunst der Renaissance. Sie legte über die Jahre eine der besten Sammlungen ihrer Art in Europa an. Dennoch sollte die von Glaser formulierte Prophezeiung sich nicht bewahrheiten. Weder wurde bis heute eine Geschichte »weiblichen Sammlertums« verfasst, noch erhielt Straus-Negbauer oder eine andere Berliner Kunstsammlerin einen expliziten »Ehrenplatz« in späteren Anthologien. Ganz im Gegenteil: Von den Nationalsozialisten auf Grund ihrer jüdischen Herkunft nach 1933 verfolgt, gelang es Straus-Negbauer und ihrem Sohn Albert nur durch den Verkauf von Skulpturen ihrer Renaissancekunst-Sammlung an den kunstliebenden Reichsmarschall Hermann Göring, geschützt in Berlin bis 1942 weiterzuleben.² Unter ungeklärten Umständen starb Tony Straus-Negbauer

1 Cassirer, Paul/Helbing, Hugo: Sammlung Tony Straus-Negbauer (eingeleitet von Curt Glaser und beschrieben von Fritz Rumpf), Verst.Kat., Berlin 1928. Zur Erleichterung der Lesbarkeit werden im Text nicht durchgehend weibliche und männliche Formen von Personen- und Berufsbezeichnungen verwendet, sondern an einigen Stellen auch das generische Maskulinum, das jedoch Frauen ausdrücklich einschließt, so es nicht anders im Kontext beschrieben wird.

2 Vgl. Bericht der Militärregierung vom 17.12.1945 und Straus, Albert: Bericht über die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring vom 25.5.1945 sowie Hofer, Walter Andreas: Meine Hilfe für Frau Tony Straus-Negbauer & ihren Sohn Albert, 22.1.1947, in: National Archives Washington, Restitution Claims Records, compiled 1945-1951, Jewish Claims, 93-100 (NA-Catalog ID 372565/MLR Nr. A1516).

in diesem Jahr und geriet in Vergessenheit.³ Fand Tony Straus-Negbauer in späteren Publikationen überhaupt Erwähnung, so wurde sie in der Regel auf Grund ihres abgekürzten Vornamens für einen Mann gehalten. Von dem Vergessen zeugt auch ihre letzte Ruhestätte, die sich tief verborgen im verwilderten Dickicht des Kapellenblocks 43 auf dem Südwestkirchhof im Berliner Vorort Stahnsdorf befindet.

Der Fall Tony Straus-Negbauer ist eines von zahlreichen Beispielen engagierter, bereits zu Lebzeiten vielfach marginalisierter und heute gänzlich unbekannter Sammlerinnen, Vermittlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900. Durch ihr kulturelles Handeln leisteten diese Frauen nicht nur einen Beitrag zur Genese des Berliner Museumswesens und der allgemeinen Kunstentwicklung der Metropole, sondern sie partizipierten auch maßgeblich an der Herausbildung dessen, was heute gemeinhin als ästhetischer Kanon der Moderne begriffen wird.⁴ Ihnen widmet sich die vorliegende Forschungsarbeit.

Keine dieser Frauen erlangte den Status einer bis heute populären, internationalen Ikone des Kunstsammelns und -förderns, zu denen beispielsweise Isabella Steward Gardner, Helene Kröller-Müller oder Peggy Guggenheim avancierten. Während die Kunstsammlungen dieser Frauen bis heute weitgehend bewahrt wurden und ihr Leben und Wirken wissenschaftlich gut erforscht sind, ist nahezu keine Sammlung einer Berliner Kunstsammlerin der damaligen Zeit geschlossen erhalten geblieben oder erforscht. Auch über Schenkungen, Vermächtnisse an Museen oder anderweitige Kunstförderung durch Berlinerinnen ist nur wenig bekannt. Dieser mangelnde Bekanntheitsgrad steht in deutlichem Kontrast zur Popularität männlicher Kunstförderer und Sammler der Zeit um

3 Mit dem Tod der Sammlerin Straus-Negbauer erlosch die Protektion für den Sohn Albert, der versuchte unterzutauchen, jedoch von der Gestapo entdeckt und inhaftiert wurde. Zwar überlebte er Krieg und Shoah, war danach jedoch ein »physically wasted and mentally broken man« und starb 1950. Vgl. Moss, Donald: »Erwin Straus the man«, unveröffentlichtes Manuskript um 1980 im Privatbesitz von Donald Moss.

4 In Anlehnung an den Kulturhistoriker Peter Gay soll der Stil-Begriff *Moderne* auch in der vorliegenden Arbeit breit aufgefasst werden als »ein Klima des Denkens, des Fühlens und der Meinung«, vgl. Gay, Peter: *Die Moderne. Geschichte eines Aufbruchs*, Frankfurt a.M. 2008, S. 23 f. Politisch war die Moderne lagerübergreifend kompatibel. Zu Recht kritisiert Jost Hermand daher den allumfassend und unscharf genutzten Begriff und die »pseudo-progressive Verkultung« der künstlerischen Moderne. Vgl. Hermand, Jost: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst (= Atheneion Literaturwissenschaft, Bd. 10)*, Wiesbaden 1978, insb. S. 17-19.

1900 – wie etwa Karl Ernst Osthaus oder James Simon –, die über ihren Tod hinaus bis heute bekannt geblieben sind oder durch die Forschung der vergangenen Jahrzehnte wiederentdeckt wurden.

Am Anfang dieses Forschungsvorhabens zur Berliner Kunstmatronage standen daher vier vordringliche und grundlegende Fragen, die sich direkt aus den Forschungslücken ergaben: Welchen Umfang und welche Gestalt hatte das Sammeln und Fördern bildender Kunst durch Frauen um 1900? Wer waren diese Frauen und welche biographischen Spuren lassen sich von ihnen nachvollziehen? Wie können sie soziokulturell verortet werden? Und welche Faktoren trugen dazu bei, dass sie heute sowohl in der Forschung als auch in der öffentlichen Wahrnehmung so unbekannt sind?

Zum Begriff *Kunstmatronage*

Die verschiedenen Formen kunstfördernden Handelns durch Frauen um 1900 werden im Folgenden bewusst nicht mit einem zeitgenössisch gebräuchlichen Begriff wie Mäzenatentum, sondern mit dem Neologismus *Kunstmatronage* gebündelt und benannt. Dieser Komplementärbegriff zum englischsprachigen *Patronage – Matronage* ist seit Beginn der 1990er Jahre in der angelsächsischen Kunstgeschichtswissenschaft sowie seit wenigen Jahren auch in der deutschen Geschichtswissenschaft geläufig.⁵ Deborah Cherry definierte als erste Kunsthistorikerin den Begriff spezifisch für das 19. Jahrhundert als Fördersystem »von Frauen für Frauen«, etwa durch den Ankauf der Werke von Künstlerinnen vornehmlich durch weibliche Verwandte und Klientinnen als auch das Unterstützen philanthropischer, frauenfördernder Institutionen.⁶ Dieser Fokus auf die kulturellen Netzwerke von Frauen macht die Wechselbeziehung zwischen der Produktion und dem Konsum von Kunst durch Frauen sowie deren so-

5 Das 1990 in Philadelphia abgehaltene Symposium *Matronage: Woman as Patrons and Collectors of Art. 1300-1800* gab im englischsprachigen Raum den Impuls zur vermehrten Anwendung des Terminus Matronage. Vgl. Lawrence, Cynthia: *Woman and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997, S. 255 f.; Blair, Karen: *Women's Philanthropy of Women's Art*, in: Isabella Stewart Gardner Museum (Hg.): *Cultural Leadership in America: Art Patronage and Patronage*, Boston 1998, S. 39-51; Tomas, Natalie: *The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence*, Hampshire 2003, S. 83-105; Strobel, Heidi A.: *Royal »Matronage« of Women Artists in the late-18th Century*, in: *Woman's Art Journal*, Jg. 26, Nr. 2 (Herbst 2005 – Winter 2006), S. 3-9.

6 Cherry, Deborah: *Painting Woman. Victorian Woman Artists*, London 1993, S. 102.

zioökonomische Bedingungen sichtbar und ist auch für diese Forschungsarbeit – wenngleich nicht ausschließlich – von großem Interesse.⁷

Im deutschen Sprachraum wurde der Begriff *Matronage* bisher indes weniger in den Kunstgeschichts- als vielmehr in den Altertumswissenschaften angewandt.⁸ Hier wird er allerdings eng mit der Struktur der antiken römischen Gesellschaft, der Rolle der *Matrona* und dem dichten Netz »matronaler Beziehungen« verknüpft.⁹ Die Althistorikerin Anja Wieber, die den Terminus *Matronage* in die deutsche Geschichtswissenschaft einführte, intendierte damit ähnlich wie Cherry, die »Akteurinnen im sozialen Bindungsgefüge wieder sichtbar zu machen« und den Blick auf speziell weibliche Fördernetzwerke zu lenken.¹⁰

Der Begriff *Matrona* oder *Matrone* war nicht nur im Altertum, sondern auch noch im 19. Jahrhundert gebräuchlich. In Zedlers Universallexikon wird beispielhaft die »Matrone« als eine »e[h]rbare alte betagte Wittwe oder Frau, adelichen oder bürgerlichen Standes« definiert.¹¹ Nicht zufällig wurden gerade Berliner Frauen, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine namhafte Salongeselligkeit stifteten – wie beispielsweise Amalie Beer (1767-1854) – als *Matronen* bezeichnet, da dieser Begriff auf eine exponierte weibliche Macht- und Herrschaftsstellung zielte.¹² Der

7 Vgl. insb. das Kapitel »The Culture of Matronage« in: Ebenda, S. 102-104.

8 Vgl. Wieber, Anja: Eine Kaiserin von Gewicht? Julians Rede auf Eusebia zwischen Geschlechtsspezifika, höfischer Repräsentation und *Matronage*, in: Kolb, Annette (Hg.): *Augustae. Machtbewusste Frauen am Kaiserhof?*, Berlin 2010, S. 253-277; Kunst, Christiane: *Patronage/Matronage der Augustae*, in: Kolb (Hg.): *Augustae*, S. 145-163.

9 *Matronage* umfasst in diesem Sinne weit mehr als die Förderung bildender Kunst. Sie erstreckt sich auf diverse Felder, wie die Vergabe patronaler *beneficia* (Zuwendungen / Kredite), die Vermittlung in politischen Belangen, das Arrangieren von Ehen und das Einwirken auf Ehemänner oder Herrscher etc. Vgl. Kunst, *Patronage/Matronage*, S. 145-163.

10 Vgl. Wieber, Eine Kaiserin von Gewicht, S. 253-277. Christiane Kunst blickt allerdings über Frauennetzwerke hinaus und gibt zu bedenken, dass Frauen auch Wohltäterinnen von Männern sowie ganzer Städte und Gemeinden waren. Kunst, *Patronage/Matronage*, S. 145-163, hier S. 159.

11 »Matrone«, in: Zedler, Johann Heinrich (Hg.): *Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle 1731-1754, Bd. 19, S. 1097, Sp. 2096.

12 Vgl. Kuhrau, Sven: Amalie Beer. Salondame, Wohltäterin und Patriotin. Das Programm einer individuellen Akkulturation, in: Kuhrau, Sven/Winkler, Kurt (Hg.): *Juden. Bürger. Berlin. Das Gedächtnis der Familie Beer – Meyerbeer – Richter*, Berlin 2004, S. 49-66, hier S. 50, Anm. 2.

Kultursoziologe Nikolaus Sombart hat in diesem Zusammenhang festgehalten:

»In unserer patriarchalen Gesellschaftsordnung, deren politische und kulturelle Institutionen wesentlich männergesellschaftlich geprägt sind, war der Salon die Einbruchsstelle des Matriarchats, der einzige Ort, wo nicht die Männer über die Frauen, sondern die Frau über die Männer herrschte.«¹³

Das Fördern bildender Kunst durch Privatpersonen wurde im 19. und frühen 20. Jahrhundert gemeinhin unter dem Begriff Mäzenatentum verhandelt.¹⁴ Historisch geht dieser Begriff auf das Wirken des Römers Gaius Clinius Maecenas, Freund und Förderer der Dichter Horaz und Virgil, also auf eine männliche kulturfördernde Figur, zurück.¹⁵ In der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wandelte sich der Begriff »Mäzen«, wie der Historiker Manuel Frey anhand zeitgenössischer Lexikografie analysiert hat.¹⁶ Wurde er während der Spätaufklärung pejorativ auf die Rolle des Fürstenmäzens angewandt, dem ein Eingreifen in die freie künstlerische Entwicklung angelastet wurde, bildete sich dagegen im späten 19. Jahrhundert als dessen positives Gegenbild ein neuer Typ des bürgerlichen, gebildeten und tugendhaften Mäzens aus.¹⁷ Diese

13 Sombart, Nicolaus: *Jugend in Berlin. 1933-1943. Ein Bericht*, München/Wien 1984, S. 65.

14 Vgl. Braun, Waltraud/Braun, Günter (Hg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, Berlin 1993; Kirchgässner, Bernhard/Becht, Hans-Peter (Hg.): *Stadt und Mäzenatentum (= Stadt in der Geschichte, Bd. 23)*, Sigmaringen 1997. Kritisch zum inflationären Gebrauch des Begriffs Mai, Ekkehard/Paret, Peter: *Mäzene, Sammler und Museen – Problematisches zur Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1993, S. I-II.

15 Da vom 16. bis 18. Jahrhundert das Appellativ in Anlehnung an die lateinische Pluralform *Maecenates* meist in der Lautform *Mäzenat* genutzt wurde, hat sich auch eine abweichende Struktur in Form der Begriffe *mäzenatisch* beziehungsweise *Mäzenatentum* entwickelt. Vgl. »Mäzen«, in: Paraschekow, Boris: *Wörter und Namen gleicher Herkunft und Struktur. Lexikon etymologischer Dubletten in Deutschland*, Berlin 2004, S. 214.

16 Vgl. Frey, Manuel, *Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs »Mäzen« in der bürgerlichen Gesellschaft*, in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.): *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, Berlin 1998, S. 11-29.

17 Entgegen der These Lothar Galls, wonach sich der »Mäzenatengeist des neuen Bürgertums« im frühen 19. Jahrhundert manifestiert habe, argumentiert Frey,

positiv gewendete Figur des Bürgermäzens wurde in die Idee der Kulturation eingebettet und avancierte gegen Ende des Jahrhunderts – im Kontext der Etablierung der großbürgerlichen Repräsentationskultur sowie der individualisierten Kultur des Fin de Siècle – zu einer regelrechten bürgerlichen »Traumfigur der Moderne«. ¹⁸ Im Gegensatz zum Begriff »Mäzen« war das Femininum »Mäzenin« im 19. und frühen 20. Jahrhundert wenig gebräuchlich. Weit geläufiger war hingegen die von zeitgenössischen Dilettantismusebatten geprägte und daher stark wertende Bezeichnung »Kunstfreundin«. ¹⁹

Die heute noch so häufig in der Forschungsliteratur verwendeten Begriffe Mäzen und Mäzenatentum waren um 1900 nicht nur »männlich« tradiert, sondern blieben auch »männlich« geprägt. Diese Terminologie allgemein und unkritisch auf Frauen zu übertragen würde Gleichheit trotz ungleicher geschlechtsspezifischer Gewaltverhältnisse suggerieren. Doch gerade diese ungleichen Gewaltverhältnisse der Geschlechter, ebenso wie weitere soziale Faktoren – etwa Alter, Herkunft und Wohlstand –, formten spezifische Bedingungen aus, unter denen die jeweiligen Frauen Kunst sammelten und förderten. Um den Blick darauf offenzuhalten und dies deutlich zu markieren, wird im Folgenden der Neologismus Kunstmatronage bevorzugt verwendet. Allerdings, und dies sei betont, agierten die hier betrachteten Frauen keineswegs nur unter sich. Kunstmatronage ist daher nicht als künstlich isoliertes Frauen-

dass dies gerade auf Grund einer tendenziellen Werteverlagerung des Bürgertums im Vormärz zu Sparsamkeit, Disziplin und Konsumverzicht nicht der Fall gewesen sei. Vgl. Gall, Lothar: Bürgertum in Deutschland, Berlin 1989, S. 104; Frey, Bedeutungswandel des Begriffs »Mäzen«, S. 16 f.

18 Vgl. ebenda, S. 20. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich zudem eine Bedeutungsexpansion des Begriffs Mäzenatentum von der Kulturförderung hin zu sozialen, karitativen, pädagogischen, wissenschaftlichen und religiösen Bereichen. Es vermischte sich somit der ältere, aus dem Mittelalter stammende Begriff des Stifters mit dem des Mäzens. Ludwig/Schilde kritisieren diese Ausweitung des Begriffs, da er einen »erheblichen Geldeinsatz« suggeriere, im sozialen Bereich jedoch geringe Stiftungen und das gesamte Spendenwesen eine wichtige Rolle spielten. Sie bevorzugten den Begriff des Stifters/der Stifterin beziehungsweise der Stiftung. Ludwig, Andreas/Schilde, Kurt: Jüdisches Mäzenatentum zur Förderung wohltätiger Zwecke, in: Dies. (Hg.): Jüdische Wohlfahrtsstiftungen: Initiativen jüdischer Stifterinnen und Stifter zwischen Wohltätigkeit und sozialer Reform, Frankfurt a. M. 2010, S. 9-28, hier S. 19. Die Forschungsliteratur seit den 1990er Jahren hat zudem dazu beigetragen, das positive Bild des Mäzens zu perpetuieren. Vgl. Kap. I, 1, S. 25 f.

19 Dazu ausführlich in Kap. II, 1, S. 77-84.

phänomen zu betrachten, sondern als ein Wirken in, auf und mit der Gesellschaft um 1900.

»Eine Scheidung zwischen Kunst und ›Kunstgewerbe‹ erkennt unsere Generation nicht mehr an«, erklärte der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark 1897 in der Kunstzeitschrift *PAN* und sprach damit ein Thema an, das die Kunstdebatten um 1900 prägte und mit Bezug auf die Matronage von besonderer Tragweite werden sollte.²⁰ Gezielt wird daher im Folgenden ein weiter Begriff für bildende Kunst angewandt, der nicht nur Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen, sondern auch verschiedene Bereiche der angewandten Kunst, Ostasiatika, Archäologica und so genannte Volkskunst umfasst.

Der »Atlas der Motive«

Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, den Beitrag der Kunstmatronage zur Moderne nicht nur aufzuzeigen, sondern sozial- und kulturhistorisch zu untersuchen und dabei insbesondere die Motive und Funktionen dieses kulturellen Handelns herauszuarbeiten. Elitezugehörigkeit, Frausein und mehrheitlich auch jüdische Herkunft bilden die drei sozialen Eckpunkte, zwischen denen die Kunstmatronage der Akteurinnen um 1900 aufgespannt war. Diese drei sozialen Kategorien eröffnen zugleich auch das weite Spektrum der individuellen Motivationen, das sich, an den Kulturhistoriker Peter Gay anlehnend, regelrecht als ein »Atlas der Motive« bezeichnen lässt, dem die Kunstmatronage zugrunde lag.²¹

Elitezugehörigkeit

Kunstmatronage war voraussetzungsreich, da sie in der Regel an das Vorhandensein von ökonomischen Mitteln, Wissen oder personelle Netzwerke im Kunstmilieu geknüpft war. Sie blieb daher weitgehend weib-

²⁰ Lichtwark, Alfred: Vom Dilettantismus, in: *PAN*, 2 (1897), H. 4, S. 301-302, hier S. 302. Der Erfolg dieser Neubewertung drückte sich unter anderem darin aus, dass Werke der angewandten Kunst seit 1908 – ebenso wie Werke der freien bildenden Kunst – urheberrechtlich schützbar wurden. Vgl. Vogt, Adolf: Folgen des neuen Kunstschutzgesetzes für Kunstgewerbe, in: *Innendekoration*, 8 (1908), S. 266-270.

²¹ Vgl. Gay, Peter: Bürger und Bohème. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts, München 1999, S. 193-199.

lichen Angehörigen einer sich selbst als Elite begreifenden Oberschicht vorbehalten.²² Diese hatte sich in ihrer sozialen Zusammensetzung im Verlauf des 19. Jahrhunderts stark gewandelt: Die Akkumulation immenser Privatvermögen führte dazu, dass neben dem alten Adel in wachsender Anzahl auch Angehörige des Wirtschafts- und Finanzbürgertums zur Elite aufstiegen. Der Adel büßte hingegen im Vergleich zum erstarrenden Bürgertum an politischer Macht, an Privilegien und nicht zuletzt auf Grund des zunehmenden agrarischen Wettbewerbs auch an ökonomischen Mitteln ein.

Viele der kunstsammelnden und -fördernden Frauen in Berlin gehörten großbürgerlichen Familien an, die Teil der sich neu formierenden Elite waren. Diese neuen »oberen Ränge« der Gesellschaft nahmen sich um 1900 verstärkt der Kulturförderung an. »Reichtum«, so schilderte der Berlinbeobachter Georg Brandes 1914, wurde »in der guten Gesellschaft [Berlins, Anm. ACA] nicht selten in den Dienst der Kunst und eines künstlerischen Luxus gestellt«.²³ Tatsächlich etablierte sich in der Reichshauptstadt nach Vorbild des französischen Second Empire eine großbürgerliche Repräsentationskultur, die mit einem luxuriösen Wohn- und Lebensstil sowie der Entstehung einer »repräsentativen Privatsammlungskultur« einherging.²⁴ Insbesondere im Berliner Tiergarten-Viertel ließen sich Angehörige der Elite nach der Reichsgründung herrschaftliche Villen erbauen, in denen sie häufig in eigens dafür errichteten

22 Im Folgenden wird die zeitgenössisch gebräuchliche Selbstbezeichnung Elite verwendet. Ideengeschichtlich und politisch betrachtet ist Elite ein problematischer Begriff, da er konstitutiv für die Vorstellung einer Dichotomie von Elite und Masse war. Der Elite wurde dabei gerade in der politischen Philosophie um 1900 häufig die Rolle »rettender Herrschaft« über die irrationale Masse zugeschrieben. Auf dieser Vorstellung von Elite basiert auch der faschistische Anspruch auf totale Herrschaft samt Führerprinzip. Aus diesem Grund muss der Begriff Elite kritisch und in dem Bewusstsein verwendet werden, keine verkürzte Vorstellung von Gesellschaft weiterzudenken. Vgl. Kraus, Beate: Begriffliche und theoretische Zugänge zu den »oberen Rängen« der Gesellschaft, in: Hradil, Stefan/Imbusch, Peter (Hg.): *Oberschichten – Eliten – Herrschende Klasse* (= Sozialstrukturanalyse, Bd. 17), Opladen 2003, S. 35-54.

23 Brandes, Georg: *Berliner Erinnerungen*, in: Treu, Georg (Hg.): *Carl und Félicie Bernstein: Erinnerungen ihrer Freunde*, Dresden 1914, S. 45-46, hier S. 46.

24 Vgl. Gaethgens, Thomas W.: *Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992, S. 18-26; Kuhrau, Sven: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, S. 27-46 und S. 241, Anm. 5; Siebel, Ernst: *Der großbürgerliche Salon. 1850-1918*, Berlin 1999.

Oberlichtsälen ihre hochkarätigen Sammlungen präsentierten.²⁵ Die repräsentativen Interieurs der Villen waren meist eklektizistisch mit Kunstwerken verschiedener Epochen und Stile ausgestattet. Sukzessive glich sich der opulente Lebensstil des erstarkenden Großbürgertums dem des Adels an.

Als ein regelrechtes »Maskentreiben der Stile« bezeichnet Walter Benjamin, der ein seismografisches Gespür für die gesellschaftlichen Verhältnisse und Transformationen seiner Zeit hatte, die Interieurs der Angehörigen der neuen Elite in ihren Berliner Villen. Benjamin betrachtet die Interieurs des späten 19. Jahrhunderts als identitätsstiftende und stabilisierende Elemente dieser neuen Elite. Da deren großbürgerliche Angehörige Macht oft nicht in direkten, unvermittelten Formen ausübten, wie dies einst in einer feudalgeseellschaftlichen Ordnung der Fall war, seien »die Herrschaftsverhältnisse unsichtig« geworden. Daher fungiere der Stil ihrer Wohnungen als »falsche Unmittelbarkeit«, also als Machtdemonstration oder, in den Worten Benjamins, »[w]irtschaftliches Alibi im Raum. Interieur alibi in der Zeit«.²⁶

Während sich im so genannten bürgerlichen 19. Jahrhundert Werte und Normen des Bürgertums gesellschaftlich weitreichend durchsetzten und sich so eine Verbürgerlichung vollzog, lief das Streben einiger Angehöriger des Großbürgertums nach einer elitären Symbiose mit dem alten Adel dieser allgemeinen Entwicklung zuwider.²⁷ Dieser elitäre Annäherungsprozess an den Adel – auch mittels des Sammels und Förderns bildender Kunst – wurde im Kaiserreich unter dem Schlagwort der *Aristokratisierung* oder auch *Feudalisierung* des Großbürgertums verhandelt. Gemeint war damit in erster Linie eine soziale Distinktion durch Stil, Haltung und Lebenswandel. Als Indizien einer Aristokratisierung wurden neben dem Sammeln und Fördern von Kunst beispielsweise auch das Streben nach Adelstiteln, der Erwerb von Rittergütern oder die Wertschätzung des Status eines Reserveoffiziers betrachtet. Für Männer spielte darüber hinaus die Satisfaktionsfähigkeit eine zentrale Rolle, also die

25 Vgl. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, v. a. S. 162-203; Heinen, Johanna: Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära. 1882-1911 (= Zivilisation & Geschichte, Bd. 42), Frankfurt a. M. 2016, S. 90-110.

26 Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. V, 1, Frankfurt a. M. 1982, S. 288 f.

27 Vgl. Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918, 2 Bde., Bd. 1, Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, S. 421.

Möglichkeit, einem aristokratischen Ehrenkanon entsprechend handeln zu können, um so zur »guten Gesellschaft« zu zählen.²⁸

Die pejorative Zuschreibung einer Aristokratisierung diente sehr häufig der Kritik am Großbürgertum, dem insbesondere die mangelhafte Ausprägung eines eigenen bürgerlichen Bewusstseins und das Streben nach Luxus vorgeworfen wurde. Frauen des Großbürgertums, vor allem Jüdinnen, wurden in diesem Kontext häufig als eigentliche Triebfeder dieser angenommenen Aristokratisierung denunziert.²⁹ Verschiedene Zeitgenossen kolportierten etwa, dass es überdurchschnittlich viele Eheschließungen zwischen Jüdinnen und adeligen Männern gegeben habe.³⁰

Während Aristokratisierung häufig auf materieller Ebene als eine Begleiterscheinung des ökonomischen Aufstiegs des Großbürgertums betrachtet wurde, existierte um 1900 daneben auch die Idee einer geistigen Aristokratisierung, die den Adel beziehungsweise Adeligkeit immateriell als kulturelles Konzept fasste.³¹ Aristokratisierung oder das Streben nach einem »Neuen Adel« war hier meist keine negative Fremdzuschreibung, sondern ein positiv besetztes Selbstverständnis.³²

Auf paradox anmutende Weise konnte durch das Neuadelsstreben um 1900 in der Vorstellungswelt einer Person Egalität und Distinktion, Demokratisierung und Elitebildung parallel Konjunktur erleben. Dieses Phänomen brachte Walther Rathenau wiederholt in seinen kulturkritischen Schriften zum Ausdruck. In seiner *Kritik der Zeit* formulierte er:

»Der Geschichtsschreiber späterer Zeiten wird vor dem Rätsel stehen, wenn er sich zu vergegenwärtigen sucht, wie unsre Zeit mit den äußeren Organen ihres Geistes demokratisch zu fühlen glaubte, während

28 Vgl. Elias, Norbert: Die satisfaktionsfähige Gesellschaft, in: Ders.: Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1992, S. 61-159.

29 Vgl. Kap. II, 3, S. 118-131.

30 Erst nach 1875 waren Eheschließungen zwischen Jüdinnen und Christen durch Einführung der Zivilehe überhaupt möglich. Die Historikerin Augustine widerlegt in ihrer Arbeit die Annahme, dass mehr Jüdinnen adelige Männer geheiratet hätten. Vgl. Augustine, Dolores L.: Die Wilhelminische Wirtschaftselite, Diss., Berlin 1991 (unpubliziertes Manuskript ohne Seitenangaben), Kap. 3.2.2.

31 Vgl. Conze, Eckart / Meteling, Wencke / Schuster, Jörg / Strobel, Jochen (Hg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890-1935 (= Adelswelten, Bd. 1), Köln 2013.

32 Vgl. Gerstner, Alexandra: Neuer Adel. Aristokratische Elitekonzeptionen zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus, Darmstadt 2008, S. 12.

das Wollen ihrer inneren Seele den Aristokratismus noch immer duldeten und zu erhalten strebte.«³³

Die vermeintliche Unverzichtbarkeit dieses Aristokratismus hatte ihren Ursprung auch in der Zuschreibung typischer Charakter- und Führungsqualitäten an den Adel. Gerade solche Eigenschaften waren unter anderem durch die emphatische Aufladung des Begriffs Persönlichkeit und des Geniekults um 1900 insbesondere bei der jüngeren, großbürgerlichen Generation gefragt.³⁴ Die gegen das Bürgertum opponierende Reform- und Jugendbewegung sowie nahezu alle kulturpessimistischen Denker knüpften daran an und prägten nicht selten völkisch-rassistische Neuadelsvorstellungen aus.³⁵ Im Geiste dieser neuadeligen Ideen formierte sich um die Jahrhundertwende eine exklusive Gruppe, die die Idee einer Geistesaristokratie vertrat. Diese Geistesaristokratie idealisierte unter anderem einen fundamental elitär ästhetisierten Lebensstil und die geschlechtsübergreifende Förderung von Kunst – und stand damit in unmittelbarem Zusammenhang zur Kunstmatronage.³⁶ Bildete die bewusste Selbstaristokratisierung im Sinne einer Geistesaristokratie ein Motiv der Kunstmatronage? Oder wurde Frauen, allen voran Jüdinnen, aristokratisierte Kunstmatronage in erster Linie in diskriminierender Weise zugeschrieben?

Vergleichbar mit der Etablierung und Festigung der Macht der neuen großbürgerlich-adeligen Elite demonstrierte auf nationaler Ebene der Kaiser des um 1900 noch jungen Deutschen Reichs, Wilhelm II., sein Machtstreben und seinen zunehmend imperialen Anspruch auch auf

33 Rathenau, Walther: *Zur Kritik der Zeit*, (1. Aufl. 1912) Berlin 1919, S. 33; vgl. Gerstner, *Neuer Adel*, S. 51-68 und 344-375.

34 Vgl. Gerstner, *Neuer Adel*, S. 42.

35 Diese Idee eines »Neuen Adels« verstärkte sich durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang insb. die einflussreiche Schrift Oswald Spenglers, *Der Untergang des Abendlandes*. Spengler argumentierte hierin für einen Neuen Adel und bedient eigene Vorstellungen von Blut, Rasse und Boden. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 Bde., Wien / München 1918-1922.

36 Der um 1900 viel gelesene Philosoph und Soziologe Georg Simmel erweiterte die Stildebatte seiner Zeit soziologisch um die Lebensweise, den Lebensstil, den er zu einer neuen ethischen Kategorie erhob, in der Berufslosigkeit, Heimatlosigkeit, Dilettantismus und Hedonismus idealisiert wurden. Vgl. Simmel, Georg: *Das Problem des Stiles*, in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Jg. II, Nr. 7 (1908), Bd. 16,5, S. 307-316. Zum Phänomen eines ästhetischen Fundamentalismus vgl. Breuer, Stefan: *Moderner Fundamentalismus*, Berlin / Wien 2002, S. 73-136.

kultureller Ebene durch den forcierten Ausbau der königlich preußischen Museumssammlungen. Nicht zufällig wurden gerade um 1900 die Museumsabteilungen und -sammlungen außereuropäischer Kunst neu gegründet beziehungsweise maßgeblich erweitert. Schenkungen und die Förderung von Privatpersonen trugen zum Gelingen dieses politisch-kulturellen Unternehmens bei. Stand auch die Berliner Kunstmatronage um 1900 im Dienste imperialer Machtpolitik des Deutschen Reichs?

Geschlechtszugehörigkeit

Für Frauen und Männer herrschten um 1900 unterschiedliche Bedingungen, Kontexte und Motivationen, unter denen sie kulturell agierten. Das Geschlecht war ein primärer Aspekt sozialer Organisation, eine »Ordnungskategorie ersten Ranges«.³⁷ Die bürgerlich bipolare Geschlechterideologie und -ordnung geriet allerdings um 1900 immer stärker ins Wanken, vor allem da sie von der organisierten Frauenbewegung zunehmend in Frage gestellt wurde. Das Gros der Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung forderte für ihre Geschlechtsgenossinnen das Recht, als freie Personen im Sinne der Idee einer bürgerlich-liberalen Gesellschaft behandelt zu werden – also »etwas leisten zu können«, erwerbstätig zu sein, Privatbesitz zu akkumulieren und an der Öffentlichkeit Anteil zu haben.³⁸ In welchem konkreten Verhältnis stand Kunstmatronage zu diesen frauenemanzipatorischen Bestrebungen und Umwälzungen um 1900? Trug das Sammeln und Fördern bildender Kunst zu individueller oder kollektiver Emanzipation bei? Oder stützte Kunstmatronage die bestehenden Geschlechterverhältnisse?

Die Forderungen nach Gleichberechtigung betrafen auch den Kunstbereich, in dem vor allem für die Ausbildungsmöglichkeiten und Anerkennung von Künstlerinnen und Kunstgewerberinnen sowie beruf-

37 Geschlecht ist auch heute freilich eine maßgebliche soziale Kategorie. Vgl. Me-dick, Hans/Trepp, Anne-Charlott (Hg.): *Geschlechtergeschichte und allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, Göttingen 1998; Frevert, Ute: »Mann und Weib, und Weib und Mann«. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995; Richter, Isabel/Schraut, Sylvia: *Geschichte: Geschlecht und Geschichte*, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2010, S. 730-738, hier S. 732.

38 Neben dem gemäßigten bis radikalen Flügel der bürgerlichen Frauenbewegung existierte um 1900 auch die sozialistische Frauenbewegung. Letztere spielt im Kontext der vorliegenden Arbeit allerdings eine untergeordnete Rolle, da sich kaum dezidierte Bezüge zur Kunstmatronage feststellen ließen.

liche Möglichkeiten für Frauen im Kunsthandel oder Museumswesen gestritten wurde. Diese Versuche blieben allerdings nicht unangefochten und evozierten jahrzehntelange Debatten, in denen Frauen immer wieder die elementaren Voraussetzungen für die jeweilige Profession auf Grund ihres Geschlechts abgesprochen wurde. Weniger eindeutig waren die Reaktionen auf Frauen, die sich der Kunstmatronage widmeten und damit auch und vor allem als Kunstkonsumentinnen das Terrain des sich um 1900 insbesondere in Europa und Nordamerika ausdifferenzierenden Kunst- und Kunstgewerbemarktes betraten. Inwiefern wirkte die Idee der Nutzbarmachung der Frau als Käuferin in diesem Bereich auf die zeitgenössischen Debatten zur Kunstmatronage ein?

Jüdischsein

Über die Hälfte der Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900 waren der Herkunft nach jüdisch.³⁹ Nur ein kleiner Teil

39 Dieser Anteil entspricht dem unteren Wert bisheriger Schätzungen eines geschlechtsübergreifend jüdischen Anteils unter (i. d. R. männlichen) Kunstsammlern und Mäzenen im Kaiserreich. Da der jüdische Anteil der Gesamtbevölkerung Berlins 1871 und 1910 im Großraum Berlin nur 4,3% betrug, wird eine Überproportionalität dennoch deutlich. Sozialhistorisch kann dies mit dem allgemein hohen Anteil von Jüdinnen und Juden in der sozioökonomischen Elite des Kaiserreichs begründet werden, was (mit Einschränkung) auch für die Zwischenkriegszeit gilt. Bisherige Schätzungen: 80% nach Girardet, Cella-Margaretha: Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin: Eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik (= Monographien zur Wissenschaft des Judentums, Bd. 3), Berlin 1997, S. 16; 55% nach Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 76. Für jüdische Mäzene moderner Kunst nimmt Pucks ein Verhältnis von 23 Juden zu 29 Nichtjuden an. Vgl. Pucks, Stefan: Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900, in: Hohenzollern, Johann Georg Prinz von / Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, München / New York 1996, S. 386-391, S. 390, und 85% nach Grodzinski, Veronica: Longing and Belonging: French Impressionism and Jewish Patronage, in: Reuveni, Gideon (Hg.): Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture, London 2010, S. 91-113, S. 91. Allgemein vgl. Richarz, Monika: Die Entwicklung der jüdischen Bevölkerung, in: Lowenstein, Steven M. / Mendes-Flohr, Paul / Pulzer, Peter / Richarz, Monika (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, Bd. III, Umstrittene Integration 1871-1918, München 1997, S. 13-39, hier 33.

dieser Frauen pflegte allerdings religiöse Riten und Bräuche.⁴⁰ Dies entspricht der allgemeinen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, wonach sich bis zu dessen Ende die überwiegende Mehrheit der großbürgerlich-jüdischen Familien Berlins nahezu in allen Lebensbereichen an die christliche Mehrheitsgesellschaft akkulturiert hatte. Inwiefern beeinflusste die jüdische Herkunft oder das Jüdischsein der jeweiligen Person die Motivation, Funktion und Form der Kunstmatronage?

Die wirtschaftliche, politische und soziale Modernisierung der bürgerlichen Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde von vielen Zeitgenossen als eine Krise wahrgenommen. Die so genannte Judenfrage, die die Stellung der Jüdinnen und Juden in dieser modernen, bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft problematisierte, beantworteten einige von ihnen mit der antisemitischen Forderung nach erneuter Diskriminierung und Ausgrenzung.⁴¹ Denn durch die in rasantem Tempo sich vollziehende Industrialisierung – mitsamt ihrer sozioökonomischen Durchschlagskraft – bildete sich unter anderem eine industriell-kapitalistische Konkurrenzgesellschaft aus, in der *der Jude* zu einem Symbol avancierte, auf das Ressentiments und Ängste projiziert werden konnten.⁴² An die Stelle der Kritik an den veränderten Verhältnissen setzte der moderne Antisemitismus die Denunziation von Jüdinnen und Juden als Schuldige an deren negativen Folgen.⁴³ Insbesondere die 1870er Jahre waren geprägt von der Genese eines politischen Antisemitismus, flankiert von einem aggressiv auftretenden, konservativen Nationalismus, der die antisemitisch aufgeladene Krisenwahrnehmung der Zeit noch beförderte. Pseudowissenschaftliche Unterfütterung erhielt der moderne Antisemitismus durch die immer populärer werdende Rassenlehre. Antisemitische Haltungen wurden in diesen Jahren so salonfähig, dass sie zu einer Chiffre

40 Vgl. Girardet, *Jüdische Mäzene*, S. 18; Heinen, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum?*, S. 57; Dolores Augustine hat einen Anteil von fast zwei Drittel Jüdinnen und Juden beziehungsweise Personen jüdischer Herkunft innerhalb der Berliner Unternehmerschaft (für das Jahr 1911) festgestellt. Vgl. Augustine, *Die jüdische Wirtschaftselite im wilhelminischen Berlin: Ein jüdisches Patriziat?*, in: Rürup, Reinhard (Hg.): *Jüdische Geschichte in Berlin. Essays und Studien*, Berlin 1995, S. 101–116, hier S. 101.

41 Vgl. Rürup, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 7.

42 Vgl. ders.: *Die »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft und die Entstehung des modernen Antisemitismus*, in: Ders., *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 93–120, S. 109 f.

43 Claussen, Detlev: *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*, Frankfurt a. M. 2005, S. 6.

für politisch »zulässige, gefahrlose Opposition im preußisch-deutschen Obrigkeitsstaat« avancierten.⁴⁴ Sie fungierten wie ein »kultureller Code« als »Signum kultureller Identität«, das »Zugehörigkeit zu einem spezifischen kulturellen Lager« sowie eine »Präferenz für spezifische soziale, politische und moralische Normen« ausdrückte.⁴⁵ In diesem Sinne war der Antisemitismus allgegenwärtiger Bestandteil der Gesellschaft um 1900. Wie schlug sich dies auf die Berliner Kunstmatronage nieder?

2. Forschungsstand

Die sozialen Kategorien Elitezugehörigkeit, Geschlecht und Jüdischsein markieren drei Forschungsfelder, an deren Schnittpunkt die vorliegende Untersuchung angesiedelt ist: historische Eliteforschung zum Berliner Großbürgertum und Adel, historische Frauen- und Geschlechterforschung sowie deutsch-jüdische Geschichte. Im Folgenden werden der Stand und die zentralen Debatten der drei sich teilweise überschneidenden Forschungsfelder mit Bezug zur Kunstmatronage nachgezeichnet. Gesondert werden innerhalb dieses Kapitels auf Grund ihrer Relevanz für das Thema Kunstmatronage der Stand der Adelsforschung und Untersuchungen zum Themenfeld »Jüdinnen und Juden als Wegbereiter der Moderne« vertieft.

Historische Eliteforschung zwischen Verbürgerlichung und Aristokratisierung

In der historischen Eliteforschung war bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein die – bereits von einigen Zeitgenossen artikulierte – These einer folgenschweren *Aristokratisierung* des Großbürgertums im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert weit verbreitet.⁴⁶ Auch auf Grund dieser Aristokratisierung wurde der Ära um die Jahrhundertwende attestiert, das »Ende des bürgerlichen Zeitalters« eingeläutet zu haben. Vielfach wurde angenommen, das damalige Großbürgertum –

44 Rürup, »Die »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft, S. 116.

45 Vgl. Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code, in: Dies.: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays, München 1990, S. 13-36, hier S. 23.

46 Übersicht der älteren Forschung u. a. bei Augustine, Wilhelminische Wirtschaftselite, Kap. 1.1.1., und Gerstner, Neuer Adel, S. 12-17.

sowohl dessen männliche als auch weibliche Angehörige – hätte sich unter anderem auf Grund seiner Annäherung an den Adel eines Verrats bürgerlicher Werte und eines Defizits liberaler Bürgerlichkeit schuldig gemacht. Diese Annahme führte wiederum zu der Schlussfolgerung, dass dieser Mangel an Verbürgerlichung eine Demokratieunfähigkeit heraufbeschworen habe, die – so die nach 1945 in einigen Arbeiten vertretene These – sowohl für den Ausbruch des Ersten als auch des Zweiten Weltkriegs sowie in letzter Konsequenz auch für die Shoah verantwortlich gewesen sei.⁴⁷

Auch wurde in Studien zur deutsch-jüdischen Geschichte in der Nachkriegszeit nicht selten die Hypothese einer fatalen Aristokratisierung oder Feudalisierung des Großbürgertums geteilt. Weitgehender Konsens herrschte darüber, dass ein Teil der großbürgerlich-jüdischen Elite, die der zionistische Politiker Chaim Weizmann abschätzig als »Kaiserjuden« bezeichnete, ihren Bürgerstolz und ihr Judentum geopfert habe, um sich dem Adel anzunähern.⁴⁸ Maßgeblich waren der 1975 publizierte Aufsatz Lamar Cecils über *Juden und Junker* sowie Fritz Sterns 1977 auf Englisch und 1978 auf Deutsch erschienene Doppelbiographie des jüdischen Bankiers Gerson von Bleichröder und des deutschen Reichskanzlers Otto von Bismarck, die beide das Bild eines nach Aristokratisierung strebenden jüdischen Großbürgertums zeichneten.⁴⁹

47 Diese Hypothese war deshalb auch Teil der Kontroverse über einen »deutschen Sonderweg«. Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 5 Bde., Bd. 3: Von der »Deutschen Doppelrevolution« bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914, München 1995, S. 718 f.; Berghoff, Hartmut: Aristokratisierung des Bürgertums? Zur Sozialgeschichte der Nobilitierung von Unternehmern in Preußen und Großbritannien, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 81 (1994), S. 178-204.

48 Vgl. Weizmann, Chaim: *Trial and Error*, London 1949, S. 183. Allgemein dazu: Mosse, Werner E.: Wilhelm II. and the Kaiserjuden, in: Reinharz, Jehuda / Schatzberg, Walter (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From Enlightenment to the Second World War*, Hannover / London 1985, S. 164-194, hier S. 188.

49 Cecil, Lamar: *Jew and Junker in Imperial Berlin*, in: *Leo Baeck Institute Yearbook*, Jg. 20 (1), H. 1 (1975), S. 47-58. Cecil bezog sich in seinem Aufsatz insbesondere auf die Familien (von) Friedlaender-Fuld und Schwabach, deren weibliche Angehörige auch in der vorliegenden Arbeit eine große Rolle spielen. Interessanterweise illustrieren nur Abbildungen von Frauen – Porträtfotografien von Babette (von) Kalkreuth, Frau Schwabach und Marie-Anne (von) Friedlaender-Fuld – den Text, ohne dass Cecil jedoch explizit auf die geschlechtsspezifischen Ausprägungen der von ihm festgestellten Aristokratisierung eingeht. Stern, Fritz: *Gold und Eisen. Bismarck und sein Bankier Bleichröder*, Berlin 1978.

Studien, die nach 1945 entstanden und sich mit dem einstigen jüdischen Anteil an der deutschen Kultur beschäftigten, nahmen häufig die apologetischen Schriften jüdischer Autoren, die insbesondere im Laufe der 1930er Jahre entstanden waren, zur Grundlage. Im Angesicht des Nationalsozialismus hatten zahlreiche jüdische Autoren über den jüdischen Anteil an der deutschen Kulturentwicklung – auch in Hinblick auf das Sammeln und Fördern bildender Kunst – Bilanz gezogen.⁵⁰ Alle diese Schriften richteten sich mehr oder weniger explizit gegen die diffamierende Flut antisemitischer Propaganda, die – nicht erst seit 1933 – den jüdischen Anteil an der deutschen Kultur als »zersetzendes« und »degenerierendes« Element denunzierte.⁵¹ Den apologetischen jüdischen Bilanzen war gemein, dass sie die Partizipation von Frauen, also die Kunstmatronage, weitgehend ausblendeten. Auch in der jüdischen Geschichtsschreibung war daher der Anteil von Frauen an der Kultur nach 1945 unsichtbar.

Seit den 1980er Jahren wurde die Aristokratisierungsthese – bisweilen auch Feudalisierungsthese genannt – jedoch einer kritischen Prüfung unterzogen: Im Zuge der Etablierung der historischen Bürgertumsforschung entstand eine große Anzahl wissenschaftlicher Publikationen zum Bürgertum und zu den sozialen Ambitionen der großbürgerlichen Elite.⁵² Mit der »Entdeckung« des *Bürgertums* als Forschungsgegenstand ging teilweise auch dessen graduelle Rehabilitierung einher. Zunehmend stellten Forschende die vormalig geläufige Aristokratisierungsthese in Frage. Diese Distanzierung wurde bald auch in der kunsthistorischen Forschung adaptiert, und es entstanden in den 1990er Jahren zahlreiche an die Kunstgeschichtswissenschaft gekoppelte Forschungsprojekte zum

⁵⁰ Vgl. Donath, Adolph: Das Kunstsammeln unter den Juden, in: *Jüdisches Gemeindeblatt*, Juli 1931, S. 218 f. und 244 f.; Bloch, Olga: Jüdische Kunstsammler, in: *Der Morgen*, Heft 8 (November 1935), S. 348-351; Zweig, Arnold: Bilanz der deutschen Judenheit, Amsterdam 1934, S. 146; Katznelson, Siegmund (Hg.): Die Juden im deutschen Kulturbereich, Berlin 1934, S. XII-V; Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, London 1942, S. 26 f., und Kastein, Josef: Juden in Deutschland, Wien 1935, S. 141-150, hier S. 147-150.

⁵¹ Ihren Höhepunkt fand diese Propaganda in Bezug auf moderne Kunst 1937 mit der Ausstellung »Entartete Kunst«. Vgl. Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 1), Berlin 2007.

⁵² 1986 wurde an der Universität Bielefeld und 1988 an der Frankfurter Universität ein Sonderforschungsbereich zum Bürgertum eingerichtet. Vgl. Mergel, Thomas: Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren. Für Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 515-538.

Bürgertum im späten 19. Jahrhundert.⁵³ So wurden etwa der Projektkreis *Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich* und das Forschungskollektiv *Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum* begründet.⁵⁴ Letzteres Projekt konzentrierte sich verstärkt auf die Erforschung bürgerlicher Privatsammlungskultur und des Kunstmäzenatentums.

Die Beschäftigung der historischen und kunsthistorischen Forschung mit dem Bürgertum kulminierte nicht zufällig parallel zur historischen Zeitenwende mit dem Fall der Mauer und dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Der Historiker Dan Diner hat auf den evidenten »Nexus zwischen der Wiederherstellung von Privateigentum in Osteuropa und einer von ebener Restitution hervorgerufenen Erinnerung an die

53 Bis in die 1970er Jahre existierten nur vereinzelte, populärwissenschaftliche Anthologien berühmter Sammler in Ost- und Westdeutschland. Zur Forschungslage seit den späten 1980er Jahren: Kocka, Jürgen: Bürger als Mäzene. Ein historisches Forschungsproblem, in: Gaethgens, Thomas W./Schieder, Martin (Hg.): Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag, Berlin 1998, S. 30-38, hier S. 31. Dieser kunsthistorische Forschungsschwerpunkt wurde dadurch befördert, dass sich seit den 1980er Jahren zahlreiche Forschungsprojekte zu den strukturellen Bedingungen der Produktion und der Rezeption von Kunstwerken zugewandt hatten. Die Geschichte der Kunstinstitutionen, Akteure, Träger und Organe der Kunstvermittlung trat erstmals in den Vordergrund. Damit war auch der intensive Erforschung des Sammelwesens und der Kunstförderung der Weg geebnet. Vgl. Joachimides, Alexis: Warum eigentlich Museums-geschichte?, in: Ders./Kuhrau, Sven/Vahrson, Viola/u. a. (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden 1995, S. 9-14, hier S. 9; Borgmann, Karsten: Die Integrationskraft der Elite. Museums-geschichte als Sozialgeschichte, in: Joachimides/Kuhrau/Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen, S. 94-107; Gaethgens, Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, München 1992; ders.: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluss auf Kunstsinns, Kunstkritik und Kunstförderung, in: Braun/Braun (Hg.), Mäzenatentum in Berlin, S. 99-126; Haskell, Francis: Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven 1980; Marx, Barbara (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006; Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.

54 Der Projektkreis *Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich* wurde Mitte der 1970er Jahre gegründet, von der *Fritz Thyssen Stiftung* gefördert und unterstand der Leitung von Stephan Waetzold. Insgesamt publizierte dieser Projektkreis zehn Bände zu Kunst, Staat und Öffentlichkeit im Deutschen Kaiserreich. Auch das Forschungskollektiv *Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum* veröffentlichte seit Mitte der 1990er Jahre eine fünf-bändige Publikationsreihe.

vorvergangenen Gegebenheiten« hingewiesen.⁵⁵ Beides begünstigte wiederum das Aufblühen der kunsthistorischen Provenienzforschung, die sich vor allem seit der Washingtoner Konferenz 1998 verstärkt mit der Erforschung der Besitzverhältnisse von Kunstsammlungen beziehungsweise bei einzelnen Kunstwerken und daher immer auch mit den biografischen Schicksalen der ehemaligen Besitzenden – also einem Aspekt der Bürgertumsforschung – beschäftigte.⁵⁶

Die Hinwendung zum Bürgertum war gerade in Bezug auf die Wiedervereinigung Deutschlands von politischem Interesse. Nach 1990 herrschte vielerorts ein Bedürfnis, Vorläufer einer modernen Bürgergesellschaft für die neue Bundesrepublik zu finden, um identitätsstiftend das bundesrepublikanische Modell historisch zu verorten. Ganz konkret wurden kunsthistorische Forschungsprojekte zur bürgerlichen Kunstförderung mit dieser politischen Motivation verknüpft, und es wurde argumentiert, dass »[d]ie Notwendigkeit einer stärkeren Beteiligung der Bürger an den kulturellen Institutionen [...] durch eine Besinnung auf die große Tradition des Mäzenatentums nur gefördert werden« könne.⁵⁷ In den 1990er Jahren kam es zu einer Art Symbiose der Forschung zum Sammeln und Fördern bildender Kunst sowie der Forschung zum Bürgertum. Daraus resultierte in manchen Forschungsarbeiten eine »ungute Verengung des Forschungsblicks auf bürgerliche ›Heldentaten der Kaiserzeit«, die mit einer nahezu vollständigen Relativierung der Aristokra-

55 Vgl. Diner, Dan: Restitution. Über die Suche des Eigentums nach seinem Eigentümer, in: Bertz, Inka/Dorrmann, Michael (Hg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Göttingen 2008, S. 16–28, hier S. 21.

56 Vgl. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.): Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft (= Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Bd. 6), Magdeburg 2008; Tatzkow, Monika/Müller, Melissa: Verlorene Bilder. Verlorene Leben: Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München 2009.

57 Gaethgens/Schieder (Hg.), Mäzenatisches Handeln, S. 7. Von 1992 bis 1993 fand in der Villa Heydt eine Vorlesungsreihe zum Thema *Mäzenatentum in Berlin* statt. Die Veranstalter Günter und Waltraut Braun sowie die Stiftung Preussischer Kulturbesitz erläuterten den Grundgedanken der Reihe in der Publikation der Vorlesungen. Sie intendierten, für privates Mäzenatentum zu werben, da die Förderung der Künste nicht allein die Aufgabe des Staates sein könne. Der Staat sei auf die aktive Mithilfe seiner Bürger angewiesen, denn: »Wo es keine selbstbewussten, kritischen und kompetenten Bürger gibt, wo, wie im Dritten Reich oder später auch in der DDR, die Bürger zu Untertanen degradiert waren, kann es auch kein Mäzenatentum geben.« Braun/Braun, *Mäzenatentum in Berlin*, S. 5f.

tisierungs- beziehungsweise Feudalisierungsthese einherging.⁵⁸ Und so resümierte der Historiker Thomas Mergel nach 15 Jahren Bürgertumsforschung 2001 treffend: »In einer Hinsicht hat die Forschung zum Wirtschaftsbürgertum einen eindeutigen Befund erbracht: Die Feudalisierungsthese wird heute kaum noch aufrechterhalten.«⁵⁹

Auch in Studien zu deutsch-jüdischer Geschichte wurde die Aristokratisierungsthese nun mehrheitlich negiert, wie etwa in Werner E. Mosses Studien zur deutsch-jüdischen Elite.⁶⁰ Laut Mosse habe nur eine »relativ kleine Schicht des Großbürgertums mit Teilen des Adels« verkehrt, woraus dann eine »zusammengesetzte Elite« resultierte, die eine eigene Kultur und einen opulenten Lebensstil entfaltete, die »im Kern eher plutokratischer als aristokratischer Natur« gewesen sei.⁶¹ Auf Mosses Studie folgte eine Untersuchung der Historikerin Dolores Augustine zur wilhelminischen Vermögenselite.⁶² Auch sie konstatierte für nur eine verschwindende Minorität der Wirtschaftselite sozial ambitionierte Aristokratisierungsprozesse.⁶³ Die These eines dezidiert »jüdischen Strebens«

58 Vgl. Clemens, Gabriele B.: Im Prokrustesbett der Bürgertumsforschung. Drei neue Arbeiten zum bürgerlichen Mäzenatentum?, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Bd. 69 (2005), S. 283-291; Dies.: Auf Biegen und Brechen: bürgerliches Mäzenatentum im urbanen Kontext des 19. Jahrhunderts, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, Bd. 2 (2008), S. 71-78.

59 Mergel, Bürgertumsforschung, S. 520.

60 Vgl. Mosse, Werner E.: *The German-Jewish Élite. 1820-1935. A socio-cultural profile*, Oxford 1989; Ders.: Die Juden in der Wirtschaft und Gesellschaft, in: Ders. (Hg.): *Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914* (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 33), Tübingen 1976, S. 57-113.

61 Mosse, Werner E.: Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung, in: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 Bde., Bd. 2, München 1988, S. 276-314, hier S. 278.

62 Vgl. Augustine, Wilhelminische Wirtschaftselite. Zu Recht hat Reitmayer kritisiert, dass es sich bei Augustines Analyse eigentlich nicht um die Untersuchung einer Wirtschafts-, sondern einer Vermögenselite handelt, da sie nur Multimillionäre zur Wirtschaftselite zählte. Vgl. Reitmayer, Morten: *Bankiers im Kaiserreich. Sozialprofil und Habitus der deutschen Hochfinanz* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 136), Göttingen 1999, S. 12.

63 Den repräsentativen Lebensstil der wilhelminischen Wirtschaftselite betrachtet Augustine als »großbourgeoise« Demonstration sozialer Überlegenheit – nicht jedoch als Form der Adaption eines aristokratischen Lebensstils. Vgl. Augustine, *Wilhelminische Wirtschaftselite*, Kap. 4, Anm. 83. Ebenso widerlegte Augustine anhand ihres Materials die These einer verstärkten Aristokratisierungstendenz der jüdischen Wirtschaftselite. Augustine vertritt die Auffassung, dass sich keine Be-

nach Steigerung des eigenen Sozialprestiges durch Aristokratisierung mit Hilfe der Verleihung von Orden, Adelstiteln, Reservepatenten und Konsularartiteln sowie durch Nähe zum Kaiser wurde zunehmend angezweifelt.⁶⁴

Zudem verband sich die Bürgertumsforschung immer stärker mit der Kapital- und Habitusstheorie Pierre Bourdieus. Der Historiker Thomas Mergel stellte fest: »Wer heute von Bürgertum spricht, kann nicht ohne weiteres umhin, vom ›bürgerlichen Habitus‹ zu sprechen, von ›feinen Unterschieden‹ und ›sozialem Raum‹.«⁶⁵ Der Wirtschaftshistoriker Morten Reitmayer wandte Teile von Bourdieus Theorie beispielhaft in seiner 1999 publizierten Studie zu Bankiers im Kaiserreich an.⁶⁶ Mit der

lege für die These finden lassen, dass Juden stärker nach der Standeserhebung strebten. Sie begründet dies einerseits damit, dass der »Bürgerstolz« in der jüdischen Wirtschaftselite ebenso stark ausgeprägt gewesen sei wie unter reichen nicht jüdischen Unternehmern, und andererseits damit, dass Juden in viel stärkerem Maße als Nichtjuden auf ihre ethnische Identität verzichten mussten, wenn sie einen Adelstitel annahmen. Vgl. Augustine, Wilhelminische Wirtschaftselite, Kap. 4. Eine vergleichbare Annahme vertritt auch Barth, Boris: Weder Bürgertum noch Adel – Zwischen Nationalstaat und kosmopolitischem Geschäft. Zur Gesellschaftsgeschichte der deutsch-jüdischen Hochfinanz vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), S. 94-122.

64 Vgl. Cullen, Michael S.: Juden als Sammler und Mäzene, in: Schoeps, Julius H. (Hg.): Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland, Stuttgart 1989, S. 123-148, hier S. 144 u. 146; Gaethgens, Thomas W.: Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Mai, Ekkehard/Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 153-173, hier S. 167. Eine Übersicht der verliehenen Orden an Mäzene der französischen Moderne für die Nationalgalerie bei Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum?, S. 270-273. Heinen hat analysiert, dass die Verleihung von Orden und Titeln vorrangig als Resultat eines Gebens und Nehmens zwischen Wirtschaftsvertretern und dem Staat zu sehen ist und wenig über die eigentliche Haltung der Mäzene gegenüber dem Kaiser und seiner Politik oder gar über einen Integrationswunsch in die »alte Elite« aussagen. Zahlreiche jüdische Mäzene lehnten zudem eine Nobilitierung ab. Vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum?, S. 313 f.

65 Vgl. Mergel, Bürgertumsforschung, S. 517.

66 Reitmayer betrachtet Bürgerlichkeit als Habitus und kommt zu dem Schluss, dass die damaligen Bankiers der Hochfinanz nicht aristokratisiert waren, sondern allenfalls eine eigene Lebensweise ausgeprägt hätten, die er als »plutokratisch« bezeichnet. Plutokratisch sei ihr Habitus, da er auf mobilem Reichtum und nicht auf Tradition oder Hofgesellschaft basiere und nicht den Werten der Bildungselite entsprochen habe. Vgl. Reitmayer, Morten: Bürgerlichkeit als Habitus. Zur Lebensweise deutscher Großbankiers im Kaiserreich, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), S. 66-93.

Theorie der verschiedenen Kapitalsorten Bourdieus operierten auch zunehmend Arbeiten, die sich gezielt mit dem Sammeln und Fördern bildender Kunst im Kaiserreich und der Weimarer Republik als Form der Akkumulierung »kulturellen Kapitals« beschäftigten.⁶⁷ Diese Studien wurden vermehrt auch transnational angelegt.⁶⁸

Als wegweisend für die Durchsetzung der Bürgertumsforschung im Bereich der deutsch-jüdischen Geschichte sollte sich Simone Lässig Studie zu *Jüdischen Wegen ins Bürgertum* erweisen, die dafür ebenfalls Anleihen bei der Theorie Bourdieus fand.⁶⁹ Auch Lässig betrachtet das Handeln und den Lebensstil deutscher Juden in erster Linie als einen Teil des bürgerlichen Vergesellschaftungsprozesses, als »bürgerlichen Habitus«.⁷⁰ Sie wendet diesen Verbürgerlichungsansatz auch auf das Sammeln und Fördern bildender Kunst durch jüdische Angehörige der großbürgerlichen Elite an, bei der es sich ihr zufolge ebenfalls um eine Form

67 U. a. bei Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum?; Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich; Niederacher, Sonja: Eigentum und Geschlecht. Jüdische Unternehmerfamilien in Wien (1900-1960) (= L'Homme Schriften. Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft, Bd. 20), Wien 2012, v. a. S. 17-20.

68 Vgl. Adam, Thomas/Lässig, Simone/Lingelbach, Gabriele (Hg.): Stifter, Spender und Mäzene. USA und Deutschland im historischen Vergleich (= Transatlantische historische Studien, Bd. 38), Stuttgart 2009.

69 Vgl. Lässig, Simone: Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert (= Bürgertum: Neue Folge, Bd. 1), Göttingen 2004. Lässig vermochte es, die bis dahin oftmals nebeneinander verlaufenden Forschungsstränge zur deutsch-jüdischen Geschichte einerseits und der allgemeinen Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums andererseits miteinander zu verbinden. Zur Kritik an den zwei isolierten Forschungssträngen: Rahden, Till van: Von der Eintracht zur Vielfalt: Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums, in: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/Rahden, Till van (Hg.): Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz. 1800-1933, Tübingen 2001, S. 9-33, hier S. 10 u. 11.

70 Vgl. Lässig, Simone: Juden und Mäzenatentum in Deutschland. Religiöses Ethos, kompensierendes Minderheitsverhalten oder genuine Bürgerlichkeit, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 46 (1998), S. 211-236, S. 224 u. 229. Lässig kritisierte, dass bisherige Studien zum »jüdischen Bürgertum« meist darauf bedacht gewesen seien, das spezifisch Jüdische ethnisch oder religiös herauszuarbeiten, wohingegen die Analyse allgemeiner sozialer Bestimmungsfaktoren vernachlässigt worden sei. Vgl. Lässig, Juden und Mäzenatentum, S. 212. Auch die Historikerin Shulamit Volkov betrachtete neben Vermögen und Beruf die Aneignung bürgerlicher Normen als einen wichtigen Faktor der Verbürgerlichung deutscher Juden, vgl. Volkov, Shulamit: Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), S. 603-628.

»genuiner Bürgerlichkeit« handelt.⁷¹ Daran knüpft Johanna Heinens 2016 erschienene Untersuchung *Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische Kunst* an. Sie konstatiert für die von ihr untersuchten Förderer der Berliner Nationalgalerie, dass deren Mäzenatentum ein »bürgerlicher Habitus« gewesen sei, der einem spezifischen System unterlag.⁷²

In einem weiteren Bereich, der stärker die Rolle jüdischer Frauen des Bürgertums fokussiert, werden die Thesen der Historikerin Marion A. Kaplan breit rezipiert. Kaplan kommt in ihren Studien zu dem Ergebnis, dass jüdische Frauen des Bürgertums in erster Linie darum bemüht waren, den Verbürgerlichungsprozess voranzutreiben.⁷³ Sie unterstreicht in diesem Zusammenhang die Doppelrolle der Jüdinnen als einflussreiche »Geburtshelferinnen der Verbürgerlichung« sowie als »Hüterinnen jüdischer Tradition«.⁷⁴ Kaplan konzentriert sich in ihren Arbeiten allerdings weniger auf die großbürgerliche Elite als vielmehr auf die bürgerliche Mittelschicht und den Prozess des »Making of Jewish Middle Class«.⁷⁵

Auch Reitmayer stellt – in Kombination von Kaplans Annahmen und seiner an Bourdieu orientierten Methode – fest, dass die Bankiersgattinnen im Kaiserreich als Trägerinnen und Vermittlerinnen kultureller und sozialer Werte fungiert hätten und ihnen die Weitergabe »kulturellen Kapitals« zugekommen sei.⁷⁶ Dementsprechend hätten sie für ihre geschlechtsspezifischen Aufgaben über hohes »kulturelles Kapital« verfügen müssen, da sie dadurch das »ökonomische Kapital« ihrer Männer oder ihr eigenes in »soziales« und »symbolisches Kapital« zu konvertieren vermochten.

Deutlicher als in allen anderen Studien zuvor berücksichtigt die Sozialhistorikerin Ute Frevert in ihrer Untersuchung zur großbürgerlichen Elite im Kaiserreich die Geschlechterverhältnisse.⁷⁷ Frevert argumentiert,

71 Vgl. Lässig, *Juden und Mäzenatentum*, S. 211–236.

72 Vgl. Heinens, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum?*, S. 352 f.

73 Budde, Gunilla-Friederike: Bürgerinnen und Bürgergesellschaft, in: Lundgreen, Peter (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums* (= Bürgertum, Bd. 18), Göttingen 2000, S. 249–271.

74 Vgl. Kaplan, Marion A.: *Jüdisches Bürgertum: Frau, Familie und Identität im Kaiserreich*, Hamburg 1997; Dies.: *Konsolidierung eines bürgerlichen Lebens im kaiserlichen Deutschland*, in: Dies. (Hg.): *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland. Vom 17. Jahrhundert bis 1945*, München 2003, S. 227–347; Dies./Dash Moore, Deborah (Hg.): *Gender and Jewish history*, Bloomington 2011.

75 Vgl. Kaplan, *Jüdisches Bürgertum* (engl. Titel *The Making of Jewish Middle Class*).

76 Reitmayer, *Bankiers im Kaiserreich*, S. 239–241.

77 Vgl. Frevert, *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*.

dass die Geschlechterzugehörigkeit über die Art und Weise sowie über den Grad entschieden habe, wie sich »Klassenidentität« ausprägte. Im Gegensatz zu Männern, die durch ihre ökonomische Funktion und Marktposition eng mit dem Fundament des Bürgertums verbunden waren und somit eine starke bürgerliche Identität ausbildeten, taten dies Frauen des Bürgertums hingegen nicht, so Freverts These. Denn Frauen wurden von den ökonomischen Quellen bürgerlicher Lebensführung systematisch ferngehalten und übernahmen im »bürgerlichen Spielplan« den Part der ästhetischen Repräsentation. Frauen hätten ihre Energien daher vielmehr dafür eingesetzt, ihre bürgerliche Identität durch eine Annäherung an den Adel aufzuwerten. Diese Form der Aristokratisierung wäre demnach vor allem ein von Frauen motivierter Prozess gewesen. Frevert konstatierte somit eine Gleichzeitigkeit von »Verbürgerlichung« und »Aristokratisierung« innerhalb der Elite, die in Abhängigkeit vom Geschlecht stattgefunden habe.⁷⁸

Adelsforschung

Seit den frühen 2000er Jahren wird die Bürgertumsforschung durch einen zusätzlichen Zweig der Kultur- und Sozialgeschichte erweitert: die Adelsforschung.⁷⁹ Innerhalb dieses Forschungsbereichs existieren Untersuchungen zum Sammeln und Fördern bildender Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, allerdings bisher noch nicht in vergleichbarem Ausmaß wie in der Bürgertumsforschung.⁸⁰ Auch Studien zur Lebenswelt adeliger Frauen um 1900 nehmen an Zahl zu.⁸¹ Monika Kubrova war neben Christa Diemel eine der ersten Historikerinnen, die sich adeligen Frauen

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 133-165, v. a. S. 143 f.

⁷⁹ Insbesondere durch das DFG-Projekt *Elitenwandel in der gesellschaftlichen Modernisierung: Adel und bürgerliche Führungsschichten in Deutschland 1750-1933*. Zum Forschungsstand: Conze, Eckart / Wienfort, Monika: Themen und Perspektiven historischer Adelsforschung zum 19. und 20. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.), *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 1-19.

⁸⁰ Hardtwig, Wolfgang: Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museum 1800-1914, in: Mai / Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen*, S. 81-103, hier S. 87.

⁸¹ Vgl. Diemel, Christa: *Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen. 1800-1870*, Frankfurt a. M. 1998; Kubrova, Monika: *Vom guten Leben. Adelige Frauen im 19. Jahrhundert. Elitenwandel in der Moderne*, Berlin 2011.

»als handelnde, erfahrene und deutende Akteurinnen« als Forschungsgegenstand zu wandten.⁸² Bourdieus Habituskonzept im Ansatz folgend, sind in den vergangenen Jahren auch Forschungsprojekte entstanden, die Adel als ein »kulturelles Konzept« betrachten und folglich auch einen »aristokratischen Habitus« untersuchen.⁸³

Auch in der Forschung zu deutsch-jüdischer Geschichte ist die Adelforschung angekommen: Eine Studie des Historikers Kai Drewes zum *Jüdischen Adel* hat jüngst die Aristokratisierungsthese verteidigt und damit zentrale Ergebnisse der Bürgertumsforschung in Frage gestellt. Drewes kommt anhand des von ihm untersuchten Materials zu dem Ergebnis, dass sich sehr wohl ein Streben der jüdischen, großbürgerlichen Elite nach Aristokratisierung – etwa in Form von Adelstiteln – nachweisen lässt.⁸⁴

Damit zeigt sich, dass auch nach jahrzehntelanger Forschung zur Elite des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach wie vor umstritten bleibt, ob für weite Teile der Elite um 1900 eine Aristokratisierung oder eine Verbürgerlichung anzunehmen ist. Zur Beantwortung dieser Frage in Bezug auf die Kunstmatronage beizutragen ist daher ein Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Jüdinnen und Juden als verbürgerlichte »Wegbereiter der Moderne«?

Die Unterstützung avantgardistisch-moderner Kunst wird in vielen Studien als klarer Beleg für die Ausprägung eines genuin (groß)bürgerlichen Lebensstils betrachtet, da sie von Kaiser Wilhelm II. offiziell abgelehnt wurde und aus diesem Grund nicht dazu geeignet war, sich dem Hofadel anzunähern. Ein Teil des Großbürgertums habe sogar durch die Förderung moderner Kunst einen selbstbewussten Kampf gegen den Kaiser und die alten adeligen Eliten geführt.⁸⁵ Dies sei, so der Kunsthistoriker Stefan Pucks, ein Beleg dafür, dass dieser Teil des Bürgertums gerade nicht nach Aristokratisierung strebte:

82 Vgl. Kubrova, *Vom guten Leben*, S. 25.

83 Vgl. Conze/Meteling/Schuster/Strobel (Hg.), *Aristokratismus und Moderne*.

84 Vgl. Drewes, Kai: *Jüdischer Adel. Nobilitierung von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2013.

85 Paul, Barbara: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993; Schuster, Peter-Klaus: *Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, in: *Hohenzollern / Schuster (Hg.), Manet bis van Gogh*, S. 21-41.

»Der selbstbewusst-konträre Kunstgeschmack mit seiner modernen und weltoffenen Ausrichtung bestätigt die in letzter Zeit von Historikern wiederholt geäußerten Zweifel an der ›Feudalisierungsthese‹. Das sehr schnell sehr reich gewordene Großbürgertum wollte keine Anerkennung von der monarchisch-bürokratisch-militärischen (Jürgen Kocka) Oberschicht, sondern suchte sich durch seine Lebensführung eher von Konkurrenten aus derselben Klasse, dem Wirtschaftsbürgertum und von dem nicht so gut verdienenden Bildungsbürgertum, abzugrenzen.«⁸⁶

Die Forschung widmete sich insbesondere nach 1990 intensiv dieser Gruppe der »Wegbereiter der Moderne«: Publikationsreihen entstanden, und große Ausstellungen wurden organisiert, die die Bürgerkultur und die Herausbildung der klassischen Moderne miteinander verbanden.⁸⁷ Dass gerade die Secessionsgründungen auf dem Protest moderner Künstler gegen das als überkommen empfundene »philisterhafte Bürgertum« fußten und damit Ausdruck einer tendenziell antibürgerlichen Haltung und meist elitär geistesaristokratisch gedacht waren, wurde hier selten in den Vordergrund gestellt.⁸⁸

Viele dieser Studien widmen sich darüber hinaus gezielt dem jüdischen Anteil der Moderneförderung. Dass Jüdinnen und Juden Wegbereiter der Moderne gewesen seien, wird aber auch angezweifelt und von Historikern wie Peter Gay als Mythos bezeichnet, der von Nichtjuden und Juden gleichermaßen geschürt worden sei. Er konstatiert zudem, dass es eine weit größere Anzahl von jüdischen Kulturreaktionären mit konventionellem Geschmack und patriotischen Überzeugungen gegeben habe als bisher bekannt.⁸⁹ Dennoch haben in die Forschungslite-

86 Pucks, Von Manet zu Matisse, in: Hohenzollern/Schuster (Hg.), Manet bis van Gogh, S. 386-391, S. 389.

87 Gerade das *Pariser Forum für Kunstgeschichte* legte den Fokus auf den deutsch-französischen Kulturtransfer durch deutsche Privatsammler der französischen Moderne. Vgl. Pophanken, Andrea/Billeter, Felix (Hg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik (= Passagen, Bd. 3), München 2001.

88 Die Schreibweise von Secession / Sezession variiert sowohl zeitgenössisch als auch in der Forschungsliteratur. Im Folgenden wird in Anlehnung an die Forschungsarbeit von Peter Paret die Schreibweise Secession bevorzugt verwendet.

89 Vgl. Gay, Peter: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur, München 1989, S. 122; Mosse, German-Jewish Élite, S. 327. Auch Heinen meint, dass das Mäzenatentum jüdischer Akteure für moderne Kunst nur »ein Engagement unter vielen anderen« gewesen sei. Vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum?, S. 358.

ratur diverse Ansätze einzug gehalten, die spezifisch jüdische Motive oder strukturell und kulturell bedingte Faktoren der modernen Kunstförderung analysieren. Am häufigsten wird als begünstigender Faktor jüdischer Modernisierung ein historisch entwickelter »jüdischer Kosmopolitismus« angeführt.⁹⁰ Transnational-jüdische und hier vor allem deutsch-französische Netzwerke hätten gerade bei modernen Kulturtransfers eine entscheidende Rolle gespielt. Als Beispiel für einen solchen Transferprozess wird nicht selten die früheste Überführung von Werken französischer Impressionisten von Paris nach Berlin durch das Sammlerehepaar Carl und Félicie Bernstein angeführt.⁹¹ Ebenso wird in der Forschung die Auffassung vertreten, dass sich durch das Netzwerk jüdischer Kunstvermittler in den freien Berufen, vor allem jüdischer Kunstkritiker und Kunsthändler, eine jüdische Interessengruppe für moderne Kunst herausgebildet habe. So sei ein Moderne-Netzwerk entstanden, das der von David Sorkin für das frühe 19. Jahrhundert begrifflich geprägten »deutsch-jüdischen Subkultur« vergleichbar gewesen sei.⁹²

Eine weitere geläufige Hypothese ist, dass Jüdinnen und Juden auf Grund ihres Ausschlusses von der »dominanten Kultur« empfänglicher

90 Mendes-Flohr, Paul: *The Berlin Jew as Cosmopolitan*, in: Bilski, Emily D. (Hg.): *Berlin Metropolis. Jews and the new culture. 1890-1918*, Berkeley 2000, S. 14-32; Gaethgens, Anreger und Vermittler, S. 124; Pucks, *Von Manet zu Matisse*, S. 389. Heinen merkt diesbezüglich zu Recht kritisch an: »Obgleich Begriffe wie ›welt-offen‹, ›modern‹ und ›liberal‹, die in der kunsthistorischen Forschung als Attribute einer jüdischen Kunstvermittlergruppe verstanden werden, heute durchweg positiv und mit besten Absichten im Sinne von Weitsichtigkeit und einer anti-kultur Chauvinistischen Einstellung interpretiert werden, tragen sie dennoch dazu bei, dass unterschwellig-antisemitische Stereotypen [des ewig wandernden Juden, Anm. ACA] weiterhin Bestand haben.« Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 27.

91 Tatsächlich war das Ehepaar Bernstein über verwandtschaftliche Netzwerke (Charles Ephrussi, Paris) erstmals mit impressionistischer Kunst in Kontakt gekommen. Vgl. Augustin, Anna-Carolin/Ludewig, Anna-Dorothea: *Kunst und Leben – Die Sammlerinnen Félicie Bernstein und Margarete Oppenheim*, in: Gefers Browne, Christine/Kotowski, Elke-Vera (Hg.): *Salondamen und Frauenzimmer. Selbstemanzipation deutsch-jüdischer Frauen in zwei Jahrhunderten* (= Europäische-jüdische Studien. Beiträge Bd. 5), Berlin/München/Boston 2016, S. 67-88.

92 Vgl. Sorkin, David: *The Transformation of German Jewry 1780-1840*, New York 1987. Sorkin argumentiert hier, dass Juden, denen der Zugang zum öffentlichen Vereinswesen verwehrt war, parallel eine eigene Vereinskultur ausprägten, die sich an bürgerlichen Normen orientierte. Auch nach der Öffnung des allgemeinen Vereinswesens habe diese jüdische Subkultur Bestand gehabt.

für »abseitige« soziale und intellektuelle Kräfte gewesen seien.⁹³ Am Beispiel der Rezeption Vincent van Goghs im späten Kaiserreich arbeitet die Kunsthistorikerin Veronica Grodzinski das Motiv des sozialen Außenseiertums, der *Otherness*, jüdischer Sammlerinnen und Sammler heraus.⁹⁴ Die jüdische *Otherness* – bei gleichzeitigem Streben nach voller Akzeptanz innerhalb der deutschen Gesellschaft – habe laut Grodzinski mit dem utopischen und krisenhaften Moment moderner Kunst korrespondiert, allen voran mit den Werken van Goghs und der französischen Impressionisten. Die Außenseiter-Erfahrungen weiter Teile des jüdischen Bürgertums im Kaiserreich hätten sich mit den Inhalten moderner Kunst gedeckt und so zu einer starken Identifizierung mit ihr geführt.⁹⁵ Auch das Engagement von Jüdinnen und Juden für deutsche Expressionisten wurde in der Forschung mit dem »Othernessansatz« erklärt.⁹⁶

Auf ähnliche Weise betrachtet die Kunsthistorikerin Elana Shapira die jüdischen Motive zur Förderung moderner (Stil-)Kunst im Kontext der jüdischen Assimilationskrise um 1900. Sie sieht darin die Konstruktion einer »self-styled« Jewish identity.⁹⁷ Problematisch an dieser Argumen-

93 In einem frühen Aufsatz hat v. a. der Soziologe und Ökonom Thorstein Veblen um 1900 diese These vertreten, vgl. Veblen, Thorstein: *The intellectual Pre-Eminence of Jews in Modern Europe*, in: Ardzrooni, Leon (Hg.): *Essays in Our Changing Order*, New York 1964, S. 219-231.

94 Grodzinski, *Longing and Belonging*, in: Reuveni, Gideon (Hg.), *Making of Jewish Consumer Culture*, S. 91-113; Dies.: *The Artdealer and Collector as Visionary. Discovering Vincent van Gogh in Wilhelmine Germany 1900-1914*, in: *Journal of the History of Collections*, Jg. 21 (2), H. 2 (2009), S. 221-228; Dies., Wilhelm II, Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art, in: Weber, Annette / Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.): *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 119-132.

95 Vgl. Grodzinski, *The Artdealer and Collector as Visionary*; Dies., *Longing and Belonging*; Dies., Wilhelm II, Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art; Dies.: *Collecting against the grain*, in: *Jewish Quarterly*, No. 202, Summer 2006.

96 Vgl. Reisenfeld, Robin: *Collecting and Collective Memory: German Expressionist Art and Modern Jewish Identity*, in: Soussloff, Catherine M. (Hg.): *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley 1999, S. 114-135, S. 116; Henze, Wolfgang: *Die Zeichen der Zeit und sich selbst erkennen. Die frühen Privatsammlungen des Expressionismus*, in: Caspers, Eva / Henze, Wolfgang / Lwowski, Jürgen (Hg.): *Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958*, Hamburg 1999, S. 97-128.

97 Shapira, Elana: *Jewish Identity, Mass Consumption and Modern Design*, in: Roemer / Reuveni (Hg.), *Making of Jewish Consumer Culture*, S. 61-90, hier S. 62. Sie bezieht sich in dieser Annahme auf Martin J. Powers, der Stile als Ausdruck konstruierter Identität sozialer Gruppen definiert und im Umkehrschluss

tation ist jedoch, dass auch sie nicht beantworten kann, warum sich auch Nichtjuden, wie etwa Tilla Durieux, Nell Walden oder Harry Graf Kessler, maßgeblich an dieser vermeintlich »jüdischen Identitätskonstruktion« beteiligten und welchen Sinn diese Kunstförderung als Mittel zur Assimilation haben sollte, wenn sie doch tendenziell eher negative Reaktionen breiter Bevölkerungsschichten hervorrief.

Mit stärkerer Einbettung in die generelle Bürgertumsforschung betrachtet wiederum die Judaistin Annette Weber die Förderung nicht-etablierter Kunst durch Jüdinnen und Juden als Willen zur Teilhabe am allgemeinen, bürgerlichen Kulturaufbau.⁹⁸ Diese Meinung korrespondiert mit Peter Paret's These, wonach die künstlerische Secessions- und Stilbewegung – trotz aller Anfeindung von Gegnern der Moderne – nicht als partikulares »Projekt jüdischer Identitätskonstruktion«, sondern als ein Höhepunkt »jüdischer Assimilation« in Deutschland, als ein Beispiel des harmonischen Miteinanders von Juden und Nichtjuden zu betrachten sei.⁹⁹ Auch Emily D. Bilski betont, dass das »Projekt Berliner Moderne« ohne Nichtjuden nicht denkbar gewesen wäre und es heterogene Gruppen talentierter Individuen gemeinsam auf den Weg brachten.¹⁰⁰

Ganz anders argumentiert Leora Auslander, die die Existenz eines genuin *jüdischen Geschmacks* postuliert, der in besonderem Maße mit moderner Kunst korreliere. Auslander untersucht unter diesen Vorzeichen großbürgerliche Interieurs der Berliner Zwischenkriegszeit.¹⁰¹ Sie kommt

- daraus folgert, dass Stilanalyse auch immer Rückschlüsse auf die Projektionen sozialer Gruppen zulasse. Dies.: *Assimilating with Style. Jewish Assimilation and Modern Architecture and Design. The case of the »Outfitters« Adolf Loos and Leopold Goldman and the Making of the Goldman & Salatsch Building*, Diss., Wien 2004; Dies.: »Jüdisches Mäzenatentum zwischen Assimilation und Identitätsstiftung in Wien 1800-1930«, in: Theune, Claudia / Walzer, Tina (Hg.): *Jüdische Friedhöfe. Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal*, Wien / Köln / Weimar 2011, S. 171-185; Dies.: *Jewish Patronage and the Avant-Garde in Vienna*, in: Weber / Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 219-236; Dies.: »Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender: Visual Culture in Vienna 1900«, in: Kromm, Jane / Bakewell, Susan (Hg.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford 2010, S. 157-169.
- 98 Vgl. Weber, Annette: *Kunstsammeln als Konzept bürgerlicher Kulturentwicklung*, in: Dies. / Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 165-189.
- 99 Vgl. Paret, Peter: *Modernism and the »Alien Element« in German Art*, in: Bilski (Hg.), *Berlin Metropolis*, S. 32-58, hier S. 53.
- 100 Bilski, Emily D.: *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Berlin Metropolis*, S. 2-13, hier S. 6.
- 101 Sie geht davon aus, dass *Jewishness* ein Set kultureller Praktiken ist, die bewusst oder unbewusst von Generation zu Generation übertragen, reproduziert und

zu dem Ergebnis, dass in Berlin eine jüdische Subkultur existiert habe, in der sich ein genuin jüdischer Lebensstil und Geschmack herausgebildet habe. Ausschlaggebend für die Ausprägung dieser jüdischen Geschmacks- und Stilkultur seien sowohl die historische jüdische Erfahrung und Tradition als auch eine vage definierte »jewish sensibility«. ¹⁰² Diese »jüdische Sensibilität« sei, so Auslander, auf ein spezifisches Verhältnis des Judentums zu den Sinnen sowie zu den Dimensionen von Raum und Zeit – insbesondere zur Ästhetik – zurückzuführen. ¹⁰³ Auslanders kulturwissenschaftlich geprägter, partikular-jüdischer Ansatz geht über historische und soziologische Erklärungsmodelle hinaus. ¹⁰⁴

Während also viele Studien gezielt dem jüdischen Anteil an der Förderung insbesondere moderner Kunst nachgehen, wird in der vorliegenden Arbeit die Eindeutigkeit dieses Narrativs durch die Annäherung an die Einzelbiographien hinterfragt und damit der jeweils individuelle »Atlas der Motive« der Kunstmatronage herausgearbeitet. Damit soll die künstliche Engführung eines eigentlich umfangreicheren Feldes durch Reduzierung auf »das Jüdische« vermieden werden. Dennoch existieren freilich Fälle, in denen die jüdische Herkunft, kulturelle Prägung oder der Glauben tatsächlich deutlichen Einfluss auf die Kunstmatronage nahmen. ¹⁰⁵

transformiert werden. Vgl. Auslander, Leora: The boundaries of Jewishness, or when is a cultural practice jewish?, *Journal of Modern Jewish Studies*, Jg. 8 (2009), S. 47-64, hier S. 48.

¹⁰² Ebenda, S. 55.

¹⁰³ Auslander argumentiert, dass Juden als Minderheit grundsätzlich offen gegenüber der künstlerischen Moderne gewesen seien, diese mit ihrer eigenen Tradition und Erfahrung anreicherten und so eine Vorliebe für einen Eklektizismus aus modernen Kunstwerken, eingebettet in historistisches Mobiliar, entwickelt hätten. Vgl. Auslander, The boundaries of Jewishness.

¹⁰⁴ Als Belegbeispiele führt Auslander unter anderem die hybrid modern-historistischen Interieurs von Alfred Flechtheim sowie Paul und Lotte von Mendelssohn-Bartholdy an. Gerade letzteres Beispiel ist bei genauerer Betrachtung wenig überzeugend. Das Ehepaar Lotte und Paul von Mendelssohn-Bartholdy besaß keineswegs ausschließlich historistisches Mobiliar, sondern gab ebenso moderne Möbel bei den Münchner Werkstätten in Auftrag, ließ repräsentative Salons von zeitgenössischen Künstlern modern ausmalen und schuf somit auch einheitlich modern-zeitgenössische Ensembles. Auslander bietet zudem keine Erklärung dafür, weshalb die Interieurs zahlreicher nichtjüdischer Personen ebenso dem von ihr als jüdisch bestimmten eklektizistischen Geschmack entsprachen.

¹⁰⁵ Vgl. Fallbeispiel Franka und Georg Minden, Kap. IV, 5, S. 294-335.

Kunstmatronage und die historische Frauen- und Geschlechterforschung

Der mittlerweile kanonische Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* der Kunsthistorikerin Linda Nochlin gab seit 1971 auch Teilen der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft den Anstoß, sich mit geschlechterhistorischen Fragen auseinanderzusetzen.¹⁰⁶ Viele Arbeiten der politisch motivierten (kunst)historischen Frauenforschung der 1970er Jahre befassten sich zunächst mit der sozialhistorischen »Wiederentdeckung« von Künstlerinnen und der Betrachtung der Bedingungen ihres Kunstschaffens.¹⁰⁷ War die ursprüngliche Intention weiter Teile dieser Forschungsrichtung, die Künstlerinnen wieder »sichtbar zu machen« und in den kunsthistorischen Kanon einzuschreiben, so mündeten nicht wenige Arbeiten dieser Jahre in eindimensionale Opfer- oder Heldinnengeschichten. Der Fokus auf historische Diskriminierung und Unterdrückung schuf so mitunter das verzerrte Bild einer »Einbahnstraße des Leides«. ¹⁰⁸ Das Sammeln und Fördern bildender Kunst durch Frauen wurde in keiner der frühen frauenhistorischen Studien thematisch aufgegriffen. Dieser Mangel an Auseinandersetzung mit Kunstsammlerinnen und Kunstförderinnen hing vermutlich damit zusammen, dass es sich bei den betreffenden Frauen in der Regel um privilegierte Angehörige der großbürgerlich-adeligen Elite handelte, die sich nur bedingt als Vorbilder für den Emanzipationskampf der neuen Frauenbewegung ab den späten 1960er Jahren eigneten. Denn Frauen der Elite standen »in feministischen Diskursen unter Verdacht, die Geschlechterordnung zu stabilisieren«, da sie es als Ausnahmefrauen vermochten, »in die patriarchalische Gesellschaft ein[zu]treten und das Prinzip der Solidarität [zu] unterwandern«. ¹⁰⁹

Vielen Arbeiten der frühen historischen Frauenforschung war ein additiver Ansatz gemein, Frauen zwar »wiederzuentdecken« und dem Geschichtsbild hinzuzufügen, ohne aber grundsätzlich die »männliche Norm« dieses Geschichtsbildes zu hinterfragen. Auf diese Weise bedienten

106 Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: *Art News* 69 (1971), S. 22-39.

107 Vgl. Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986; Nobs-Greter, Ruth: *Die Künstlerin und ihr Wirken in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.

108 Vgl. Habermas, Rebekka: *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750-1850)* (= *Bürgertum*, Bd. 14), Göttingen 2002, S. 19.

109 Wimmer, Dorothee/Feilchenfeldt, Christina/Tasch, Stephanie (Hg.): *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, Berlin 2009, S. 10.

diese Arbeiten die Vorstellung einer dichotomen Geschlechterdifferenz. Gleichzeitig kam aber auch die Forderung nach einer komplementären historischen Männerforschung auf, der durch erste männerhistorische Studien Rechnung getragen wurde.

Insbesondere in der anglo-amerikanischen Forschung entwickelten sich unter differenzfeministischen Vorzeichen Forschungsansätze, die einen inhaltlichen Schwerpunkt auf weibliche Praktiken und die Herausarbeitung einer »weiblichen Kultur« (»female culture«) legten. Dieses Forschungssegment setzt sich explizit mit der Gestaltung historischer Lebenssphären und Praxen von Frauen auseinander.¹¹⁰ Diverse Studien aus diesem Forschungsspektrum widmen sich auch und insbesondere dem Thema Kunstsammlerinnen und -förderinnen.¹¹¹ Der Tendenz nach wird Kunstmatronage hier als »entrée into the wider world of decision making and independence«, also als eine emanzipatorische Praxis betrachtet.¹¹²

Im Vergleich dazu widmen sich im deutschsprachigen Raum bisher nur wenige frauen- oder geschlechterhistorische Arbeiten explizit der Erforschung von Kunstmatronage.¹¹³ Sabine Knopfs Aufsatz *Frauen als Sammlerinnen um 1900* und Susanne Jensens Beitrag *Wo sind die weiblichen Mäzene?* sind nahezu die einzigen Auseinandersetzungen mit diesem Thema.¹¹⁴ Außerdem widmet Sven Kuhrau ein Kapitel seiner sozialhistorisch angelegten Studie *Der Kunstsammler im Kaiserreich* inhaltlich der *Emanzipation durch Kunst: Sammlerinnen und Ehefrauen von Sammlern*.¹¹⁵

110 Vgl. Habermas, *Frauen und Männer*, S. 19.

111 Gere, Charlotte/Vaizey, Marina (Hg.): *Great Woman Collectors*, London 1999; James, Susan E.: *The feminine dynamic in English Art, 1485-1603. Women as Consumers, Patrons and Painters*, Farnham 2009; Reist, Inge/Mamoli Zorzi, Rosella (Hg.): *Power Underestimated. American Woman Art Collectors*, Venedig 2011.

112 Sachko Macleod, Dianne: *Enchanted Lives, Enchanted Objects. American Women Collectors and the Making of Culture, 1800-1940*, Berkeley 2009, S. 3.

113 Vgl. Knopf, Sabine: *Frauen als Sammlerinnen um 1900*, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Jg. XIX, S. 145-174.

114 Vgl. Knopf, *Frauen als Sammlerinnen*, S. 145-174. Jensen, Susanne: *Wo sind die weiblichen Mäzene? Private Kunstförderung im »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin«*, in: *Berlinische Galerie (Hg.): Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Berlin 1992, S. 299-309. *Für Österreich um 1900: Natter, Tobias G.: Fürstinnen ohne Geschichte? Gustav Klimt und die »Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden«*, in: *Ders. (Hg.): Klimt und die Frauen*, Wien 2000, S. 57-75.

115 Durch die exkurshafte Thematisierung von Frauen festigt Kuhrau – ganz im Gegensatz zu seiner Ambition – den männlichen Sammler als Norm, was sich auch plakativ im Titel seines Buches widerspiegelt. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 83-97.

Kuhrau vertritt hierin die These, dass Kunstsammeln zugleich die Rolle der Frau »als Dame des Hauses bedienen, aber auch überwinden« könne, also emanzipatorisch wirke.¹¹⁶ Auch Sabine Knopf sieht im Kunstsammeln für Frauen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert »ein Stück Emanzipation von der traditionellen weiblichen Rolle«.¹¹⁷ Darüber hinaus erschienen in den vergangenen Jahren zwei überregional und zeitlich weiter gefasste Sammlerinnen-Anthologien sowie mehrere biographische und individualpsychologische Annäherungen an einzelne Akteurinnen.¹¹⁸

Diese meist sozialgeschichtlich angelegten Arbeiten reagierten nur am Rande auf poststrukturalistische Ansätze der Geschlechtergeschichtsschreibung, die sich seit Anfang der 1990er Jahre tendenziell von der historischen Frauenforschung abwandten, *Gender* (»soziales Geschlecht«) als »nützliche Kategorie der historischen Analyse« einführten und für die Methode der historischen Diskursanalyse warben.¹¹⁹ Eine der federführenden Vertreterinnen dieser Forschungsrichtung, Joan Scott, forderte, dass Geschlechtergeschichte sich nicht länger mit »vermeintlich naiven Fragen beschäftigen [solle], was Männer und Frauen widerfuhr und wie sie damit umgingen, sondern ausschließlich damit, wie die Bedeutung von Mann und Frau konstruiert wurde«.¹²⁰

Diese Neujustierung der Forschung hin zu einer meist diskursanalytisch angelegten Geschlechtergeschichte stieß bei einigen Vertreterinnen und Vertretern der »klassischen« sozialhistorischen Frauenforschung auf Skepsis. So fordert beispielsweise Marion A. Kaplan, dass im Zentrum einer Sozialgeschichte der Frau nicht die Betonung der Konstruktion der

116 Ebenda, S. 90.

117 Knopf, Frauen als Sammlerinnen, S. 145.

118 Vgl. Wimmer/Feilchenfeldt/Tasch (Hg.), Kunstsammlerinnen; Jürgs, Britta (Hg.): Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000; Rischbieter, Julia Laura: Henriette Hertz. Mäzenin und Gründerin der Bibliotheca Hertziana in Rom (= Palas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 14), Stuttgart 2004; Schlossmuseum Murnau (Hg.): »Bereitschaft zum Risiko«. Lilly von Schnitzler. 1889-1981. Sammlerin und Mäzenin, Murnau 2011; Bey, Katja von der: Mißachtete Spielregeln. Zur Rezeption von Hilla Rebay als Mäzenin, in: Lindner, Ines/Schade, Siegrid/Wenk, Silke u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 113-120.

119 Vgl. Scott, Joan: Gender. Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse, in: Kaiser, Nancy (Hg.): Selbst Bewusst. Frauen in den USA, Leipzig 1994, S. 27-75.

120 Habermas, Rebekka: Frauen- und Geschlechtergeschichte, in: Eibach, Joachim/Lottes, Günther (Hg.): Kompass der Geschichtswissenschaft, Göttingen 2002, S. 231-245.

Narrative stehen sollte, sondern vielmehr die »Verhaltensweisen und Subjektivität« von Frauen.¹²¹ Sie und andere Frauenhistorikerinnen befürchteten die Gefahr eines erneuten Verschwindens von Frauen als Subjekten oder auch kollektiver weiblicher Erfahrung aus der Geschichte, da Diskurse um 1900 in aller Regel von Männern dominiert beziehungsweise »männlich« konnotiert waren.

Vertreterinnen einer neuen Geschlechtergeschichte, wie die Historikerinnen Rebekka Habermas und Monika Kubrova, verbinden mittlerweile Ansätze der »klassischen« sozialhistorischen Frauenforschung mit denen der Geschlechtergeschichte. Rebekka Habermas begründet dies damit, dass Diskursanalysen den »historischen Wandel nur nachzeichnen, aber nicht erklären [können, Anm. ACA]. Um Wandel präziser zu erklären, müssten [...] die sozialen, ökonomischen und politischen Kontexte berücksichtigt werden und müssten auch die Subjekte und ihre Interaktion bzw. Erfahrung wieder ins Spiel kommen.«¹²² Auch die Historikerin Monika Kubrova unterstreicht ähnlich argumentierend:

»Sichtbarmachen« meint ebenfalls das Festhalten an einem (weiblichen) Subjekt als Zentrum von Wahrnehmung, Deutung und Handlung, das man befragen kann, welche Relevanz den Zuschreibungen »männlich« und »weiblich« zugewiesen wurde. Das heißt, vor dem Hintergrund der Diskussion, inwiefern die Geschlechterdifferenz ein Effekt von Geschichte oder Diskursen ist, gehe ich von deren Geschichtlichkeit aus und schließe mich dem Konsens an, dass sich Diskurse nicht von selbst machen und es wichtig ist, zu wissen, wer spricht.«¹²³

Im Folgenden wird ebenfalls der Fokus auf die handelnden Subjekte, die Frauen und ihre Erfahrungen, gerade vor dem Hintergrund der entsprechenden geschlechtsspezifischen Zuschreibungen um 1900 gelegt. Im Vergleich zu den bereits existierenden Forschungsarbeiten zu einzelnen Sammlern und Mäzenen sowie dem »männlichen« Kunstsammlerkollektiv im Kaiserreich soll darüber hinaus ein Beitrag zu einer geschlechtergeschichtlich sensibilisierten Neubewertung der allgemeinen Geschichte des Kunstsammelns und Kunstförderns in Berlin um 1900 geleistet werden.

121 Kaplan, Marion A.: Weaving Women's Words. Zur Bedeutung von Memoiren für die deutsch-jüdische Frauengeschichte, in: Heinson, Kirsten / Schüler-Springorum, Stefanie (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert (= Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden, Bd. 28), Göttingen 2006, S. 250-275, hier S. 274.

122 Habermas, Frauen- und Geschlechtergeschichte, S. 242.

123 Kubrova, Adelige Frauen im 19. Jahrhundert, S. 30.

Materielle Kultur

Durch die kulturwissenschaftliche Erweiterung der Sozialgeschichte wurde noch ein weiterer mit der Geschlechtergeschichte und Kunstmatronage in enger Verbindung stehender Forschungsbereich gestärkt: Einige kulturwissenschaftliche Studien haben den Blick verstärkt auf das Phänomen des Sammelns sowie die Konsumkultur um 1900 gerichtet. Diese Hinwendung basiert auf einer langen Tradition der Analyse von »Sachkultur« und »Dingbedeutsamkeit«, für die Walter Benjamin mit seinen historisch-materialistischen Betrachtungen zum Sammler im frühen 19. Jahrhundert den Grundstein legte.¹²⁴ Begünstigend wirkt sich zudem auf die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit den »Dingwelten« seit den 2010er Jahren zunehmend der so genannte *material turn* aus, dessen Vertreter sich der Materialität kultureller Erfahrung und Wissensproduktion verschrieben haben.

Eine auch für das Thema Kunstmatronage zentrale Studie mit geschlechterhistorischem Schwerpunkt im Bereich der kulturwissenschaftlichen Konsumforschung ist Gudrun M. Königs *Konsumkultur – Inszenierte Warenwelt um 1900*, in der unter anderem die Nutzbarmachung der Frau als Konsumentin auch und gerade im Bereich des Kunstgewerbes analysiert wird.¹²⁵ Innerhalb der Jüdischen Studien lässt sich ebenfalls ein sich entwickelnder Forschungszweig beobachten, in dessen Fokus die materielle Dingkultur, deren Gebrauchsweisen und Konsum, Erinnerungswert und emotionale Bedeutung stehen. Das Themenfeld *Kunstmatronage* kann als kultureller Habitus wie auch durch seinen engen Bezug zu materieller Objektkultur in die inhaltliche Nähe dieser Studien gerückt werden.¹²⁶

124 In seinem unvollendeten *Passagen-Werk*, an dem Walter Benjamin seit 1927 arbeitete, formulierte er in Bezug auf das Sammeln: »Man sollte nur recht genau die Physiognomie der Wohnung großer Sammler studieren. Dann hat man den Schlüssel zum Interieur des 19ten Jahrhunderts. Wie dort die Dinge langsam Besitz von der Wohnung ergreifen, so hier ein Mobiliar, das die Stilspuren aller Jahrhunderte versammeln, einbringen will. – Dingwelt –.« Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. V, 1, S. 288.

125 König, Gudrun M.: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*, Berlin 2007.

126 Bei einer Konferenz der *American Jewish Studies Association* 2006 in San Diego standen Fragen nach *Jewishness* und materieller Kultur im Vordergrund. Die Vorträge wurden im *Journal of Modern Jewish Studies* 2009 8 (1) publiziert. Außerdem zu materieller Dingkultur, Konsum und Restitution: Grossmann, Atina: *Familij Files: Emotions and stories of (non-)restitution*, in: *German*

Während Walter Benjamin anhand der Figur des Sammlers in erster Linie die gesellschaftlichen Verhältnisse analysierte, richten kulturwissenschaftliche Arbeiten seit den 1990er Jahren ihren Fokus stärker auf das sammelnde Subjekt.¹²⁷ Werner Muensterberger verfasste beispielsweise eine zentrale psychoanalytisch orientierte Studie zum Sammeln.¹²⁸ Zwar thematisiert Muensterberger auch Sammlerinnen, aber der expliziten Frage nach dem Zusammenhang von Geschlecht und »Sammelleidenschaft« geht er nicht nach.¹²⁹ Der Kulturwissenschaftler Bjarne Rogan hingegen untersucht konkret, inwiefern Kunstsammeln sowie bestimmte Sammelsegmente und Sammelstile eine geschlechtlich determinierte Aktivität sind und auf welche Weise es zu den kulturellen Konstruktionen eines vermeintlich männlichen und weiblichen Kunstsammelns kommt.¹³⁰

Historical Institute London Bulletin, Jg. 34 (1), H. 1 (2012), S. 59-78; Roemer, Nils/Reuveni, Gideon: Introduction, in: Reuveni, Gideon (Hg.), *Making of Jewish Consumer Culture*, S. 1-22; Auslander, Leora: »Beyond words«, in: *American Historical Review*, 110 / 4 (2005), S. 1015-1045.

- 127 Elsner, John/Cardinal, Roger (Hg.): *The Cultures of Collecting*, Oxford 1994; Potvon, John/Myzelev, Alla (Hg.): *Material Cultures, 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting*, Burlington 2009.
- 128 Muensterberger, Werner: *Collecting. An Unruly Passion*, Princeton 1993. Muensterberger zeigt in seiner Studie den Nexus zwischen frühkindlicher Erfahrung und der Sammelleidenschaft auf und spricht Sammelobjekten die Funktion zu, der Angstabwehr zu dienen (»narzisstische Zufuhr«). Die Leidenschaft des Sammelns gehe stets mit einer tief verwurzelten Bindung an Gegenstände einher, die mitunter Beziehungen zu Menschen ersetzen können. Muensterberger geht aber noch sehr viel weiter, zeichnet im Grunde eine Kulturgeschichte des Sammelns von der Renaissance bis heute nach und erörtert noch dazu drei Psychobiographien von Sammlern.
- 129 Es folgten noch weitere psychoanalytisch, anthropologisch und philosophisch angelegte Betrachtungen zum »homo collector«: Pearce, Susan M.: *On collecting an investigation into collecting in the European tradition*, London 1995; Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker (= Literatur und Anthropologie, Bd. 1)*, Tübingen 1998; Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a. M. 1991; Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a. M. 2002.
- 130 Rogan, Bjarne: *Material Culture and Gender – Seen through the Practise of Collecting*, in: Köhle-Hezinger, Christel/Scharfe, Martin/Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Berlin 1997, S. 138-146.

3. Vorgehensweise

Die Analyse der Kunstmatronage wird im Folgenden räumlich auf das Stadtgebiet Berlin beschränkt.¹³¹ Das Fördern und Sammeln von Kunst ist zweifelsohne ein überregional-internationales Phänomen, und ein zukünftiger Vergleich mit anderen Metropolen ist wünschenswert, aber nur durch die räumliche Eingrenzung war es möglich, das weitverstreute Quellenmaterial für diese erste tiefschichtige Untersuchung zur Kunstmatronage zu bündeln. Es sprechen zudem spezifische Charakteristika der Stadt Berlin für eine gesonderte Betrachtung: Im Gegensatz zu anderen deutschen Großstädten stieg Berlin erst im 18. Jahrhundert von einer sekundären Provinzstadt zum kulturellen und politischen Zentrum Preußens und schließlich Deutschlands auf, dessen Hauptstadt es mit der Reichsgründung 1871 wurde. Diese Entwicklung zur Metropole war geprägt von migrantischem Zuzug, der Berlin zu einer »Stadt der Neuankömmlinge« machte, in der stadtbürgerliche Tradition weniger dominierte als andernorts und tendenziell ein sozial und kulturell aufgeschlossenes Klima überwog.¹³² Verschiedene Studien haben ergeben, dass etwa die sozialen Bindungen der Wirtschaftselite zur bürgerlichen Intelligenz und zu Musiker- und Künstlerkreisen in Berlin stärker ausgeprägt waren als in anderen Teilen Deutschlands und somit hier durchaus günstige Voraussetzungen für die Kunstmatronage herrschten.¹³³ Das großstädtische Profil Berlins begünstigte zudem die Ausformung bestimmter Frauen- und Männerbilder, die in Argumentation und Diktion nicht nur der Zeit um 1900, sondern auch der regionalen Sprach- und Denkkultur verhaftet waren.¹³⁴

131 Die Arbeit nimmt das erweiterte Stadtgebiet »Groß-Berlin« in seinen Dimensionen nach den Eingemeindungen 1920 zur Grundlage.

132 Vgl. Schüler-Springorum, Stefanie: *Geschlecht und Differenz* (= Perspektiven der deutsch-jüdischen Geschichte), Paderborn 2014, S. 20.

133 Augustine, Wilhelminische Wirtschaftselite, Kap. 4.3.2.5. Eine weitere Besonderheit Berlins war die jüdische Wirtschaftselite, die sowohl absolut als auch relativ größer als in anderen deutschen Städten war, Vgl. Richarz, Monika: *Berufliche und soziale Struktur*, in: Lowenstein / Mendes-Flohr / Pulzer / Richarz (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, S. 39-68, hier S. 67.

134 Zur regionalen Ausformung von Geschlechterbildern vgl. Hausen, Karin (Hg.): *Der Aufsatz über die »Geschlechtercharaktere« und seine Rezeption. Eine Spätlesung nach dreißig Jahren*, in: Dies. (Hg.): *Gesellschaftsgeschichte als Geschlechtergeschichte* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 202), Göttingen 2013, S. 93-109, hier S. 97.

Die Auswahl der Personen auf Grund ihres Hauptwohnsitzes in Berlin bedeutet jedoch nicht, dass das Thema Kunstmatronage hier in sturer Weise lokal verengt werden soll. Im Gegenteil: Transnationaler Ideen- und Objektaustausch und die Internationalität des Kunstmarkts sind nur zwei Aspekte, die die Durchlässigkeit des hier zunächst begrenzten Raums Berlin anzeigen und Berücksichtigung finden. Die Reichshauptstadt Berlin zog mit ihren renommierten Kunstinstitutionen auch Personen anderer Städte und Provinzen an, die sich hier mit ihrem Kunstengagement hervortaten und in der vorliegenden Arbeit als »Externe« ihren Platz im Text und im Personenanhang finden werden.

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurden insbesondere die rechtlichen Grundlagen und Handlungsfreiheiten von Frauen neu ausgehandelt, bürgerliche Moralvorstellungen und normative Geschlechtervorstellungen neu justiert, und es änderten sich Verhaltensstandards – auch im Kontext der Kunstmatronage. Daher wurde die Auswahl der Quellen auf den Zeitraum von 1880 bis 1919 begrenzt.¹³⁵ Die wohl signifikantesten Umbrüche am Ende dieses Zeitraums waren der Erste Weltkrieg und die darauffolgende politische Neuordnung von der Monarchie zur Republik. Nach dem Ersten Weltkrieg konnte Kunstmatronage, wenngleich teilweise unter drastisch veränderten Umständen, in einigen Fällen fortgeführt werden. Generell fand in der Zwischenkriegszeit ein Generationenwechsel statt und eine neue Generation jüngerer Frauen begann sich der Kunstmatronage zu widmen. Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 änderten sich für einen überwiegenden Teil der Frauen die Rahmenbedingungen so sehr, dass selbstbestimmte Kunstmatronage nicht mehr möglich war.¹³⁶

Zusammenstellung der Personengruppe

Die Zusammenstellung der für eine Untersuchung der Kunstmatronage relevanten Personengruppe erfolgte über mehrere Recherche- und Filterungsschritte. Anhand der systematischen Durchsicht der *Amtlichen Berichte der Königlichen/Preussischen Kunstsammlungen* von 1880 bis 1933,

135 Für die Erstellung der Personenprofile im Anhang wurden teilweise Daten bis 1933 erhoben.

136 Per Verordnung wurde es zudem seit dem 11.10.1938 Körperschaften des öffentlichen Rechts und sonstigen öffentlichen Einrichtungen untersagt, Schenkungen von Juden anzunehmen. Frey, *Zum Bedeutungswandel des Begriffs »Mäzen«*, S. 23.

die Schenkungen, Stiftungen und Vermächtnisse dokumentieren, wurde im *Zentralarchiv der Staatlichen Museen in Berlin* eine Liste aller namentlich erwähnten Frauen erstellt, die 501 Frauen umfasst.¹³⁷ Der Umfang der Schenkungen und Vermächtnisse war für die Auswahl irrelevant, so dass auch das Schenken einzelner, niedrigpreisiger Gegenstände einbezogen werden konnte. Dies war eine durchaus weit verbreitete kulturelle Praxis von Frauen, die gerade vor dem Hintergrund einer geschlechter-spezifischen Untersuchung von hoher Relevanz ist.¹³⁸ Gleich in mehrfacher Hinsicht muss die »Schenkungsliste« quellenkritisch betrachtet werden: Wie sich den *Amtlichen Berichten* entnehmen lässt und auch anhand anderer Quellen ablesbar ist, waren schenkende Personen in vielen Fällen aus verschiedenen Gründen darum bemüht, anonym zu bleiben, so dass die Angaben in den Berichten diesbezügliche Fehlstellen aufweisen. Beispielsweise veranlasste Charlotte Benary, die Ehefrau des Bankiers Victor Benary, zwischen 1912 und 1914, dass ihr Arnold-Böcklin-Gemälde *Die Toteninsel* post mortem der Berliner Nationalgalerie vermacht werden solle. Sie erbat sich von den zuständigen Museumsmitarbeitern höchste Diskretion, die die heutige Rekonstruktion erschwert: »Da mir nun der Gedanke unsympathisch ist, dass diese Bestimmung zu meinen Lebzeiten in die Öffentlichkeit gelangt, insbesondere durch die Zeitung geht, möchte ich sie bitten, soweit das in Ihren Kräften steht, zu verhindern, dass diese Verfügung jetzt bekannt wird.«¹³⁹

Es ist darüber hinaus nicht feststellbar, in wie vielen Fällen möglicherweise ein Ehemann oder Vater als Vormund dem Schenkungswunsch der Ehefrau oder Tochter nachkam, ohne dass deren Name in den Listen auftauchte. In einzelnen Fällen, so lässt sich vermuten, wurden durch Frauen vorgenommene Schenkungen und Vermächtnisse an Museen dadurch legitimiert, dass männliche Personen offiziell als Schenkende auftraten. Ob Schenkungen an die Königlichen beziehungsweise nach 1918 Staatlichen Museen zu Berlin von Frauen anonym oder unter dem Namen eines Mannes erfolgten, lässt sich anhand der Quellen meist jedoch nicht mehr nachvollziehen. Um diese fehlenden Angaben sinnvoll zu ergän-

137 Vgl. Preußische Kunstsammlungen (Hg.): *Amtliche Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen*, 40 Bde., Berlin 1880-1919; *Staatliche Museen zu Berlin* (Hg.): *Berichte aus den staatlichen Museen preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1919-1933. Diese Schenkungsliste befindet sich im Besitz der Verfasserin.

138 Michel, Kai: »Und nun kommen Sie auch gleich noch mit 'ner Urne. Oder ist es bloß 'ne Terrine?«. *Das Märkische Provinzial-Museum in Berlin (1874-1908)*, in: Gaethgens/Schieder (Hg.), *Mäzenatisches Handeln*, S. 60-81, hier S. 60.

139 Vgl. SMB-ZA, NG/I 997, 1912-1914, Bl. 94.

zen, wurden – wenn möglich – die Angaben der Museumsberichte durch die Recherche in weiteren ergänzenden Archivbeständen, wie Geschäftsakten zu Schenkungen, erweitert. Da die Aktenlage zu den verschiedenen Berliner Museen allerdings uneinheitlich ist, bleibt auch hier ein unvollständiges Bild: Während die Geschäftsakten der Nationalgalerie, der Gemäldegalerie, der Skulpturensammlung/Abteilung christlicher Bildwerke, des Münzkabinetts, der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, der Islamischen Sammlung, des Museums für Völkerkunde und des Museums für Vor- und Frühgeschichte relativ umfassend erhalten sind, ist die Überlieferung der Antikensammlung, des Ägyptischen Museums, des Kunstgewerbemuseums, des Vorderasiatischen Museums, der Ostasiatischen Kunstabteilung, des Museums für deutsche Volkskunde sowie des Kupferstichkabinetts auf Grund von Kriegsverlusten lückenhaft.¹⁴⁰

Eine zweite Liste potentieller Kunstsammlerinnen wurde anhand der Durchsicht der Leihgeberlisten einschlägiger Ausstellungskataloge des untersuchten Zeitraums sowie anhand von zeitgenössischen Sammleradressbüchern erstellt.¹⁴¹ Auch für diese Liste gelten ähnliche quellenkritische Bedenken: Durch Nichtnennung von Frauen beziehungsweise Nennung unter dem Namen eines männlichen Vormunds können sich Fehlstellen ergeben. Unklar ist in vielen Fällen auch, inwiefern Ehefrauen am Aufbau von Sammlungen beteiligt waren, die zumeist den Namen des Mannes führten.¹⁴² Die Schenkungs- und Sammlerinnenlisten, in denen zahlreiche personelle Überschneidungen vorlagen, wurden miteinander abgeglichen und um die Namen von Frauen ergänzt, für die andere Formen der Kunstförderung, wie etwa das Ausloben von Künstlerstipendien, nachweisbar waren.

Zu 83 Frauen der so kompilierten Gesamtliste konnten weiterführende biografische Grunddaten ermittelt werden. Sie bilden die Kerngruppe der Frauen, zu denen »Profile« angelegt wurden, die neben biografischen Angaben auch Details über die Kunstsammlungen bezie-

140 Auch die Akten der Generalverwaltung und der Generaldirektion zählen zu den Kriegsverlusten.

141 Die hierfür angelegte Sammlerinnenliste umfasst 298 Frauen und befindet sich im Besitz der Autorin.

142 Vgl. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 84. Nicht ganz korrekt ist Kuhraus allgemeiner Schluss, es habe keine Kunstsammlung gegeben, die unter dem Namen einer Frau lief (z. B. Straus-Negbaur), dies war allerdings in der Regel bei Sammlungskatalogen erst dann der Fall, wenn die Frau als Witwe beziehungsweise ledige Person einen anderen Status hatte.

hungsweise Schenkungen an Museen, sonstige Kunstförderung, Mitgliedschaften und personelle Vernetzung enthalten.¹⁴³

Die quellenkritische Analyse überlieferter so genannter Ego-Dokumente der Frauen – wie Memoiren, Briefe und sonstige persönliche Zeugnisse – bildete den Schwerpunkt zur Untersuchung der strukturellen Hintergründe und Motive der Kunstmatronage.¹⁴⁴ In einigen Fällen konnten durch den Kontakt zu Nachfahren auch Ego-Dokumente aus Privatbesitz ermittelt werden, in anderen Fällen befanden sich in öffentlichen Archiven verstreute Korrespondenzen und vereinzelte Dokumente. Auch Memoiren von Angehörigen oder nahestehenden Personen der Frauen konnten in die biografischen Recherchen einbezogen werden.

Da in sehr vielen Fällen prosopografische Grunddaten fehlten, förderten – wie im eingangs geschilderten Fallbeispiel Tony Straus-Negbauer – die Recherchen auf Friedhöfen und in Geburts- und Sterberegistern elementare Grunddaten zu Tage. Biografische Details konnten häufig auch durch Einträge in genealogischen und biographischen Lexika, Sammlerkompendien und Vermögensjhrbüchern¹⁴⁵ ergänzt werden.

Bei der Rekonstruktion der Biographien und des Kunstbesitzes jüdischer Frauen erschlossen perfiderweise auch die nationalsozialistischen Entziehungsakten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg im *Brandenburgischen Landeshauptarchiv* Potsdam sowie in einigen Fällen die so genannten Wiedergutmachungsakten im *Landesarchiv* Berlin weitere Informationen. Die vielfach angefertigten Inventarlisten in den Ak-

143 Weitere relevante Frauen, die nicht in Berlin ansässig waren, sowie Männer, die im Kontext der Berliner Kunstmatronage um 1900 von Interesse sind, werden kurz im Personenregister im Anhang vorgestellt.

144 Die Inhalte der Ego-Dokumente wurden dabei ebenso ausgewertet wie deren Sprache und kulturelle Textur kritisch geprüft. Vgl. Kaplan, *Memoiren für die deutsch-jüdische Frauengeschichte*, S. 250-276.

145 Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preussen*, Berlin 1912; Friedegg, Ernst: *Millionen und Millionäre*, Berlin 1914. Die dortigen Vermögensangaben müssen kritisch betrachtet werden. Schon der Wirtschaftshistoriker Erich Achterberg hat darauf verwiesen, dass ihnen zwangsläufig die Schätzungen von Wertobjekten zugrunde liegen mussten, die subjektiv sind. Vgl. Achterberg, Erich: *Berliner Hochfinanz. Kaiser, Fürsten, Millionäre um 1900*, Frankfurt a. M. 1965, S. 48. Kritisch zum Jahrbuch der Millionäre von Rudolf Martin als historische Quelle vgl. Augustine, *Wilhelminische Wirtschaftselite*, Kap. 1.2. Zur Wirkungsgeschichte des Jahrbuchs: Gajek, Eva Maria: *Sichtbarmachung von Reichtum. Das Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preußen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 54 (2014), S. 79-108.

ten gaben wie »ghostly reminders of a devastated world and culture«¹⁴⁶ Einblicke in den Umfang und die Vielfaltigkeit des einstigen Kunstbesitzes der Frauen sowie in deren Verfolgungsschicksal.

Die historischen Akteurinnen traten durch ihr Sammeln und Fördern bildender Kunst in verschiedener Form in Erscheinung. Die Frauen dieser Studie sind als Gruppe lediglich durch ihr Geschlecht und in der Regel ihre Elitezugehörigkeit näher bestimmt. Es handelt sich nicht um einen bewussten Zusammenschluss zu einem gemeinsamen Zweck, von dem sich automatisch gemeinsame Merkmale wie ein gleicher Lebensstil, gleiche Haltungen oder Wertvorstellungen ableiten lassen können.¹⁴⁷

Es lassen sich im Kontext der Kunstmatronage verschiedene informelle Netzwerke um mehrere zentrale Persönlichkeiten der Berliner Kunstwelt ausmachen. Wohl bisher am umfassendsten aufgearbeitet ist das Netzwerk um Wilhelm Bode, den renommierten Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin.¹⁴⁸ Das umfängliche Wissen über dieses Netzwerk, das sich vornehmlich aus seinem umfangreichen und sehr gut erschlossenen Nachlass speist, wurde in die vorliegende Untersuchung einbezogen.¹⁴⁹ Den Netzwerkstrukturen der Kunstmatronage wurde auch gezielt über die Mitgliedschaft der Frauen in diversen Vereinen nachgegangen. Da es sich hier allerdings um eine nachträglich gebildete und heterogene Gruppe handelt und zudem die Quellenlage fragmentarisch ist, waren systematische Methoden der historischen Netzwerkforschung nicht anwendbar.¹⁵⁰

146 Grossmann, Family Files, S. 61.

147 Vgl. Reitmayer, Bankiers im Kaiserreich, S. 14.

148 Wilhelm Bode wurde erst 1914 geadelt und wird daher im Folgenden, das sich wesentlich mit der Zeit vor 1914 beschäftigt, nicht als Wilhelm von Bode aufgeführt.

149 Allerdings verengt der Mangel an anderen vergleichbar umfangreichen und erschlossenen Nachlässen – etwa jenem des Direktors des Berliner Kunstgewerbemuseums, Julius Lessing – den Blick auf die Person Bode. Bode steuerte die Erinnerung an seine Person obendrein bewusst durch die Publikation seiner Memoiren. Vgl. Kap. IV, 6, S. 332 f.

150 Ähnlich verhält es sich beispielsweise beim Phänomen »jüdischer Salon«, vgl. Lund, Hannah Lotte: Der Berliner »jüdische Salon« um 1800. Emanzipation in der Debatte (= Europäisch-jüdische Studien: Beiträge, Bd. 1), Berlin 2012, S. 151; Reitmayer, Morten / Marx, Christian: Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft, in: Stegbauer, Christian / Häuling, Roger (Hg.): Handbuch Netzwerkforschung, Wiesbaden 2010, S. 869-880. Historische Netzwerkanalyse war hier nicht anwendbar, obgleich sich der Kunstbereich, wie der US-amerikanische Kunstsoziologe Howard S. Becker erläutert hat, für Netzwerkansätze grundsätzlich eignet, da Kunst als kollektives Handeln begriffen werden kann, bei dem je-

Jüdische Herkunft und Jüdischsein im Kontext der Kunstmatronage

Über die Hälfte aller Berliner Kunstmatronen hatte einen jüdischen Familienhintergrund.¹⁵¹ Jedoch nur für einen kleinen Teil von ihnen (13 von 83 Frauen) lässt sich anhand verschiedener Merkmale wie der aktiven Mitgliedschaft in einer jüdischen Gemeinde oder expliziter Selbstbeschreibungen belegen, dass sie sich selbst als Jüdinnen verstanden.¹⁵² Für die Mehrheit der Frauen spielte die jüdische Herkunft ihrer Vorfahren keine zentrale Rolle mehr. Eine beträchtliche Anzahl von ihnen war getauft und akkulturiert. Die nachträgliche Etikettierung dieser Frauen als »jüdisch«, deren Eltern, Großeltern oder sogar Urgroßeltern bereits getauft waren beziehungsweise die sich selbst – mitunter aus tiefster Überzeugung – zur Konversion entschieden, ist durchaus problematisch, da sie Kategorien aufgreift, die auch in antisemitischen, völkisch-rassistischen und nationalsozialistischen Diskursen Verwendung finden. Der Historiker Werner E. Mosse ist diesem Problem mit seinem Konzept ethnischer Zugehörigkeit zum Judentum begegnet, das endogame Heiraten, familiäre Vernetzung, Bräuche und Traditionen sowie die Wahrung typischer Namen als gemeinsame jüdische Gruppenmerkmale jenseits des religiösen Bekenntnisses einbezieht.¹⁵³ Der Historiker Sebastian Panwitz hingegen fasst Personen, die sich ihrer jüdischen Herkunft häufig sehr bewusst waren, sie nicht verbargen, aber dennoch christlich erzogen und geprägt wurden, treffend als »Zwischengruppe«.¹⁵⁴ Ein besonderes Merk-

der Kunstschaffende im Zentrum eines großen Netzwerks aus kooperierenden Personen steht. Becker, Howard S.: Kunst als kollektives Handeln, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, S. 23-40.

151 Nach jüdischem Religionsgesetz (*Halacha*) wird die Zugehörigkeit zum Judentum matrilinear von Generation zu Generation weitergegeben beziehungsweise erfolgt durch ordentliche Konversion.

152 Wenig sagt dies allerdings über ihre tatsächliche religiöse Praxis, das Gruppenzugehörigkeitsgefühl, den Grad der Akkulturation oder Fremdwahrnehmungen aus. Klein bezeichnet in Bezug auf das späte 19. Jahrhundert eine religiös-konfessionelle Konzentration treffend als »anachronistisch«. Vgl. Klein, Denis: Assimilation and Dissimilation: Peter Gay's Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture, in: *New German Critique*, Jg. 19 (Special Issue 1), S. 151-165, hier 164.

153 Mosse, German-Jewish Élite, S. 2.

154 Panwitz zählt zur Zwischengruppe insbesondere getaufte Mitglieder jüdischer Herkunft mehrerer Berliner Bankiers- und Unternehmerfamilien, wie die Familien Mendelssohn, Oppenheim, Warschauer, Simson und Kempner. Vgl. Panwitz,

mal dieser »Zwischengruppe« waren die über Generationen hinweg gepflegten familiären und geschäftlichen Kontakte zu anderen christlichen Familien jüdischer Herkunft. Ein Beispiel hierfür ist Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy, geb. Reichenheim. In ihren *Schlesischen Kindheits-erinnerungen* schildert sie die »selige[n] Weihnacht der Kindertage im Elternhaus«, die die Akkulturation an die christliche Mehrheitsgesellschaft vor Augen führen.¹⁵⁵ Bereits ihre Elterngeneration hatte mit der Konversion zum Christentum den Prozess religiöser Akkulturation begonnen und in der christlichen Erziehung ihrer Kinder fortgesetzt. Trotz christlicher Sozialisierung verkehrte Charlotte Reichenheim während ihrer Jugend und ihrer ersten Ehe in einem Kreis, der sich zu großen Teilen aus jener »Zwischengruppe« getaufter Jüdinnen und Juden zusammensetzte.

Emily D. Bilski bescheinigt den Angehörigen dieser Gruppe, »far enough removed from the insular life of the traditional Jewish community, well-versed in German culture, yet not completely assimilated into German society« gewesen zu sein.¹⁵⁶ Zwar könnte man mit Bilski von einer noch nicht vollständig assimilierten Umbruchsgeneration sprechen, würde damit problematischerweise jedoch das Ziel einer »völligen Assimilation« implizieren.

Die an Mosses Konzept orientierte Vorstellung einer »jüdischen Ethnizität« wird insbesondere in der älteren sozialhistorischen Forschung breit rezipiert und findet auch in vielen neueren historischen Studien Anwendung, allerdings meist unter stärkerer Betonung des sozial konstruierten Moments von Ethnizität, dessen situativer Abhängigkeit und individueller Ausdifferenzierung.¹⁵⁷ Auch in der vorliegenden Studie wird dieses er-

Sebastian: Die Gesellschaft der Freunde 1792-1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz (= Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 34), Hildesheim / Zürich / New York 2007, S. 185-187.

155 Vgl. Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: *Schlesische Kindheitserinnerungen*, in: *Wieland* 5 (1919 / 20), Nr. 9, S. 10-14; Nr. 10, S. 14-18.

156 Bilski, Introduction, S. 5.

157 Vgl. Reitmayer, *Bankiers im Kaiserreich*; Augustine, *Wilhelminische Wirtschaftselite*; Girardet, *Jüdische Mäzene*, S. 10; Münzel, Martin: *Die jüdischen Mitglieder der deutschen Wirtschaftselite 1927-1955. Verdrängung, Emigration, Rückkehr*, Paderborn 2006, S. 80-92. Der Begriff »situative Ethnizität« wurde von Till van Rahden geprägt. Vgl. Rahden, Till van: *Die situative Ethnizität der deutschen Juden im Kaiserreich in vergleichender Perspektive*, in: Blaschke, Olaf / Kuhlemann, Frank-Michael (Hg.): *Religion im Kaiserreich. Milieus – Mentalitäten – Krisen*, Gütersloh 1996, S. 404-434. »Situative Ethnizität« meint, dass die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe je nach sozialer Situation

weiterte Konzept aufgegriffen, allerdings die individuell überlieferte Selbstwahrnehmung der jeweiligen Person stets als entscheidendes Bestimmungsmerkmal betrachtet.

Neben dieser einfachen Ordnungsfunktion kommt dem Begriff des »Jüdischen« in der Moderne noch ein weiter greifender, symbolischer Gehalt zu. Kulturwissenschaftlich geprägte Arbeiten, vor allem der amerikanischen (New) German-Jewish Cultural Studies,¹⁵⁸ die sich in den Vereinigten Staaten in engem Dialog mit den Gender- und Postcolonial Studies entwickelt haben, lösten sich zunehmend von den Begriffen »jüdische Ethnizität« sowie »Identität« und arbeiten verstärkt mit Konzepten kultureller Systeme. Jüdischsein (*Jewishness*) wird bei diesen Ansätzen als kulturelles System mit einer spezifisch symbolischen Ordnung und Wertehierarchie begriffen. Lisa Silverman plädierte 2006 – in Anlehnung an die Anwendung des Begriffs *Gender* – für die Einführung von *Jewishness* als analytischer Kategorie, um den symbolischen Gehalt des »Jüdischen« in der Moderne sowie die Rolle, die dies im sozialen, politischen und kulturellen Leben spielte, zu untersuchen.¹⁵⁹ Nur auf diese Weise, so Silverman, sei es möglich, dem abstrakt symbolischen Effekt dessen, was gesellschaftlich als jüdisch galt, gerecht zu werden. Auf diese Weise sei es auch zulässig, Objekte und Praktiken, die nicht explizit jüdisch seien, als jüdisch zu markieren und zu analysieren.¹⁶⁰ Im deutschen Sprachraum ist

variiert, im Familienleben etwa eine andere Rolle spielt als in anderen Lebensbereichen. Gerade in Hinblick auf Frauen des deutsch-jüdischen Bürgertums im Kaiserreich wurde zudem in der Forschung bereits die Nützlichkeit eines ethnischen Identitätsbegriffs betont. Vgl. Kaplan, Jüdisches Bürgertum, S. 27.

158 Überblick bei Boyarin, Daniel / Boyarin, Jonathan (Hg.): *Jews and other Differences: The new Jewish Cultural Studies*, Minneapolis 1997.

159 Vgl. Silverman, Lisa: *Reconsidering the Margins: Jewishness as an Analytical Framework*, in: *Journal of Modern Jewish Studies* 8,1 (2009), S. 103-120. Die Kategorie *Jewishness* funktioniert demnach wie *Gender*, indem sie einer kulturellen Idealkonstruktion entspricht, aber nicht der tatsächlichen religiösen/ethnischen/kulturellen jüdischen Identität. Weitere Arbeiten Silvermans: Silverman, Lisa: *The transformation of Jewish identity in Vienna, 1918-1938*, Diss., Yale 2005; Dies.: *Becoming Austrians. Jews and culture between the World Wars*, Oxford 2012; Dies.: *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German-Jewish Cultural History*, in: *Nexus: The Duke Journal of German Jewish Studies* 1 (2011), S. 27-45.

160 Silvermans *Jewishness*-Ansatz ähnelt Shulamit Volkovs breit rezipierter Theorie vom »Antisemitismus als kulturellem Code«. Entscheidender Unterschied beider Ansätze ist jedoch, dass *Jewishness* als Kategorie auch die Möglichkeit einer positiven symbolischen Wendung des »Jüdischen« – etwa im Sinne des Zionismus – zulässt. Vgl. Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, S. 13-36.

es unter anderem der Historiker Klaus Hödl, der in seinen Arbeiten wiederholt der ethnischen Kategorie des »Jüdischen« jegliche Fixierbarkeit abgesprochen hat.¹⁶¹ Hödl argumentiert, dass jüdische Identität und Kultur einen prozesshaft dynamischen Charakter haben und Ergebnisse einer kurzzeitigen Übereinkunft steten Aushandelns dieses Konstrukts des »Jüdischen« seien. Ein »authentisches Judentum« oder eine feststehende »jüdische Identität« seien in diesem Sinne zu keiner Zeit denkbar.

Mit Silvermans Ansatz einer Jewishness als *analytischem Rahmen* (*analytical framework*) lassen sich auf einer Metaebene gesellschaftliche Konstruktionen des *Jüdischen* aufzeigen und erkenntnisreich analysieren.¹⁶² In diesem Rahmen der kulturellen Konstruktionen sollen allerdings in der vorliegenden Arbeit die sozialhistorischen Kontexte, die Biographien, subjektiven Erfahrungen und Motivationen ebenso im Fokus stehen.

Eine als jüdisch definierte Gruppe teilte faktisch und unumstößlich nach 1933 ein Verfolgungsschicksal.¹⁶³ Den meisten Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst, die direkt von der Verfolgung betroffen waren, gelang die Emigration: vornehmlich nach Nord- und Südamerika, Südafrika und Frankreich. Einige der Frauen entschieden sich fatalerweise aber auch zu bleiben oder flüchteten zu spät: Franka Minden und Regina Freudenberg nahmen sich das Leben; Felicia Isaac wurde nach Theresienstadt deportiert und ermordet.

Die nationalsozialistische Verfolgung zielte darüber hinaus auf die memorialpolitische Auslöschung der Opfer und ihres Handelns. Es ist wichtig, diese bis heute bestehenden Leerstellen wieder mit Wissen anzurei-

161 Hödl, Klaus: Der »virtuelle Jude« – ein essentialistisches Konzept?, in: Ders. (Hg.): Der »virtuelle Jude«. Konstruktionen des Jüdischen (= Schriften des Zentrums für Jüdische Studien, Bd. 7), Innsbruck 2005, S. 53-71, hier S. 55.

162 Überzeugend hat auf diese Weise zum Beispiel Darcy Buerkle die jüdische und weibliche Kodierung von Reklame in der Zwischenkriegszeit analysiert. Buerkle, Darcy: Gendered Spectatorship, Jewish Women and Psychological Advertising in Weimar Germany, in: *Women's History Review*, Jg. 15, Nr. 4, September 2006, S. 625-636.

163 Dies betraf mitunter sogar Frauen, die nach den nationalsozialistischen »Rassgesetzen« nicht mehr als jüdisch galten. Eine Verwandte Charlotte von Mendelssohn-Bartholdys, die nicht aus rassischen Gründen verfolgt wurde, drückte diese weit über das religiöse Bekenntnis hinausragende kulturelle Zugehörigkeit zum Verfolgungskollektiv wie folgt aus: »Man kann nicht Mendelssohn heißen und sich nicht auf die jüdische Seite stellen.« Vgl. Blubacher, Thomas: Gibt es etwas Schöneres als Sehnsucht? Die Geschwister Eleonora und Francesco von Mendelssohn, Leipzig 2008, S. 197.

chern und die jüdischen Frauen mit ihren Kunstsammlungen und Schenkungen, die Dinge und Menschen, wieder zusammenzuführen. Dies kann auf rechtlicher Ebene durch die Suche nach fairen und gerechten Lösungen, also durch Provenienzforschung und materielle Restitution erfolgen. Die individuellen Geschichten der verfolgten Personen zu erzählen und den immateriellen, emotionalen Wert der gesammelten Objekte in diesem Zusammenhang aufzuzeigen, ermöglicht darüber hinaus eine ideelle Restitution im Sinne der Erinnerung – ein Anliegen, das auch mit der vorliegenden Arbeit unterstützt wird.¹⁶⁴

164 Grossmann, *Emotions and stories of (non-)restitution*, S. 73.

II. Sozial- und kulturhistorischer Kontext der Kunstmatronage

I. Geschlechtsspezifische Rollenerwartung an Frauen der Elite um 1900

Die geschlechtsspezifische Rollenerwartung, die generell um 1900 an Frauen herangetragen wurde, basierte auf den Eigenschaften, die dem »weiblichen Geschlechtscharakter« schon seit dem späten 18. Jahrhundert als vermeintlich physisch und psychisch »naturgegebene« Merkmale zugeschrieben wurden.¹ Frauen galten dieser dualistischen Einteilung zufolge in erster Linie als Geschlechtswesen – primär also dem Fortpflanzungs- und Gattungszweck der Natur verpflichtet –, wohingegen Männer beziehungsweise »Männlichkeit« der Kultur zugeordnet wurden. Auf Basis dieses Modells entwickelte sich die normative Zuschreibung komplementärer Geschlechterrollen und -sphären: Während der Mann als Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit partizipierte, war die Frau normativ dem privaten Raum der Familie – dem Interieur – zugewiesen. Diese Konstruktionen schlossen Frauen somit systematisch vom aufgeklärten Gleichheitsprinzip der bürgerlichen Gesellschaft aus. Der männliche Geschlechtscharakter, die »Mannhaftigkeit« und »Männlichkeit«, wurde seit den Befreiungskriegen 1813 bis 1815 zudem immer stärker mit der Idee der Nation und einer bürgerlichen Moral verknüpft und idealisiert.²

Die Theorie der Geschlechtscharaktere entfaltete auch und gerade um 1900 ihre Durchschlagskraft in Konfrontation mit den Emanzipationsforderungen der Frauenbewegung.³ Die bestehenden Geschlechterrollen zu durchbrechen und durch Abweichung von der Norm den männlich-weiblichen Dualismus ins Wanken zu bringen stieß auf breite und vehemente Ablehnung und wurde um 1900 nicht selten mit einem Verfall der

1 Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, S. 363-393.

2 Vgl. Mosse, George L.: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, Hamburg 1987.

3 Gerade in der Geschlechterdifferenz sahen einige Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung um 1900 das Potential, die weibliche Emanzipation vorranbringen zu können. Sie betonten daher die Bedeutung von »Mütterlichkeit« oder den Wert des »weiblichen Charakters« für die Sozialarbeit, um Frauen so ihren »natürlichen Aufgaben« nachgehen und in die Öffentlichkeit treten zu lassen. Vgl. Hausen, Polarisierung, S. 25 u. 32.

Kultur gleichgesetzt. Stärker als zuvor wurden die Geschlechtsidentitäten um 1900 biologisiert und an den Körper rückgebunden.⁴ Es herrschte also eine scheinbar widersprüchliche Gleichzeitigkeit des Aufweichens und Stabilisierens der bürgerlichen Geschlechterideologie.

Frauen des Großbürgertums und Adels waren neben den normativen Rollenerwartungen auf Grund ihres Geschlechts, auch mit den normativen Erwartungen auf Grund ihrer Elitezugehörigkeit konfrontiert. Hinzu traten weitere soziale Faktoren, wie in vielen Fällen jüdische Herkunft oder das Lebensalter der Frauen, die variierende Parameter weiblich-elitärer Rollenerwartung bildeten.

Ästhetisierte Erziehung und Bildung

Im Jahr 1879 publizierte der Schriftsteller Otto von Leixner einen Essayband mit dem Titel »Aesthetische Studien für die Frauenwelt«.⁵ In kurzen Texten gab der Autor hier seine Anschauungen zu ästhetischen und moralischen Themen wie »Erziehung des Geschmacks«, »Kunst und Moral« oder »Die Frauen in der Kunst« wieder. Der aufwändig mit dekorativem Bucheinband und Goldschnitt gestaltete Band richtete sich dezidiert an ein weibliches Publikum und wurde bis 1901 mehrfach neu aufgelegt. Dieser Ratgeber und Leitfaden gab Frauen ein klares Koordinatensystem vor, innerhalb dessen sie sich in einem gesellschaftlich als Frau angemessenen Rahmen mit ästhetischen Fragen vertieft auseinandersetzen konnten.

Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen im Sinne künstlerischer und kunsthistorischer Themen bildete während des gesamten 19. Jahrhunderts einen Grundpfeiler des Bildungskanons adeliger und großbürgerlicher Mädchen. Die elitäre Mädchenbildung orientierte sich dabei an einem traditionell höfisch-aristokratischen Erziehungsmodell, dem zufolge Bildung in erster Linie der Einübung einer repräsentativen, standesgemäßen Haltung dienen sollte.⁶ Diese Haltung unterschied sich

4 Schüler-Springorum, *Geschlecht und Differenz*, S. 83.

5 Leixner, Otto von: *Aesthetische Studien für die Frauenwelt*, (4. Aufl.) Leipzig 1888.

6 Vgl. Wienfort, Monika: *Der Adel in der Moderne* (= Grundkurs Neue Geschichte), Göttingen 2006, S. 123. Wie Wienfort beschreibt, war die adelige Kindererziehung um 1900 vor allem darum bemüht, »den Kindern Standesbewusstsein und ein Gefühl für Exklusivität nahe zu bringen«, humanistische Bildung blieb zweitrangig. Dazu auch: Funck, Marcus/Malinowski, Stephan: »Charakter ist alles!«. Erziehungsziele und Erziehungspraktiken in deutschen Adelsfamilien des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung*, Bd. 6, Bad Heilbrunn 2000.

deutlich vom Ideal bürgerlicher Persönlichkeit und umfasste weniger spezifische Fachbildung als vielmehr Affektkontrolle, Geschmack, Anmut, Schönheit und Manieren. Diese Qualifikationen wurden vorausgesetzt, um den sozialen Status der Familie zu repräsentieren und die Chancen auf dem Heiratsmarkt zu erhöhen. Um zur gehobenen Salonkonversation befähigt zu werden, wurden Mädchen von Hauslehrern, in Pensionaten, Internaten oder auf einer Höheren Töchterchule in der Regel bis zum 14. Lebensjahr in Fremdsprachen, Religion, Geschichte, Musik und Kunst unterrichtet. Intensiver als in der Theorie wurden den Mädchen ästhetische Grundlagen in Form praktischer Handarbeiten vermittelt. Der musisch-künstlerische Schwerpunkt der Mädchenerziehung und die daraus folgende Beschäftigung mit den schönen Künsten durch die »Damen der gehobenen Gesellschaft« veranlassten den Berliner Bankier Carl Fürstenberg zu der Schlussfolgerung, Kunst und Literatur seien »eher Themen für Damen und galten als etwas effeminiert«.⁷

Ein zu hohes Maß an Frauenbildung wurde von Adel und Bürgertum gleichermaßen abgelehnt; die Bildungsangebote für Mädchen blieben deshalb limitiert.⁸ Die Erziehung der Mädchen unterschied sich insofern deutlich von der der Jungen, deren Ausbildung die Maxime professioneller Verwertbarkeit verfolgte. Die Gymnasien und die Berliner Universität waren Frauen das gesamte 19. Jahrhundert hindurch verschlossen.⁹ Die Idee eines gebildeten, männlichen Spezialistentums war bürgerlich geprägt und stand im Kontrast zur im Adel tradierten Bildungspraxis, die das Spezialistentum tendenziell geringschätzte. Ganz im Gegensatz zur Frauenbildung setzte sich demnach bei der Ausbildung der männlichen Jugend – gerade der Elite – ein bürgerlich geprägtes und an Leistung ge-

7 Fürstenberg, Hans: Carl-Fürstenberg-Anekdoten. Ein Unterschied muss sein, Düsseldorf 1978, S. 14 f.

8 Insgesamt hob sich jedoch das weibliche Bildungsniveau innerhalb der Elite durch die Adaption des höfisch-adeligen Mädchenbildungsmodells. Denn zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren adelige Töchter häufig gebildeter als die Töchter bürgerlicher Familien. Vgl. Paletschek, Sylvia: Adelige und bürgerliche Frauen (1770-1870), in: Fehrenbach, Elisabeth (Hg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. 1770-1848 (= Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 31), S. 159-185, hier S. 173; vgl. Diemel, Adelige Frauen, S. 16.

9 Goldmann, Stefan: Im Mittelpunkt der Bildung. Zur Bildungsreligion und ihrem Berliner Tempel, in: Buddensieg, Tilmann / Düwell, Kurt / Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.): Wissenschaften in Berlin, Berlin 1987, S. 8-13. Frauen konnten in den preußischen Universitäten seit 1896 als Gasthörerinnen Vorlesungen besuchen. Erst ab 1908 wurde es ihnen erlaubt, sich ordentlich zu immatrikulieren.

knüpftes Bildungskonzept durch.¹⁰ Diese geschlechtsspezifische Aufspaltung in zwei unterschiedlich ausgerichtete, bürgerlich beziehungsweise adelig konnotierte Bildungsmodelle zementierte den Ausschluss der Frauen des Mittelstandes sowie der großbürgerlich-adeligen Eliten aus dem Erwerbsleben. Zwar wurde mitunter bei den Mädchen der Elite das Interesse an bildender Kunst und Musik durch ihre ästhetisiermusische Erziehung geweckt, jedoch empfanden nur die wenigsten ihre Kenntnisse als umfassend oder gar ausreichend für einen professionellen Werdegang.

Die Berliner Kunstsammlerin Margarete Mauthner monierte in ihren Memoiren, dass an die Intelligenz und den Eifer der Schülerinnen in der Höhere Töchterschule »unendlich bescheidene Ansprüche gestellt« worden seien und der Unterricht im »Schnecken tempo« [...] »bedächtig vorwärts kroch«.¹¹ Die Schauspielerin und Sammlerin Tilla Durieux hielt fest: »Ein junges Mädchen durfte wohl malen, Klavier spielen, singen, nur Gott behüte nicht mit künstlerischem Anspruch, das sah schon wieder verdächtig nach Beruf aus [...]«.¹² Auch die Schriftstellerin und Sammlerin Mechtilde von Lichnowsky bemängelte, in ihrer Jugend nur »ein wenig Kunst (als Zeitvertreib und als Stoff für Gespräche)« vermittelt bekommen zu haben.¹³ Und die bereits 1842 geborene Cornelia Richter bedauerte, dass sie im Verlauf ihres Lebens, »trotz wachsender Intelligenz Schwierigkeiten« habe, »eine kräftigere geistige Kost zu verstehen – weil einem der nöthige Schulsack« fehle.¹⁴

Die einseitigen und limitierten Bildungsmöglichkeiten für Frauen hatten eine besondere Tragweite, da umfassende Bildung im 19. Jahrhundert zu einer regelrechten »säkularen Religion« avanciert war.¹⁵ Die Selbstkultivierung durch Erziehung und Lernen, gekoppelt an Sittlichkeit und die individuelle Ausprägung eines moralischen Charakters, entsprach

10 Adelige Männer mussten sich zunehmend den bürgerlichen Leistungs- und Bildungsanforderungen beugen, da sie sonst keine Aussicht auf einflussreiche Staatsämter hatten. Vgl. Diemel, *Adelige Frauen*, S. 11.

11 Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 100 u. 122.

12 Durieux, Tilla: *Eine Tür steht offen. Erinnerungen*, Berlin 1954, S. 9.

13 Lichnowsky, Mechtilde: *Der Lauf der Asdur*, Wien 1936, S. 102; Hemecker, Wilhelm: *Mechtilde Lichnowsky. 1879-1958* (= *Marbacher Magazin*, Bd. 64), Marbach 1993, S. 53.

14 Richter, Cornelia: *Kalenderbuch für Hans Richter*, zitiert nach: Bossmann, Annette/ Uebe, Alice: *Cornelia Richter*. »... fühlen, wie ich ihre Herzen in der Hand halte«. *Ein Frauenleben zwischen Tradition und Moderne*, in: Kuhrau/Winkler (Hg.), *Juden. Bürger. Berliner*, S. 125-140, hier S. 127.

15 Vgl. Reitmayer, »Bürgerlichkeit« als Habitus, S. 68.

nach Wilhelm von Humboldts weit rezipierter Bildungstheorie dem idealen Leitbild des deutschen Staatsbürgers.¹⁶ Die ästhetisierte Frauenbildung umfasste lediglich einen Teilaspekt dieses aufgeklärten Bildungskanons und musste damit als unzulänglich gelten.

Die Hebung der Mädchenbildung, insbesondere auch deren professionelle Anwendbarkeit, blieb jahrzehntelang auf der Agenda der bürgerlichen Frauenbewegung, die auch um die Jahrhundertwende für deren Verbesserung und insbesondere den Zugang von Frauen zu Universitäten stritt.¹⁷ Die Frauenrechtlerin Lili Braun klagte: »[das] bißchen Kunst und Wissenschaft hat man uns nur gelehrt, damit wir darüber schwatzen können. Es ist kein Teil unserer selbst geworden, es bleibt in Museen und Büchern wie die Religion in der Kirche«.¹⁸ Erst 1908 wurde das preußische Mädchenschulwesen reformiert. Fortan war es Mädchen erlaubt, die Abiturprüfung zu absolvieren und somit die Zugangsberechtigung zum Hochschulstudium zu erhalten. Dies bedeutete einen Meilenstein in der Entwicklung hin zur Professionalisierung und damit gleichsam zur Emanzipation von Frauen.

Wollte eine Frau sich ästhetisch weiterbilden, so boten sich ihr insbesondere Kunstpublikationen an, die im Kaiserreich ein immer breiteres Spektrum umfassten und vom populärwissenschaftlichen Künstlerroman bis hin zur »Allerweltskunstgeschichte« der akademischen Gründerzeitkunsthistoriker reichten. Zu den Kunstbüchern trat eine ganze Reihe an Kunst- und Dekorationspublizistik, die sich immer häufiger gezielt an ein weibliches, kunstinteressiertes und gehobenes Publikum richtete.¹⁹ So warb die Verlagsanstalt Alexander Koch mit dem Werbeslogan: »Die vornehme Dame liest« für ihre Kunst- und Dekorationszeitschriften.

Ein weiterer Zugang für junge Frauen zu ästhetisch-künstlerischer Bildung eröffnete der Museums- und Ausstellungsbesuch. Museumsausstel-

16 Vgl. Benner, Dietrich: Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreform, Weinheim 2003.

17 Vgl. Gerhard, Ute: Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht, München 1990, S. 94.

18 Braun, Lili: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, in: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2, Berlin 1922, S. 204.

19 Vgl. Schlink, Wilhelm: »Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten.« Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Lepsius, Rainer M. (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 37), Stuttgart 1985, S. 65-81, S. 77.

DIE VORNEHME DAME LIEST
HOFRAT ALEXANDER KOCH'S
DARMSTÄDTER KUNSTZEITSCHRIFTEN!



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

REDIGIERT VON
 WILHELM BODE,
 ARCHITECTUR-LEHRER
 AN DER UNIVERSITÄT
 DARMSTADT

1891



INNEN-DEKORATION

24 KUNST-PROSPEKTE
 24 KUNST-PROSPEKTE
 24 KUNST-PROSPEKTE
 24 KUNST-PROSPEKTE
 24 KUNST-PROSPEKTE

DARMSTADT
 VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

Erhältlich im 11. Jahrgang
 (Preis-Quart. 1 Mark 10 Pf.)
 Einzelhefte 10 Pf.

Erhältlich im 25. Jahrgang
 (Preis-Quart. 1 Mark 10 Pf.)
 Einzelhefte 10 Pf.



STICKEDE-ZEITUNG
 SPITZEN-ZEITUNG
 VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH
 DARMSTADT

Illustrirte Spezial-Prospekte versenden wir bei Beauftragung dieser Ansichtskarten, Originalhefte nur gegen Bezahlung. Gute Buchhandlungen führen unsere Erzeugnisse vorräthig. Diese versenden wir auf solche! Wo sie fehlen, liefern wir direkt.

Freiwillig werden wir unter Mitwirkung versandt. Ein jeder geblicher Beitrag wird beim Abonnement übertragungslos.

Monatlich als Heft mit guten 70 Abbild. im letzten Abonnement Vierteljahresheft, 1 Mark. Preis des Heftes 10 Pf. Einzelhefte: Illustrirter Prospekt bei Bezug auf diese Ankündigung gratis.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH · DARMSTADT

Abb. 1: Werbeanzeige der Verlagsanstalt Alexander Koch.

lungen waren im Kaiserreich noch wenig besucherfreundlich gestaltet und der Museumsbesuch häufig eine ungern erfüllte gesellschaftliche Pflicht der Elite.²⁰ Dass es nicht selten Frauen mit großer Bildungsbefähigung waren, die einen wichtigen Teil des Ausstellungspublikums bildeten, hielt der jüdische Künstler Moritz Daniel Oppenheim in dem Gemälde *Der Museumsbesucher / Besuch im Skulpturenmuseum* (1865) – wohl auch in Anspielung auf ein besonders ausgeprägtes Bildungsstreben von Jüdinnen – fest. Noch wesentlich beliebter und kunstpolitisch von höherer Brisanz waren die temporären Berliner Kunstausstellungen, die im späten 19. Jahrhundert immer stärker den Charakter »darwinistischer

²⁰ Vgl. Ebenda, S. 73 u. 79. Das Problem der besucherunfreundlichen Öffnungszeiten der Berliner Museen sorgte noch 1907 für Debatten, in die sich insbesondere Marie von Bunsen einmischte. Vgl. Brief von Marie von Bunsen an Wilhelm Bode vom 8. Februar 1907, SMB-ZA, NL Bode.

Ausscheidungskämpfe« annahmen und auch das weibliche Publikum stark anzogen.²¹

Reisen bildete ebenfalls einen zentralen Kunstbildungsbaustein für Frauen der Elite im Kaiserreich. Die Besichtigung historischer Kulturstätten und Kunstmuseen im In- und Ausland zählte neben dem Aufenthalt in Kurbädern zur normativen Reiseplanung. Die sich ausdifferenzierende Reiseführerkultur erleichterte und veränderte das Reisen. Vermehrt wurden auch »Gesellschaftsreisen für Damen höherer Stände« von Reiseagenturen angeboten, die Frauengruppen zu den wichtigsten Kunststätten führten. Kulturreisen von Frauen standen jedoch, so sie weniger der Wissensaneignung denn der Repräsentation wegen getätigt wurden, auch in der Kritik. Die Schriftstellerin und Sammlerin Marie von Bunsen, die ihre Reisen gezielt der Wissensarbeit widmete, kritisierte an ihren reisenden Zeitgenossinnen, dass sie »Weltbeschlagenheit und eingehende Liebe zur Kunst« bloß vortäuschen würden.²² Bunsen persiflierte den Anspruch der »Kultur-Reisenden« überspitzt:

»Direktoren und Assistenten der großen Museen [werden, Anm. ACA] mit erstaunlicher Unbefangenheit, man darf schon sagen mit merkwürdiger Dreistigkeit von Reisenden in Anspruch genommen. Jene beschränkte Fürstin erbittet sich einen Brief an [Wilhelm, Anm. ACA] Bode, darunter tut sie es nicht; jene elegante oberflächliche Gattin des millionenschweren Bankdirektors erwartet, dass [Heinrich, Anm. ACA] Wölfflin sie persönlich herumführt. Aber auch in anspruchloseren Kreisen versucht man mit allen Mitteln eine persönliche Empfehlung zu ergattern, das gehört nun einmal zu dem Reiseprogramm, das wird nachher beim Nachmittagstee selbstgefällig mit aufgeführt.«²³

Eine Sonderstellung nahm das Reisen für Ehefrauen von Forschungsreisenden, wie Caecilie Seler-Sachs, Olga-Julia Wegener und Ellen Paasche ein, die ihre Partner auf deren beruflichen Exkursionen begleiteten. Ihre Eindrücke und Erlebnisse hatten in vielen Fällen einen direkten Einfluss auf die Auseinandersetzung mit bildender Kunst des bereisten Landes und legten nicht selten den Grundstein zu einer eigenen Kunstsamm-

21 Schlink, *Bildende Kunst*, S. 74.

22 Bunsen, Marie von: *Kunstverständnis*, in: *DKD* 48 (1921), S. 325 f., hier S. 325; vgl. Schneider, Franka: Marie von Bunsen, die »wissende Reisende«. Erkundungen zum volkskundlichen Wissensmilieu in Berlin, *Volkskundliches Wissen. Akteure und Praktiken*, in: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 50 (2009), S. 87-113, hier S. 92-93.

23 Bunsen, *Kunstverständnis*, S. 325.

lung. So führten beispielsweise Caecilie Seler-Sachs, Frida Hahn und Sophie Wedekind ihre Kunstsammeltätigkeit auf das Reisen zurück.²⁴

Frauen wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin zudem eine alternative höhere Bildungsinstitution eröffnet: Die progressive Kronprinzessin Victoria protegierte 1867 in Berlin die Gründung einer Lehranstalt für Frauen, das *Victoria-Lyzeum*. Diese Institution bot Frauen die Möglichkeit, akademische Kurse und Vorlesungen zu besuchen, um sich auf diese Weise – trotz des Ausschlusses von Abitur und damit auch Hochschulstudium – auf den Unterricht höherer Schulklassen und das Oberlehrerinnenexamen vorzubereiten. Gerade zahlreiche Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite besuchten regelmäßig die dort von renommierten Professoren gehaltenen Vorträge. Nicht selten nutzten die Zuhörerinnen das *Victoria-Lyzeum* allerdings nicht seinem angedachten Zweck gemäß, um eine professionelle Erwerbstätigkeit anzustreben, sondern vornehmlich, um »einen Eßlöffel Bildung zu sich zu nehmen«.²⁵ Treffend charakterisierte Marie von Bunsen das *Victoria-Lyzeum* daher als die »geistige Versorgungsanstalt aller damaligen ›besseren‹ Berlinerinnen«.²⁶

Jüdinnen und Frauen jüdischer Herkunft taten sich zeitgenössischen Berichten zufolge in puncto Bildung hervor und werden auch in der aktuellen Forschungsliteratur häufig als »Pionierinnen der Frauenbildung« bezeichnet.²⁷ Die jüdische Minderheit betrachtete Bildung bereits seit dem späten 18. Jahrhundert als zentralen Schlüssel zur Emanzipation.²⁸

24 Vgl. Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«. Unter dem allerhöchsten Protektorat ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin, Berlin 1912.

25 Treu, Georg: Sinkende Schatten, in: Ders. (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, hier S. 6.

26 Zitiert nach: Kuhn, Bärbel: Familienstand ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850-1914) (= L'Homme Schriften. Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft, Bd. 5), Köln 2000, S. 151. Im Jahr 1869 gründete zudem die Frauenrechtlerin Lina Morgenstern in Berlin eine weitere *Akademie zur wissenschaftlichen Fortbildung für Damen*. Vgl. Hirsch, Luise: Vom Shtetl in den Hörsaal: Jüdische Frauen und Kulturtransfer (= minima judaica, Bd. 9), Berlin 2010, S. 163.

27 Schüler-Springorum, Geschlecht und Differenz, S. 62.

28 Vgl. Mosse, George L: Jewish Emancipation. Between Bildung and Respectability, in: Reinharz, Jehuda/Schatzberg, Walter (Hg.): The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War, Hannover 1985, S. 1-17. Mosse argumentiert, dass Bildung im jüdischen Bürgertum zu einer Art Religion avanciert sei. Nach Weber war Bildung für Juden ein regelrechter »Cultural Code«. Vgl. Weber, Annette, Vom Parvenu zum Kunstkenner? Die Bedeutung jüdischer Sammler für die Entwicklung der Moderne, in: Weber/Radjai-Ordoubadi (Hg.), Jüdische Sammler, S. 10-21, hier S. 14; Richarz, Frauen in Familie und Öffentlichkeit, S. 84.

Früher als im nicht-jüdischen Umfeld ist gerade für reformjüdische Kreise nachweisbar, dass ein höherer Grad von Frauenbildung legitim und sogar wünschenswert war und befördert wurde.²⁹ Der Bildungsgrad von Frauen war allerdings, ob jüdisch oder nicht-jüdisch, gleichermaßen an mehrere Faktoren wie den ökonomischen Wohlstand, den Wohnort und die Unterstützung durch Eltern gekoppelt.³⁰ Töchter aus sehr wohlhabenden jüdischen Elternhäusern erhielten, wie ihre nicht-jüdischen Zeitgenossinnen, schon um 1800 häufig durch Privatlehrer eine umfassendere Bildung vermittelt.³¹ Auf Grund des relativ hohen Anteils jüdischer Angehöriger des mittleren und gehobenen Bürgertums besuchten auch verhältnismäßig viele jüdische Mädchen um 1900 Höhere Töchterschulen und Gymnasialkurse.³² Dies bedingte, dass Jüdinnen, nachdem auch Studentinnen zum Hochschulstudium zugelassen wurden und sich ihnen Erwerbsmöglichkeiten eröffneten, diese neuen Angebote vergleichsweise häufig in Anspruch nahmen und ihnen dadurch tatsächlich eine Pionierinnenrolle attestiert werden kann.³³

Auch nach der Einführung der allgemeinen Schulpflicht im Deutschen Reich 1871 blieb die Mädchenerziehung, vor allem innerhalb der

29 Lässig analysiert, dass jüdische Mädchen früher als jüdische Jungen Zugang zu allgemeinen Bildungseinrichtungen des Bürgertums erhielten, da jüdische Jungen religiös-jüdischen Lerntraditionen verhaftet waren. Die Mädchen konnten so »Vorreiter der Emanzipation und Integration« sein. Vgl. Lässig, *Jüdische Wege ins Bürgertum*, S. 336-361. Der geschlechtsspezifische Zugang zu weltlicher Bildung soll nach Richarz die Voraussetzung einer früher einsetzenden Akkulturation von Jüdinnen gewesen sein. Vgl. Richarz, Monika: *In Familie, Handel und Salon. Jüdische Frauen vor und nach der Emanzipation der deutschen Juden*, in: Hausen, Karin / Wunder, Heide (Hg.): *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte* (= Geschichte und Geschlechter, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1992, S. 57-66.

30 Vgl. Schüler-Springorum, *Geschlecht und Differenz*, S. 63.

31 Vgl. Kaplan, *Jüdisches Bürgertum*, S. 89; Schüler-Springorum, *Geschlecht und Differenz*, S. 24.

32 Nach Richarz machten jüdische Mädchen 42 % aus. Richarz, *Frauen in Familie und Öffentlichkeit*, S. 75.

33 Vgl. Hirsch, *Jüdische Frauen und Kulturtransfer*. Scharf zu trennen von dieser sozialhistorisch nachvollziehbaren Entwicklung ist die Entstehung und Verbreitung des häufig wiederholten Stereotyps der nach Bildung strebenden, dabei aber letztendlich scheiternden Jüdin. Dieses Stereotyp formulierte bereits 1802 Carl W. Grattener in antisemitischen Hetzpamphleten aus. Die Jüdin sei demnach zwar sehr klug, entspreche aber gerade durch ihren Intellekt nicht dem normativen Idealbild von Weiblichkeit. Vgl. Grattener, Karl W.: *Erster Nachtrag zu seiner Erklärung über die Schrift »Wider die Juden«*, Berlin 1803, S. 52. Dazu auch ausführlicher in Kap. II, 3, S. III-III8.

Elite, weiterhin »repräsentativ-höfisch« geprägt und inhaltlich in der Regel auf musisch-ästhetische Fächer und das Erlernen von Fremdsprachen fokussiert.³⁴ Dieses ästhetische Element bürgerlicher Bildung, das schon seit Friedrich Schillers Aufsatz *Über Anmut und Würde* Teil des aufgeklärten Bildungskanons war, erfuhr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Aufwertung, die eine nachhaltige Wirkung auf die Zeit um 1900 haben sollte.³⁵ Zu dieser Aufwertung trugen maßgeblich die um die Jahrhundertwende stark rezipierten theoretischen Schriften zu ästhetischer Bildung von Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) und von Friedrich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) bei.³⁶ Während durch die Ideen der Lebensphilosophie und Reformbewegung im Kaiserreich die ästhetische Ausrichtung der gehobenen Frauenbildung zumindest tendenziell aufgewertet wurde, stand sie bei breiten Gesellschaftskreisen weiterhin in der Kritik, die deren unprofessionellen, dilettierenden, ästhetisch-literarischen Charakter als »adelig« und »weiblich« etikettierten und abwerteten.

Die Rolle der Kulturfrau

Demonstrativer Müßiggang, Kulturförderung, das Dilettieren in verschiedenen Künsten und Repräsentation zählten zu den normativen Aufgaben von Frauen der großbürgerlichen Oberschicht um 1900, die daher treffend auch als *Kulturfrauen* bezeichnet werden können.³⁷ Auch für

34 Während der Gründerzeit vertiefte sich sogar die ästhetische Ausrichtung der Bildung geschlechts- und schichtübergreifend, da 1872 in preußischen Schulen Kunst beziehungsweise Zeichnen als Unterrichtsfach eingeführt wurde. Vgl. Joerissen, Peter: *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland. 1871-1918*, Berlin 1979. Die Einführung des Faches war eng mit zeitgenössischen Forderungen und Debatten um eine Hebung des gesellschaftlichen Geschmacksniveaus und einer ästhetischen Erziehung von Käuferinnen und Käufern verknüpft. Vgl. Joerissen, *Kunsterziehung*, S. 8.

35 Vgl. Friedrich Schillers Schrift *Über Anmut und Würde*, in der das Konzept einer Verknüpfung von Sinnlichkeit und Vernunft entwickelt wird. Für Schiller hatte ästhetische Bildung ein gesellschafts- und politikveränderndes Moment und war ein Mittel zur Veredelung des menschlichen Charakters.

36 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. I–II, Frankfurt a. M. 1986, und Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt a. M. 2000.

37 Vgl. Paetschek, *Adelige und bürgerliche Frauen*, S. 166 f., Anm. 24; Diemel, *Adelige Frauen*, S. 24; Engelhardt, Ulrich: »... geistig in Fesseln?« Zur normativen Platzierung der Frau als »Kulturträgerin« in der bürgerlichen Gesellschaft während

weibliche Angehörige des alten Adels gehörten Müßiggang, Luxus und Konsum zu den traditionell »standesgemäßen« Pflichten, die ihrer sozialen Stellung und ihrem Geschlecht entsprachen.³⁸ Gerade die nicht-produktive und nicht-professionelle Frau symbolisierte den Wohlstand einer Familie.³⁹ Allerdings wurde auch von der Frau der Elite in aller Regel erwartet, zu einem gewissen Grad »bürgerliche Tugenden« zu verkörpern, etwa bescheiden zu sein, keinen überbordenden Luxus zuzulassen, Bedürftige zu unterstützen und an das Gemeinwohl zu denken. Frauen der Elite waren demnach teilweise gegenläufigen Rollenerwartungen ausgesetzt: zum einen den Zuweisungen der Elite verpflichtet und zum anderen der stärker Geltung erfahrenden bürgerlichen Norm.

Individuell changierte die Rollenerwartung, insbesondere in Abhängigkeit vom Familienstand der jeweiligen Frau. Gerade für verheiratete Frauen des finanzstarken Wirtschaftsbürgertums hatten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die täglichen Aufgaben umfassend gewandelt: Einst als Vorsteherin des Haushalts für die Sicherung und Herstellung der Grundbedarfsgüter sowie die Kindererziehung verantwortlich, waren die Ehefrauen dieser sozialen Gruppe mit einer Verlagerung der Aufgaben konfrontiert vor allem durch die zunehmende Produktvielfalt, Industrialisierung und geringere Geburtenraten in den Bereich des Konsums, der Ausgestaltung des Heims sowie der bereits benannten kulturellen und damit gleichsam gesellschaftlichen Repräsentation der Familie.⁴⁰ Professionelle Erwerbstätigkeit war für diese Frauen nicht nur tabuisiert, sondern – häufig im Gegensatz zu Frauen des mittleren und des Bildungsbürgertums sowie ledigen Frauen – ökonomisch irrelevant. Wenn sie sich aushäusig betätigten, so taten verheiratete Frauen des Großbürgertums dies in Form von ehrenamtlichem Engagement oder einem eindeutig als unprofessionell markierten künstlerischen Dilettantismus.

Nicht selten inszenierten sich großbürgerliche Ehepaare als einander ergänzende Gemeinschaft, die – jeweils nach dem normativen, ge-

der Frühzeit der deutschen Frauenbewegung, in: Lepsius (Hg.), Bildungsbürgertum, S. 113-175. Den Begriff *Kulturfrau* prägte Ute Frevert in ihrer Arbeit zu den Geschlechterdifferenzen in der Moderne. Vgl. Frevert, Geschlechter-Differenzen, S. 133-165. Der Historiker Günter Erbe verwendet ähnlich den Begriff »grande dame«, der sich allerdings ursprünglich vornehmlich auf Frauen des Hochadels bezog. Vgl. Erbe, Günter: Das vornehme Berlin. Fürstin Marie Radziwill und die großen Damen der Gesellschaft. 1871-1918, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 148 f.

³⁸ Vgl. Diemel, Adelige Frauen, S. 110.

³⁹ Richarz, Frauen in Familie und Öffentlichkeit, S. 71.

⁴⁰ Vgl. Meyer, Sibylle: Das Theater mit der Hausarbeit. Bürgerliche Repräsentation in der Familie der wilhelminischen Zeit, Frankfurt a. M. 1982.

schlechtsspezifischen Handlungsbereich – nach gemeinsamen Zielen strebte.⁴¹ Während der erfolgreiche Ehemann als Kaufmann oder Bankier das Vermögen mehrte, veredelte die Frau durch ihre Kulturarbeit das Ansehen der Familie. Beide Bereiche waren miteinander verknüpft: Die Tätigkeit der Frau hatte Rückwirkung auf die Karriere des Mannes, da sie dessen Reputation aufrechterhalten, verbessern oder sogar übertrumpfen konnte. Der Schriftsteller Alfred Kerr, ein kritischer Beobachter der großbürgerlichen Elite Berlins um 1900, berichtete beispielsweise, dass der »wirkliche Herr« des Hauses Fürstenberg nicht der Bankier Carl Fürstenberg, sondern dessen Ehefrau Aniela Fürstenberg gewesen sei: »Polin von fremdartiger Schönheit, aristokratisch, überlegen« und daher in halböffentlicher Rede bewunderungsvoll kurzweg »die Fürstin« genannt.⁴² Eine »kluge, gesellschaftlich erfahrene und international gewandte Frau« zu heiraten war daher für aufstrebende, junge Männer eine karriererelevante, strategische Herausforderung.⁴³

Der Erfüllung dieser Rolle als *Kulturfrau* speziell durch Jüdinnen wird in der Forschung eine große Bedeutung in Hinblick auf die Akkulturation jüdischer Familien beigemessen.⁴⁴ Die Historikerin Simone Lässig hat dies als eine regelrechte »Kulturmission der Jüdinnen« beschrieben:

»Der Frau wurde insofern nicht nur ein sozialer Aufstieg durch kulturelles Kapital in Aussicht gestellt; sie erhielt vielmehr auch den Auftrag, sich ihrerseits aktiv und intensiv um eine Akkumulation dieser eher symbolischen Kapitalsorten zu bemühen und im Haus eine spezifische Kulturmission zu erfüllen: Sie hatte Mann und Gästen eine anregende Gesellschafterin zu sein, sie zeichnete innerhalb der Familie für die intra- wie intergenerationale Übertragung (bildungs-)bürgerlicher Werte und Lebensstile verantwortlich und trug dafür Sorge, daß den Kindern jener Wertekanon und Kommunikationscode eingeschrieben würde, der die Vergesellschaftung des Bürgertums trug.«⁴⁵

41 Vgl. Augustine, Dolores L.: *Patricians and Parvenus. Wealth and High Society in Wilhelmine Germany*, Providence 1994, S. 117.

42 Kerr, Alfred: *Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes*, Amsterdam 1935.

43 Wie zum Beispiel für den späteren Kohlemagnaten Fritz von Friedlaender-Fuld, Vgl. Fürstenberg, Hans: *Carl Fürstenberg. Die Lebensgeschichte eines deutschen Bankiers*, Wiesbaden 1961, S. 254 f.

44 Kaplan, *Jüdisches Bürgertum*, S. 24 f.

45 Lässig, Simone, *Religiöse Modernisierung, Geschlechterdiskurs und kulturelle Verbürgerlichung. Das deutsche Judentum im 19. Jahrhundert*, in: Schüler-Springorum/Heinsohn (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte*, S. 46-87, S. 69.

Lässig argumentiert hier im Rahmen ihrer Grundthese einer Verbürgerlichung des Judentums. Diese für große Teile der jüdischen Minderheit zutreffende Annahme lässt allerdings außer Acht, dass die von jüdischen Frauen der Elite gepflegte repräsentative Kultur in einigen Fällen, wie noch zu sehen sein wird, auch und gerade auf elitäre Distinktion setzte und nicht auf eine angestrebte Verbürgerlichung schließen lässt.

Die Gestaltung des Heims, also auch die Ausstattung des Interieurs mit Kunstwerken, oblag jedenfalls dem normativen Handlungsbereich der Frauen. Es ist daher wenig verwunderlich, dass nicht ausschließlich den Männern, wie so häufig angenommen, sondern in vielen Fällen auch den Ehefrauen das Entstehen der großen Kunstsammlungen um 1900 zuzuschreiben ist, wie der Historiker Julius H. Schoeps mit Blick auf die Berliner Familie Mendelssohn konstatiert hat.⁴⁶ Eine ganze Reihe von Zeitschriften für die »Dame des Hauses« spezialisierte sich im Kaiserreich auf die Beratung in Fragen der »Innendekoration«. Diese geschlechtsspezifische Zuweisung der Interieurgestaltung geht auch aus anderen Quellen hervor: Der Bankier Marcus Kappel, Ehemann von Mathilde Kappel, konstatierte beispielsweise in einem Brief an den Generaldirektor der Königl. Museen zu Berlin, Wilhelm Bode, dass seine Frau Mathilde »in der Häuslichkeit + in allem was das Interieur anbetrifft« herrsche. Er fügte ironisierend hinzu: »Der Franzose sagt sogar: Femme le veut, Dieu le veut.«⁴⁷ Und auch Franz Oppenheim, der Ehemann der Sammlerin Margarete Oppenheim, schrieb an den Museumsmann Bode: »Sie wissen, dass in meiner Ehe Arbeitsteilung streng durchgeführt ist. Die Leitung der Fabrik besorge ich, das Departement Kunst untersteht meiner Frau.«⁴⁸ In beiden Schreiben fällt der ironische Unterton der Äußerungen auf. In der tatsächlichen Praxis war diese »Arbeitsteilung« häufig nicht so eindeutig: So sammelten zahlreiche Ehepaare gemeinschaftlich Kunst, waren beide in die Interieurgestaltung involviert und teilten die Leidenschaft für bildende Kunst, womit sie dem Idealtypus des »Bildungsaares« entsprachen.⁴⁹

Zu den ursprünglich zentralen Aufgaben der bürgerlichen Frau zählte auch die Kindererziehung. In diesem Bereich, insbesondere der Mutter-

46 Vgl. Schoeps, Julius H.: Das Erbe der Mendelssohns. Biographie einer Familie, Frankfurt a. M. 2009, S. 298.

47 Brief von Marcus Kappel an Wilhelm Bode, in: SMB-ZA, NL Bode; Vgl. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 85.

48 Brief von Franz Oppenheim an Wilhelm Bode vom 30.9.1909, SMB-ZA, NL Bode.

49 Vgl. Habermas, Frauen und Männer, S. 424.

Kind-Beziehung, wurde allerdings für Frauen des Großbürgertums im Kaiserreich, ähnlich wie im Bildungsbereich, das höfisch-aristokratische Modell zum Vorbild: In vielen Fällen nahmen Kinderfrauen und Gouvernanten die bürgerlich idealisierte Rolle der Mutter ein, wohingegen die biologischen Mütter sich nahezu ausschließlich ihrer Rolle als *Kulturfrau* widmeten. Väter wurden daher mitunter um 1900 zu den wichtigeren und präsenteren Ansprechpartnern der Kinder, was sich in den Erinnerungen von Margarete Mauthner und Tilla Durieux beispielhaft ablesen lässt.⁵⁰ Auch Georg (von) Siemens hatte eine innigere Beziehung zu seinen sechs Töchtern als seine Ehefrau Elise (von) Siemens.⁵¹ Konrad Kellen, der Sohn der Kunstsammlerin Estella Katzenellenbogen, brachte sogar die Kunstsammelleidenschaft seiner Mutter und die Beziehung zu ihren Kindern unmittelbar miteinander in Verbindung. Er bemerkte in seiner Autobiographie, dass seine Mutter zwar eine große Sammlerin mit gutem Geschmack gewesen sei, allerdings ihre Kunstobjekte mehr geliebt habe als ihre Kinder.⁵²

Nur für knapp ein Viertel der in dieser Studie berücksichtigten Frauen spielten Kindererziehung und -pflege gar keine Rolle, da sie kinderlos blieben.⁵³ Dass großbürgerliche Frauen den an sie gerichteten Rollenerwartungen, insbesondere der Repräsentation und Geselligkeit, einfacher nachkommen konnten, so sie »von häuslichen Sorgen, von der Erziehung der Kinder nicht in Anspruch genommen« wurden, beobachtete der in großbürgerlichen Kreisen Berlins eng vernetzte Maler Max Liebermann. In Bezug auf das kinderlose, kunstsammelnde Ehepaar Carl und Félicie Bernstein führte er aus: »Es nimmt nicht wunder, dass das kinderlose Ehepaar fast täglich Gäste um sich versammelte.«⁵⁴ Umgekehrt war Aniela Fürstenberg durch die Geburten ihrer sechs Kinder gezwungen, ihre Salongeselligkeit zeitweise einzuschränken.⁵⁵ Und die Sammlerin

50 Zu Vätern und ihrer »sanften Männlichkeit« im jüdischen Kontext vgl. Schüler-Springorum, *Geschlecht und Differenz*, S. 80. Vgl. Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 104 f.; Durieux, *Erinnerungen*, S. 9-14.

51 Vgl. Hellferich, Karl: *Georg Siemens. Ein Lebensbild aus Deutschlands großer Zeit*, 3 Bde., Berlin 1923, Bd. 3, S. 319.

52 Kellen, Konrad: *Mein Boss, der Zauberer. Thomas Manns Sekretär erzählt*, Hamburg 2011, S. 20.

53 20 der 83 Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst blieben kinderlos. Insgesamt changiert die Geburtenrate pro Frau von 1,5 bis 2,8 Kinder. Einige Frauen nahmen ein Adoptiv- beziehungsweise Pflegekind auf.

54 Liebermann, Max: *Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein*, in: Treu (Hg.), *Carl und Félicie Bernstein*, S. 47-52, S. 50.

55 Fürstenberg, *Die Lebensgeschichte eines deutschen Bankiers*, S. 315.

Margarete Oppenheim klagte gegenüber Wilhelm Bode über ihre familiären Einschränkungen und beneidete den Museumsmann um seine Zeit für die intensive Beschäftigung mit Kunst:

»Ich möchte [...] einige Ferientage dem Berliner Museum widmen, kaum bin ich in meinen 4 Wänden, dann habe ich mit der Wirthschaft mit den Kindern ihren Wünschen, ihren Stunden und allem was daran hängt so viel zu thun, daß mir nur knappe Zeit zur Kunst bleibt. Darin haben Sie es besser, der Sie immer in ihr leben u. ihr viel näher gekommen sind.«⁵⁶

Die Sorge vor dem Scheitern als *Kulturfrau* und der Nichterfüllung gesellschaftlicher Erwartungen war bei vielen Frauen groß. Dies verdeutlicht eine Schilderung Gertrud Bleichröders, die der jüdischen Bankiersdynastie Bleichröder angehörte. Sie vertraute 1888 ihrem Tagebuch an, dass man ihrer Mutter vorwarf, »zu wenig auf Luxus und Eleganz zu halten« und ihre »Wirtschaft« zu vernachlässigen.⁵⁷ Die Historikerin Monika Richarz wertet diesen Vorwurf als »äußerst ernste Anschuldigung gegenüber einer Frau ihrer Gesellschaftsschicht«, da vom Gelingen geselliger Abende die Reputation der Gastgeberin, aber auch der ganzen Familie abhing.⁵⁸

Häufig konnten adelige Frauen den an sie herangetragenen Erwartungen auf Grund eines Mangels an ökonomischem Kapital nicht gerecht werden. Im Streben danach, diese Rolle dennoch zu erfüllen, war ihre Bereitschaft, selbst erwerbstätig zu werden, vergleichsweise hoch. Prägnante Beispiele sind Olga-Julia Wegener, geborene von Zaluskowski, und Martha Koch, geborene von Winckler. Über das Dilettieren hinaus professionell im künstlerischen Bereich tätig waren außerdem die adeligen Frauen Wanda von Dallwitz, die unter dem Pseudonym Walter Schwarz Romane verfasste, und die Schriftstellerin Mechtilde von Lichnowsky. Außerdem führte Frieda von Lipperheide gemeinsam mit ihrem Ehemann den Lipperheid'schen Verlag. Gerade unverheiratete adelige Frauen waren häufig ebenfalls zu Erwerbstätigkeit genötigt, um ihren Unterhalt zu sichern. Ausnahmen bildeten adelige, ledige Frauen wie Marie von Bunsen, die durch ihre Familien finanziell abgesichert waren und dennoch über ein Einkommen durch eigene Erwerbstätigkeit verfügten.

56 Brief von Margarete Oppenheim an Wilhelm Bode vom 8./9. August 1892, SMBZA, NL Bode.

57 Grimme, Karin H. (Hg.): Aus Widersprüchen zusammengesetzt. Das Tagebuch der Gertrud Bleichröder aus dem Jahre 1888, Köln 2002, S. 25.

58 Ebenda, S. 102.

GESCHLECHTSSPEZIFISCHE ROLLENERWARTUNG

Berufe	Namen
Schriftstellerin, Journalistin, Übersetzerin	Marie von Bunsen, Wanda von Dallwitz, Auguste Hauschner, Mechtilde Lichnowsky, Frida von Lipperheide, Margarete Mauthner, Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy, Ellen Paasche, Caecilie Seler-Sachs, (Marianne Perl)
Künstlerin, Kunstgewerblerin	Luise Begas-Parmentier, Marie Kirschner, Sabine Lepsius, Aenny Loewenstein, Lene Schneider-Kainer, Minna Schmidt-Bürkly, Malgonia Stern, Nell Walden
Schauspielerin, Musikerin	Tilla Durieux, Tilly Waldegg, Giulietta von Mendelssohn
Kunsthändlerin, inoffizieller Kunsthandel	Estella Katzenellenbogen, Olga-Julia Wegener, Martha Koch, Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy
Kunsthistorikerin	Grete Ring
Verschiedenes (Senior- chefin des Modehauses Gerson, Chemikerin, Filmemacherin, Inhaberin der Möbelfabrik J.G. Pfaff, Mitarbeit bei Ehemann)	Regina Freudenberg, Hertha Harries, Ella Lewenz, Paula Pfaff, Elise Siemens
Keine Erwerbstätigkeit nachweisbar	Johanna Arnhold, Félicie Bernstein, Lili Deutsch, Emma Dohme, Hermine Feist, Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, Milly Friedlaender-Fuld, Aniela Fürstenberg, Lotte Fürstenberg-Cassirer, Anita Gonzala, Frida Hahn, Julie Hainauer, Helene Harrach, Felicia/Hedwig Isaac, Margret Kainer, Mathilde Kappel, Marie Kaufmann, Fanny Kempner, Luise Knoblauch, Mathilde Kocherthaler, Elise Koenigs, Helene Krauß, Helene Kühn, Anna Liebermann, Julie Loewe, Marie von Mendelssohn, Alice Mertens, Franka Minden, Hedwig Mutzenbecher, Margarete Oppenheim, Catalina Pannwitz, Anna vom Rath, Cornelia Richter, Käthe Robinson, Marie Rosenfeld, Edith Rosenheim, Alma Bertha Salomonsohn, Maria Sarre, Olga Schiff, Sascha von Schlippenbach, Elli Schwabach, Leonie Schwabach, Ellen von Siemens, Clara Simrock, Louise Sobernheim, Fanny Steinthal, Tony Straus-Negbaur, Kronprinzessin Victoria/Kaiserin Friedrich, Anna Wallich, Sophie von Wedekind, Elise Wentzel-Heckmann, Marie von Witzleben, Hedwig Woworsky

Tabelle 1: Professionelle Erwerbstätigkeit

Öffentlich deutlich sichtbarer, regelmäßiger Erwerb war für Marie von Bunsen keine »standesgemäße« Option, weshalb sie ihre Ausbildung als Lehrerin zwar durchlief, sie aber nicht abschloss und den Beruf nie ausübte. Allerdings schrieb sie gegen Honorar Bücher sowie Artikel für verschiedene Zeitschriften und malte Aquarelle, die »bei großen akademischen Ausstellungen, bei [der Galerie, Anm. ACA] Schulte und anderswo ausgestellt« und ebenfalls verkauft wurden.⁵⁹ Durch ihre Einnahmen war Bunsen selbständiger als die meisten adeligen, ledigen Töchter, die gezwungen waren, bis ins hohe Alter in ihrem Elternhaus zu leben.⁶⁰ Die damit häufig einhergehende gesellschaftliche Isolation erfuhr Bunsen nicht. Sie war »[d]ie einzige unverheiratete Dame, der, ohne Amt, noch eigentlichen Beruf, in der Berliner Welt die Stellung einer verheirateten Frau eingeräumt wurde.«⁶¹

Insgesamt waren innerhalb der in dieser Arbeit betrachteten Gruppe 30 von 83 Frauen erwerbstätig, wenngleich meist nur gelegentlich und auf Honorarbasis. Der Anteil adeliger Frauen unter den Erwerbstätigen war auffällig hoch. Adelige Frauen waren zudem nicht selten in mehreren Erwerbszweigen parallel tätig. Somit kann für sie eine Verbürgerlichung im Sinne einer – eigentlich Männern vorbehaltenen – Professionalisierung festgestellt werden.

Müßiggang, Repräsentation und Konsum durch Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite galten im elitären »Spielplan der Geschlechter« nicht als überflüssig, sondern weitgehend als legitim. Die bürgerliche Mehrheitsgesellschaft jenseits der Elite sowie Teile der Elite selbst – insbesondere adelige Frauen und Angehörige der bürgerlichen Frauenbewegung – kritisierten allerdings nicht selten die *Kulturfrauen* und ihren Habitus, wie sich im Folgenden anhand des Fallbeispiels Anna vom Rath nachzeichnen lässt.

59 Bereits im Alter von 20 Jahren hatte sie »öfters zu anständigen Preisen – etwa 100 Mk. ein Blatt – verkauft«. Bunsen, Marie von: Die Welt, in der ich lebte: Erinnerungen aus glücklichen Jahren 1860-1912, Leipzig 1912, S. 111.

60 Ebenda, S. 156.

61 Bunsen, Marie von: Zeitgenossen, die ich erlebte. 1900-1930, Leipzig 1932, S. 57.

Die Kulturfrau in der Kritik: Anna vom Rath

»In jenem Milieu der Finanzwelt ist er [der Snobismus, Anm. ACA] gezüchtet worden. Die Damen von R . . . , von F . . . und einige andere noch haben den Anstoß gegeben. Und jetzt ist zwischen ihnen ein Wettbewerb mit äußerem Prunk, ein Jagen nach vornehmen Beziehungen entstanden, das krankhaft genannt werden muß.«⁶²

Ähnlich wie in dieser drastischen Beschreibung des französischen Berlin-Korrespondenten Jules Huret aus dem Jahr 1909, betrachteten Zeitgenossen den Müßiggang und Luxuskonsum großbürgerlicher *Kulturfrauen* nicht selten als »prahlerischen Snobismus« und als »Auswüchse des modernen Kapitalismus«. Als Intention dafür leitete man in der Regel ein unangemessenes Streben dieser Frauen nach sozialen Kontakten zum Hochadel ab. Ein plakatives Beispiel für derartige Polemiken gegen Berliner *Kulturfrauen* bietet Anna vom Rath. Sie heiratete 1869 den Bankier Adolph vom Rath, der einer angesehenen rheinischen Zuckerfabrikantenfamilie entstammte. Seit den 1880er Jahren lebte das Ehepaar in Berlin. Adolph vom Rath war in der Reichshauptstadt für die von ihm mitbegründete Deutsche Bank tätig. Anna vom Rath entstammte ursprünglich der liberal gesinnten, bürgerlichen Familie Jung.⁶³ Sie wurde durch den Eheschluss mit Adolph vom Rath nobilitiert und zudem im Jahr 1901 gemeinsam mit ihrem Ehemann von Kaiser Wilhelm II. in den preußischen Adelsstand erhoben.

Ihre Villa im Tiergarten-Viertel beherbergte eine umfangreiche Kunstsammlung, die Gemälde zeitgenössischer Künstler, Plastiken und ganz unterschiedliche, kunstgewerbliche Objektgruppen – Fächer, Brokate, Schnitzereien, Keramiken und Asiatika – umfasste. Zudem ließ Anna vom Rath das Haus mit Renaissance-Paneelen und Fresken von Franz Lenbach, Arnold Böcklin und Paul Meyerheim ausschmücken. Distanziert beschrieb die Schriftstellerin Helene von Nostitz die »Dumpfheit der Räume« im Hause vom Rath, die mit »kostbaren Renaissancemöbeln und dicken Teppichen überfüllt« gewesen seien und in denen »rosa und hellblaue, blonde und dunkle junge Mädchen, von höflichen und verträumten Jünglingen umgeben« als lebendes Bild Raffaels *Sposalizio* (Mariä Vermählung) darzustellen versuchten.⁶⁴

62 Huret, Jules: Berlin um Neunzehnhundert, Neudruck der Ausgabe von 1909, Berlin 1997, S. 136.

63 Ihr Vater Georg Jung war Publizist, Jurist und nationalliberales Mitglied im preußischen Abgeordnetenhaus. Vgl. Bunsen, Zeitgenossen, S. 52.

64 Zitiert nach: Nostitz, Oswald von: Muse und Weltkind. Das Leben der Helene von Nostitz, München/Zürich 1991, S. 57.

Die Hausherrin Anna vom Rath führte in diesem repräsentativen Interieur einen bekannten Berliner Salon, den sie anscheinend gezielt für ihre Kunstmatronage einzusetzen wusste:⁶⁵

»Sie kaufte, sie verschaffte Käufer [...] und wusste von den wunderbarsten Seiten her Stipendien und Reisegelder für Künstler zu schaffen [...]. Durch eine eigentümliche Mischung von Familienbeziehungen und Kunstinteresse der Wirthin traf sich hier alles, der Hofadel auf der einen Seite, die Künstler auf der anderen.«⁶⁶

Gerade auf Grund der Auswahl ihrer Salongäste stand die Salonière selbst häufig in der Kritik. Zeitgenössischen Berichten zufolge habe Anna vom Rath versucht sich mit allen Mitteln der Hofgesellschaft anzubiedern. So sei sie Tag und Nacht darum bemüht gewesen, »Prinzen und Prinzessinnen, Grafen und Barone« in ihren Salon zu locken, und habe »warme Verehrung für Fürstlichkeiten und Adel« gehegt.⁶⁷ Spöttisch wurde dieses Bild noch Jahrzehnte später perpetuiert:

»Die Hingabe großer Geldsummen für alle wohlthätigen Stiftungen, die der Kaiserin nahe standen, für allerlei Kirchen und Kirchengesetz, war noch das harmloseste Mittel, das [von Anna vom Rath, Anm. ACA] angewandt wurde, um vorwärtszukommen. [...] Auch in künstlerischen Dingen war Frau vom Rath Snob. Denn trotzdem sie nicht das geringste Verständnis für Kunst und Literatur hatte, plusterte sie sich als Mäzenin auf und suchte allerlei Freundschaften mit Künstlern und Gelehrten [...]. Kein Klavierabend Hans von Bülow's, kein Niskischkonzert, in dem sie nicht eine große Loge in der Philharmonie nahm, dort zahlreiche Freunde um sich scharte und nach jedem Stück, den Rausch der Kunst markierend, applaudierte. Sie saß dann in der ersten Reihe, die aufgeschlagene Partitur auf den Knien, deren Blätter sie ohne jede Notenkenntnis umdrehte, natürlich immer zu schnell oder zu langsam.«⁶⁸

65 Vgl. Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 73), Berlin 1989, S. 254.

66 Brieger, Lothar: *Die Sammlerin*, in: *Die Dame* 53 (1925/26), Heft 26, S. 46-49.

67 Vgl. Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 135; Uhde, Wilhelm: *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Zürich 1938, S. 149 f.

68 Reibnitz, Curt von: *Gestalten rings um Hindenburg. Führende Köpfe der Republik und die Berliner Gesellschaft von heute*, Berlin 1930, S. 124 f.



Abb. 2: Porträtfotografie von Anna vom Rath.

Der hier beschriebene Mangel an Bildung und Takt habe dazu geführt, dass Anna vom Rath »bis zuletzt, in den feineren gesellschaftlichen Regeln der Großen Welt unbewandert« blieb, wie Marie von Bunsen äußerte.⁶⁹

Bei aller abschätzigen Kritik wurde Anna vom Rath's unablässiger Einsatz für soziale und kulturelle Angelegenheiten offiziell aber auch honoriert: Sie erhielt im Laufe ihres Lebens zahlreiche Ehrungen, so den Luiseorden und den Wilhelm-Orden.⁷⁰ Gerade durch diese Auszeichnungen

⁶⁹ Bunsen, *Zeitgenossen*, S. 52 f.

⁷⁰ Vgl. I HA Rep. 98 Geh. Ziv., Nr. 1975, Bl. 26. Anna vom Rath wurde für den Luiseorden 2. Abteilung vorgeschlagen, da sie »zur Zeit der Gründung und Entwicklung des Viktoria-Hauses für Krankenpflege mit ihrer persönlichen Thätigkeit, sowie mit ihrem Mitteln wesentlich zur Förderung der Sache beigesteuert (hat). In gleicher Weise hat dieselbe sich in dem Pestalozzi-Fröbel-Verein verdient gemacht.«; 19. I HA Rep. 89, Nr. 2104 Wilhelm Orden 1910-1914.

und auch durch die Nobilitierung des Paares sahen Kritiker wiederum den Snobismus Anna vom Rath bestätigt, der einzig auf Steigerung ihres Sozialprestiges abziele.

Die Argumentationsstruktur der Anfeindungen erinnert stark an ein häufig wiederholtes, antisemitisches Stereotyp der nach Bildung und sozialem Aufstieg strebenden, aber stets scheiternden Jüdin. Mit dieser Form der Abwehr wurde insbesondere Jüdinnen begegnet, die um 1900 einen Salon führten.⁷¹

Auffällig scharf und häufig wurden großbürgerliche und neuadelige Frauen wie Anna vom Rath zudem von Angehörigen des alten Adels angefeindet. Neben Marie von Bunsen polemisierte beispielsweise auch Olga-Julia Wegener, geborene von Zaluskowski, gegen die neu geadelte *Kulturfrau* Ellen (von) Siemens, die sie abschätzig als »eitle hirnlose Modepuppe« beschrieb.⁷² In dieser und zahlreichen ähnlichen Äußerungen zeigt sich, dass Snobismus- und Parvenükritik gerade auch von Seiten weiblicher Angehöriger des »alten Adels« als scharfes Distinktionsmittel eingesetzt wurde.⁷³ Darin spiegelt sich einerseits die Konkurrenz und der Wettbewerb um die Vorherrschaft auf dem Gebiet mondäner Geselligkeit, der innerhalb der weiblichen, adelig-großbürgerlichen Elite vorherrschte.⁷⁴ Andererseits zeigt sich hier der ausgeprägte Sinn für soziale Trennlinien und Hierarchien weiblicher Angehöriger alter Adelsgeschlechter, der auf ihrem Anspruch auf Exklusivität und Anderssein fußte.⁷⁵

Auch Vertreterinnen der Frauenbewegung schalten das Ideal der nicht erwerbstätigen *Kulturfrau* als »unmoralisches Lügensystem«, insbesondere da auch Frauen des nicht so finanzstarken Kleinbürgertums diesen Lebensstil zu adaptieren versuchten und sich bemühten, ihre häufig sehr wohl nachweisbare Erwerbstätigkeit zu verschleiern.⁷⁶

Trotz aller Kritik blieb das idealisierte Rollenbild der *Kulturfrau* für Frauen der Elite bis zum Ersten Weltkrieg bestehen und wurde auch darüber hinaus – wengleich in transformierter Form – innerhalb der Elite

71 Vgl. Kap. II, 3, S. III-III8.

72 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, o. D., SB-SPK Abt. III A, NL Wegener, K. 2, o. D.

73 Vgl. Breckman, Warren: Disciplining Consumption: The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany, 1890-1914, in: *Journal of Social History*, Jg. 24, Nr. 3 (1991), S. 485-505, S. 488 f.

74 Vgl. Erbe, Das vornehme Berlin, S. 17 f.

75 Vgl. Ebenda, S. 149 f.

76 Vgl. Otto-Peters, Louise: Das Recht der Frauen auf Erwerb (1849), in: Brinkler-Gabler, Gisela (Hg.): *Frauenarbeit und Beruf*, Frankfurt a. M. 1979, S. III-123.

konserviert. Während die *Kulturfrau* ein diverse Lebensbereiche umfassendes, elitäres Rollenbild für Frauen der Elite bot, existierten um 1900 auch ganz konkrete Vorstellungen von Männern und Frauen, die sich dem Sammeln und Fördern bildender Kunst widmeten.

Kunstkenner, Kunstsammler und Mäzen – Dilettantin, Kunstfreundin und Dekorateurin

Das Bild des Kunstkenners etablierte sich im Zuge der Professionalisierung der Archäologie, Kunstgeschichte und des Museumswesens im frühen 19. Jahrhundert. Die in erster Linie auf der kritischen Betrachtung und dem Vergleich von Kunstobjekten basierende Kunstkennerschaft ermöglichte es zu dieser Zeit erstmals, systematisch Artefakte zeitlich und örtlich zu kontextualisieren sowie deren Authentizität festzustellen. Studienreisen zu den klassischen Kunststätten Europas waren Teil der Praxis der Wissensaneignung des Kunstkenners. Diese Praxis griff auf die Tradition der *grand tour* zurück, die von jungen adeligen Männern – den *dilettanti* – obligatorisch bereits seit dem 16. Jahrhundert praktiziert wurde.⁷⁷ Die bürgerlichen Kunstkenner des 19. Jahrhunderts grenzten sich allerdings von dieser adeligen Tradition zunehmend ab, betonten den »Schaden« gegenüber dem »Nutzen« des Dilettantismus, den sie als oberflächliche Beschäftigung mit Kunst geringschätzten. Diese Abgrenzung brachte das Bild des Dilettanten bis um 1900 zunehmend in Misskredit.⁷⁸ Interessierte Kunstliebhaber, die keinen Anspruch darauf erhoben, fundierte Kunstkenntnisse zu besitzen, wurden mitunter auch als Kunstfreunde bezeichnet.⁷⁹ Der entwertete Dilettantismus wurde zudem nicht mehr nur adeligen Männern, sondern auch und gerade kunstschaffenden

77 Vgl. North, Michael: Genuß und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Wien 2003, S. 33-34. Der Begriff Dilettant basiert auf dem italienischen Verb »dilettare« (dt. sich erfreuen). Unter den adeligen Dilettanten, die sich auf *grand tour* begaben, befanden sich im frühen 19. Jahrhundert auch vereinzelt adelige Frauen, wie Emilie und Mathilde von Waldenburg.

78 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten, in: Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 44, Stuttgart und Tübingen 1833, S. 256-285.

79 Nicht ohne Ironie wurde die Vielfalt der Termini von Zeitgenossen thematisiert. Vgl. Detmold, Johann Hermann: Anleitung zur Kunstkennerschaft oder die Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden: ein Versuch, bei Gelegenheit der zweiten Kunstausstellung zu Hannover, Hannover 1834, S. 12-14.

Frauen zugeschrieben, während der Kunstkenner eine männlich profilierte und positiv bewertete Figur blieb.

Seit der deutschen Reichsgründung 1871 schritt die Professionalisierung des akademischen Fachs Kunstgeschichte, des Museumswesens sowie des Kunstmarkts voran. Einzelne Männer an den Universitäten, im Museumswesen und im Kunsthandel erlangten einen internationalen Ruf als Kunstexperten. Die »Gemeinschaft der Kunstgelehrten« zerfiel allerdings deutlich in zwei konkurrierende Lager: die Kunsthistoriker an den Universitäten und die Kunstkenner in den Museen.⁸⁰ Diesen Kunst Kennern wurden Qualitäten wie ein »für Malerei begabtes Auge und liebevolle Ausdauer in der Untersuchung von Kunstwerken« zugeschrieben, die sie mitunter selbst in die Nähe des genialen Künstlers rückten.⁸¹

Neben dem Kenner feierte gerade im späten 19. Jahrhundert die Figur des bürgerlichen Kunstsammlers ihren Siegeszug. Bereits seit Goethes Aufsatz *Der Sammler und die Seinigen* zählte das Sammeln zu einem Ideal bürgerlicher Selbstverwirklichung.⁸² Insbesondere in der französischen Literatur und in der bildenden Kunst, allen voran in Honoré Daumiers Illustrationen und Honoré de Balzacs Romanen wie zum Beispiel in *Vetter Pons* wurde das Bild des Sammlers geprägt und popularisiert.⁸³ Obgleich kunstsammelnde Frauen durchaus präsent waren, existierte die Sammlerin als eine dem Sammler vergleichbare literarische oder visuell inszenierte Figur nicht. Wurde der Sammler um 1900 gemeinhin als Inbegriff des Bildungsbürgers gefeiert, so wurde die sammelnde Frau entweder nicht thematisiert oder als negativer Auswuchs des Aristokratismus kritisiert.

80 Vgl. Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955, S. 98 f.

81 Ebenda, S. 96; Hofsteede de Groot, Cornelius: Kennerschaft. Erinnerungen eines Kunstkritikers, Berlin 1931, S. 11.

82 Goethe, Johann Wolfgang von: Der Sammler und die Seinigen, in: Ders.: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, S. 73-96.

83 In Berlin war es in den 1930er Jahren Walter Benjamin, der im Kontext seiner materiellen Geschichtsphilosophie sowohl den konkreten Sammler Eduard Fuchs, seine eigene Sammelleidenschaft als auch die Figur des Sammlers im 19. Jahrhundert in den Fokus seiner theoretischen Überlegungen rückte. Vgl. Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. V./1, S. 269-280; Ders.: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a. M. 1991, S. 465-505; Ders.: Ich packe meine Bibliothek aus – Eine Rede über das Sammeln, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. VI./1 Frankfurt a. M. 1980, S. 388-396.

Beim Typ des Sammlers und Kunstförderers vermengten sich männlich konnotierte, bürgerliche Idealvorstellungen von »Unternehmertum«, »Künstlertum« und »Genialität«. ⁸⁴ Im Jahr 1895 formulierte beispielhaft der Kunstschriftsteller Friedrich Fuchs:

»Der rechte Mäzen ist selbst eine künstlerische Natur, die mit feinem Instinkt das Schöne heimlich entdeckt, das Unbekannte und Verkannte, um es hervorzuziehen aus seiner bitteren, trüben Kümmerlichkeit an den lichten Tag und es zu pflegen zu freiem, fröhlichen Gedeihen in der warmen Sonne des Glücks.« ⁸⁵

Diese Nähe zum Kunstschaffen sowie zu Bildung, Intellekt und akademischer Wissenschaft führte vermutlich dazu, dass bis um 1900 kein auf Frauen übertragbares Bild der Kunstkennerin, der Sammlerin und der Kunstförderin existierte. Diese Leerstelle bestand, obgleich in zeitgenössischen Kunstsammler-Handbüchern eine zwar geringe, aber stetig wachsende Anzahl von aktiven Frauen in diesen Bereichen ablesbar war. ⁸⁶

Frauen, die auch ohne das Studium der Kunstgeschichte auf Grund ihrer Beschäftigung mit bildender Kunst über versierte Kunstkenntnisse verfügten, wurden in der Regel nicht als Kunstkennerinnen, sondern allenfalls als aufs Repräsentative bedachte Kunstfreundinnen bezeichnet. ⁸⁷

84 Vgl. Kittner, Alma-Elisa: Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager, Bielefeld 2009, S. 219. Kittner zeigt auch, dass sich diese männliche Konnotation weitgehend bis heute hält.

85 Fuchs, Friedrich: Mäzenatentum III, in: *Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe*, 5 (1895), Heft 10, S. 1 f.

86 In Richard Seeligs Sammler-Adressbuch von 1903 befanden sich unter 774 Berliner Privatsammlungen nur zehn Sammlerinnen, vgl. Seelig, Richard: Seeligs Führer durch den Sammelsport. Internationales Adressbuch der Antiquitäten-, Gemälde-, Kunst- und Münzensammler und Händler, Berlin 1903. Im Adressbuch *Pantheon* von 1914 befanden sich unter 1038 Berliner Privatsammlungen 54 Sammlerinnen, vgl. Zenker, Joseph (Hg.): *Pantheon. Adressbuch der Kunst- und Antiquitäten-Sammler und -Händler, Bibliotheken, Archive, Museen, Kunst-, Altertums- und Geschichtsvereine, Bücherliebhaber, Numismatiker*; ein Handbuch für das Sammelwesen der ganzen Welt, Esslingen a. N. 1914. Im 1930 publizierten Adressbuch *Maecenas* finden sich schließlich 145 Frauen unter den 1387 genannten Privatsammlungen in Berlin, vgl. Stern, Joachim (Hg.): *Maecenas*, Berlin 1930. So quellenkritisch man die Angaben der Adressbücher betrachten muss, so belegen sie doch eindeutig das – wenngleich nach Anzahl freilich geringe – Vorhandensein von Sammlerinnen im gesamten Untersuchungszeitraum und geben darüber hinaus einen tendenziellen Anstieg an.

87 Auch die Forschung läuft Gefahr, diese Annahme fortzuschreiben. Sven Kuhrau ordnet etwa Hermine Feist einem »repräsentativen Sammlertypus« zu, der sich

Auch die Sammlerin wurde in der Regel auf das Bild der dilettantischen Dekorateurin reduziert. Georg Treu charakterisierte das Sammeln der mit ihm befreundete Félicie Bernstein wie folgt:

»Ihre Liebhaberei ging auf Figürchen und Gruppen aus Porzellan, von denen Bernsteins eine kleine aber sehr kostbare Sammlung bester alter Stücke besaßen. Die Werkstätten von Meißen, Höchst, Ludwigsburg, Alt-Berlin waren hier in erlesenen Stücken vertreten. Fächer, Dosen, Miniaturen, mehrten sich. Wiederholt englische Reisen weckten die Freude an englischen Schabkunstblättern und Farbenstichen. In Paris wurden Louis XVI und Empire-Möbel gekauft. Ein Stück, an dem Frau Félicie besondere Freude hatte, war ein Pariser Spinett von Breßler aus dem Jahre 1789, auf dem eine Bisquitbüste Marie-Antoinettes zu stehen pflegte. Ihre in den letzten Lebensjahren zusammengebrachte Sammlung von altberliner Tassen mit Ansichten der Stadt ist noch allen ihren Freunden in lebhafter Erinnerung.«⁸⁸

Unerwähnt ließ Treu die von Félicie Bernstein auch noch nach dem Tod ihres Ehemannes gesammelten modernen Gemälde.⁸⁹ Ganz im Gegenteil trivialisierte er: »Was ihr behagen sollte, musste so niedlich und winzig wie möglich sein. War sie doch selbst klein.«⁹⁰ Die ausschließliche Hervorhebung der Kleinkunst als Sammelbereich der Frau stand auch bei anderen Sammlerinnen im Vordergrund von Fremd- und Selbstbeschreibungen. Denn auch die verschiedenen Sammelsegmente waren um 1900 nach dem System der binären Geschlechtercharaktere geordnet: Der »weiblichen Sphäre« wurden insbesondere kleine und dekorative Objekte zugeordnet, die aristokratisch konnotiert mit dem 18. Jahrhundert und in der Regel mit dem aristokratisch konnotierten Rokoko verbunden wurden. Aber auch Objektgruppen, die der »niedereren« Gebrauchskunst zugeordnet waren, allen voran Textilien, galten in der Regel als weibliches

mehr auf Repräsentation als auf Kennerschaft konzentriert habe. Die repräsentative Präsentation der Sammlung schließt allerdings Kennerschaft freilich nicht aus. Vgl. Kuhrau, Sven: Leben mit der Kunst. Kunstgewerbemuseen und ihre Interieurs, in: Keller, Peter (Hg.): Glück, Leidenschaft und Verantwortung. Das Kunstgewerbemuseum und seine Sammler, Berlin, S. 7-9, hier S. 8; Keisch, Christine: Hermine Feist, Berlin (1855-1933). Eine Leidenschaft fürs Porzellan, in: Keller (Hg.), Sammler des Kunstgewerbemuseums, S. 32-35, hier S. 34.

88 Treu, Georg: Kunsteindrücke, in: Ders. (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 27-38, hier S. 37.

89 Vgl. Kap. IV, 2, S. 225-230.

90 Treu, Kunsteindrücke, S. 37.

Terrain.⁹¹ Die zeitgenössischen Hierarchien der Kunstgattungen beschrieb der Kunsthistoriker Max J. Friedländer:

»Ein Kunstwerk wird halb lobend, halb tadelnd als dekorativ bezeichnet. Ein Persischer Teppich, ein Stück Brokat kann, will und soll nicht mehr als dekorativ sein. Nenne ich aber ein Tafelbild dekorativ, so enthält das Urteil einen herabsetzenden Beiklang, weil durch Anerkennung des befriedigenden Sinnreizes ein Ausbleiben tieferer Wirkung an Geistiges und Gedankliches rührt und an menschliches Schicksal ergibt sich die Folgerung, daß die freie und hohe Kunst weniger reine Augen-Kunst ist als die dienende, schmückende und gewerbliche.«⁹²

Die geschlechtsspezifische Objektzuordnung setzte sich auch in den unterschiedlich gestalteten Interieurs der Frauen und Männern zugeordneten Räume fort: Die Damenzimmer und Boudoirs waren in der Regel mit dem weiblich zugeordneten Stil des Rokokos, Kleinkunst, Kuriositäten und »Nippes« beladen – männlich zugewiesene Räume hingegen mit schweren und hochwertigen Renaissancemöbeln bestückt.⁹³

Der deutsch-österreichische Kunsthistoriker Jacob (von) Falke hatte bereits in den 1870er Jahren Kleinkunst und *Kunst des Hauses* als das Metier der Frau beschrieben, die hier »instinctiv ihrer Natur folgend, mit Vorliebe das ihr angemessene Feld des Kleinen und Reizenden, des Zarten und Liebenswürdigen, des Feinen und Anmuthigen« verfolge.⁹⁴ Auch Selbstzeugnisse, beispielsweise von der Sammlerin und Schauspielerin Tilly Waldegg, demonstrieren, wie sehr auch Frauen diese »natürliche Ordnung« der nach Geschlecht getrennten Kunstbereiche affirmierten. Sie argumentierte, dass »gerade die Miniatur mit ihrer graziösen Leichtigkeit der Technik, der liebevollen Feinheit der Durchführung der

91 Vgl. Nierhaus, Irene: Text + Textil. Zur geschichtlichen Strukturierung von Material in der Architektur von Innenräumen, in: Bischoff/Threuter (Hg.), *Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, S. 84-96, hier S. 88-89.

92 Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, S. 19.

93 Vgl. Rossberg, Anne-Katrin: Zur Kennzeichnung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Interieur, in: Bischoff/Threuter (Hg.), *Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, S. 58-69.

94 Falke, Jacob: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871*, S. 299. Zur Frau als Sammlerin vgl. Lessing, Julius: *Antiquitäten. Ein offener Brief an die Frauen*, in: *Deutsche Rundschau*, 25 (Juli 1899), Bd. 100, Nr. 10, S. 76; Siebel, *Großbürgerlicher Salon*, S. 230.

Eleganz ihrer Pinselführung [...] dem weiblichen Geschmack unendlich viel Anziehendes und Verwandtes« biete.⁹⁵

Die zeitgenössische Wahrnehmung der kunstsammelnden Frau war eng verknüpft mit den Geschmacksdebatten um 1900. Frauen, die generell dem Verdacht ausgesetzt waren, geschmacklos und qualitätsarm zu konsumieren, wurde tendenziell auch das Sammeln von materiell und ideell wertlosen Objekten zugeschrieben. »Nippes« und »Kurioses« waren die Objektbereiche, die Frauen – der zeitgenössischen Publizistik zufolge – in erster Linie sammelten. Es seien Frauen, so der Kunstschriftsteller Adolph Donath,

»die sich für Miniaturschuhe aus Porzellan, Silber und Gold erwärmen, oder für Fingerhüte aus edelstem Material, für Uhren mit ›höllichem Spielwerk«, für kostbar emaillierte Dosen und Döschen, die beim Aufklappen Musikstücke spielen, für Miniaturschrankchen und Kästchen mit hunderten von knarrenden Fächerchen, oder für kuriose Eßbestecke en miniature, ohne die man in Rokoko nicht leben konnte.«⁹⁶

Der »Sammeltrieb« von Frauen wurde in der Regel nicht wie bei männlichen Sammlern als durch Spekulation, Erkenntnisstreben, Ehrgeiz oder Wissensdrang geleitet betrachtet, sondern lediglich als zärtlich-dekorativ:

»Was ist das Zimmer der Hausfrau [...] ohne den zärtlichen Sammelgeist, der nicht müde wird, Bildnisse von Lieben um sich zu versammeln und kleine mysteriöse Nichtigkeiten zu verteilen? Es würde eben das Beste, das Weiblich-Persönliche fehlen.«⁹⁷

Der Kunstschriftsteller Wilhelm Kurth schrieb:

»Was würden Sie am liebsten sammeln, gnädige Frau?« »Meine Kleider« – Für die Psychologie der Frau als Sammlerin fand ich keine Antwort charakteristischer. Das Objekt des Sammelns bei der Frau gewinnt einen ganz anderen Zusammenhang mit den Lebensformen, ja sogar mit einzelnen Lebensereignissen, die leitenden Ideen, die Ge-

95 Seler-Sachs, Caecilie (Hg.): Die Sammlerinnen auf der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf« Berlin im März 1912. Plaudereien und Bilder mit einer Einleitung von Jarno Jessen, Berlin 1912, S. 190.

96 Donath, Adolph: Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1911, S. 24f.

97 Hardenberg, Kuno Graf: Quellen des Behagens. Vom Sammeln, in: *DKD* 31 (1912/1913), S. 24-28, hier S. 25; Donath, Psychologie des Kunstsammelns, S. 11-23.

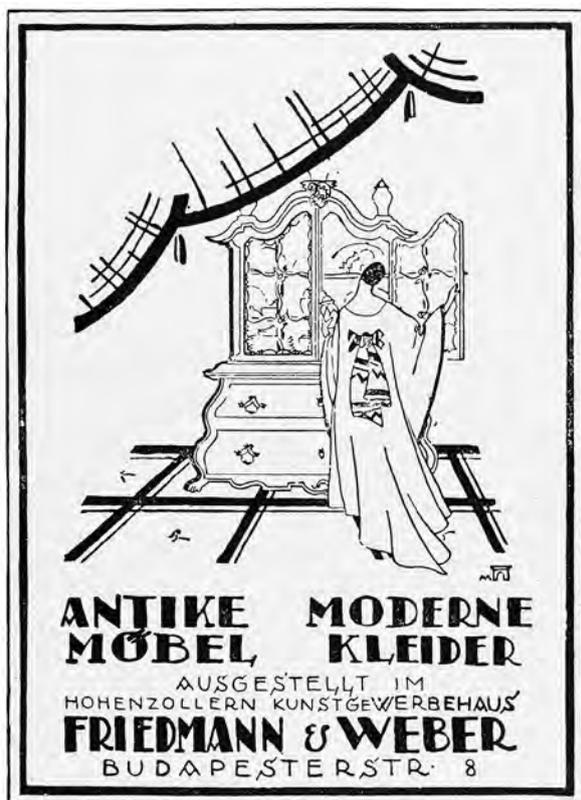


Abb. 3: Werbeanzeige des Kunstgewerbesalons *Friedmann & Weber*.

sichtspunkte treten in den Hintergrund und ein starkes, persönliches Gefühl für die Schönheit des Lebens und eine zärtliche Anhänglichkeit für die schöne Erinnerung sind die beiden Triebe ihrer Liebe zum schönen Objekt.«⁹⁸

Bildlich fand diese Vorstellung der Sammlerin um 1900 auch in zeitgenössischen Gemälden und Zeichnungen ihren Ausdruck. Ähnlich wie insbesondere der US-Amerikaner James McNeill Whistler und der Belgier Alfred Stevens, die bereits in den 1860er Jahren immer wieder die kunstsammelnde Frau als schmückendes Sujet in ihren Gemälden inszenierten, malten etwa Carl Moll und August Böcher oder auch Lesser Ury

98 Kurth, Wilhelm: Die Frau als Sammlerin, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 19 (1916), S. 280.

um 1900 wiederholt Frauen, die umgeben von Werken dekorativer oder exotischer Kleinkunst in einem repräsentativen Interieur dargestellt sind.⁹⁹ Die Frau wurde in diesen Darstellungen oft rückseitig porträtiert, so dass sie gesichtslos und anonym blieb und dadurch regelrecht mit dem Interieur verschmolz und selbst zum Zierobjekt erstarrte. Diese Darstellungsweise der Sammlerin griff auch die Werbegrafik wie etwa in Annoncen des *Hohenzollern-Kunstgewerbehauses Friedmann & Weber* auf.

2. Rechtsstatus, pekuniäre Handlungsfreiheit und Kunstkonsum

Frauen, die sich in Berlin der Kunstmatronage widmeten, entstammten mit wenigen Ausnahmen sehr vermögenden Familien. Zahlreiche der Berliner Kunstsammlerinnen und Förderinnen beziehungsweise deren nächste Angehörige wurden in zeitgenössischen Millionärskompendien und -revuen gelistet. In den überwiegenden Fällen existierten demnach – zumindest zeitweise – sehr große Vermögen im engsten Familienumfeld.

Das Vermögen von Frauen der Elite des Kaiserreichs speiste sich in der Regel aus ihrer Mitgift (dem Heiratsgut) und ihrem Erbe.¹⁰⁰ Das ererbte Vermögen von Töchtern bestand im Gegensatz zum Erbe von Söhnen sehr häufig aus gebundenem Kapital, vor allem Immobilien.¹⁰¹ Diese geschlechtsspezifische Aufteilung des Erbes ermöglichte es den Erbinnen, ein gesichertes, regelmäßiges Einkommen durch Zinsen oder Mieteinnahmen zu haben, und verstärkte zugleich die Familienbindung und Abhängigkeit von Frauen. Im Gegensatz zu Männern, die beispielsweise Unternehmen erben, die sie theoretisch erweitern konnten, war eine Vermögensvermehrung für Erbinnen nur selten möglich. Zudem wurde die Mitgift der Frau häufig anteilig mit ihrem Erbe verrechnet, also als Vorausserbe behandelt. Daher fragt sich, inwiefern es Frauen überhaupt möglich war, über ihr Vermögen frei zu verfügen und dies zum Zwecke der Kunstmatronage einzusetzen?

Betrachtet man die pekuniäre Handlungsfreiheit von Frauen, so sollte der Fokus zunächst auf die rechtshistorische Ebene gerichtet werden.

99 Vgl. Donath, Adolph: *Lesser Ury. Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei*, Berlin 1921, S. 123.

100 Die Mitgift lässt sich in den wenigsten Fällen genauer beziffern, da sie in den Quellen häufig nicht gesondert aufgeführt wurde. Vgl. Niederacher, *Eigentum und Geschlecht*, S. 89.

101 Ebenda, S. 215.

Denn rechtliche Kodifizierung kann – wie die Soziologin Ute Gerhard unter geschlechterhistorischer Prämisse betont hat – »prägnanter Ausdruck sozialer Wirklichkeit« sein, da Gesetze als »Gradmesser für das Machtverhältnis, ja, Gewaltverhältnis der Geschlechter« fungieren.¹⁰² Die Verfügungsgewalt des Einzelnen über Sachgüter wird privatrechtlich im Eigentums- und Erbrecht geregelt. Aus verfassungsrechtlicher Sicht bilden Eigentums- und Erbrecht daher auch die wichtigsten Garanten für privates Sammlungswesen und Kunstförderung.¹⁰³

Ein Zitat der Juristin Emilie Kempin – europaweit die erste Frau, die von der Züricher Universität zum Doktor der Rechte promoviert wurde – aus dem Jahr 1895 gibt eindrücklich Auskunft darüber, wie das Eigentumsrecht und die erbrechtliche Stellung verheirateter Frauen im Kaiserreich geregelt waren:

»Nach dem heutigen Rechte ist die verheiratete Frau vielerorts nicht fähig, gültige Rechtsgeschäfte abzuschließen und darin den Minderjährigen und anderweitig Bevormundeten gleichgestellt. [...] die Ehefrau ist, wie die Bevormundeten, handlungsunfähig, weil sie Ehefrau ist, weil ihr Wille sich demjenigen ihres Mannes, der die eheliche Gemeinschaft führt oder leitet, unterzuordnen hat.«¹⁰⁴

Kempin verwies durch die Formulierung »vieleorts« auf die regional variierenden privatrechtlichen Verhältnisse von Frauen im 19. Jahrhundert. Denn es existierte eine durch die territoriale Zersplitterung des Reiches bedingte uneinheitlich entwickelte Rechtsprechung, ein regelrechter »Flickenteppich der Frauenrechte«.¹⁰⁵ Durch die Impulse der europäischen Aufklärungsbewegung waren bis ins späte 18. und frühe 19. Jahrhundert drei Gesetzeswerke entstanden, die den Rechtsstatus von Frauen für weite Teile deutschsprachiger Staaten neu festlegten.¹⁰⁶ In Berlin galt seit 1794 das Preußische Allgemeine Landrecht (ALR). Das ALR bestimmte, dass die Rechte beider Geschlechter einander gleich seien, und

102 Vgl. Gerhard, Gleichheit ohne Angleichung, S. 35.

103 Fehner, Frank: Sammlertum, Mäzenatentum und staatliche Kunstförderung in Geschichte und Gegenwart – aus verfassungsrechtlicher Sicht, in: Mai/Paret (Hg.), Sammler, Stifter und Museen, S. 12-43, hier S. 12.

104 Kempin, Emilie: Die Rechtsstellung der Frau, in: Dahms, Gustav (Hg.): Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben, Jg. 5 (1895), S. 145-179, hier S. 148.

105 Vgl. Gerhard, Gleichheit ohne Angleichung, S. 144 f.; Gerhard, Verhältnisse und Verhinderungen, S. 154 f.

106 Das ALR galt für 42 % der deutschen Bevölkerung. In anderen deutschen Regionen galten der Code Civil, das Gemeine Recht sowie zahlreiche weitere Partikularrechte.

gestand Frauen grundsätzlich den Status als gleichberechtigte Rechtsperson zu.¹⁰⁷ Allerdings blieb der universal postulierte Geltungsanspruch auf Freiheit und Gleichheit aller Bürger durch besondere Gesetze und Ausnahmen für Frauen sowie unterprivilegierte Minderheiten eingeschränkt.¹⁰⁸ Insbesondere im Eigentumsrecht manifestierten sich weiterhin Formen persönlicher Herrschaft im Geschlechterverhältnis.¹⁰⁹

Grundsätzlich war die rechtliche Stellung von Frauen davon abhängig, ob sie verheiratet waren oder nicht: Verheiratete Frauen unterstanden durch ehe- und familienrechtliche Regelungen gewissermaßen einem Sonderrecht. Dem Ehemann kam, wie in Kempins Zitat bereits deutlich wurde, unter anderem mit Bezug auf die germanisch-rechtliche Tradition der Geschlechtsvormundschaft der Status eines »natürlichen Oberhaupt« der ehelichen Gemeinschaft zu. Begründet wurde diese patriarchale Vormachtstellung mit dem vermeintlich naturgegebenen und historisch unveränderlichen Faktum der Schwäche und Schutzbedürftigkeit der Frau.¹¹⁰ Zwar war die Geschlechtsvormundschaft offiziell bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Regionen abgeschafft worden, als eheliche Vormundschaft (»Ehevogtei«) blieb diese Institution in den meisten Eherechtssystemen jedoch bis ins späte 19. Jahrhundert bestehen. Dies wirkte sich insbesondere auch auf die pekuniäre Handlungsfreiheit von Ehefrauen aus. Entscheidend hierfür war das eheliche Güterrecht. Sofern keine andere Vereinbarung getroffen wurde, wendete man bei einer Eheschließung im Geltungsbereich des ALR Gütertrennung und Verwaltungsgemeinschaft an.¹¹¹ Dies bedeutete, dass der Ehemann Verwalter und Nutznießer des in die Ehe »eingebrachten Guts« – also des Vermögens der Ehefrau – war. Die Frau konnte sich diesbezüglich nicht verpflichten und keinen Rechtsstreit darüber führen. Dennoch blieb das Eigentum formal getrennt. Die Verfügungsgewalt der Ehefrau war auf das so genannte Vorbehaltsgut beschränkt, das sie vom Nießbrauch des

107 Vgl. § 24 des ALR.

108 Dies bezeichnet Ute Gerhard als spezifische »Geschlechterdialektik der Aufklärung«. Gerhard, Gleichheit ohne Angleichung, S. 34.

109 Vgl. Vogel, Ursula: Patriarchale Herrschaft, bürgerliches Recht, bürgerliche Utopie. Eigentumsrechte der Frauen in Deutschland und England, in: Kocka, Jürgen (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert, S. 406-439.

110 Vgl. Gerhard, Ute: Gleichheit ohne Angleichung, S. 30f.

111 Es existierte auch das weniger geläufige Modell der Gütergemeinschaft, wonach die Vermögen verschmolzen und beide Ehepartner Rechte daran besaßen. Dies bedeutete tendenziell die stärkere Beteiligung der Frau als Miteigentümerin.

Mannes per Vertrag freimachen konnte.¹¹² Adelige und vermögende, großbürgerliche Ehepaare vereinbarten in aller Regel Eheverträge. Verheiratete, adelige Frauen besaßen traditionell größere Freiheit in der Zuteilung und Verfügung über Brautschatz und Erbabfindung.¹¹³

Die volljährige, also mindestens 24 Jahre alte, ledige, geschiedene oder verwitwete Frau verfügte im Gegensatz zur verheirateten Frau über weitgehend uneingeschränkte pekuniäre Handlungsfreiheit und konnte »einer Mannesperson gleich« agieren und über ihr Vermögen verfügen.¹¹⁴ Sobald dieser Familienstand mit einem sehr vermögenden Elternhaus zusammenfiel, bedeutete dies weitreichende pekuniäre Freiheit. Marie-Anne von Friedlaender-Fulds beispielsweise war die Tochter Fritz von Friedlaender-Fulds, des vermögendsten Mannes in Preußen nach dem Kaiser. Da sie über ein eigenes monatliches Einkommen aus Mieteinnahmen verfügen konnte, war sie bereits in jungen Jahren ökonomisch unabhängig und nutzte dies schon als unverheiratete Frau zur Kunstmatronage.¹¹⁵ Voraussetzung hierfür war die Entlassung aus der »väterlichen Gewalt«.¹¹⁶ Erfolgte diese Entlassung nicht, so war der Vater weiterhin berechtigt, das Vermögen seiner Tochter zu verwalten, ihren Aufenthaltsort festzulegen und über ihre Ausbildung und Erwerbstätigkeit zu bestimmen.¹¹⁷ Nach dem Tod der Eltern war die Tochter in der Regel frei von Vormundschaft.¹¹⁸

112 Hothöfer, Ernst: Die Geschlechtvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, in: Gerhard, Ute (Hg.): Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, München 1997, S. 390-452, S. 298. Eine Ausnahme bildete im ALR die Kauffrau, die geschäftsfähig und sogar (in Bezug auf ihr Geschäft) prozessfähig war. Eine weitere Ausnahme war die so genannte »Schlüsselgewalt«.

113 Vgl. Paletschek, Adelige und bürgerliche Frauen, S. 169.

114 Vgl. Dölemeyer, Barbara: Frau und Familie im Privatrecht des 19. Jahrhunderts, in: Gerhard (Hg.), Frauen in der Geschichte des Rechts, S. 633-658, S. 634 f.; Kempin, Rechtsstellung der Frau, S. 145 f.

115 Ihre Mieteinnahmen betragen 250.000 Mark monatlich, vgl. LAB, A Pr. Br., 030-06, Polizeipräsidium Berlin, Staatsangehörigkeitssachen. Durch die zu diesem Zeitpunkt juristisch noch nicht komplett vollzogene Scheidung Marie-Anne von Friedlaender-Fulds von ihrem ersten Ehemann ist unklar, welchem Vormund – ihrem Vater oder ihrem Nochehemann – das Vermögen zu diesem Zeitpunkt eventuell unterstand.

116 Vgl. ALR § 230, II, 2, 4.

117 Vgl. Kuhn, Familienstand ledig, S. 93.

118 Nur in Ausnahmefällen wurde ein anderer männlicher Verwandter vom Vater zum Vormund bestimmt.

Diese »späte Freiheit« erfuhr beispielsweise auch Marie von Bunsen im Alter von 42 Jahren. Erst nach dem Tod ihrer Eltern zog sie um 1900 in eine eigene Wohnung. Bunsen beschrieb diesen neuen Abschnitt ihres Lebens als »Zeitstrecke der Lebensfülle und der Unabhängigkeit«. ¹¹⁹ Bereits in ihrem ersten »unabhängigen« Winter begann sie, einen kleinen Salon zu führen. ¹²⁰ Sie baute sich zudem einen »geschmackvollen Hausrat«, eine Kunstsammlung, bestehend aus »gelegentliche[n] Künstlerzeichnungen, Schmucksachen und echte[n] Spitzen« ¹²¹ sowie »prachtvollen japanischen Kunstschatzen« ¹²², auf. Durch ihr Erbe und ihre schriftstellerische sowie künstlerische Tätigkeit war Bunsen zudem finanziell abgesichert.

Manch verheiratete Kunstsammlerin, wie Ida Schoeller oder Tony Straus-Negbauer, begann erst nach dem Tod ihres Ehemannes damit, eigene Kunstsammlungen anzulegen. Der Witwen- beziehungsweise Ledigenstatus barg prinzipiell die Möglichkeit, freiere Entscheidungen treffen zu können sowie eigene Zielvorstellungen und Wünsche durchzusetzen. Dies wurde von Zeitgenossinnen durchaus wahrgenommen und auch artikuliert. Hoffnungsvolles Warten auf den Tod des Ehemannes war keine Seltenheit und zählte in manchen Fällen regelrecht zur Lebensplanung. ¹²³ Auch die Ehelosigkeit wurde als Lebensentwurf für Frauen um 1900 legitimer, Ehe und Familie als das einzig gültige Lebensmodell wurden, wie die Historikerin Bärbel Kuhn analysiert hat, Ende des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt. ¹²⁴ Ein Grund dafür war, dass der Witwen- und Ledigenstatus, trotz der vom Bürgertum stark idealisierten Familie und Ehe, faktisch keine Seltenheit war. ¹²⁵ Witwen heirateten nur in wenigen Fällen ein zweites Mal, wenn ihre finanzielle Lage abgesichert war. ¹²⁶ Männer hingegen heirateten häufig wesentlich jüngere Frauen und blieben im Falle des frühen Todes der Ehefrau in der Regel nicht

119 Bunsen, *Erinnerungen*, S. 157.

120 Ebenda, S. 159.

121 Ebenda, S. 131.

122 Reissner, *Gestalten*, S. 205.

123 Vgl. Machtemes, Ursula: *Leben zwischen Trauer und Pathos. Bildungsbürgerliche Witwen im 19. Jahrhundert*, Osnabrück 2001, S. 10.

124 Kuhn, *Familienstand ledig*, S. 46.

125 Rund ein Drittel der männlichen sowie der weiblichen Bevölkerung im heiratsfähigen Alter waren nach zeitgenössischen Statistiken ledig, geschieden oder verwitwet, und circa 11 % der Frauen gingen lebenslang keine eheliche Verbindung ein. Zahlen nach: Kuhn, *Familienstand ledig*, S. 2.

126 Machtemes, *Leben zwischen Trauer und Pathos*, S. 32, Anm. 105.

Anzahl der Frauen, die ...	
... 14 bis 24 Jahre Witwe waren	9
... mehr als 25 Jahre Witwe waren	31
... ledig blieben	8

Tabelle 2: Übersicht Witwen- und Ledigenstatus

Witwer, sondern heirateten erneut.¹²⁷ Diese generellen Annahmen fürs Kaiserreich bestätigen sich im Hinblick auf die hier untersuchte Gruppe von Frauen. Mehr als die Hälfte von ihnen waren entweder lange Zeit – im Extremfall wie bei Sascha von Schlippenbach 56 Jahre – verwitwet oder blieben ledig.

Das Gros der verheirateten Frauen war in ihrer pekuniären Handlungsfreiheit jedoch eingeschränkt, wogegen die bürgerliche Frauenbewegung einen rechtlichen Kampf führte. Dieser Themenkomplex, in Verbindung mit der Forderung nach der Verbesserung des Frauenerwerbs und der Frauenbildung, war von Beginn an eine Kernforderung der organisierten, bürgerlichen Frauenbewegung. Louise Otto-Peters forderte bereits 1866 die ökonomische Selbstständigkeit des weiblichen Geschlechts, die sie allerdings mit Blick auf den Mittelstand in erster Linie durch die Erwerbstätigkeit der Frau gewährleistet sah.¹²⁸ Diese Forderung wurde auch im Kaiserreich von der Frauenbewegung als zentral betrachtet und wiederholt. Helene Stoecker, eine prominente Vertreterin der Frauenbewegung, erklärte 1893 die »pekuniäre Unabhängigkeit« der Frau als »die erste Vorbedingung zu jeder Art von Freiheit«.¹²⁹ Ein Ansatz zur Ermöglichung größerer pekuniärer Freiheit von Frauen wurde durch die Einrichtung einer Frauenbank, einer Genossenschaftsbank selbstständiger Frauen, die nach der Devise »Macht durch ökonomische Mittel« von Frauen für Frauen geleitet wurde, angestrebt. Im Gegensatz zu regulären Banken verlangte die Frauenbank von ihren Kundinnen keine Unterschrift von männlichen Vormündern für die Eröffnung eines eigenen Kontos und akzeptierte auch Schmuck und Mobilien als Kapital, da Frauen häufig nur diese Form des Vermögens besaßen.¹³⁰ Da die Bank

127 Ebenda, S. 32.

128 Vgl. Otto-Peters, *Recht der Frauen*, S. 68.

129 Stoecker, Helene: *Die moderne Frau*, in: *Freie Bühne*, Jg. 4 (1893), S. 1215-1217.

130 Vgl. Stratigakos, *A Women's Berlin*, S. 13 f. Caecilie Selser-Sachs engagierte sich für das Projekt einer Deutschen Frauenbank.

aus dem antifeministischen Lager heftig bekämpft und drangsaliert wurde, musste sie ihren Betrieb bereits 1915 einstellen. Auch durch die Publikation von Artikeln in Zeitschriften sollten die ökonomischen Kenntnisse der Leserinnen geschult werden. So druckte die *Zeit im Bild* eine Artikelserie »Der Frauenbankier« ab, in der die wirtschaftliche Selbstständigkeit von Frauen mit Ratschlägen zur Geldanlage befördert werden sollte.¹³¹

Neben diesen praktischen Hilfestellungen verfolgte die bürgerliche Frauenbewegung auch auf juristischer Ebene die Gleichstellung der pekuniären Freiheit von Frauen und Männern. Bereits seit den 1870er Jahren engagierten sich Vertreterinnen der Frauenbewegung für ein dementsprechend verändertes Gesetzeswerk. Ihre Hoffnung bestand darin, dass im Rahmen der ohnehin intendierten Vereinheitlichung des Zivilrechts zum Bürgerlichen Gesetzbuch (BGB) ein Anlass gegeben sei, die rechtliche Gleichstellung der Frau gesetzlich zu verankern. Aus diesem Grund gab es im Vorfeld der Verabschiedung des BGB im Jahr 1900 jahrelange Diskussionen über dessen Inhalte. Als sich abzeichnete, dass verheiratete Frauen im BGB weiterhin ungleich behandelte Rechtssubjekte bleiben sollten, mobilisierte sich die Frauenbewegung zunehmend als Rechtsbewegung.¹³² Trotz aller Bemühungen setzte sich 1900 ein Entwurf des BGB durch, der zwar allgemein zu einer Schwächung des überkommenen Prinzips der ehelichen Vormundschaft führte, jedoch die patriarchale Eheauffassung grundsätzlich nicht aufgab.¹³³ Weiterhin blieb in den meisten Güterständen die Verwaltung des Vermögens der Frau dem Ehemann überlassen und somit die Geschäftsfähigkeit der Ehefrau durch das Verwaltungsrecht des Mannes eingeschränkt.¹³⁴ Die damalige Juristin Kempin bemängelte eindrücklich, »dass die persönlichen Wirkungen der Ehe auf die Frauen auch nach dem Entwurf des künftigen bürgerlichen Gesetzbuches, trotz der ihr verliehenen Geschäftsfähigkeit, die Rechte der Frauen als selbstständiger Personen vielfach schmälern,

131 Anonymus: Der Frauenbankier, in: *Zeit im Bild*, II (1913), Nr. 15, S. 818 u. 893.

132 Gerhard, Gleichheit ohne Angleichung, S. II; Figurewicz, Stefanie: Die Rechtskämpfe der älteren Frauenbewegung gegen das BGB von 1896 – Skizzen zum gegenwärtigen Forschungsstand, in: Meder, Stephan (Hg.): Frauenrecht und Rechtsgeschichte: die Rechtskämpfe der deutschen Frauenbewegung, Köln 2006, S. 169-181.

133 Dölemeyer, Frau und Familie, S. 646.

134 Vgl. Holthöfer, Die Geschlechtsvormundschaft, hier S. 393. Vgl. BGB zu gesetzlichem Güterrecht § 1363; § 1365; § 1366; § 1367; § 1368; § 1369. Dies blieb bis zum Erlass des »Gesetzes über die Gleichberechtigung von Mann und Frau auf dem Gebiet des bürgerlichen Rechts« vom 18. März 1957 bestehen.

und zwar mehr, als die Gemeinschaft der Ehe erfordert«. ¹³⁵ Auch wenn die Ehefrau laut BGB berechtigt war, Rechtsgeschäfte vorzunehmen, blieb dem Ehemann doch die Möglichkeit, diese Rechtsgeschäfte aufzukündigen, falls sie den »ehelichen Interessen« zuwiderliefen. ¹³⁶

Aus dieser auch nach 1900 anhaltend eingeschränkten pekuniären Handlungsfreiheit von Frauen ergaben sich ganz konkrete Probleme für die praktische Umsetzung der Kunstmatronage. Zum einen waren Aufträge, die verheiratete Frauen an Kunstschaffende vergaben, grundsätzlich problematisch, da sie jederzeit vom Ehemann aufkündbar waren. Ein Bericht der Rechtsauskunftsstelle des wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler in Berlin veranschaulicht dies. Hier warnte man, es

»sei zur besonderen Vorsicht bei Bestellung durch Ehefrauen geraten. Besitzt die Ehefrau kein ihrer eigenen ausschließlichen Verfügung unterliegendes Vermögen, so ist der Ehemann nicht ohne weiteres verpflichtet, Verbindlichkeiten seiner Frau aus deren oder aus eigenem Vermögen zu berichtigen. Die Erfahrung lehrt, daß dieser ›formale Einwand‹ bei Differenzen über die Bezahlung nur zu gerne seitens des Herrn Gemahls erhoben wird. Hier hilft also bei Zweifeln in die Zahlungsfähigkeit oder -willigkeit der Bestellerin nur das Verlangen nach Beibringung einer ›Mitbestellung‹ mindestens aber der ›Genehmigung‹ des Ehemanns oder die Vorschußleistung.« ¹³⁷

Darüber hinaus blieb es für verheiratete Frauen auch nach 1900 schwierig, Anspruch auf ihren Kunstbesitz zu erheben: »Von denjenigen Gegenständen, welche sich im Besitze des Ehemannes oder der Ehefrau befinden, wird vermutet, dass sie dem Ehemann gehören«, erläuterte um 1900 die Juristin Emilie Kempin diesbezüglich. Der Frau wurde im Rechtsstreit ums Eigentum die Pflicht auferlegt, zu beweisen, dass beispielsweise ihre Aussteuergegenstände ihr Eigentum seien. Dieser Beweis war allerdings schwierig zu erbringen. Darüber hinaus musste die Ehefrau nachweisen, dass dieses Eigentum nicht mit den Mitteln des Ehemannes und auch nicht in seinem Namen angeschafft wurde. »Wenn also eine Ehefrau auch noch Rechnungen für den von ihr angeschafften Tisch, Schrank, Stuhl etc. vorlegen kann, so ist damit nicht gesagt, daß die Mit-

¹³⁵ Kempin, Die Rechtsstellung der Frau, S. 154.

¹³⁶ Vgl. BGB § 1357 und § 1358.

¹³⁷ K. [Anonymus]: Von der Rechtsauskunftsstelle des Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler Berlins, in: *Der deutsche Künstler*, 3. Jg. 1916 Nr. 2, S. 11 f., hier S. 12.

tel dazu ihre eigenen waren und daß sie nicht als Vertreterin ihres Mannes gehandelt hat.«¹³⁸

Die Erfüllung spezifischer Rollenbilder, wie etwa das der »Bankiersgattin«, konnte ebenfalls für Komplikationen bei der Kunstmatronage sorgen: Paul von Mendelssohn-Bartholdy etwa gebot seiner Frau Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy, auf das Sammeln von Spendengeldern für ihre kollektive Kunstmatronage im Verein zu verzichten, da sie »als Bankiersfrau« nicht »betteln« dürfe. Deswegen beschloss Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy, umständlich selbst Geld unter dem Namen ihres Mannes zu spenden und unter dem Namen der Vereinsgründerin Gelder zu sammeln.¹³⁹

Gerade bei Erbschaftsangelegenheiten war eine eindeutige Zuordnung der Kunstobjekte aus dem Besitz der Ehefrau nötig, um Unklarheiten zu vermeiden. Testamente von Kunstsammlerinnen zeugen davon, dass ein Bewusstsein für diese Problematik vorhanden war und man auf unterschiedliche Weise diesbezüglich vorbeugen wollte. Die Sammlerin Hermine Feist versuchte beispielsweise in einem Testamentsentwurf sich beziehungsweise ihrem Ehemann konkret Kunstobjekte zuzuordnen: »Das Renaissance-Zimmer mit den italienischen Bronzen hinterlasse ich meinen Söhnen, weil es von meines Mannes Geld gekauft ist – juristisch gehört es mir, da jeder Haushaltsbestand der Ehefrau zufalle, ebenso Kunstwerke, wenn im Testamente keine extra Verfügung erwähnt ist [...].«¹⁴⁰ Eine dem Testament beigefügte Auflistung der Kunstsammlung konnte zur Sicherung der Eigentumsrechte der Ehefrau an gerade jenen Gegenständen dienen, die sie in die Ehe mit einbrachte, was bei wieder-verheirateten Paaren von Relevanz war. So ließ beispielsweise Franz Oppenheim den Besitz seiner schon in erster Ehe Kunst sammelnden Ehefrau gesondert in einem Katalog zusammenstellen:

»Um die Scheidung meines Vermögens von dem meiner Ehefrau Margarete Oppenheim geborene Eisner zu erleichtern, haben wir drei Kataloge aufgestellt: ›Bilder‹, ›Kunstsammlung‹, ›Hausrat‹. Bei jeder Position ist zu schreiben ›Reichenheim'scher Besitz‹ oder ›Oppenheim'scher

138 Kempin, Die Rechtsstellung der Frau, S. 154.

139 Brief von Lotte von Mendelssohn-Bartholdy an Ida Dehmel an 10.11.1919, in: Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg, NL Ida Dehmel, Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Da: Br: 1919: 232-234. Hier wirkte sich die ökonomische Krise nach Verlust des Ersten Weltkrieges aus, die zunehmende Vorbehalte gegen die ökonomische Elite und den Antisemitismus verschärfte.

140 Vgl. Testamentsentwurf Hermine Feist vom 1.6.1922, LAB A Rep. 345 (Amtsgericht Lichterfelde), Testamentsakte.

Besitz«. Die mit ›Reichenheim'scher Besitz‹ bezeichneten Positionen sind Eigentum meiner Ehefrau und gehören zu deren Nachlass.«¹⁴¹

Die unklaren Besitzverhältnisse von Ehefrauen in Bezug auf ihre Kunstsammlungen hatten auch praktische Konsequenzen, wenn Frauen als Leihgeberinnen für Kunstausstellungen auftreten wollten. Im Katalog der Ausstellung *Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik* wurde dies 1914 sogar offen problematisiert:

»Die zweite Schwierigkeit [neben Platzmangel, Anm. ACA] bestand darin, dass kostbare Sammlungen, soweit sie von Frauen im Ehestand zusammengetragen sind, nur in den seltensten Fällen als gesetzliches Eigentum der Frau gelten. Infolge dieses Umstandes konnte manche bedeutende Sammlung nicht in das ›Haus der Frau‹ aufgenommen werden, sondern fand in anderen Ausstellungsräumen Unterkunft.«¹⁴²

Welche Auswirkungen die uneindeutigen Besitzverhältnisse von Ehefrauen auch auf Kunstvermächtnisse haben konnten, spiegelt sich im Fall des Vermächtnisses der Sammlerin Marianne Perl wider. In mehreren Testamentsentwürfen verfügte sie, dass nach ihrem Tod die Kunstsammlung im Fall von Kinderlosigkeit ihres einzigen Sohnes der Berliner Nationalgalerie – im Namen ihres Jahre zuvor verstorbenen Ehemannes – als *Louis Perl Stiftung* übereignet werden solle. Ihre diversen Testamentsentwürfe sind mit zahlreichen Bleistiftüberschreibungen und Streichungen versehen, die die Unsicherheit der Sammlerin bezüglich der Formulierung der Besitzverhältnisse vermuten lassen.¹⁴³ In einem Entwurf aus dem Jahr 1910 bestimmte Perl schließlich, dass die Bilder ihr persönlicher Besitz seien, da sie ihr zu Geburtstagen, zu Weihnachten und auf Reisen sämtlich durch ihren Mann geschenkt worden seien. Eine Liste, die sie unter dem Diktat ihres Mannes angefertigt habe, bestätige dies. Der Passus »laut der von mir unter dem Diktat meines Mannes geführten Liste« wurde von Marianne Perl durch eine Unterstreichung hervorgehoben. Das Bestreben von Perl, die Kunstsammlung als ihren Besitz zu deklarieren und der Berliner Nationalgalerie zu schenken, wurde allerdings von ihrem Sohn, dem Justizrat Alfred Perl, vor Gericht angefochten. Er

141 Testament Margarete Oppenheim, geb. Eisner, verw. Reichenheim, vom 13.11. 1930, BLHA, Rep. 5E Potsdam, Nr. 5459, Bl. 9-11. Ich danke Sebastian Panwitz, der mich freundlicherweise auf dieses Dokument hingewiesen hat.

142 Deutscher Buchgewerbeverein (Hg.): *Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik*. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Leipzig 1914, S. 98.

143 Vgl. Nachlass Marianne Perl, SMB ZA I/NG 1010, u. a. Bl. 15-16.

argumentierte, dass sämtliche Bilder der Besitz seines verstorbenen Vaters, Louis Perl, gewesen seien. Da seine Mutter mit ihm eine Erben-gemeinschaft bilde, also auch er Erbe sei, habe seine Mutter nicht das Recht, die gesamte Kunstsammlung der Berliner Nationalgalerie zu über-eignen. Erst am 19. März 1922 kam es zu einem Vergleich: Die Beklagte, Marianne Perl, erkannte an, dass dem Kläger Alfred Perl an den in dem Hause Tiergartenstr. 21a befindlichen, vom Erblasser Louis Perl her-rührenden Bildern und Kunstsachen das Eigentum zur ideellen Hälfte zustehe. Die Intention der Sammlerin, nämlich die geschlossene Samm-lung an die Berliner Nationalgalerie zu schenken, wurde auf diese Weise von ihrem Sohn verhindert.

Eigentümliche Strategien: Frauen auf dem Berliner Kunstmarkt um 1900

Wie Marianne Perl erwarben auch andere Berliner Sammlerinnen nicht selbst ihre Sammlungsobjekte, sondern wählten diese in Galerien, bei Ausstellungen oder direkt in Ateliers aus und ließen sie sich von ihrem Ehemann schenken. Diese »eigentümliche Strategie« des »Sich-schen-ken-Lassens« wählte beispielsweise auch die Kunstsammlerin Margarete Mauthner. Mauthner verfügte vermutlich über ein größeres Vermögen als ihr Ehemann und war für die Ordnung ihrer Finanzen selbst verant-wortlich.¹⁴⁴ Dennoch kaufte sie die Gemälde und Zeichnungen ihrer Sammlung, wie sie in ihren Memoiren schildert, während ihrer Ehe nicht selbst.

»Meine Freude war [...] grenzenlos gewesen, als mein Bräutigam mir als erstes Geschenk ein kleines Ölbild von Liebermann brachte das mir, noch ungerahmt, bei einem Besuche in dem Privatzimmer der Cassirerschen Kunsthandlung, halb hinter anderen Bildern versteckt, in seiner Sonnigkeit entgegen geleuchtet hatte. Fast zu jedem Geburts-tage, oft auch zu Weihnachten, fand ich fortan ein gemeinsam be-wundertes Kunstwerk, ein Gemälde oder eine schöne Zeichnung auf meinem Tische, so daß nun eine stattliche Sammlung, in der Namen wie Liebermann, Slevogt, Corinth, Trübner gut vertreten waren, un-sere Wände schmückten.«¹⁴⁵

¹⁴⁴ Vgl. Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 177.

¹⁴⁵ Margarete Mauthner, *Rückblick*, 2 Bde., 1917, Bd. 2, S. 181 f.

Auch alle folgenden Gemälde ihrer van Gogh-Sammlung ließ sich Mauthner schenken. Erst nach dem Tod ihres Vaters und ihres Ehemannes ging sie dazu über, selbst Kunstwerke im Handel zu erwerben oder in Auftrag zu geben. Auch beispielsweise Milly von Friedlaender-Fuld, die sich von Wilhelm Bode Kunstobjekte zum Kauf anbieten ließ und mit ihm darüber verhandelte, wollte mit der eigentlichen Transaktion des Kaufbetrags nichts zu tun haben und schrieb Bode unmissverständlich in einem Brief: »sollte es zum Kauf kommen so würde ich dies gewiss meinem Manne überlassen.«¹⁴⁶ Sich Kunstwerke schenken zu lassen schien für Mauthner und vermutlich auch für viele andere Sammlerinnen eine familiär und auch allgemein gesellschaftlich legitimere Option zu sein, um als Frau eine Kunstsammlung anzulegen. Diese verschleierte Strategie ist gerade im Falle Mauthners irritierend, da ihre Sammlung öffentlich im van-Gogh-Werkverzeichnis und in Ausstellungskatalogen unter ihrem Namen geführt wurde und eigentlich für jeden ersichtlich sein musste, dass sie sie zusammengestellt hatte.

Auf widersprüchliche Weise überschritten Frauen wie Marianne Perl, Margarete Mauthner und Milly von Friedlaender-Fuld einerseits durch den Aufbau ihrer Sammlungen bestehende Geschlechtergrenzen und stützten diese andererseits zugleich, indem sie sich die Kunstwerke von ihren Ehemännern schenken ließen. Erst als Witwen begannen Mauthner und einige andere Frauen damit, selbst Kunstankäufe zu tätigen. Es existierten aber auch um 1900 schon vereinzelt Ausnahmefrauen, wie die Porzellansammlerin Hermine Feist, die bereits zu Lebzeiten ihrer Ehemänner und sehr selbstbewusst öffentlich als Kunstkäuferin auftraten.

Weit unbedenklicher als der Erwerb von Kunstwerken im regulären Kunsthandel war für Frauen der Erwerb von Kunstwerken auf Bazaren und Verkaufsausstellungen wohltätiger Vereine, denn der »Schutzmantel des Karitativen« schien diese Kunsterwerbungen zu legitimieren. Sammlungen, die sich zu einem großen Teil aus Kunstwerken zusammensetzten, die von verschiedenen Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen gefertigt wurden – wie die Sammlungen von Johanna Arnhold und Ellen von Siemens –, lassen vermuten, dass sie zu großen Teilen über den Erwerb bei wohltätigen Kunstförderveranstaltungen entstanden und einen frauenfördernden Ansatz verfolgten.¹⁴⁷

146 Brief von Milly von Friedlaender-Fuld an Wilhelm Bode, o. J. in: SMB-ZA, NL Bode.

147 Beide Sammlerinnen waren sehr engagiert in den Vereinen VdKKB und *Lyceum-Club*, die beide dezidiert der Förderung weiblicher Kunstschaffender verpflichtet waren.

Bedingt durch die Industrialisierung, die massenhafte Produktion neuer Waren und das daraus resultierende Anwachsen des Konsummarkts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rückte die Frau als Käuferin in ganz Europa vermehrt in den Fokus des wirtschaftlichen Interesses.¹⁴⁸ Stimuliert wurde dies durch die immer schrankenloser werdende Wirtschaft und das ökonomische Streben nach maximaler Mobilisierung potentieller Käuferklientels.¹⁴⁹

Gerade das Warenkaufhaus als Ort des Konsums avancierte, wie es der französische Schriftsteller Émile Zola beschrieb, zu einem »Paradies der Damen«. Das Warenkaufhaus um 1900 war »Teil einer feminisierten öffentlichen Zwischenzone« und spielte auch für den Handel mit bildender Kunst sowie das Museums- und Ausstellungswesen eine große Rolle, da dort in eigenen Abteilungen bildende Kunst ausgestellt und zum Kauf angeboten wurde.¹⁵⁰ In Berlin tat sich insbesondere das Kaufhaus Wertheim im künstlerischen Bereich hervor.¹⁵¹ Hier wurde nicht nur bildende Kunst präsentiert und verkauft, sondern es war in seiner Architektur und Ausgestaltung selbst eine Art Gesamtkunstwerk mit zahlreichen von Kunstschaffenden gefertigten Details. Emphatisch beschrieb dies die Kunstschriftstellerin Jarno Jessen (alias Anna Michaelson):

»Künstler und Kunstgewerbler haben in den Vereinigten Staaten dieser Warenwelt die Regie und schaffen in den Wunderhallen dieses Bauunikums die ständig wechselnden Ausstellungen, die das Entzücken des anspruchsvollsten Ästhetizismus immer rege halten.«¹⁵²

Die Trias von Kunst, Kultur und Kommerz wurde folglich durch die Ausstellungen im Berliner Warenkaufhaus deutlich demonstriert, so dass Wertheim von Zeitgenossen sogar ironisierend als der »Louvre Berlins« bezeichnet wurde.¹⁵³

148 Vgl. Auslander, Leora: The Gendering of consumer practices in nineteenth-century France, in: Grazia, Viktoria de/Furlough, Ellen (Hg.): The sex of things. Gender and consumption in historical perspective, Berkely 1996, S. 79-113.

149 Holthöfer, Die Geschlechtsvormundschaft, S. 451. Frauen der adeligen Elite waren bereits im 18. Jahrhundert auf dem Kunstmarkt aktiv. Vgl. North, Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, S. 136.

150 König, Konsumkultur, S. 100 f.; Daelen, Eduard: Kunst und Warenhaus, in: *Der deutsche Künstler*, 3. Jg., Nr. 4, S. 26-28.

151 Vgl. Berding, Bianca: Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914, München 2012, S. 83-108.

152 Jessen, Jarno: Das Kunstgewerbe in Berlin, in: Ichenhauser, Eliza (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss, Berlin 1913, S. 44-54, hier S. 45.

153 Vgl. Huret, Berlin um 1900, S. 267.

Frauen traten nun auch vermehrt als Kundinnen der Berliner Kunstgalerien in Erscheinung und wurden immer häufiger explizit von Kunsthändlern als Kundschaft umworben. So erinnerte sich Tilla Durieux, dass die Sammlerin Margarete Oppenheim von Tillas Mann, dem Galeristen Paul Cassirer, überredet worden sei »ein Blumenstück von Cézanne für 250 Mark zu kaufen, nur um den Zettel ›verkauft‹ an eines der Bilder hängen zu können.«¹⁵⁴ Den tatsächlichen Anteil von Frauen auf dem Kunstmarkt des Kaiserreichs zu quantifizieren fällt anhand der überlieferten, teils verschleiernenden Quellen schwer. Doch die generelle Zunahme der Anzahl und Bedeutung von Käuferinnen blieb den Zeitgenossen nicht verborgen und nicht frei von Kritik.

Die Käuferin in der Kritik: Konsum, Geschmack und Käuferinnenerziehung

»Das Kaufen und Kaufenkönnen ist zumal das Glück von Frauen«, dies formulierte der Sohn des AEG-Gründers und spätere Außenminister Walther Rathenau euphemistisch in seiner 1912 erschienenen Schrift *Zur Kritik der Zeit*.¹⁵⁵ Verstärkt setzte der Handel durch gezielte Warenangebote auf die Frau als potentielle Käuferin und marktregulierende Konsumentin. Die Neupositionierung der Frau als selbstbestimmt handelndes Marktsubjekt mit eigenen ökonomischen Interessen stand im Kontrast zur normativ-bürgerlichen, passiven Rolle der Frau im Kaiserreich. Diese Entwicklung evozierte, wie auch andere moderne Umwälzungen, Ängste vor einem Verlust des sittlichen Gleichgewichts der Gesellschaft.¹⁵⁶ Nicht selten begegneten Zeitgenossen der Konsumpraxis von Frauen mit scharfer Ablehnung. Da die Zeit um 1900 von vielen als

154 Durieux, *Meine ersten neunzig Jahre*, S. 82. Durieux bezeichnet Margarete Oppenheim falsch als »Frau von Franz Oppenheimer«, anstatt Franz Oppenheim.

155 Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*, S. 1912. Zu den misogynen Subtexten in Rathenaus Schrift vgl. Küppers, Patrick: Rathenaus Kunstauffassung zwischen Moderne und Antimoderne, in: Brömsel, Sven/Küppers, Patrick/Reichhold, Clemens (Hg.): *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, Berlin u. a. 2014, S. 186-198, hier S. 196 f.

156 Vgl. König, Gudrun M.: *Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900*, in: Köhle-Hezinger, Christel/Scharfe, Martin/Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Münster 1999, S. 414-425, S. 414. Vgl. mit Blick auf Frankreich: Tiersten, Lisa: *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Los Angeles 2001, S. 2.

eine Ära des gesteigerten Luxus empfunden wurde, vermengte sich diese negative Käuferinnenkritik zudem oft mit Vorbehalten gegenüber einem luxuriösen Lebensstil.

Auch in Walther Rathenaus *Kritik der Zeit* wurde das vermeintliche »Glück der Frau« als eine »Manie des Warenbesitzes« und eine »Gerätetollheit« beschrieben, von der die Menschheit – allen voran jedoch Frauen – befallen sei:

»Begehr und Lust nach käuflichen Dingen [ist] im Steigen, zumal bei Frauen. Ihr passiver Anteil am Produktionswachstum ist nicht unbedeutend. Denn ihre naivere Freude am feilen Besitz und am Vergleich des Besitzes setzt zahllose Gewerbe in Bewegung [...]«. ¹⁵⁷

In Rathenaus Schrift klingt der Einfluss der *Theorie der feinen Leute* (1899) des Ökonomen und Gesellschaftskritikers Thorstein Veblen an, der den »demonstrativen Konsum« von Frauen der Elite zur Prestigesteigerung der eigenen Familie als ein wesentliches Merkmal moderner, industrieller Gesellschaften beschrieb. ¹⁵⁸

Die Mehrheitsmeinung quer durch alle Gesellschaftsschichten lautete, dass Frauen untauglich seien, kulturfördernd, sozialverträglich und geschmackvoll einzukaufen. Dieses Unvermögen sei – so eine häufige Argumentation – insbesondere durch Naivität, Unwissen, »Putzsucht« und mangelndes Qualitätsbewusstsein bedingt. ¹⁵⁹ »Schlechter Konsum« wurde im Kaiserreich in erster Linie mit »weiblichem Konsum« gleichgesetzt, und ihm wurden schwerwiegende volkswirtschaftliche Konsequenzen, gerade in Bezug auf das deutsche Kunstgewerbe, beigemessen: Misserfolge deutscher Kunstgewerber auf Weltausstellungen, die zu herber Kritik an kunstgewerblichen Produkten aus dem Deutschen Reich geführt hatten, wurden etwa mit dem mangelhaften Geschmack deutscher Käuferinnen begründet. Denn Frauen würden die Nachfrage nach geschmacklosen und qualitätsarmen, kunstgewerblichen Erzeugnissen massiv steigern und dadurch eine positive Entwicklung des deutschen Kunstgewerbemarktes verhindern. »Dass wir eine solche, noch geradezu allmächtig herrschende Schundproduktion haben, liegt an dem Publikum und somit auch an den die Einkäufe besorgenden Frauen«, erklärte etwa der Kunstgewerber Joseph August Lux und fügte hinzu, dass »den Frauen die größere Hälfte der Schuld beizumessen [sei], weil ja gerade im

157 Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*, S. 60 f.

158 Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, (1. Aufl. 1899) Frankfurt a. M. 2011, v. a. S. 79-107.

159 König, *Konsumkultur*, S. 330.

Haushalt und in der Gestaltung des Heims, sowie in allen Fällen des persönlichen Bedarfs, die Entscheidung auf ihren Geschmack gestellt« sei.¹⁶⁰

Ein Auslöser für den »schlechten weiblichen Geschmack« wurde in der vermeintlich mangelnden Fähigkeit der Frau zur Einschätzung guter Qualität gesehen. Dazu wurden um 1900 häufig biologistisch-anthropologische Argumente bemüht. Walther Rathenau etwa spekulierte, dass das geringe »weibliche« Interesse für »Struktur und Konstruktion« zum vermeintlich mangelnden Qualitätsbewusstsein von Frauen führe. Außerdem ständen Frauen der Natur näher und befänden sich auf der Entwicklungsstufe von »Urvölkern«, seien also gewissermaßen »unzivilisierter« als Männer und ließen sich deshalb bereitwilliger »vom Schimmer des mechanisierten Produkts« blenden.¹⁶¹ Mit dieser Meinung vertrat Rathenau keineswegs eine Außenseiterposition. Auch Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung pflichteten grundsätzlich der Annahme bei, dass Frauen geschmacklose Käuferinnen seien, machten jedoch deutlich, dass sich dies durch entsprechende Geschmackserziehung ändern könne. Viele von ihnen erkannten, dass der öffentlich wahrgenommenen Käuferinnenrolle ein politisches Machtpotential inne war, das sie für ihre Emanzipationsbestrebungen nutzen konnten: Denn war die Frau erst zu einer »guten Käuferin« erzogen, so wäre ihre öffentlich-wirtschaftliche Rolle gestärkt und dadurch die Forderung der Gleichberechtigung noch legitimer.¹⁶² Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung betonten daher, dass der Konsum eine wichtige »kulturelle Handlung« für die Gesellschaft sei, die insbesondere von Frauen geleistet und durch deren Erziehung zum besseren Geschmack gehoben werden müsse.¹⁶³ Diese »Kulturaufgabe der Frau« wurde nicht nur von der Frauenbewegung, sondern auch von Vertretern der modernen Kunstgewerbebewegung wie Joseph Lux zu einem »sittlichen Gesundheitsprozess« des Deutschen Reichs, also moralisierend zu einer nationalen Mission stilisiert:

160 Lux, Joseph August: *Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*, Dresden 1908, S. 399.

161 Vgl. Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*, S. 60f. und S. 144.

162 Vgl. Salomon, Alice: *Die Macht der Käuferinnen*, in: *Dies.: Soziale Frauenpflichten. Vorträge gehalten in deutschen Frauenvereinen*, Berlin 1902, S. 113-136; Wolff, Irma: *Die Frau als Konsumentin*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1912, Bd. 34, S. 893-904; Vgl. König, *Konsumkultur*, S. 101 u. 305.

163 Vgl. Schur, Ernst: *Die Frau als Käuferin*, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F., 21. Jg. 1910, S. 232f.; Dohrn, Wolf: *Käuferkurse*, in: *Die Frau*, 16. Jg. 1908/1909, S. 73-75; Breuer, Robert: *Der Einkauf als kulturelle Funktion*, in: *DKD* 21 (1907/1908), S. 78-82; König, *Konsumkultur*, S. 306 u. 381.

»Nachdem nun im Durchschnitt der Mann sich in den Fragen, die die Form und Gestaltung des Heims betreffen, in seiner Hilflosigkeit an den Geschmack der Frau wendet, so erwächst für die Frau die Verpflichtung, sich mit den Grundsätzen und Problemen des modernen Kunstgewerbes vertraut zu machen, sich Kenntnisse und Fähigkeiten zu erwerben, um die Erzeugnisse auf ihren Gehalt hin prüfen zu können, wenn sie nicht als Hemmschuh in der Kulturentwicklung den lebendigsten Interessen des Volkes widerstreiten soll. Wir können aber nicht verhehlen, dass die Frau heute noch nicht diese wichtige Kultur-aufgabe zur Genüge versteht.«¹⁶⁴

Auch Joseph Lux verknüpfte die Pflicht der Frau zu geschmackvollem Konsum mit deren weiblichen Emanzipationsbestrebungen:

»Denn soviel scheint mir gewiß, dass der Kampf der Frau um die geistige Gleichberechtigung und um die daraus entspringenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Rechte, nicht mit Erfolg geführt werden kann, wenn sich Frauen nicht entschlossen und befähigt zeigen, in der bedeutsamsten Kunsturbewegung des XX. Jahrhunderts [der modernen Kunstgewerbereform, Anm. ACA] ein Echo zu geben.«

Während Lux die Frau zur »Bundesgenossin in dieser edlen Sache« erklären wollte, strebten andere Vertreter des modernen Kunstgewerbes eher danach, dem »Geschmack des Mannes« wieder zu mehr Durchsetzungskraft zu verhelfen. Dies ist etwa im 1906 publizierten *Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks* der Fall. Dort heißt es:

»Und im Übrigen haben nicht der Backfisch, die höhere Töchter im Hause mit ihren Niedlichkeiten und Nippesspielereien zu herrschen, sondern der reife Geschmack des Mannes und der von ihm erzogenen Frau. Denn so sollte es sein, nicht, wie jetzt, daß der bildungsstolze Mann in diesen Dingen völlig versagt, daß am ersten noch die Frau guten Willen betätigt und auch schon Verschiedenes mit weiblicher Raschheit beobachtet und gelernt hat. Das ist Voraussetzung einer häuslichen Kultur, daß der Mann sich wieder eingehend für alle praktischen Fragen der hohen Kunst interessiert, daß er sich ästhetische Strenge erzieht und die Einrichtung nicht seiner Frau überläßt, wie es Sitte geworden ist.«¹⁶⁵

Die ursprünglich aufs Individuum bezogene, bildungsbürgerlich-ästhetische Idee der Geschmackserziehung wurde insbesondere in der zweiten

164 Lux, *Geschmack im Alltag*, S. 398.

165 Diers/Hesse/Lehnert (Hg.), *Moderne Kultur*, Bd. I, S. 233.

Hälfte des 19. Jahrhunderts immer häufiger als eine Interessenfrage der Nation beziehungsweise des »Volkes« deklariert.¹⁶⁶ Es wurden staatlicherseits erste Versuche unternommen, durch Kunstunterricht an Kunstgewerbeschulen die deutsche Kunstgewerbeproduktion zu verbessern. Insbesondere bei Mädchen wurde zudem der Forderung nach mehr Kunstbildung durch »öffentliche und private Vorlesungen« Rechnung getragen, an Knabenschulen erfolgte dies erst mit Verzögerung.¹⁶⁷ Die Vermittlung ästhetischer Wertkategorien im Unterricht sollte das Verbraucherbewusstsein vom reinen Gebrauchswert der Produkte lösen, den allgemeinen »Volksgeschmack« heben und so die deutsche Konkurrenzfähigkeit auf dem Weltmarkt steigern.¹⁶⁸

Die Kunsterziehungsbewegung als Teil der Reformbewegung nahm sich Ende der 1880er Jahre der Deutungshoheit darüber an, was als »guter« Geschmack zu gelten habe und wie die Gesellschaft und kommende Generationen ästhetisch zu erziehen seien.¹⁶⁹ Auch für sie war die Stärkung der Bedeutung Deutschlands als Exportland für kunstgewerbliche Objekte von hoher Relevanz. Erziehung zum »richtigen Konsum« war die Losung der Kunsterziehungsbewegung, deren prominentester Vertreter der Hamburger Museumsleiter und Kunstpädagoge Alfred Lichtwark war. Lichtwark richtete seinen Blick allerdings nicht in erster Linie auf breite Bevölkerungsschichten, sondern auf die wilhelminische Elite. Er setzte auf eine Verbesserung der ästhetischen Ausbildung von Kindern der Eliten, insbesondere von Mädchen.¹⁷⁰ Denn Lichtwark sah in elitären Frauen ein historisch begründetes Hauptklientel der Kunst: Er idealisierte das Barockzeitalter und war Anhänger eines an der feudal-aristokratischen Tradition orientierten Kunstförderungssystems.¹⁷¹ Lichtwark vertrat kurz vor der Jahrhundertwende die Ansicht »Volksthümlichkeit steht nie am Anfang, sondern stets am Ende der Entwicklung, denn alle Kultur beginnt aristokratisch«.¹⁷² Sein exklusiv elitärer Ansatz hob den

166 Vgl. Kerbs, Diethart: Kunsterziehungsbewegung, in: Ders./Releucke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 369-378, S. 374. König, Geschlechterdiskurse und Konsumkritik, S. 415. Geschmacksdebatten waren bereits seit dem 18. Jahrhundert national aufgeladen, vgl. North, Kulturkonsum, S. 68-72.

167 Vgl. Joerissen, Kunsterziehung, S. 14 u. 218, Anm 95.

168 Vgl. Ebenda, S. 65.

169 Vgl. Kerbs, Kunsterziehungsbewegung, S. 369-378.

170 Vgl. Ebenda, S. 372.

171 Vgl. Joerissen, Kunsterziehung, S. 70.

172 Lichtwark, Alfred: Die Entwicklung des PAN, in: *PAN I* (1895-96), S. 173-176, hier 173.

Einfluss von Frauen der wilhelminischen Elite in Kunstfragen analog zu dem historischer kunstfördernder Regentinnen hervor. Kunstsinne und Kunstpflege betrachtete er als zentrale Pflichten der Frauen der Elite. Er verurteilte es im Umkehrschluss, wenn diese ihrer Kulturaufgabe nicht angemessen nachkamen. So formulierte Lichtwark etwa spöttisch, dass die »deutsche Millionärin, die für ein Diner ohne Bedenken Tausende ausgibt, in Schrecken« gerate, »wenn für eine Bronze, die sie verschenken möchte – für sich braucht sie so etwas nicht – zweihundert Mark gefordert« werde.¹⁷³ Lichtwark forderte »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken«, durch die er die Auffassungsgabe für die Werke der bildenden Kunst schon im Kind zu wecken hoffte. Er unternahm hierfür in der Kunsthalle Hamburg praktische Versuche der Betrachtung und Besprechung charakteristischer Gemälde mit vierzehnjährigen Mädchen aus Höheren Töchterschulen.¹⁷⁴

Der Geschmackserziehung von Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite nahmen sich auch einige kommerzielle Kunstsalons in Berlin an. Das exklusive *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* bot beispielsweise speziell für Frauen Kurse mit Titeln wie *Was die Frau vom Kunstgewerbe verstehen soll* an.¹⁷⁵ Auch Berliner Frauenvereine wie der *Lyceum-Club* organisierten Veranstaltungen und gaben Publikationen zur Hebung der »Kaufmoral« und des Kunstgeschmacks von Frauen heraus.¹⁷⁶ Die »Inszenierung der Warenwelt um 1900« durch Ausstellungen, Reklame und Schaufensterdekoration sollte Frauen ebenso Geschmack vermitteln und die weibliche Käuferklientel erziehen wie der Besuch von »Vorbildsammlungen« in Museen, allen voran des Kunstgewerbemuseums.¹⁷⁷ Das Museum fungierte in diesem Zusammenhang als geschmacklicher Leitfaden des Konsums, wie die Kunstschriftstellerin Jarno Jessen 1913 für den Besuch des Berliner Kunstgewerbemuseums konstatierte: »hier ist der rechte Ort, um sich zu belehren, welche Möbel wir uns beschaffen, welche Art Schmiedeeisengitter für unsern Garten, welche Fliesen für das Badezimmer wir auswählen sollten.«¹⁷⁸ Auch die an das Kunstgewerbemuseum angegliederte Kunstbibliothek wurde Frauen in der Ratgeberliteratur

173 Lichtwark, Alfred: Die Kunst in der Schule (1887), in: Lorenzen, Hermann (Hg.): Die Kunsterziehungsbewegung. Klinkhardts Pädagogische Quellentexte, Bad Heilbrunn 1966, S. 44-56, hier S. 48.

174 Schulze, Otto: Alfred Lichtwark – Bücherschau, in: *DKD* 1 (1898), S. 201-203, hier 203.

175 Vgl. Berding, Kunsthandel in Berlin, S. 72.

176 König, Konsumkultur, S. 324.

177 Vgl. Ebenda.

178 Jessen, Kunstgewerbe in Berlin, S. 46f.

empfohlen, um durch das Studium der Fachlektüre den eigenen Geschmack zu schulen.¹⁷⁹ Neben dem Museumsbesuch wurde der Besuch der Verkaufsausstellung des kommerziellen *Hohenzollern-Kunstgewerbehauses*, das ebenfalls kunstgewerbliche Objekte systematisch ausstellte und verkaufte, von keinem Geringeren als dem Leiter des Kunstgewerbemuseums Julius Lessing als lehrreich empfohlen.¹⁸⁰ Berliner Museen und der Kunst(gewerbe)markt der Reichshauptstadt – also Kunst und Kommerz – bildeten um die Jahrhundertwende eine Allianz und wurden gleichrangig in die Erziehung des Geschmacks von Frauen einbezogen.

Im Kontext der Konsum- und Geschmacksdebatten um 1900 geriet auch die Erstaussattung von Wohnungen junger Brautpaare in den Fokus des Interesses. Durch den Einkauf der ersten Ausstattung für das gemeinsame Heim – so wurde insbesondere von Fürsprechern der modernen Kunstgewerbereform angenommen – legte das Ehepaar den Grundstein seines künftigen Geschmacks und war noch positiv beeinflussbar. Die Anschaffung der Erstaussattung war der Moment, in dem sich junge Paare für ein modernes, schlichtes Interieur und gegen die als antiquiert empfundene Stilvielfalt des Historismus entscheiden konnten. Aus diesem Grund wurde um 1900 eine Flut von Ratgebern und Leitfäden zu dieser Thematik publiziert.¹⁸¹ Auch die bürgerliche Frauenbewegung appellierte an die jungen Bräute:

»Eins aber sollten sich alle jungen Bräute und Frauen bei der Einrichtung ihres neuen Hausstandes zur Regel machen: Überlade weder Wände noch Schränke und Tische mit minderwertigem Nippes, mit wertlosem Gerümpel! [...] Lieber seien bei einfachen Verhältnissen, die Wände kahler, der Nippeschrank leer, als daß sich dort Sünden gegen den guten Geschmack breit machen. Einfachheit ist selten geschmacklos – Ueberladung immer!«¹⁸²

179 Vgl. Wille, Fia: Die Wohnungseinrichtung und Wohnungskunst in Berlin, in: Ichenhäuser (Hg.), *Was die Frau von Berlin wissen muss*, S. 239-247, hier S. 243.

180 Vgl. Berding, *Kunsthandel in Berlin*, S. 51.

181 Vgl. u. a. Muschner, Georg: Zehn Gebote für Brautpaare, in: *DKD*, 23 (1908/1909), S. 364; Lehmann, Alfred: Heirat und Hausrat. Randbemerkungen zur Ausstellung der Dresdner Werkstätten für Handwerks-Kunst von Schmidt & Müller in Dresden, in: *DKD* 13 (1901), S. 211-222; vgl. König, *Geschlechterdiskurse und Konsumkritik*, S. 420f.

182 Vgl. Anonymus: Wie richte ich meine Wohnung ein?, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*. Zeitschrift für die Interessen der Frauenwelt in Kunst, Industrie, Haus und Familie, 3 (1906), S. 20-21.

Die Innenraumgestaltung erhielt durch diese Debatten immer stärker den Charakter einer öffentlichen und nicht mehr häuslich-privaten Angelegenheit. Die Wohnkultur wurde mitunter nahezu transzendiert und das Interieur zum »Heiligtum« stilisiert.¹⁸³

In den Kunstkonsumdebatten wurde der Konsum von Werken der freien Kunst weit seltener thematisiert als der Konsum angewandter Kunst. Denn das autonome Kunstwerk gab traditionell vor, dem Warenstatus entrückt und frei von Zwängen des Marktes zu sein. Tatsächlich jedoch verschmolzen im späten 19. Jahrhundert Kunst und Konsum – wie im Verhältnis der Institutionen Museum und Warenhaus zu sehen war.

Während die Käuferin angewandter Kunst zu einem regelrechten »Emblem der Moderne« avancierte, das zugleich für den Reiz als auch die Trivialität des Massenkonsums stand, blieb die selbstbestimmt als Sammlerin von Gemälden, Plastiken oder anderen Werken der nicht-angewandten Kunst auftretende Frau von dieser Vorstellung weitgehend ausgenommen.¹⁸⁴

3. »Der mächtige Hebel der Geselligkeit«. Kunstmatronage im Berliner Salon

Salons, Zirkel geistreicher, ungezwungener Geselligkeit und Konversation über literarische, künstlerische und politische Themen, die sich nach dem Vorbild französischer Salongeselligkeit um eine Frau formierten, existierten in Berlin seit dem späten 18. Jahrhundert.¹⁸⁵ Diese Salongeselligkeit hatte durch die Zugehörigkeit und die Protegierung und Förderung von Künstlerinnen und Künstlern von Anfang an auch enge Bezüge zur bildenden Kunst. Die berühmten literarischen Salons der Berliner

183 Vgl. Naumann, Friedrich: *Der Geist im Hausgestühl. Ausstattungsbriefe*, Berlin 1909.

184 Vgl. Simmons, Sherwin: August Macke's Shoppers: Commodity Aesthetics, Modernist Autonomy and the Inexhaustible Will of Kitsch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, Nr. 1 (2000), S. 47-88, S. 49.

185 Die urspr. franz. Begriffe »Salon« und »Salonière« sind Forschungsbegriffe und werden auch so in dieser Arbeit verstanden. Von Zeitgenossen wurden sie nicht im Sinne von Geselligkeit oder für Gastgeberinnen benutzt. Im deutschen Sprachgebrauch dominierten bis Mitte des 19. Jahrhunderts für ästhetische und literarische Geselligkeit die Begriffe »Theegesellschaft« (kurz »Thee«) und »Kränzchen«. Seit der Reichsgründung wurde der Terminus *Jour fixe* gebräuchlicher. Zur Genese und Kritik des Begriffs vgl. Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 16-33; Lund, *Der Berliner »jüdische Salon«*, S. 3 f.

Romantik von Henriette Herz, Rahel Levin Varnhagen und Bettina von Arnim bildeten den Ausgangs- und steten Referenzpunkt des Geistes- und kulturgeschichtlichen Phänomens *Berliner Salon*, das sich bis ins 20. Jahrhundert – freilich unter veränderten Vorzeichen und in gewandelter Form – hielt. Tonangebend seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren in Berlin die mondänen Salons adeliger Frauen wie der Gräfin Marie von Schleinitz oder der Fürstin Marie Radziwill, die mit der Hofgesellschaft in direktem Kontakt standen.¹⁸⁶ Um 1900 bemühten sich neben Frauen des Hochadels und Bildungsbürgertums auch Vertreterinnen des Wirtschaftsbürgertums, die Gattinnen vermögender Bankiers, Kaufleute und Industrieller, darum, eine eigene Salongeselligkeit zu etablieren.¹⁸⁷

Die Berliner Salonière öffnete während der Saison ihren geladenen Gästen, den *Habitués*, regelmäßig ihr Haus, meist zu einem wöchentlichen *Jour fixe*. Gegenüber den schlichten »ästhetischen Thees« der Berliner Biedermeierära, deren Ideal eine Synthese von Einfachheit, Echtheit und »wahrer Bildung« gewesen war, hatte eine zunehmende Anzahl von Salons bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts einen ausgeprägt repräsentativen Charakter.¹⁸⁸ Zudem wuchs das Spektrum der Geselligkeitsformen im Kaiserreich stetig an: Die Salonière veranstaltete auch so genannte Gabelfrühstücke, Sommerpartien, Wohltätigkeitsbazare und mindestens zwei Mal im Jahr eine aufwendige Soirée.

Eine der Hauptaufgaben einer Salonière im späten 19. Jahrhundert blieb, wie schon um 1800, die Konversationsleitung der geselligen Runden. Auf Grund der immer ausgeprägteren Kunstsammlungskultur rückte bildende Kunst ins Zentrum der Salongestaltung und -gespräche.¹⁸⁹ Das Interieur des Salons erhielt eine kommunikationsstiftende Funktion, da es Anknüpfungspunkte und Stimuli zur Auseinandersetzung bot.¹⁹⁰ Künstlerische Kenntnisse und Fähigkeiten wurden daher für die Salonière unabdingbar. Kunstbesitz konnte als Attraktion auch anziehend auf neue Gäste wirken. So beschrieb etwa ein Enkel der Sammlerin Margarete Oppenheim die anziehende Strahlkraft ihres Ambientes wie folgt:

186 Vgl. Erbe, *Das vornehme Berlin*

187 Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 243-317.

188 Bereits dem Berliner Salon von Amalie Beer (1767-1854) wurde beispielsweise die ungunstige Verbindung von Bildung und Besitz und eine ausgeprägte repräsentative Ausrichtung zugeschrieben.

189 Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 308. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht auch weiterhin literarische Salons existierten.

190 Vgl. Siebel, *Der großbürgerliche Salon*, S. 207.

»Ein Ort, wo ich Menschen aus den verschiedensten Kreisen traf, war das Haus des Bruders meiner Großmutter, des Generaldirektors der AGFA, Franz Oppenheim, der auch mein Patenonkel war. Seine Frau interessierte sich sehr für Kunst, so dass ich in ihrem Haus Naturwissenschaftler, Kunsthistoriker und Maler traf. Einen Hauptanziehungspunkt bei den Dinern im Hause meines Onkels bildete die Gemäldesammlung, die meine Tante zusammengetragen hatte.«¹⁹¹

Erfüllte eine verheiratete Frau die Rolle der geselligen Salondame nicht, gab dies Anlass zur Kritik. So hielt beispielhaft Marie von Bunsen 1912 tadelnd fest, dass die in der Berliner Gesellschaft bekannte Gattin des Kohlemagnaten Eduard Arnhold, Kommerzienrätin Johanna Arnhold, zwar einen großen Bekanntenkreis gehabt habe, ihr jedoch die Vorliebe gefehlt habe, Gäste oft bei sich zu sehen. Die »Freude an der eigenen Geselligkeit« sei allerdings, so Bunsen, für eine Frau »von erster Bedeutung«. ¹⁹² In einem 1928 veröffentlichten Gedenkbuch für ihren verstorbenen Mann Eduard Arnhold ließ die Herausgeberin Johanna Arnhold das von Bunsen gezeichnete negative Bild von sich korrigieren. Sie sei ihrem Ehemann nicht nur eine enge Gefährtin gewesen, sondern habe es verstanden, »durch ihr außerordentliches Geschick zur Repräsentation, der Geselligkeit, wie sie Eduard Arnhold liebte, einen ausgezeichneten Rahmen zu schaffen«. ¹⁹³

Über das gewaltige Ausmaß der Vorbereitungen für eine gesellige Soirée geben die Schilderungen Margarete Mauthners Auskunft:

»Schon vorher kündigte sich das Ungewitter, das sie [die Soiréen, Anm. ACA] heraufbeschworen, durch Wetterleuchten an, wenn Mama sorgenschwer Listen zusammenstellte, da sie die Gäste, etwa hundert an der Zahl, auf zwei unterschiedliche Tage verteilen mußte und schon im voraus die Unannehmlichkeiten durchkostete, die ihr unfehlbar aus der Eifersucht und dem Gekränktheitsein mancher Geladenen erwachsen würden. Kaum waren die gedruckten Karten verschickt, so kam der Traiteur zur Besprechung des Menüs, und noch mehr als uns Kindern lief ihm selbst das Wasser im Munde zusammen, wenn er eine Saisonneuheit, wie ›Poulardenbrüste mit Trüffeln gespickt‹ empfahl. Am bewußten Tage erschien schon in aller Herrgotts-

191 Gilbert, Felix: Lehrjahre im alten Europa. Erinnerungen 1905-1945, Berlin 1989, S. 68.

192 Bunsen, Erinnerungen, S. 70-73.

193 Arnhold, Johanna (Hg.): Eduard Arnhold. Ein Gedenkbuch (Privatdruck), Berlin 1928, S. 24.

frühe eine Horde übernachtiger Tafeldecker, die im Nu unsere ganze Wohnung unbrauchbar machten, indem sie Möbel verstellten, eine lange Tafel durch den Eßsaal und das Wohnzimmer deckten und an ganz unmöglichen Stellen Tische mit Champagnerkübeln, Porzellan und Glas aufstellten. [...] Unterdessen hatten die Köche mit Kupferkesseln und köstlich geschmückten Schüsseln von den hinteren Regionen Besitz ergriffen, und bei Mama begann das Gewitter sich in bedeutenden Schlägen zu entladen, weil eine bestellte Sendung nicht pünktlich eintraf oder eine späte Absage das ganze, mühsam errichtete Gebäude der Tischordnung umwarf. Wenn dann endlich die Blumenarrangements und die hohen, dreiteiligen Schalen mit den bunten Papierranken und dem Zuckerwerk von Kranzler auf der Tafel standen, zog sie sich in Eile und Aufregung an, und ich konnte es nicht fassen, daß man sich wegen der dummen Leute so viel Leiden und Sorgen aufbürden mußte.«¹⁹⁴

Mitnichten handelte es sich bei dieser aufwendigen, nahezu höfischen Geselligkeit um einen Akt »performativer Bürgerlichkeit«, wie dies mitunter in der Forschungsliteratur angenommen wird, sondern vielmehr um eine großbürgerliche Annäherung an aristokratische Gepflogenheiten.¹⁹⁵

In der Schilderung Mauthners deutet sich die kritische Distanz vieler Angehöriger der »Post-Gründerzeit-Generation« zu ihren Eltern an. Der Bruch mit der Elterngeneration führte sehr häufig »zu antibürgerlichen Affektentladungen« der jüngeren Generation.¹⁹⁶ Diese finden sich bei Mauthner wie bei vielen anderen Frauen ihrer Generation in Abgrenzung zu den häufig als »überkommene Philister« wahrgenommenen Angehörigen der Elterngeneration.¹⁹⁷ Die junge, reformorientierte Salondame um 1900 veranstaltete daher häufig bewusst weniger opulente Geselligkeiten, blieb aber generell ihrer Gastgeberinnenrolle weiterhin verpflichtet. Margarete Mauthner beispielsweise betonte, dass sich – ganz im Gegensatz zu den aufwendigen Geselligkeiten ihrer Mutter – an ihrem sonntäglichen *Jour fixe* ein kleiner Kreis von Künstlern und Freunden nach den Maximen »Anspruchslosigkeit« und »Natürlichkeit« traf, um gemeinsam zu dinieren, zu diskutieren, zu skizzieren und zu musizieren.¹⁹⁸ Auch die geselligen Kreise, die sich im Hause von Künstlerinnen

194 Mauthner, Das verzauberte Haus, S. 67-68.

195 Vgl. Budde, Bürgerinnen und Bürgergesellschaft, S. 262 f.

196 Hamann, Richard/Hermand, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 8 Bde., Bd. 3, Impressionismus, Berlin 1960, S. 146.

197 Mauthner, Das verzauberte Haus, S. 201 f.

198 Ebenda, 179 f.

wie Luise von Begas-Parmentier, Marie Kirschner oder Sabine Lepsius trafen, waren um 1900 betont reformorientiert.

Ganz unabhängig davon, wie opulent oder bescheiden ein Salon ausgerichtet war, stets nahm er eine Schlüsselfunktion für die Kunstmatronage ein. Denn die Salonnières boten Kunstschaffenden bei ihren Zusammenkünften ein Forum an, um ihre Kunst zu werben, sie mitunter zu präsentieren, Aufträge zu akquirieren und sich mit potentieller Kundschaft zu vernetzen. Marie von Bunsen beschrieb diese Kunstmatronage-Funktion des Salons anschaulich:

»Das Interesse der Frauen kann einen ausschlaggebenden Umstand im äußeren Lebenslauf des Künstlers dartun; Kreise erreichen selbstverständlich mehr als einzelne Wesen. So vermögen Frauen den mächtigen Hebel der Geselligkeit zum Wohl der Kunst anzuwenden.«¹⁹⁹

Der Kunsthistoriker Werner Weisbach, der als junger Mann in den Salons von Félicie Bernstein und Emma Dohme verkehrte, hob in seinen Erinnerungen obendrein den Vernetzungscharakter der Salons hervor:

»Den Künstlern, die in diesen und anderen Häusern von ähnlichem Zuschnitt [Salon Bernstein und Dohme, Anm. ACA] verkehrten, bot sich bei solchen Veranstaltungen Gelegenheit, mit Menschen verschiedener Berufszweige und mit Angehörigen der wohlhabenden Klasse Verbindungen anzuknüpfen; Bekanntschaften kamen zustande, die öfter Aufträge oder Verkäufe nach sich zogen; in der gesellschaftlichen Sphäre ging ein ständiger Austausch zwischen Kunstschaffenden und Publikum vor sich. Und die Künstler waren dessen zufrieden – kaum jemals haben sie es in Deutschland in materieller Hinsicht so gut gehabt und so viel verdient.«²⁰⁰

Keineswegs bedeutete der Witwenstand ein zwangsläufiges Ende der Salongeselligkeit einer Frau. Der Charakter des Salons wandelte sich allerdings häufig nach dem Tod des Ehemannes und passte sich noch stärker der Persönlichkeit der verwitweten Salonnière an. Dies war etwa bei dem Salon von Cornelia Richter der Fall.²⁰¹ Marie von Bunsen berichtete vom

199 Bunsen, Marie von: Die Frau und die Geselligkeit (= Bücherei der deutschen Frau, Bd. 2), Leipzig 1916, hier S. 30–31.

200 Weisbach, Werner: Und alles ist zerstoßen. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 371. Zum Salon Dohme vgl. Nachlass Emma Dohme, GE 2001/198Å im Archiv Stadtmuseum Berlin.

201 Vgl. Bossmann/Uebe, Cornelia Richter, S. 133 f.

Wandel des Richter'schen Salons nach dem Tod des Ehemannes im Jahre 1884:

»Zu Lebzeiten ihres Gatten trug das Haus, so sagte man mir, einen verschwenderisch üppigen Anstrich, bei der Witwe war davon nicht die Rede. Dem Reichtum entsprach der Zuschnitt: Wagen und Pferde, Dienerschaft, Küche, alles war tadellos, geschmackvoll und korrekt.«²⁰²

Auch die geselligen Zusammenkünfte, die Félicie Bernstein nach dem Tod ihres Mannes zunächst eingestellt hatte, wurden von ihr in ihrer neuen, bescheideneren Wohnung in der Stülerstraße ab dem Jahr 1896 erfolgreich wiederbelebt, und »[v]ielen schien mit ihr und ihrem Kreise ein Stück aus Berlins bester Zeit wiedergekommen«.²⁰³ Freunde berichteten, dass das Haus der Witwe Bernstein wieder »ein wirklicher Salon [wurde], in welchem man Anregung und Verständnis für alle geistigen Bestrebungen fand. Zu den alten Freunden des Hauses gesellte sich ein starker Nachwuchs, namentlich aus dem Kreise der Künstler.«²⁰⁴

Den »Hebel« der Salongeselligkeit vermochten zahlreiche Salonnières zugunsten der Förderung eines bestimmten Künstlers oder einer ganzen Kunstströmung gerade in Bezug auf die Kunst der historischen Avantgarden im späten Kaiserreich einzusetzen. Für diese Berliner Salonnières, die moderne, zeitgenössische Kunst förderten, lassen sich deutlich informelle Salonnetzwerke nachvollziehen. Diese Netzwerke überschritten sich unverkennbar mit denen um Persönlichkeiten des Berliner Kunstlebens wie den Direktor der Nationalgalerie Hugo von Tschudi, den Maler Max Liebermann oder die Kunsthändler Paul Cassirer und Herwarth Walden.

Ihre Salongeselligkeit setzten manche Salonnières nicht nur für kunstpolitische Belange, sondern auch zur Beförderung frauenemanzipatorischer Zwecke ein: 1904 fand beispielsweise in Berlin der Internationale Frauenkongress statt, aus dessen Anlass zahlreiche Frauen der Berliner Elite – wie Johanna Arnhold, Julie Hainauer, Leonie Schwabach, Caecilie Seler-Sachs, Elise Wentzel-Heckmann – in ihren Salons Empfänge gaben.

Diese Einflussnahme der Salonnières gerade auf künstlerischem Terrain blieb jedoch nicht ohne Anfeindung. Insbesondere Vertreter der jüngeren Generation von Kunstschaaffenden kritisierten um 1900 die elitären Salonnetzwerke der Kunstförderung:

202 Bunsen, Zeitgenossen, S. 63.

203 Treu, Sinkende Schatten, S. 64.

204 Tuhr, Johanna und Andreas: Erinnerungen an die Familie Bernstein, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 20-27, hier S. 27. Zum Kreise der befreundeten Künstler dieser Jahre zählten u. a. der neoimpressionistische Maler Curt Herrmann und der Jugendstil-Architekt und -Designer Henry van de Velde.

»Dieses Schauspiel [Kunsthförderung im Salon, Anm. ACA] haben wir erst jüngst erlebt, insofern als sich um die Künstler, die sich Sezessionisten nennen, eine gesellschaftliche Clique gebildet hat, die gar nicht ahnt, worauf es der neuen Kunstrichtung eigentlich ankommt, die die gesunde Bewegung zur Modesache gemacht und ihr dadurch die beste Kulturkraft genommen hat.«²⁰⁵

Vor allem vermeintlich jüdische Netzwerke, die moderne Kunst protegierten, gerieten in den Fokus ressentimentgeladener Polemiken.²⁰⁶

Um 1900 bildeten sich neben dem Salon zunehmend neue Geselligkeitsformen des kulturellen Lebens in Berlin wie Clubs, Bünde und Kreise. Auch die Kunstproduktionsstätten wurden zu immer wichtigeren Orten. Künstlerateliers, -kolonien und Berliner Malschulen avancierten zu Orten des Kontakts und der Vernetzung, da zahlreiche dilettierende Frauen der Elite sie zunehmend besuchten. Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurden kunstgewerbliche Werkstätten und Kunstgewerbesalons weitere wichtige Treffpunkte, wie etwa das *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus*, der Kunstsalon Rudolf und Fia Wille, die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst GmbH, die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, der Salon *Keller & Reiner* und die Firma W. Dittmar.²⁰⁷ Hier wurden auch neue Geselligkeitsformen erprobt: Im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* oder bei *Keller & Reiner* wurden beispielsweise Unterhaltungsprogramme angeboten, so genannte »Fünf Uhr Tees« oder »intime Abende«, die gewissermaßen eine kommerzialisierte und ästhetisierte Salonkultur schufen.²⁰⁸ Der Kunstsalon *Keller & Reiner* verstand es zudem, sich geschickt mit Wohltätigkeitsvereinen, in denen zahlreiche Frauen der Elite aktiv waren, wie dem *Verein Berliner Hauspflege*, zu vernetzen und diese wichtige Käuferklientel auf diese Weise noch enger und verbindlicher an sich zu binden.²⁰⁹ Hier waren auch bekannte Persönlichkeiten des Berliner Kunstlebens wie Wilhelm Bode und andere Museumsleute anzutreffen. Dies bot einen zusätzlichen Anreiz zur Teilnahme an den Veranstaltungen.

205 Diers, Marie/Hesse, Hermann/Lehnert, Georg u. a. (Hg.): *Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks*, 2 Bde., Bd. 1, Stuttgart 1906, S. 54. Ähnliche Argumentation bei Bülow, Joachim von: *Kunst und Clique*, in: *Kunstwanderer*, 4 (1922), S. 515 f.

206 Vgl. Kap. III, 5, S. 185-192.

207 Vgl. Wille, *Die Wohnungseinrichtung*, S. 244 f.; Berding, *Kunsthandel für angewandte Kunst*.

208 Vgl. ebenda, S. 73-74 und S. 175-177.

209 Vgl. ebenda, S. 176.

Trotz dieses konkurrierenden Kulturangebots für Frauen behauptete sich der Salon, in dessen Mittelpunkt die Salonière stand, auch noch im späten Kaiserreich als ein wichtiger Ort der Vernetzung.²¹⁰

Jüdische Tradition oder antisemitischer Topos: Die Salonjüdin um 1900

Einer häufig wiederholten Annahme zufolge setzten jüdische Kunstsammlerinnen im späten Kaiserreich die Tradition der selbstbewusst auftretenden, frühemanzipierten Jüdinnen, die um 1800 literarische Salons in Berlin führten, fort.²¹¹ Den Vergleich mit den Salonières um 1800 legt insbesondere ein nahezu kanonisches Zitat Max Liebermanns zum Ehepaar Félicie und Carl Bernstein nahe. Liebermann schilderte, im Hause Bernstein habe »ein ganz eigener genius loci mit ganz eigenem Lokalkolorit« geherrscht, es sei der »wiederauferstandene Salon der Frau Henriette Herz, der 70 oder 80 Jahre zuvor das ganze geistige Berlin beherrscht hatte«, gewesen.²¹² Auch Ludwig Herz verglich in seinen Memoiren Félicie Bernsteins *Jour fixe* mit einem Salon um 1800: »Ich möchte [...] [den Bernstein'schen Salon, Anm. ACA] mit dem der Rahel vergleichen, die nicht wie die Herz durch Schönheit, die der kleinen zierlichen Frau Félicie abging, sondern durch Geist anzog.«²¹³

Das kulturelle Handeln einiger Salonières der Romantik fiel tatsächlich in den Bereich der hier definierten Kunstmatronage, so dass sich Frauen um 1900 darauf hätten beziehen können. Obgleich in den Berliner Salons der Romantik die Literatur eine weit größere Rolle spielte, allen voran die Verehrung Goethes, war auch die Förderung bildender Kunst und Kunstschaffender sowie das Sammeln bildender Kunst im Salonkontext keine Seltenheit.²¹⁴ Der aus Berlin stammenden Wiener

210 Vgl. Hahn, Barbara: Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne, Berlin 2002, S. 133; Erbe, Das vornehme Berlin, S. 13; vgl. Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V. (Hg.): Quo vadis, Mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905-1933, Berlin 2015, S. 11-28, hier S. 11 f.

211 Vgl. u. a. Pucks, Von Manet zu Matisse, S. 390; Bilski, Emily D. / Braun, Emily (Hg.): Jewish Women and their Salons. The Power of Conversation, New Haven 2005.

212 Liebermann, Erinnerungen an die Familie Bernstein, S. 50.

213 Herz, Ludwig: Spaziergänge im Damals. Aus dem alten Berlin, Berlin 1933, S. 195-198.

214 Vgl. Barner, Wilfred: Von Rahel Varnhagen bis Friedrich Gundolf. Juden als deutsche Goethe-Verehrer (= Kleine Schriften zur Aufklärung, Bd. 3) Wolfen-

Salonière Fanny von Arnstein (geb. Itzig) war beispielsweise der »Reichtum im Dienste der Künste und Gewerbe [...] einer ihrer Lieblingsgrundsätze, mit welchem sie die interessantesten und berühmtesten Künstler und Philanthropen gewann.«²¹⁵ Dorothea Schlegel, die berühmte Schriftstellerin und Tochter Moses Mendelssohns, unterstützte die Künstlergruppe der Nazarener, und die Komponistin Fanny Hensel (geb. Mendelssohn) war mit dem Künstler Wilhelm Hensel verheiratet. Dieser porträtierte die Salongäste seiner Frau, was zeigt, dass schon um 1800 der halböffentliche Salon zur Akquise von Porträtaufträgen genutzt werden konnte – eine Parallele zur Funktion des Salons um 1900.²¹⁶ Nach dem Ableben der berühmten Salonière Rahel Levin Varnhagen und Henriette Herz setzte die rege und sehr unterschiedlich gelagerte Rezeption von deren Leben und Wirken ein.²¹⁷ Sie avancierten einerseits zum Idol für »weibliche Subjektivität und Spontaneität« sowie für den Protest gegen gesellschaftliche Konvention, politisches Interesse und soziales Engagement.²¹⁸ Verehrt wurden sie beispielsweise von Frauenrechtlerinnen wie Fanny Lewald als Ikonen der Frauenbildung, Geselligkeit und Eman-

büttel/Göttingen 1992. Gerade Rahel Varnhagen spielte als Goethe-Förderin eine zentrale Rolle. Vgl. Arendt, Hannah: *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, München 2008. Zur Goetheverehrung der jüdischen Salonière auch: Lund, *Der Berliner »jüdische Salon«*, S. 299 f.; Kaplan, Marion A.: 1812. The German romance with Bildung begins with the publication of Rahel Levin's correspondance about Goethe, in: Gilman, Sander / Zipes, Jack (Hg.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*, New Haven 1997, S. 124-128.

215 Lazarus, Nahida Ruth: *Das jüdische Weib*, Berlin 1896, S. 249.

216 Vgl. Siebel, *Der Großbürgerliche Salon*, S. 220.

217 Rahel Varnhagen versuchte ihre spätere Rezeption gezielt zu beeinflussen, vgl. Lund, *Der Berliner »jüdische Salon«*, S. 12-15. Nach ihrem Tod steigerte die Publikation ihrer Briefe im Jahr 1833 die literarische Rezeption ihres Lebens und Wirkens immens. Auch visuell wurden die jüdischen Salonière – etwa durch das 1889 erfolgte Vermächtnis eines Porträtgemäldes an die Nationalgalerie, das Henriette Herz als griechische Göttin Hebe darstellt – posthum ins kulturelle Gedächtnis Berlins eingeschrieben. Anna D. Therbusch, *Henriette Herz als Hebe*, 1778, Öl auf Leinwand, 75 × 59 cm, Alte Nationalgalerie Berlin. Beim Akt des Porträt-Vermächtnisses, den eine Nichte Henriette Herz', die Hofrätthin Therese Herz (geb. Wallach), veranlasste, handelte es sich selbst um eine Form der Kunstmatronage in direkter Rezeption jüdischer Salonière der Romantik. Zum Vermächtnis vgl. SMB-ZA, NG / I 989.

218 Vgl. Gerhard, Ute: *Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1978, S. 136. Die Rebellion der Romantikerinnen fand allerdings meist nur auf persönlicher und nicht auf bürgerlich-institutioneller Ebene statt.

zipation.²¹⁹ In ihrer Autobiographie rühmt Lewald das Bildungsstreben und den Beitrag, den die Salonièren der Romantik zur Emanzipation der Juden leisteten. Mittels »Geist und Bildung« hätten sie die »Schranken des Kastengeistes« durchbrochen, die »Gewalt der Vorurtheile« besiegt und sich, »aus dem Pariathume ihres Volkes erhebend, die Bildung als höchsten göltigen Adel zu vertreten und so eine Befreiung und eine Cultur der Geister in ihrer Vaterstadt herbeizuführen gewußt«.²²⁰

Die Bezugnahme auf die jüdischen Salons der Romantik war allerdings keinesfalls durchweg positiv – ganz im Gegenteil. Es lassen sich deutlich mehrere voneinander abweichende Stränge der Salonrezeption im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufzeigen. Bereits 1803, also noch zur Blütezeit der romantischen Salons, veröffentlichte der Publizist Carl W. Grattenauer mehrere antisemitische Hetzschriften, in denen er implizit jüdische Salonièren angriff und damit ein negatives Bild der *Salonjüdin* kreierte. Rassistisch argumentierend, sprach er Jüdinnen jegliches Vermögen ab, »den feinen gesellschaftlichen Tact der großen Welt« zu treffen und »das Ganze einer schönen Weiblichkeit« zu erfüllen, worunter er Liebe und Sittlichkeit fasste.²²¹

»[A]lle Zärtlichkeit und Hingebung und Fetierung der Großen und Vornehmen hilft gar nichts sich ihn [den Takt, Anm. ACA] zu verschaffen. Die erlauchten Gäste, die ihn besitzen, nehmen ihn wieder mit, wenn sie von der Tafel aufstehen; die Jüdinnen behalten den leeren Tisch und die Mahlzeit ist nur für den gesegnet, der sie zu genießen, und sich bei dem Genusse auf Unkosten der Wirthinnen zu amüsieren verstanden hat.«²²²

Das vereinzelte Überschreiten normativ-bürgerlicher Geschlechtergrenzen durch jüdische Salonièren wurde von Grattenauer verallgemeinert und antisemitisch-misogyn abgewehrt. Seine Pamphlete waren Auslöser öffentlicher Debatten, die einen rassistischen und anti-assimilatorischen Antisemitismus in breitere Gesellschaftsschichten hineintrugen, den Niedergang der jüdischen Salons in ihrer klassischen Form einleiteten und das sich popularisierende negative Bild der *Salonjüdin* einführten. Die Stereotypisierung des Bildes der *Salonjüdin* und das Karikieren der

219 Auch manche Sozialistinnen um 1900 nahmen die Salonièren der Romantik politisch als Vorbild, insbesondere da einige von ihnen mit den frühsozialistischen Saint-Simonisten sympathisiert hatten. Vgl. Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 353.

220 Lewald, Fanny: *Meine Lebensgeschichte*, (1. Ausg. 1858) Berlin 2015, S. 582.

221 Grattenauer, *Erster Nachtrag*, S. 50.

222 Ebenda, S. 52 f.

nach Bildung strebenden Jüdinnen, »die ihren Assimilationsstatus durch Kunstsinn und Kunstproduktion unter Beweis stellen wollen und dabei über ihre Unfähigkeit stolpern«, fand auch in der Possetradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck.²²³

Aber auch in Teilen der jüdischen Geschichtsschreibung war die Rezeption der jüdischen Salonièren, allen voran der konvertierten Dorothea Schlegel, voller Verachtung. Ängste orthodoxer Juden vor einer zunehmenden Modernisierung und möglicherweise Auflösung des Judentums in Kombination mit der Destabilisierung der normativ-bürgerlichen Geschlechterverhältnisse, also innere und äußere Krisenerscheinungen, bildeten den Hintergrund der ablehnenden Haltung gegenüber den als abtrünnig empfundenen jüdischen Salonièren.²²⁴ Der jüdische Historiker Heinrich Graetz verankerte dieses negative Bild durch seine abfälligen Ausführungen zu jüdischen Salonièren der Romantik in der jüdischen Geschichtsschreibung.²²⁵ Angeprangert wurden von Graetz und seinen Adepten neben der Abkehr vom Judentum insbesondere die vermeintliche Modesucht und der luxuriöse Lebenswandel der Salonièren, der ein Anwachsen antijüdischer Reaktionen hervorrufe.

Sehr häufig und zunehmend wurde das unterschiedlich bewertete Verhalten der jüdischen Salonièren der Romantik gegen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Verhalten jüdischer Frauen der Gegenwart verglichen und gewissermaßen als Vergleichsfolie benutzt. Sosehr Fanny Lewald etwa die jüdischen Salonièren der Romantik verehrte, so ablehnend stand sie den zeitgenössischen Salonièren gegenüber und beklagte, es sei

»[v]iel mehr und ganz andres nöthig, als Equipagen, Mittagbrode und prachtvoll tapezierte Wohnungen, als die Sammetpelze, Brillanten und noblen Cavalierpassionen, mit welchen unsere reich gewordenen Juden ihre Gegner jetzt von ihrer Gleichberechtigung zu überzeugen meinen. Es ist dazu jene Bildung nöthig, wie sie die Juden sich zu den Zeiten Lessings, nach dem Beispiel von Moses Mendelssohn zu eigen mach-

223 Vgl. Spieldiener, Anette: Der Weg des »erstbesten Narren« ins »Planschbecken des Volksgemüts«. Gustav Raeders Posse *Robert und Bertram* und die Entwicklung der Judenrollen im Possetheater des 19. Jahrhunderts, in: Bayerdörfer, Hans-Peter u. a. (Hg.): *Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 101-113.

224 Vgl. Hertz, Deborah: *Die jüdischen Salons im alten Berlin*, Berlin 1991, S. 296; Schüler-Springorum, *Geschlecht und Differenz*, S. 19-33.

225 Graetz, Heinrich: *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 12 Bde., Bd. II. Leipzig 1870, S. 165-170.

ten, jene Bildung, die [...] nicht vergaß, daß Bildung des Charakters das Höchste ist. In einer unterdrückten und auch jetzt noch im Geiste des deutschen Volkes keineswegs emancipierten Nationalität erringt Jeder die Stellung welche er durch seine Bildung für sich selbst erwirbt, zugleich für die Gesamtheit. Was Moses Mendelssohn, seine Kinder und Enkel, was die Hofrätin Herz, was Rahel und ihre Freunde, Frau Levy und ihre Schwestern, was David Veit, David Friedländer und Männer und Frauen dieses Schlages zu ihrer Zeit an Bildung, an Charakter besaßen und für sich geltend machten, das ist der Grundstock des Kapitals, von welchem heute noch die geselligen Verhältnisse der Juden die Zinsen beziehen; und es ist an der Zeit und dringend nöthig, daß sie dieses Kapital an geistigem Gehalt in sich vermehren.²²⁶

Kritik dieser Art reihte sich in eine Vielzahl von Publikationen ein, die die zunehmend materielle Ausrichtung der gehobenen Gesellschaft und insbesondere der Salons scharf verurteilten.²²⁷ Diese Wahrnehmung potenzierte sich bis um 1900 bei vielen Zeitgenossinnen zu einem kulturpessimistisch-nostalgischen Gefühl des unabdingbaren Verlusts der einstigen jüdischen Salons und des aufgeklärt-jüdischen Frauentyps. So klagte etwa Marie von Bunsen 1912 über einen »Mangel an tonangebenden Frauen« und führte weiter aus: »[D]ie Jüdinnen vermochten nicht allzu viel in die Waagschale zu werfen. [...] Frau Cornelia Richter war in ihrer stillen Art eine Persönlichkeit, Frau Leyden und Frau Leonie Schwabach waren bemerkenswert gewandt, klug und elegant – geistreich konnte man sie nicht nennen.«²²⁸ Zeitschriftenartikel mit demselben Tenor spiegeln diese Empfindung eines Verlusts des Salons im späten Kaiserreich wider.²²⁹

226 Lewald, Lebensgeschichte, S. 598 f.

227 Ähnlich argumentiert auch Ludwig Börne in seinen 1828 erschienenen *Berliner Briefen*. Vgl. Geiger, Ludwig (Hg.): Ludwig Börne. Berliner Briefe 1828, Berlin 1905, v. a. S. 23. Auch Felix Eberty, Enkel des berühmten Berliner Hofjuden Joseph Veitel Ephraim, hielt in Bezug auf den Salon Amalie Beers kritisch in seinen Memoiren 1878 fest, dass deren Bestreben »sichtlich dahin [gegangen sei], recht viele Fürsten, Grafen, gesandte und reichbesternete Uniformen in den schönen Sälen beisammen zu sehen, wobei man nicht zu bemerken schien, dass gar viele dieser Durchlauchten und Exzellenzen ihre Gemahlinnen unter allerlei Vorwänden zu Hause ließen, und sich damit begnügten, den Damen höchstens in dem bürgerlichen Hause eine kurze Vormittagsvisite zu gestatten.« Eberty, Felix: Jugenderinnerungen eines alten Berliners, (1. Aufl. 1878) Berlin 1925, S. 103.

228 Bunsen, Erinnerungen, S. 186.

229 Vgl. Mayreder, Rosa: Die Frau und das Gesellschaftsleben, in: *Der Kunstwart*, 22 (1909), Bd. I, S. 63-67.

Auf ähnliche Weise fasste Nahida Ruth Lazarus, die Ehefrau des jüdischen Völkerpsychologen Moritz Lazarus, in ihrer Anthologie *Das jüdische Weib* die Lebenswege konvertierter Salonièreen unter der Kapitelüberschrift »Die Abtrünnigen« zusammen. Sie warf diesen Frauen vor, das »Erbgut ihrer Cultur [zu] vernachlässigen« und dem »Tand des Tages« nachzujagen.²³⁰

»Heute ahmt die Jüdin die Christin nach. Leider auch in vielem was nicht nachahmenswerth ist. [...] So, bei reinster Gesinnung und bestem Willen verfehlen sie mitunter den richtigen Weg, dazu gehört dass sie auffallen wollen: Luxus in der Wohnung, der Lebensweise, der Toilette, Prunk in Gasterein, im Auftreten, im Alleswissen, Besserkönnen – ja dies Alles fällt auf, aber es missfällt auch; es erregt den Unwillen der Anderen.«²³¹

Lazarus übertrug dieses Verhalten explizit auf ihre Gegenwart und formulierte eine scharfe Kritik an einer »um sich greifenden Gleichgiltigkeit und Aeüßerlichkeit«, an »Pracht, Reichthum, Luxus und Zerstreung« sowie am »oberflächlichen Vergnügungsrausch« und »Phrasentaumel« ihrer Zeit.²³² Vor allem Dorothea Schlegels Lebenswandel nutzte sie als Chiffre für die Kritik an der »unverstandenen Frau« (*femme incompris*).²³³ Lazarus unterstrich mit ihrer Publikation nicht nur die pejorative Rezeption der »abtrünnigen«, da assimilierten Salonièreen der Romantik, sondern bediente auch das antisemitisch verzerrte Bild der *Salonjüdin* ihrer Zeit.²³⁴ Fortsetzung fand diese Argumentationslinie nach 1900 bei der Autorin Else Croner, die festhielt:

»Bei der Schicht der Jüdinnen, die heute zu den tonangebenden gehören: bei den Berlin W[est]-aklimatisierten, hat allerdings der Assimilationsprozess einen Typus ›Jüdin‹ gezeitigt, der mit der Tradition gebrochen, viele der ältererbten Vorzüge verloren hat, ohne wertvolle neue zu erwerben.«²³⁵

²³⁰ Lazarus, *Das jüdische Weib*, S. V f.

²³¹ Ebenda, S. 314-316.

²³² Ebenda, S. 235 f.

²³³ »Sie [Dorothea Schlegel] wandte sich von der frommen Art der Eltern ab, den Verführungen der Romantiker zu und bildete sich immer mehr ein mit ihrem braven Veit als ›unverstandene‹ Frau kreuzunglücklich zu sein.« Ebenda, S. 226. Die nicht konvertierten Töchter Daniel Itzigs hingegen seien Vorbilder eines taktvollen Verschmelzens weltlicher Vergnügungssucht und ernsthafter Denkweise.

²³⁴ Vgl. Croner, Else: *Die moderne Jüdin*, Berlin 1913, S. 20 f.

²³⁵ Ebenda, S. 21.

Die Kritik an der Assimilation, dem Brechen mit der jüdischen Tradition sowie der Teilhabe am kapitalistischen Luxus ließ die Salonièren der Romantik auch zur Zielscheibe für zionistische Autoren werden. So war im zionistischen Organ *Die Welt* 1900 zu lesen: »[W]elche Auswüchse die Emanzipation, die Assimilierung gleich in ihren Anfängen gezeitigt, darüber spricht sich Prof. Kellner in kurzer, aber drastischer Weise aus. Er nennt die Namen Dorothea Mendelssohn und Rahel Levin und fügt hinzu: ›Lassen sie uns über sie hinweggehen!‹.«²³⁶ Die historische Frauenfigur Glückel von Hameln, die sowohl ihre jüdische Identität nicht in Frage stellte als auch am Erwerbsleben aktiv partizipierte, entsprach hingegen Kellners Vorstellungen einer idealen zionistischen Jüdin sehr viel mehr.²³⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Rezeption der jüdischen Salons der Romantik am Schnittpunkt zweier Emanzipationsdiskurse – von Juden und Frauen – angesiedelt war.²³⁸ Paradoxerweise konnte das Phänomen jüdischer Salon sowohl als Erfolgsmodell jüdisch-weiblicher Emanzipation idealisiert als auch zum Modell einer gescheiterten, da assimilierten und dekadenten jüdisch-weiblichen Identität stilisiert werden. Mit dem durch Antisemitismus und Antifeminismus ausgelösten Erstarken der so genannten Juden- und Frauenfrage im Zuge der Krisen der 1870er Jahre sowie vor und nach dem Ersten Weltkrieg nahmen die Beschäftigung und der Vergleich mit den jüdischen Salons um 1800 sichtlich zu. Einzelne herausragende Persönlichkeiten wie Rahel Levin Varnhagen wurden hier zu positiv wie negativ instrumentalisierten Metaphern des gesellschaftlichen Wandels.²³⁹ Interessanterweise unabhängig davon, ob das Urteil über die Salonière der Romantik gut oder schlecht ausfiel, wurde es in Bezug auf Jüdinnen der Gegenwart in aller Regel zu deren Ungunsten ausgelegt: Entweder erfüllten die jüdischen Frauen um 1900 nicht das Ideal der Romantik, oder sie entsprachen dem negativen Gegenentwurf der abtrünnig-dekadenten *Salonjüdin* voll und ganz. Zwar bot das Modell der frühemanzipierten jüdischen Salonièren der Romantik Frauen um 1900 theoretisch grundsätzlich ein Identifikationsmodell zum Umgang mit der eigenen Rolle als Frau und gegebenen-

236 Anonymus: Zur zionistischen Frauenbewegung, in: *Die Welt* 51 (1900), S. 7 f.

237 Vgl. Feilchenfeld, Alfred (Hg.): *Denkwürdigkeiten der Glückel von Hameln*, Berlin 1913; Hameln, Glückel von: *Die Memoiren der Glückel von Hameln* (übers. v. Bertha Pappenheim), Wien 1910.

238 Zu diesem Schnittpunkt der Diskurse vgl. Lund, *Der Berliner »jüdische Salon«*, S. 53-59.

239 Vgl. Ebenda, S. 5.

falls Jüdin, jedoch lassen sich explizite Selbstzuschreibungen in diesem Sinne in den Quellen nur sehr vereinzelt finden.²⁴⁰

Antisemitismus im Berliner Kunstmilieu um 1900

Der Antisemitismus war im späten Kaiserreich ein »ständiger Begleiter des aggressiven Nationalismus und Anti-Modernismus« und trat auch im Berliner Kunstmilieu wie ein »kultureller Code« auf.²⁴¹ Die Distanzierung beziehungsweise Diffamierung von jüdischen Kunstsammlerinnen und -förderinnen als *Salonjüdinnen* bildete dabei nur ein antisemitisch gefärbtes Versatzstück.²⁴² Publikationen wie Bernhard Försters 1881 veröffentlichte Schrift *Das Verhältnis des modernen Judentums zur deutschen Kunst* oder Julius Langbehns kulturpessimistisches und antisemitisch aufgeladenes Werk *Rembrandt als Erzieher* (1890) trugen zur Verbreitung antisemitischer Argumente in Berliner Kunstkreisen bei, wo sie gerade auch bei einer weiblichen Leserschaft große Verbreitung und Anhängerschaft fanden.²⁴³ Insbesondere die Berliner Kunstkoryphäen Wilhelm Bode und Woldemar von Seidlitz förderten Langbehns Buch und empfahlen dessen Lektüre.²⁴⁴ Gelegentliche antisemitische Äußerungen von Wilhelm Bode, der seit 1905 als Generaldirektor der Königl. Museen zu Berlin fungierte, waren zudem spätestens seit der so genannten

240 Nicht-jüdische Frauen hingegen identifizierten sich eher mit nicht-jüdischen Frauen der Romantik, wie Marie von Olfers mit Bettina von Arnim. Vgl. Wilhelm, *Der Berliner Salon*, S. 353. Wobei auch nicht-jüdische Frauen wie Wanda von Dallwitz jüdische Salonnières – in diesem Fall Sara Lewy – hochschätzten, vgl. Schwarz, Walter [alias Wanda von Dallwitz]: Von einer alten Berliner, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 25 (1908), S. 261-263.

241 Vgl. Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, S. 33.

242 Entgegen der Annahme Mosses war freilich auch der Kulturbereich nicht frei von Antisemitismus. Vgl. Mosse, *German-Jewish Élite*, S. 328.

243 Vgl. die an Richard Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* orientierte antisemitische Publikation Förster, Bernhard: *Das Verhältnis des modernen Judentums zur deutschen Kunst*, Berlin 1881; Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890. Zur Wirkung Langbehns vgl. Paul, Hugo von Tschudi, S. 21-24; Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 112-119.

244 Begeistert schrieb beispielhaft Charlotte Broicher an Wilhelm Bode, o. D.: »Darf ich mir bei dieser Gelegenheit erlauben, Ihnen zu danken für Ihre Empfehlung des ›Rembrandt als Erzieher‹. Ich verdanke dem Buche [...] ganz entzückende Stunden.« SMB-ZA, NL Bode, Charlotte Broicher.

Briefaffäre Wallich öffentlich bekannt.²⁴⁵ Auslöser der Affäre war ein Brief Bodes gewesen, in dem dieser sich abschätzig über Juden äußerte und der versehentlich an Anna Wallich, die Frau des jüdischen Bankdirektors Hermann Wallich, geschickt wurde. Anna Wallich veröffentlichte den Brief daraufhin und skandalisierte somit den Vorfall öffentlich.²⁴⁶ Auch verschiedene Salonzirkel, etwa die so genannte Berliner Wagnergemeinde um Mathilde Wesendonck, grenzten sich von Jüdinnen und Juden ab, obgleich sie erklärten, keinesfalls Antisemiten zu sein:

»Lauten Antisemitismus lehnte sie [die Personen um Wesendonck, Anm. ACA] ab; wir wissen aus Wagners Briefen und ihren eigenen Äußerungen, daß seine Schrift gegen das Judentum in der Musik im Hause Wesendonck nicht gern gesehen war. [...] Aber Juden traf man in ihrem Haus nicht, obwohl sie in Berlin in der Thiergartenstrasse anfangs im Hause eines jüdischen Besitzers wohnten, und obwohl Ottos Kunstinteressen ihn naturgemäß in Berührung mit den in den [18]80er Jahren in Berlin fast allein als Sammler und Kenner auftretenden jüdischen Kreisen bringen mußte. So sehr sie Joachims Kunst bewunderte, er war ihr unsympathisch, und auch zu den zwei hervortretendsten Berliner Künstlersalons der Zeit, Paul Meyerheim und Frau Richter, waren die Beziehungen ganz flüchtige. Um so enger zu Männern wie dem Grafen Harrach, Paul Hertel, Adolf Menzel und vor allem zu Lenbach.«²⁴⁷

Im Salon der kunstliebenden Gräfin Sascha von Schlippenbach war Cosima Wagner um 1900 ein gern gesehener Ehrengast. Die hochverehrte Wagner – »die Fürstinnen, Botschafterinnen, Comtessen – Alles zittert vor ihr und wird rot vor Freude, wenn Cosima Wagner sie anspricht« – gab hier insbesondere vor Angehörigen der Reformkunstbewegung wie Henry van de Velde, Harry Graf Kessler oder Hugo von Tschudi ihre Meinung zur Judenfrage zum Besten, der zufolge die Juden durch ihre Andersartigkeit eine Gefahr seien, da durch das Zusammenleben von

245 Sven Kuhrau führt in seiner Studie zu Kunstsammlern im Kaiserreich noch zwei weitere öffentlich diskutierte, antisemitische Vorfälle um Bode im Berliner Kunstmilieu an: die antisemitischen Attacken des Kritikers Georg Malkowsky und den Skandal um die Erwerbung von Würzburger Kreuzgangfragmenten (1908). Vgl. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 79

246 Vgl. Weisbach, *Erinnerungen*, S. 103-104; SMB-ZA, NL Bode, Anna Wallich.

247 Vgl. Cohen, Walter: »Die Sammlung Wesendonck«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXI, 1910, S. 57-67, hier S. 59.

Deutschen und Juden Dinge der Moral und Ehrbarkeit in Frage gestellt würden.²⁴⁸

Gerade die sehr präsente zeitgenössische Debatte um eine vermeintliche Allianz von moderner Kunst und Judentum basierte in der Regel auf Moderne- beziehungsweise Kapitalismuskritik, war kulturpessimistisch unterfüttert und von der chauvinistischen Suche nach einem deutschnationalen Stil geleitet.²⁴⁹ Antisemitische Ressentiments richteten sich in diesem Kontext in Berlin vor allem gegen den modernen Kunsthandel und die Berliner Secession, die als »verjudet« gebrandmarkt wurden. Beispiel offensiver Diffamierung ist das von völkischen Verbänden erstellte »Lexikon« *Semi-Kürschner*, ein antisemitisch angelegtes Werk, das jüdische Kunst- und Kulturschaffende auflistete, um das »jüdische Element« in der deutschen Kultur zu stigmatisieren.²⁵⁰

Vor allem der Kunsthändler Paul Cassirer und der Maler Max Liebermann wurden Opfer eines ökonomisch-kulturell motivierten Antisemitismus, der Juden mit bestimmten als Bedrohung empfundenen Wirtschaftszweigen und -praktiken (das »Cliquenhafte«) sowie mit der Moderne im Allgemeinen identifizierte.²⁵¹ Einen eklatanten Höhepunkt bildete 1911 der reichsweit ausgetragene so genannte Bremer Künstlerstreit, in dessen Kontext die Übernahme des deutschen Kunstmarktes durch Juden und ausländische (v. a. moderne, französische) Kunstschaffende suggeriert wurde.²⁵²

248 Vgl. Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 10.2.1894, in: Kamzelak, Roland S./Ott, Ulrich (Hg.), Harry Graf Kessler. Das Tagebuch, 9 Bde., Bd. 3, Stuttgart 2005, S. 291 u. 388 f.

249 Vgl. Rürup, Reinhard/Nipperdey, Thomas: Antisemitismus – Entstehung, Funktion und Geschichte eines Begriffs, in: Rürup (Hg.), Emanzipation und Antisemitismus, S. 120-145, hier S. 127.

250 Wohl fälschlich wurden hier auch nicht-jüdische Frauen der Berliner Elite wie Hedwig Woworsky in diesem diffamierenden Werk aufgelistet. Darin auch: Stauff, Philipp: Das Fremdtum in Deutschlands bildender Kunst oder Paul Cassirer, Max Liebermann usw., in: *Semi-Kürschner*, Berlin 1913, S. 10 f.

251 Zu ökonomisch motiviertem Antisemitismus vgl. Rosenberg, Hans: Große Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik in Mitteleuropa, Berlin 1967, S. 96 f. Ökonomisch motivierter Antisemitismus fand auch seinen Niederschlag in Karikaturen, etwa im *Simplicissimus*, Vgl. Reisenfeld, Collecting and Collective Memory, S. 118.

252 Der Bremer Künstlerstreit wurde maßgeblich durch eine Streitschrift des Künstlers Carl Vinnen ausgelöst. Vgl. Vinnen, Carl (Hg.): Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911, S. 2-16. Auf die Streitschrift reagierten wiederum Förderer moderner Kunst mit der Gegenpublikation: Pauli, Gustav u. a. (Hg.): Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«, München 1911.

Einzelne wissenschaftliche Arbeiten nehmen an, dass antisemitische Einstellungen innerhalb der Wirtschaftselite vor 1914 eine untergeordnete Rolle spielten.²⁵³ Jüdische Bankiers und Kaufleute seien bestens integriert gewesen und innerhalb ihrer Interessenverbände kaum oder gar nicht mit antisemitischen Tendenzen konfrontiert worden.²⁵⁴ Deren Töchter und Frauen seien wiederum kaum »antisemitischen Erlebnissen« ausgesetzt gewesen, da sie »mehr in Haus und Familie als in der nicht-jüdischen Außenwelt lebten«.²⁵⁵ Diese Lesart eines vollständigen Aufgehens in der Gesellschaft und des Schutzraums einer abgeschlossenen »weiblichen Sphäre« schließt nicht nur Formen der Dissimilation aus, sondern erweist sich mit geschlechtsspezifisch geschärftem Blick auf die bürgerlich-adelige Elite in vielen Fällen als zu kurzichtig. Denn Antisemitismus war für Jüdinnen oder Frauen jüdischer Herkunft der Elite, die den häuslichen Rahmen zur Erfüllung repräsentativer Aufgaben häufig überschritten, durchaus an den Orten adelig-großbürgerlicher Annäherung – wie dem Wohltätigkeitsbazar, der Kunstausstellung oder auch dem Ball – erfahrbar.²⁵⁶ Die Schauspielerin Tilla Durieux schilderte beispielsweise plakativ:

»In den Komitees, die für die Wohltätigkeit arbeiteten, fand man die höchste Aristokratie, aber auch Damen der reichen jüdischen Gesellschaft. [...] Nachdem die Damen des Adels bestimmt hatten, was, wie und wo etwas zu geschehen habe, drückte man der jüdischen Hochfinanz Pakete mit Karten in die Hand, in der Erwartung, daß sie alle verkauft würden. In diesem Augenblick wurden die »liebe Frau Rosenthal« oder die »liebe Frau Stern« mit Schmeicheleien überschüttet, aber gleich darauf verabschiedet; und man war nun endlich unter sich. Die Nachrede, die man hielt, war nicht gerade schmeichelhaft.«²⁵⁷

253 Vgl. u. a. Reitmayer, *Bankiers im Kaiserreich*, S. 193; Augustine, *Die jüdische Wirtschaftselite*, S. 102; Gay, *Freud, Juden und andere Deutsche*, S. 69 f.

254 Vertreter dieses Ansatzes argumentieren, dass Versuche, die Bedeutung des Antisemitismus für diese spezifische soziale Schicht und Zeit in den Vordergrund zu rücken, ahistorisch seien, da sie die Geschichte der deutschen Juden zu einer préhistoire du génocide verkürzen würden. V. a. Gay, *Freud, Juden und andere Deutsche*, S. 189; Heinen, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum*, S. 83-89.

255 Richarz, *Monika: Der Wandel weiblichen Selbstverständnisses in den Lebenserinnerungen jüdischer Frauen*, in: Horch, Hans-Otto / Wardi, Charlotte (Hg.): *Jüdische Selbstwahrnehmung*, Tübingen 1997, S. 99-110, hier S. 103.

256 Vgl. Kaplan, *Jüdisches Bürgertum*, S. 28.

257 Durieux, *Tilla: Meine ersten neunzig Jahre*, Berlin 1971, S. 204.

In Bezug auf die Kunstmatronage war es vor allem eine antisemitisch-misogyn aufgeladene Luxus- und Parvenükritik, mit der diese Frauen konfrontiert wurden. Diese »Kritik« fand insbesondere im Werk des national-konservativen Ökonomen und Soziologen Werner Sombart ihren Niederschlag. Sombart erörterte in diversen Schriften den angeblichen Zusammenhang von Luxus(kunst)konsum, Kapitalismus, Jüdischsein und dem historischen Wandel der Geschlechterverhältnisse.²⁵⁸ Als zweiter Teil einer dreibändigen Reihe zur wirtschaftshistorischen Genese des modernen Kapitalismus verfasste er 1912 den Band *Luxus und Kapitalismus*.²⁵⁹ Darin versuchte Sombart – in Abgrenzung zu den Theorien von Karl Marx und Max Weber über die Entstehung und Wirkungsweise des modernen Kapitalismus – aufzuzeigen, dass die historische Genese des Kapitalismus maßgeblich durch den Luxuskonsum eines bestimmten Typs Frau befördert worden sei.²⁶⁰ Seit dem Entstehen der Fürstenhöfe der Renaissance bildete sich Sombart zufolge eine »höfisch-weibische Zeit« oder »Mätressenwirtschaft« aus.²⁶¹ Die »illegitime Frau«, die Kurtisane, frönte dem Luxus und übte später auch abseits der Höfe großen Einfluss auf die Entwicklung der Kultur aus. Als prägnantes Beispiel hierfür führt Sombart den Lebensstil Madame Pompadours an. Aus ihm

258 Luxus definiert Sombart als einen egoistischen, erotisch aufgeladenen Aufwand, der über das Notwendige hinausgeht und mitunter durch »Ehrgeiz, Prunksucht, Protzerei oder Machttrieb« motiviert ist. Sombart, Werner: *Luxus und Kapitalismus*, Leipzig 1922, S. 71-74.

259 Sombart, *Luxus und Kapitalismus*. Ursprünglich sollte das Werk den Titel: *Liebe, Luxus und Kapitalismus* tragen. Das Buch *Die Juden und das Wirtschaftsleben* bildet den ersten Teil dieser Trilogie, *Kapitalismus und Krieg* den dritten.

260 Sombart argumentiert damit gezielt gegen Karl Marx, der für die Ausweitung des Kapitalismus in erster Linie die Erschließung von Kolonien und damit die Ausweitung der Absatzmärkte zur Grundlage macht. Sombart hingegen sieht einzig den Luxuskonsum (v. a. jüdischer Frauen) als für die Genese des Kapitalismus verantwortlich. Er konstruiert auf diese Weise auch eine Kapitalismustheorie, die Max Webers *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904/05) zuwiderläuft. Sombart verfasste seine Schrift *Die Juden und das Wirtschaftsleben* als Reaktion auf die Thesen Webers. Er sieht nicht in der Religion – wie Weber im Protestantismus – den Grund dafür, dass Juden zu vermeintlichen »Wegbereitern des Kapitalismus« wurden, sondern in ihren kollektiven »rassischen« Charaktereigenschaften. Außerdem betrachtete Weber gerade die Akkumulation von Kapital, nicht dessen Verschwendung (Luxus), als Antriebsfeder des Kapitalismus. Vgl. Barkai, Avraham: *Judentum, Juden und Kapitalismus. Ökonomische Vorstellungen von Max Weber und Werner Sombart*, in: *Menora*. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte, München 1994, S. 25-39.

261 Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, S. 30.

folgte er, dass der »Sieg des Weibchens« nicht der hohen, sondern der niederen – aber ökonomisch wichtigen – Luxuskunst des Rokokos zum Triumph verholfen habe.²⁶²

Sombart bezog seine Überlegungen zum Luxus nicht nur auf historische Frauenfiguren, sondern übertrug diese kulturkritische Ideologie auch auf seine Gegenwart: »Es ist eine Erscheinung, die in unserem Kulturkreise immer wiederkehrt, dass Leute aus dem Volke, die schnell zu Reichtum kommen, diesen Reichtum vorwiegend zu Luxuszwecken verwenden.«²⁶³ Schon in seinem 1902 publizierten Werk *Der moderne Kapitalismus* hatte Sombart die »Verfeinerung des Bedarfs« seiner Zeit beklagt und vor dem »verderblichen Weg« gewarnt, den das Kunstgewerbe nehme – da sich seiner das kapitalistische Unternehmertum angenommen habe und geschmacklose Attrappen und Surrogatkunst produziere.²⁶⁴ Verantwortlich dafür machte er unter anderem die »ungeschulten Kommerzienratsfrauen aus Berlin W[est].«²⁶⁵ Sombart verknüpfte seine Thesen mit dem negativen Bild der *Salonjüdin* und adaptierte damit antisemitisch-misogyne Vorurteile, die auch bei ihm im Bild der »verfeinerten *Salonjüdin* aus Berlin W.[est]« kulminierten.²⁶⁶ Er verwies implizit auf Zeitgenossinnen wie Milly von Friedlaender-Fuld, die im Folgenden als Fallbeispiel näher betrachtet werden soll. Mit ihr war Sombart persönlich bekannt, denn es ist überliefert, dass er mindestens einmal im Salon der Friedlaender-Fulds zu Gast war.²⁶⁷

262 Ebenda, S. 113.

263 Ebenda, S. 96.

264 Vgl. Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1902, S. 301.

265 Vgl. ebenda, S. 302.

266 Vgl. Hahn, *Die Jüdin Pallas Athene*, S. 121.

267 Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, S. 154. Sombart erwähnt Fritz von Friedlaender-Fuld sogar explizit in einem Unterkapitel zur *Geburt des Kapitalismus aus dem Luxus*. Fälschlicherweise bringt er ihn in Zusammenhang mit dem Seidenwarenhandel, was die plakative Stereotypisierung Sombarts bezüglich des Anteils von Juden in bestimmten Wirtschaftszweigen verdeutlicht. Auch die Frau Sombarts führte einen Salon, der aber »eine ganz kleine, bescheidene Ausgabe« war und in dem angeblich »kein Luxus« herrschte. Über den Salon Friedlaender-Fuld hingegen berichtete Sombart despektierlich, dass dort »auf goldenen Tellern gespeist« werde. Vgl. Sombart, *Jugend in Berlin*, S. 81 u. 91.

Die Salonière Milly von Friedlaender-Fuld

Im April 1891 heiratete die niederländische Bankierstochter Milly Fuld den aus Gleiwitz in Oberschlesien stammenden Fritz Friedlaender. Milly Fuld gehörte einer alten Bankiersdynastie an, deren Spuren bis ins 16. Jahrhundert, ins jüdische Ghetto in Frankfurt am Main, zurückverfolgt werden können. Der Vater Milly Fulds, Elias Fuld (1822-1888), hatte 1855 Frankfurt verlassen, um in Amsterdam als Kommissionär des Hauses Rothschild das Bankhaus *Becker & Fuld* zu begründen.²⁶⁸ Elias Fuld blieb in Amsterdam, wurde niederländischer Staatsbürger und akkumulierte bis zu seinem Tode ein großes Vermögen. Einen Teil davon investierte er in eine Sammlung niederländischer Silberschmiedearbeiten; seine Frau Lina besaß Werke des Malers Moritz Daniel Oppenheim. Der Kunstbesitz wurde vermutlich im repräsentativen Haus der Fulds in der Keizersgracht 452, einem beliebten Bezirk des Amsterdamer Großbürgerturns, präsentiert.²⁶⁹

Der junge Ehemann ihrer Tochter Milly, Fritz Friedlaender, war ein *homo novus*. 1879 war er in das Kohlehandelsunternehmen *Emanuel Friedlaender & Co.* seines Vaters eingestiegen, das er nach dessen Tod als Alleininhaber übernahm, nach Berlin überführte und sehr erfolgreich erweiterte.²⁷⁰ Der Ausbau der Kohle- und Eisenindustrie Oberschlesiens erwies sich für Friedlaender als Chance, in die preußische Wirtschaftselite aufzusteigen.²⁷¹ Fritz Friedlaender-Fuld – er nahm wohl nicht ohne Grund nach der Heirat den altherwürdigen Namen seiner Schwiegerfamilie an – avancierte in den Folgejahren zum finanziell erfolgreichsten

268 Vgl. Fürstenberg, Lebensgeschichte eines deutschen Bankiers, S. 254.

269 Vgl. Wagenaar, Michiel: Onderscheidend in wonen: Woning en Woondomein in en om Amsterdam als dragers van distinctie. 1850-2005, in: Mulder, Clara/Pinkster, Fenne (Hg.): Onderscheid in wonen. Het sociale van binnen en buiten, Amsterdam 2006, S. 49-79, hier S. 55; Heuberger, Georg/Merk, Anton (Hg.): Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewußtseins in der Kunst, Frankfurt a. M. 1999, S. 359.

270 Vgl. Friedlaender-Prechtel, Robert: Fritz von Friedlaender-Fuld und deutsche Wirtschaft, Berlin 1918; Zielenziger, Kurt: Juden in der deutschen Wirtschaft, Berlin 1930, S. 156; Achterberg, Berliner Hochfinanz, S. 48 f.; Schulin, Ernst: Die Rathenaus, in: Mosse (Hg.), Juden im Wilhelminischen Deutschland, S. 115-143; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 281 f.

271 Vgl. Pierenkemper, Toni: Jüdische Unternehmer in der deutschen Schwerindustrie 1850-1933. Vexierbild oder Chimäre, in: Mosse, Werner/Pohl, Hans (Hg.): Jüdische Unternehmer in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert (= Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, Beiheft 64), Stuttgart 1992, S. 100-119.

Berliner Kohlemagnaten. Er wurde im Jahr 1914 mit einem Vermögen von geschätzten 40 Millionen Mark und einem Jahreseinkommen von 2 ½ Millionen Mark – unmittelbar nach dem Kaiser – als zweitreichster Berliner gelistet.²⁷² Der ökonomische Aufstieg der Familie kam auch in dem Fritz Friedlaender-Fuld vom preußischen Staat verliehenen Ehrentitel sowie in Orden und der Aufnahme in den preußischen Adelsstand im Jahr 1906 zum Ausdruck.²⁷³ Voraussetzung der Nobilitierung durch den Kaiser war die Konversion zum Christentum, die Friedlaender-Fuld gemeinsam mit seiner Frau Milly bereits 1891 vollzog.²⁷⁴ Zudem fungierte er als Generalkonsul der Niederlande und war Abgeordneter des preußischen Herrenhauses.²⁷⁵ Fritz von Friedlaender-Fulds sukzessiver Zugewinn an politischer Relevanz und Nähe zum Kaiser lässt ihn zu dem von Zeitgenossen abschätzig als Kaiserjuden bezeichneten Personenkreis zählen, der Kaiser Wilhelm II. insbesondere in Wirtschaftsfragen beriet.

Der Reichtum bedingte alsbald einen Wandel der Lebensverhältnisse der Familie. Die weitgehende Adaption eines aristokratisch anmutenden Habitus durch die Aneignung repräsentativer und feudal konnotierter Symbole war die Folge.²⁷⁶ Ab 1899 residierten die Friedlaender-Fulds in dem vom Architekten Ernst von Ihne erbauten und repräsentativ mit Marmor-Innenhof, Säulengängen und Rundbögen ausgestalteten Fried-

272 Vgl. Friedegg, *Millionen und Millionäre*, S. 64 f.

273 Friedlaender-Fuld erhielt den Adelstitel, nachdem er das Fideikommiss Groß-Gorschütz bei Ratibor in Schlesien gestiftet hatte. Ausführlicher zu den ihm verliehenen Titeln vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 268.

274 In zeitgenössischen Zeitungsartikeln und späteren Aufsätzen wird angenommen, dass Friedlaender-Fuld zum Katholizismus konvertiert sei. Zur Frage, warum Friedlaender-Fuld sich katholisch taufen ließ, wurde spekuliert, dass es sich um eine strategische Entscheidung für sein Unternehmen im katholisch geprägten Schlesien handelte. Heinen hat anhand der Polizeiakten aufgeklärt, dass Friedlaender-Fuld am 18.12.1887 zum Protestantismus konvertierte und nur durch fehlerhafte Zeitungsartikel das Gerücht aufgekomen sei, er sei zum Katholizismus konvertiert. Vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 71 (Tabelle) u. 389 f. Während der Amtszeit Wilhelms II. wurde kein bekennender Jude aus Berlin in den Adelsstand erhoben. Vgl. Drewes, *Jüdischer Adel*, S. 393.

275 Vgl. Toury, Jakob: *Die politischen Orientierungen der Juden in Deutschland: Von Jena bis Weimar* (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 15), Tübingen 1966, S. 353. Toury zufolge war Friedlaender-Fuld 1893/1917 Mitglied der Zentrumsparterie, jedoch laut Heinen ab 1901 Mitglied der Nationalliberalen Partei, Vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 295.

276 Vgl. Fürstenberg, Hans: *Erinnerungen. Mein Weg als Bankier und Carl Fürstenbergs Altersjahre*, Wiesbaden 1965, S. 127.

laender-Palais am Pariser Platz 5a, unweit des Brandenburger Tores.²⁷⁷ Die Ausstattung dieses Stadtpalais demonstrierte höchste Exklusivität: Im Friedlaender-Palais befanden sich ein elektrischer Fahrstuhl, ein Lawn-Tennisplatz und im Souterrain ein Theatersaal, in dem gelegentlich Schauspielerinnen und Schauspieler des Deutschen Theaters auftraten.²⁷⁸ Das Interieur des Palais war im Stile Louis' XVI. »höchst geschmackvoll und prunkhaft«²⁷⁹ mit Kunstwerken und Mobiliar, Boiseries und Wandteppichen ausgestattet, bei deren Ankauf sich Milly und Fritz von Friedlaender-Fuld unter anderem von Wilhelm Bode beraten ließen.²⁸⁰ Den Sommer verbrachte die Familie auf dem seit 1894 gepachteten Schloss Lanke bei Bernau.²⁸¹ Fritz von Friedlaender-Fuld, ein leidenschaftlicher Reiter und Jäger, richtete hier – wie der Kaiser – aufwendige Parforce-Jagden aus und unterhielt Stallungen mit erstklassigen Pferden.²⁸² Auch Milly von Friedlaender-Fuld präsentierte sich gerne betont aristokratisch. So inszenierte sie sich etwa auf Fotografien in royaler Pose mit kleinem Schoßhund und Hermelinmantel.²⁸³ Ihr kam als »Frau des Hauses« eine Schlüsselrolle bei der sozialen Annäherung an die elitäre Gesellschaft zu: Sie führte einen Salon.

Milly von Friedlaender-Fuld war Teil einer neuen weiblichen Kultur-elite, die ein breiteres Spektrum an kulturellen Interessen hatte. Sie trat im Berliner Kunst- und Kulturleben öffentlich in Erscheinung und war beispielsweise 1909 Mitglied im Ausstellungskomitee der *Internationalen Volkskunstausstellung* oder verlieh zu verschiedenen Anlässen als Leihgeberin Stücke ihrer *objet d'art*-Sammlung. Milly von Friedlaender-Fuld engagierte sich auch wohl tätig, etwa im Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins*. Diese Aktivitäten nahmen nach dem Tod ihres Mannes im Jahre 1917 deutlich zu. So öffnete sie sich nach 1910 auch modernen zeitgenössischen Kunstströmungen, was vermutlich auf den Einfluss und die personellen Netzwerke ihrer Tochter Marie-Anne von Friedlaender-

277 Vgl. Achterberg, Berliner Hochfinanz, S. 50; Augustine, Patricians and Parvenus, S. 172.

278 Vgl. Wilke, Adolf von: Altberliner Erinnerungen, Berlin 1930, S. 191; Gleichen, Edward Lord: A Guardsman's Memoirs, London 1932, S. 276.

279 Fürstenberg, Erinnerungen, S. 128.

280 Vgl. Gilbert, Marianne: Le tiror entr'ouvert, Paris 1956, S. 18. Zur Beratung durch Wilhelm von Bode: ZA, NL Bode, Korrespondenz mit Milly von Friedländer-Fuld.

281 Vgl. Badstübner-Gröger, Sibylle (Hg.): Schloss Lanke. Schlösser und Gärten der Mark, Berlin 2002.

282 Vgl. Fürstenberg, Erinnerungen, S. 128.

283 Die Fotografie (Abb. 4) erschien in der *B. Z. am Mittag* vom 16.4.1930.



Abb. 4: Porträtfotografie von Milly von Friedlaender-Fuld.

Fuld zurückzuführen ist.²⁸⁴ Das Interesse ihres Mannes an Kunst war dagegen eher gering, obgleich er 1896 dem *Kaiser-Friedrich-Museum-Verein* beitrug und 1898 in den Vorstand der Deutschen Orientgesellschaft gewählt worden war, der er jährlich 300 Mark spendete.²⁸⁵ Er beteiligte sich zudem 1897 offiziell am Ankauf des impressionistischen Gemäldes *Novembre* von Jean-François Millet für die Berliner Nationalgalerie, an der Schenkung einer *Madonna mit dem Kind* von Luca della Robbia und verließ bei mindestens vier *Berliner Ausstellungen aus Privatbesitz* kunstge-

284 Vgl. Kap. IV, 3, S. 259-271.

285 Vgl. Deutsche Orientgesellschaft (Hg.): Verzeichnis der Mitglieder der Deutschen Orientgesellschaft, Berlin 1898.

werbliche Objekte und Gemälde aus seinem Besitz.²⁸⁶ Anscheinend folgte Fritz von Friedlaender-Fuld allerdings weniger eigenem Kunstinteresse als vielmehr ausschließlich sozialen Ambitionen und gesellschaftlichen Konventionen.

Im Friedlaender-Fuld'schen Salon trafen sich Vertreterinnen und Vertreter der internationalen Diplomatie, Politik, Wissenschaft und Hochfinanz, die über Tagespolitik und Wirtschaft sowie kulturelle Fragen und aktuelle künstlerische Entwicklungen diskutierten.²⁸⁷ Sich als Salonière jüdischer Herkunft in der wilhelminischen Elite Berlins um 1900 eine Salongesellschaft aufzubauen, war angesichts weit verbreiteter antisemitischer Ressentiments und scharfer Parvenükritik erschwert. In Anlehnung an die antisemitische Argumentation von Carl W. Grattenauers *Wider die Juden* von 1803 berichtete rund hundert Jahre später der französische Publizist Jules Huret aus Berlin, dass »Frauen gewisser Finanzmänner«, die der »jüdischen Kolonie angehörig« seien, sich alle erdenkliche Mühe gäben, einen »eigenen Salon oder wenigstens eine eigene Tafelrunde oder einen Ballsaal zu gründen«.²⁸⁸ Sie böten den »ganzen Winter über offene Tafel«, um sich der angenehmen Illusion hinzugeben, dass »ganz Berlin« bei ihnen verkehre, obwohl sie in Wirklichkeit den Leuten lediglich zu essen gäben und nichts weiter als »wohlwollende Hoteliers« seien.²⁸⁹ Gerade aus adeligen Hofkreisen erfuhr Milly von Friedlaender-Fulds Salon Zurückweisung, häufig begründet mit der »Prunksucht« und dem »Snobismus« der neureichen und neuadeligen Familie.²⁹⁰ »Frau Milly füllte [...] [den Salon, Anm. ACA] mit Gästen von Rang, wengleich dieser schnelle Aufstieg nicht immer ganz reibungslos verlief, denn Berlin war in Kreisen der Hofgesellschaft noch sehr konventionell und an so viel Glanz nicht gewöhnt«, erinnerte sich der Berliner Bankier Fürstenberg.²⁹¹ Die Kluft innerhalb der aus Adel und Großbürgertum zusammengesetzten Elite kommt am deutlichsten in den Berichten von Diplomaten und Angehörigen des alten Adels zum Ausdruck, die vor der

286 Vgl. SMB-ZA, I/GG 115 u. I/NG 992. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 273; Girardet, Jüdische Mäzene, S. 158 f.; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 142 u. 389 f.

287 Vgl. Wilhelmy, Der Berliner Salon, S. 31.

288 Vgl. Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 108 u. 110; Grattenauer, Carl W.: Wider die Juden. Ein Wort der Mahnung, Berlin 1803; noch dezidierter bei: Ders.: Erklärung an das Publicum über meine Schrift »Wider die Juden«, Berlin 1803, und ders.: Erster Nachtrag.

289 Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 108 u. 110.

290 Vgl. ebenda, S. 111.

291 Fürstenberg, Erinnerungen, S. 128.

Entscheidung standen, den Friedlaender'schen Salon zu besuchen. Der Diplomat Werner Freiherr von Rheinbaben hielt rückblickend fest:

»Sollte und konnte man in das Haus Friedländer, wo es wunderbare Diners und herrliche Tanzfeste gab, gehen? Wer sollte die Tochter beim Hofball zum Souper engagieren? Das waren schwere Probleme! Sie wurden in der Praxis dem Zuge aller Menschlichkeit folgend gelöst, indem jedes Jahr immer mehr Offiziere und jüngere Diplomaten den Weg zum Pariser Platz fanden, wo doch sogar ein bekannter Botschafter, wie der Graf Monts, aus- und einging, wo Albert Ballin, der kluge und erfolgreiche Leiter der Hamburg-Amerika-Linie; Freund des Kaisers, oft zu sehen war und wo es in einem ausgesprochen internationalen Milieu angeblich auch politisch äußerst interessant sein sollte.«²⁹²

Der Besuch eines Salons, der von einer Jüdin oder – wie im Fall von Milly von Friedlaender-Fuld – einer getauften Frau jüdischer Herkunft geführt wurde, galt gerade in christlich-konservativen Kreisen als regelrechtes Stigma, denn es haftete ihm etwas »Unreines« an:

»Eines der angesehensten Zentrumsmitglieder, Graf O [...], verkehrt in einigen jüdischen Salons. Aber wenn Sie ihn beobachten, werden Sie sehen, dass er seine Handschuhe den ganzen Abend anbehält. [...] Er will wohl jeder unreinen Berührung aus dem Wege gehen.«²⁹³

Auch Harry Graf Kessler hielt 1894 nach einem Diner bei der Salonière Schwabach die ablehnende Haltung der Hofkreise in seinem Tagebuch fest: »Für Berlin auffallend wenig Uniformen; höchstens 6-8 unter mehreren Hundert Menschen. Die paar Mitglieder der Hofgesellschaft die anwesend sind, kokettieren damit, dass sie ›fast Niemanden kennen‹; in ein ›anständiges‹ Carré zu kommen suchen etc.«²⁹⁴

Die Ablehnung »jüdischer Gesellschaften« wurde von manchen Zeitgenossen geradezu als positive Charaktereigenschaft betrachtet, wie ein Brief der Schwester des Diplomaten Alfred von Kiderlen-Wächter zeigt, der regelmäßiger Habitué im Friedlaender-Fuld'schen Salon war. Sie schrieb, dass es ihr ein Rätsel sei, wie ihr Bruder »in diesen Kreis gezogen

292 Rheinbaben, Werner Freiherr von: Viermal Deutschland. Aus dem Leben eines Seemanns, Diplomaten, Politikers 1895-1954, Berlin 1954, S. 76.

293 Vgl. Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 312 f.

294 Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 2.4.1894, in: Kamzelak, Roland S./Ott, Ulrich (Hg.), Harry Graf Kessler. Das Tagebuch, 9 Bde., Stuttgart 2005.

wurde, [...] denn alles Protzige im Allgemeinen u. Juden im speciellen war ihm im Grunde sehr zuwider u. passte gar nicht zu seinem Wesen«. ²⁹⁵

Es gelang Milly Friedlaender-Fuld dennoch, sukzessive eine gefragte Salongeselligkeit aufzubauen, eine ambivalente Haltung einiger Habitués gegenüber den Gastgebern blieb jedoch bestehen. Als »Juden vom fatalsten Typus« diffamierte etwa der Förderer moderner Kunstrichtungen Eberhard von Bodenhausen in einem Tagebucheintrag das Ehepaar Friedlaender-Fuld. ²⁹⁶

Die antisemitische Luxuskritik fand auch bei Teilen der jüdischen Elite selbst Anklang, etwa in der Beschreibung der Häuser Fürstenberg und Friedlaender-Fuld in einem Brief des jüdischen Großreeders Albert Ballin an Maximilian Harden: »Man hat Minister, Diplomaten und andere Würdenträger sozusagen an den Haaren herbeigeschleppt, man hat sich in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens zu drängen versucht, und hat doch nichts weiter erreicht als Antisemiten zu züchten.« ²⁹⁷

Trotz antisemitischer Verunglimpfungen kam dem Friedlaender-Fuld'schen Salon eine gewichtige politische Funktion in Berlin zu. ²⁹⁸ Milly von Friedlaender-Fuld spielte dabei als diplomatische Salonière eine zentrale Rolle, da sie auf Grund ihres familiären Hintergrundes »weitverzweigte Verbindungen mit ihren Verwandten und Freunden in Holland und Paris« hatte. ²⁹⁹ Auf welche Weise die Salongeselligkeit bei Friedlaender-Fulds das politische Zeitgeschehen mitgestalten konnte, zeigt ein Ereignis im Jahre 1911: Durch die Entsendung des deutschen Kanonenboots »Panther« nach Agadir war im Juli die Zweite Marokkokrise ausgelöst worden. ³⁰⁰ Milly von Friedlaender-Fuld lud daraufhin am

295 Zitiert nach Forsbach, Ralf: Alfred von Kiderlen-Wächter. Ein Diplomatenleben im Kaiserreich, Göttingen 1997, S. 376, Anm. 124.

296 Tagebucheintrag vom 2.2.1901, zitiert nach Föhl, Thomas: Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit, in: Sembach, Klaus-Jürgen / Schulte, Birgit (Hg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992, S. 169-203, hier S. 182, Anm. 59.

297 Zitiert nach: Ebenda, S. 177.

298 Gerade die Vielzahl einflussreicher Politiker und Diplomaten, die regelmäßig im Stadtpalais oder auf Schloss Lanke verkehrten – darunter Wilhelm Solf, Alfred von Kiderlen-Wächter und Walther Rathenau –, lässt auf eine starke politische Ausrichtung des Salons schließen.

299 Vgl. Hutten-Czapski, Bogdan: Sechzig Jahre Politik und Gesellschaft, 2 Bde., Berlin 1936, S. 63. Die Mutter von Milly von Friedlaender-Fuld lebte in Paris, vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 321.

300 Vgl. Kießling, Friedrich: Gegen den großen Krieg?: Entspannung in den internationalen Beziehungen 1911-1914, München 2002, S. 34.

30. Oktober 1911 gezielt deutsche und französische Diplomaten nach Schloss Lanke ein. Fünf Tage nach dem Treffen wurde die diplomatische Krise am 4. November 1911 durch den Marokko-Kongo-Vertrag beigelegt. Der Diplomat Kiderlen-Waechter deponierte der Gastgeberin am Tag des Abkommens: »[d]ie zwei Unterzeichnenden [...] schicken euch ihre Komplimente und Dank für ihre Kooperation bei der freundlichen Vereinigung von Montag, wo die ›Tomahok‹ des Krieges begraben wurde.«³⁰¹

Die literarische Rezeption der Salonjüdin um 1900

Ihren prägnanten Ausdruck fanden antisemitische Ressentiments in Bezug auf die Kunstmatronage in der literarischen Figur der Salonjüdin. Eindrücklich wurde diese Figur um 1900 in drei literarischen Werken verarbeitet: Hermann Sudermanns Drama *Sodom's Ende* (1890), Heinrich Manns *Im Schlaraffenland – Ein Roman unter feinen Leuten* (1900) und Margarete von Oertzens Roman *Die Mäzenin* (1900 / 1906).³⁰²

Hermann Sudermanns Drama *Sodom's Ende* handelt von der kunstliebenden Berliner Salonière Adah Barczinowski, die mit einem neureichen jüdischen »Börsenjobber« verheiratet ist, einen kapriziös-verschwenderischen Lebensstil pflegt, bildende Kunst sammelt und einen Salon führt.³⁰³ Herzstück und Stolz ihrer Kunstsammlung ist das titelstiftende Gemälde *Sodom's Ende*. Das Sujet des Gemäldes spiegelt den lasterhaften Schauplatz des Dramas wider: den Salon. Die personifizierte Sünde ist die hedonistische Salonière selbst, die sich in ihrem egozentrischen Streben nach Glück skrupellos und unsittlich verhält und dabei das Leben des aufrichtigen Mädchens Klärchen sowie eines einst talentvollen Künstlers zu Grunde richtet. Die »Salonlöwin« wird von Sudermann als nervös, eitel und kalt geschildert. Sie ist körperlich fragil und psychisch debil, was durch ihre Abhängigkeit von Brom und Chinin unterstrichen wird. Adah leidet sehr unter dem Verlust ihrer Jugend und Schönheit.

301 Gilbert, Le Tiror, S. 17 f.

302 Bereits 1894 verfasste die jüdische Frauenrechtlerin und Schriftstellerin Hedwig Dohm das Ehedrama *Wie Frauen werden*, in dem es auch um Salondamen geht, die kritisch, aber nicht mit antisemitischen Stereotypen versehen, skizziert werden. Vgl. Dohm, Hedwig: *Wie Frauen werden. Werde, wie du bist* (1. Aufl. Breslau 1894) Berlin 2013.

303 Sudermann, Hermann: *Sodom's Ende*, Stuttgart 1899. 1902 brachte der Schauspielerinnen Tilla Durieux die Interpretation der Rolle der Adah ein fünfjähriges Engagement ein. Durieux, Erinnerungen, S. 22-24.

Trotz ihrer Bildung misslingt es ihr, gesellschaftliche Anerkennung zu erringen. Da sie ihrem Mann und ihren Kindern entfremdet ist, wird deutlich, dass sie auch liebevolle familiäre Beziehungen – wie sie die bürgerliche Familienideologie idealisiert – nicht zu führen vermag. Sudermanns Drama wurde 1890 in Berlin und anderen deutschen Städten auf Grund seiner »unsittlichen Inhalte« verboten. Wilhelm II. persönlich mischte sich als Gegner des Stücks in die Debatte um dessen Verbot ein. Auch erklärte Antisemiten lehnten das Drama als »Judenstück« ab.³⁰⁴ Das darin gezeichnete Bild der *Salonjüdin* erschien als derart unmoralisch, dass das Stück auf keiner Bühne mehr einem deutschen Publikum präsentiert werden sollte.

Das Thema von *Sodom's Ende* war wenige Jahre später erneut im Fokus eines literarischen Werks, in Heinrich Manns 1900 erschienenem Roman *Im Schlaraffenland*. Dessen Protagonist ist ein aufstrebender junger Mann namens Andreas Zumsee, der von der rheinischen Provinz nach Berlin übersiedelt und dort sein Glück als Journalist sucht.³⁰⁵ Rasch erkennt er, dass er nur durch den Verkehr in einem Salon erfolgreich die soziale Leiter aufsteigen kann. Aus diesem Grund taucht Zumsee in das »Schlaraffenland« der feinen Gesellschaft Berlins ein. Es gelingt ihm, Zutritt zum berühmten Salon der Adelheid Türckheimer, Ehefrau des Generalkonsuls und Börsianers James L. Türckheimer, in ihrem Palais im Berliner Tiergarten-Viertel zu erhalten. Das Ehepaar Türckheimer und andere jüdische Protagonisten werden mit zahlreichen – teils antisemitisch aufgeladenen – Attributen jüdischer Aufsteiger beschrieben: Sie stammen aus dem Osten, sprechen näseld, haben Hautkrankheiten, verfügen über wenig Bildung und viel Geld, haben entfremdete Familienverhältnisse und streben rücksichtslos nach Ansehen und Macht. Der nach Orden trachtende Generalkonsul Türckheimer steht im Schatten seiner Frau, der beleibten Matrone Adelheid. Die in ihrem Namen schon angelegte »Adeligkeit« inszeniert sie gerne, etwa aristokratisch-verführerisch auf einer Pompadour-Bergère. Sie schätzt moderne, zeitgenössische Kunst hoch und gibt sich ganz deren Förderung hin. So protegiert sie vor allem den Bildhauer Claudius Mertens, der ein ganzes Claudius-Kabinett in ihrer Villa einrichtet.³⁰⁶ Auch zu dem aufstrebenden Zumsee entspinnt

304 Vgl. Stark, Gary: Banned in Berlin. Literary Censorship in Imperial Germany, 1871-1918 (= Monographs in German History, Bd. 25), New York/Oxford 2009, S. 211 f.

305 Mann, Heinrich: Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten (1. Aufl. München 1900) Frankfurt a. M. 1988.

306 Vgl. Ebenda, S. 70-72.

sich eine Matronagebeziehung. Nach und nach wird deutlich, wie selbstsüchtig Adelheid Türckheimer agiert, indem sie lügt und betrügt, um ihren Willen durchzusetzen. Sie sonnt sich im Erfolg ihres Schützlings, will seine Dichtung und seine Person besitzen. Ständige Wiederholungen denunzieren das Phrasenhafte ihrer Salonkommunikation. Die »feine Gesellschaft« Berlins wird von Heinrich Mann in all ihrer Ambivalenz grotesk karikiert. Manns Gesellschaftskritik bedient sich dabei des antisemitisch gefärbten Bildes der *Salonjüdin*, die neben zahlreichen anderen überspitzt dargestellten Figuren stark negativ aufgeladen ist.

Auch die heute wenig bekannte Schriftstellerin Margarete von Oertzen griff in demselben Jahr die Figur der *Salonjüdin* in ihrem Sittenroman *Die Mäzenin* auf.³⁰⁷ Er handelt von der verwitweten Frau Osterried, die seit 20 Jahren alleine in einer pompösen Stadtvilla, umgeben von unzähligen Kunstschätzen, lebt und einen künstlerischen Salon führt. Lebensinhalt und Quell ihres Sozialprestiges sind die Beschäftigung mit Kunst sowie die Entdeckung und Förderung junger Talente. Unterstützt Frau Osterried ein neues Talent, so dringt sie in dessen Privatsphäre ein und fordert mit Nachdruck von ihm Erfolge. Bleiben die aus, so schlägt ihr Mäzenatentum in Ignoranz und Verbannung der Protégés um. In Gestalt und Habitus der Mäzenin drückt sich ein von Oertzen abgelehntes »unsittliches« Lebenskonzept aus. Die Liebe zu den Kunstobjekten ihrer Sammlung ist für die Mäzenin größer als menschliche Nächstenliebe. Ihre Kunstliebe wird von Oertzen mit einem irregeleiteten Götzendienst gleichgesetzt: Kunst sei der Mäzenin ein Gott gewesen, den sie anbetete, und in jedem Kunstjünger suchte sie einen Priester.³⁰⁸

Im Vorwort des Romans betont Oertzen die »gesellschaftskritische« Intention des Buches.³⁰⁹ In ihm solle ein »falsches Mäzenatentum« geschildert werden, um *ex negativo* den Leserinnen den richtigen Weg zu weisen.³¹⁰ Diese Form des Mäzenatentums sei in der Gesellschaft um 1900 weit verbreitet, es existierten »viele Frau Osterrieds in der Welt des Kampfes um die spröde, heilige und schöne Kunst«. ³¹¹ Auch wenn Oertzen weniger explizit als Sudermann und Mann auf eine jüdische Identität der Mäzenin verweist, so greift sie dennoch das bereits etablierte

307 Oertzen, Margarete von: *Die Mäzenin*, Berlin 1900. Eine zweite Auflage erschien 1906.

308 Ebenda, S. 19.

309 Der Roman erschien in der Reihe *Kürschner's Bücherschatz* von Unterhaltungsliteratur für Frauen und sprach daher dezidiert ein weibliches Publikum an.

310 Oertzen, *Die Mäzenin*, S. 4.

311 Ebenda, S. 3.

negative Bild der *Salonjüdin* auf. Dies wird umso plausibler, wenn man das soziale und politische Umfeld betrachtet, in dem Oertzen verkehrte. Stark von der neupietistischen Erweckungsbewegung geprägt, verfasste sie im Laufe ihres Lebens zahlreiche religiös-erbauliche und belehrende Romane, Erzählungen und Novellen.³¹² Daneben engagierte sie sich aktiv im religiös-karitativen Bereich. Von 1877 bis 1880 und erneut seit 1888 lebte sie in Berlin. Dort verkehrte sie im Umfeld des bekannten antisemitischen, protestantischen Hofpredigers Adolf Stöcker.

Sudermann, Mann und Oertzen führten in ihren Werken auf sehr ähnliche Weise die *Salonjüdin* als literarische Figur ein und ermöglichten dadurch die Verbreitung dieser antisemitisch konnotierten Denkfigur.

4. Wohltätigkeit und Kunstmatronage

Neben dem Salon bildete wohltätiges Engagement ein Agitationsfeld, auf dem sich großbürgerliche und adelige Frauen um 1900 einander annäherten und Kunstmatronage ausübten. Bis zum Ersten Weltkrieg gingen die wichtigsten Impulse zu wohltätigen Aktivitäten der Elite in Berlin vom Hofe aus. Die zentrale Akteurin im Spannungsfeld von Kunstmatronage, Wohltätigkeit und Politik im Kaiserreich war Kronprinzessin Victoria. Der Kronprinzenhof wurde von Zeitgenossen vielfach als »Kulturpflegestätte mediceischer Prägung« bezeichnet, an der »Künstler und Gelehrte, die Freunde der Fürsten« zusammenkamen.³¹³ Kronprinzessin Victoria engagierte sich, geprägt von ihrem Heimatland England, für eine Modernisierung und Liberalisierung Preußens. Die Förderung der Frauenerwerbstätigkeit und -bildung, die Verbesserung sozialer Missstände sowie der Ausbau und die Verbesserung des Berliner Museumswesens waren drei Felder, in denen sie sich primär engagierte.³¹⁴

³¹² Vgl. Kaiser, Jochen-Christoph: Erneuerungsbewegungen im Protestantismus, in: Kerbs, Diethart / Releucke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 581-593, hier 582.

³¹³ Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Bahnbrechende Frauen, Berlin 1912, S. 38; vgl. Netzer, Susanne, Die Mediceer des deutschen Kunstgewerbes – Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Viktoria, in: Rogasch, Wilfried (Hg.): Viktoria und Albert. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte, Berlin 1997, S. 119-129; Siemer, Meinolf: Kaiserin Friedrich als Bauherrin, Kunstsammlerin und Mäzenin – »Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude.«, in: Rogasch (Hg.), Viktoria und Albert, S. 129-145.

³¹⁴ Bode, Mein Leben, S. 48. Mit ihrer liberalen Haltung geriet Kronprinzessin Victoria in Opposition zur Bismarck'schen Kultur- und Sozialpolitik. Daher wurde

In Bezug auf die Museen war es insbesondere der Aufbau eines Kunstgewerbemuseums, den die Kronprinzessin förderte. Um zunächst den Status quo der Kunstgewerbeproduktion in Preußen einschätzen zu können, erteilte Kronprinzessin Victoria dem Berliner Nationalökonom Hermann Schwabe im Jahr 1865 den Auftrag, eine wissenschaftliche Studie über den Erfolg der Kunstindustrie-Schulen in England und den Stand dieser Frage in Deutschland anzufertigen.³¹⁵ Wirtschaftliche, soziale, ästhetische und nicht zuletzt frauenemanzipatorische Interessen motivierten das Engagement der Kronprinzessin im kunstgewerblichen Bereich.³¹⁶

Die Synthese aus Kunst und Gewerbe erhielt durch die zunehmende Industrialisierung im 19. Jahrhundert eine neue Qualität. Die schrankenlose, serielle Reproduktion ästhetisch-veredelter Alltagsobjekte, die sich mit der um 1810 eingeführten Gewerbefreiheit ausdehnte, erweiterte das kunstgewerbliche Angebot stark und strukturierte den vormals kunsthandwerklichen Sektor um.³¹⁷ Die gewinnbringende – da billige und effiziente – maschinelle Produktion ansprechender Gebrauchsobjekte des Alltags schuf den Gewerbezug der Kunstindustrie, der europaweit zunehmende ökonomische Bedeutung erlangte. Vorreiter dieser Entwicklung war England, das Heimatland der Kronprinzessin, wo bereits Ende des 18. Jahrhunderts eine erfolgreiche Kunstgewerbeindustrie entstanden war.³¹⁸ 1851 machte die erste Londoner Weltausstellung den Auftakt der in europäischen Metropolen rasch aufeinanderfolgenden technischen

das Kronprinzenpaar 1871 zu Protektoren von deren Museen ernannt, was einer »Kaltstellung auf politischem Gebiete« gleichkam, aber den Kunstinteressen des Paares entsprach.

315 Vgl. Schwabe, Hermann: Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland. Für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen, Berlin 1866; Netzer, Mediceer des deutschen Kunstgewerbes, S. 119.

316 Zum Verhältnis der Kronprinzessin Victoria zur Frauenbewegung vgl. Göttert, Margit: Viktoria und die deutsche Frauenbewegung, in: Hessen, Rainer von (Hg.): Viktoria Kaiserin Friedrich. Mission und Schicksal einer englischen Prinzessin in Deutschland, Frankfurt a. M. 2007, S. 94-113.

317 Thiekötter, Angelika: Kunstgewerbebewegung, in: Kerbs / Releuke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen, S. 465-479, hier 465.

318 Das Interesse der Kronprinzessin Victoria an der Entwicklung des Kunstgewerbes wurde von Zeitgenossen häufig mit ihrer englischen Herkunft in Verbindung gebracht. Vgl. Doepler, C. E.: Über die Stellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin zum Berliner Gewerbemuseum, Berlin 1878, S. 19; Falckenegg, Baronin: In Memoriam. Kaiserin Friedrich und das deutsche Kunstgewerbe, Berlin 1901; Jessen, Jarno: Die Kaiserin Friedrich, Berlin 1907, S. 65-72.

und kunstgewerblichen Leistungsschauen – auch »Jahrmärkte des Kunstgewerbes« genannt –, die transnationale Impulse für die Expansion des Kunstgewerbes gaben.³¹⁹ Auch die Musealisierung von Objekten der angewandten Kunst ging von England aus, wo 1852 das erste kunstgewerbliche Museum, das South Kensington Museum, gegründet worden war.³²⁰

Vor allem im Bereich des Kunstgewerbes sah Kronprinzessin Victoria Erwerbsmöglichkeiten, die geeignet schienen, gerade die Not der stetig wachsenden Anzahl lediger Frauen zu lindern. Ein Ausbau der Kunstgewerbeindustrie barg besonders im Hinblick auf die Förderung höherer Bildung und Erwerbstätigkeit von Frauen das Potential zur Erschließung neuer Erwerbszweige. Frauen waren bereits seit Jahrhunderten in die Herstellung bestimmter Sparten des Kunsthandwerks eingebunden. Sie spielten gerade bei der Produktion kunsthandwerklicher Objekte für den häuslichen Gebrauch, wie Textilien, eine zentrale Rolle.³²¹ Zwar gab es in Berlin bereits seit den 1820er Jahren Bemühungen um die Förderung des nationalen Kunstgewerbes, diese vermochten es aber nicht, dessen allgemeines Niveau zu heben, dem zeitgenössischen Kunstgeschmack anzupassen und es international konkurrenzfähig zu machen.³²² Gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde daher von einer Krise des deutschen Kunstgewerbes gesprochen. Kronprinzessin Victoria förderte neben dem Ausbau und der Verbesserung des Kunstgewerbes auch die Professionalisierung bildender Künstlerinnen. Hier verschmolzen frauenemanzipatorische und persönliche Interessen der Kronprinzessin, die sich selbst künstlerisch betätigte.³²³

319 Vgl. Eckmann, Otto: Der Weltjahrmarkt Paris 1900, Berlin 1900. Auf die deutsche Kunstgewerbebewegung übten insbesondere die Weltausstellung in Paris im Jahr 1867 und die Weltausstellung in Wien im Jahr 1873 großen Einfluss aus.

320 1899 wurde das Museum in Victoria & Albert Museum umbenannt.

321 Vgl. Hering, Teilhabe am Schönen, S. 14. Objekte des Kunsthandwerks, die kommerziell vertrieben wurden, wurden jedoch häufiger von Männern produziert. Dies verweist darauf, dass auch nach Einführung der Gewerbefreiheit eine männliche Zunftpraxis dominierte.

322 Ein solcher Versuch war das preußische Gewerbeinstitut, das als Lehr- und Forschungsanstalt mit angegliederter Mustersammlung fungierte. Karl Friedrich Schinkel und Peter Beuth publizierten hier Musterkupferstiche für Fabrikanten und Handwerker. Im Jahr 1866 fusionierte das Gewerbeinstitut mit der bereits 1799 gegründeten Bauakademie zur Gewerbeakademie, die schließlich 1879 in der Technischen Universität aufging.

323 Vgl. Siemer, Kaiserin Friedrich.

Mit dem frühen Tod ihres Ehemannes Friedrich im Jahr 1888 verlor die nun Kaiserin Friedrich genannte Victoria ihre Machtposition und politische Bühne.³²⁴ Ihre Kunstmatronage für das Kunstgewerbe im frauenemanzipatorischen Sinne wurde allerdings insbesondere von Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung in Erinnerung gehalten und fortgeführt.³²⁵

Dimension und Motivation wohlthätiger Kunstmatronage

Wohltätigkeitsaktivitäten und Kunstmatronage waren um 1900 eng miteinander verzahnt. Wohltätiges Engagement bot Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite einen legitimen und zugleich prestigeträchtigen Rahmen, in dem sie sich begegneten, vernetzten, sozialpolitisch engagierten oder aber in Wettbewerb zueinander traten. Das Ausstellen, Stiften, Bestellen oder Ankaufen von Kunstwerken diente bei Veranstaltungen in diesem Kontext häufig der Akquise von Spenden, wodurch die Orte der Wohltätigkeit nicht selten gleichzeitig zu Kunstumschlagplätzen wurden.³²⁶

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gründeten sich zahlreiche karitative Komitees, die vor allem durch die Veranstaltung von Bazaren »für einen guten Zweck« die Darbietung von Kunst als inhärenten Bestandteil ihrer Wohltätigkeitspraxis verankerten. Adelige und großbürgerliche Frauen engagierten sich in den Komitees konfessionsübergreifend als Organisatorinnen, Protektorinnen oder Vorstandsdamen.³²⁷ Der Bazar, der im Berlin der Gründerzeit noch eine recht neuartige Form der Wohltätigkeitsveranstaltung darstellte, war nach britischem Vorbild im Kontext der Kunstgewerbeförderung der Kronprinzessin Victoria eingeführt und rasch als fester Bestandteil elitärer Geselligkeit etabliert worden. Während diese Aktivitäten adeligen Frauen ein Forum boten, um auch weiterhin in der bürgerlichen Öffentlichkeit einen adeligen Führungsanspruch zu demonstrieren, war es bürgerlichen Frauen durch die Zusammenarbeit

324 Jessen, Kaiserin Friedrich, S. 69.

325 V. a. in Form von Publikationen wie Jessen, Kaiserin Friedrich.

326 Bereits während der Befreiungskriege hatten wohlthätig engagierte Berliner Persönlichkeiten auf diese Weise Kunst für »gute Zwecke« genutzt, etwa in Form der »Ausstellung von Kunst- und Literaturwerken zum Besten Verwundeter der Befreiungskriege«. Vgl. Kuhrau, Amalie Beer, S. 60.

327 Vgl. Paletschek, Adelige und bürgerliche Frauen, S. 180.

mit adeligen Frauen – insbesondere Angehörigen des Hofes – möglich, ihr eigenes Sozialprestige zu steigern.³²⁸

Bis um 1900 nahmen Wohltätigkeitsveranstaltungen, allen voran der wohlthätige Bazar, nahezu inflationär zu, so dass eine Zeitgenossin zu Beginn der 1890er Jahre zu berichten wusste:

»Jedesmal, wenn ein neuer Bazar angekündigt wurde, ging ein allgemeines Seufzen durch die Gesellschaft. Die Damen seufzten, weil sie nun wieder neue Handarbeiten machen oder zum Verkauf geeignete Gegenstände selbst kaufen oder schenken mußte, am meisten seufzten die, die von hoher Stelle mit dem Arrangement des Ganzen betraut wurden, und die Herren seufzten wegen des Angriffs auf ihre Börse – aber entziehen konnte sich niemand dieser gesellschaftlichen Verpflichtung. Es kamen ja auf diese Weise auch große Summen für gute Zwecke zusammen, und schließlich amüsierte sich im Trubel dieser Feste doch ein jeder so gut es eben ging.«³²⁹

Nicht nur Komitees und Institutionen, sondern auch Privatpersonen veranstalteten im halböffentlichen Rahmen wohlthätige Verkaufsausstellungen. So organisierte beispielsweise die Kunstsammlerin Margarete Oppenheim, die eigene »Spitzenschulen«, also Lehrstätten für textile Spitzenproduktion, gegründet hatte, für diese alljährlich vor Weihnachten »bei sich zu Hause am Lützowufer einen Spitzenverkauf [...], zu welchem begüterte Freunde des Hauses Oppenheim, deren es viele gab, als Interessenten und Käufer geladen wurden und kauften.«³³⁰

Auch Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung nutzten diese Wohltätigkeitspraxis, um – in Anlehnung an die politisierte Kunstmatronage der Kaiserin Friedrich – auf die so genannte Frauenfrage aufmerksam zu machen. Gerade von Fürsprecherinnen des radikalen Flügels der bürgerlichen Frauenbewegung wurde allerdings die Form des Wohltätigkeitsbazares durchaus auch als »Bazar-Bazillus« kritisiert.³³¹

328 Vgl. Diemel, *Adelige Frauen*, S. 195-206; Kubrova, *Vom guten Leben*, S. 175.

329 Zitiert nach Kubrova, *Vom guten Leben*, S. 176.

330 Haber, Charlotte: *Mein Leben mit Fritz Haber. Spiegelungen der Vergangenheit*, Düsseldorf 1970, S. 160.

331 Kritik an den häufig stattfindenden Bazaren, vgl. Hirsch, Jenny: *Geschichte der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit (1866 bis 1891) des unter dem Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich stehenden Lette-Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts*, Berlin 1891, S. 44; Jessen, *Die Kaiserin Friedrich*, S. 48. Am 5. Dezember 1893 fand die Gründungsversammlung der auf Initiative von Alice Salomon begründeten *Mädchen- und Frauengruppe für soziale Hilfsarbeit* statt. Minna Cauer hielt



Abb. 5: »Mitglieder des Damen-Komitees
des Berlin-Brandenburgischer Heilstätten-Vereins für Lungenkranke.«

Nahezu alle »Damen der gehobenen Gesellschaft« widmeten sich um 1900 in irgendeiner Form der Bekämpfung sozialer Missstände oder von Krankheiten. Die Zusammensetzung des *Damen-Komitees* des *Berlin-Brandenburgischen Heilstätten-Vereins*, dem im Jahr 1901 auch zahlreiche Berliner Kunstmatronen wie Milly von Friedlaender-Fuld, Julie Hainauer und Johanna Arnhold angehörten, demonstriert beispielhaft wie deutlich sich der Kunst- und Sozialbereich personell überschneidet. Frauen mit einem finanzstarken Hintergrund richteten nicht selten eigene Stiftungen, Stipendien oder Hilfsfonds ein, die häufig ein ausgeprägt »weibliches Profil« aufwiesen: So umfassten sie etwa Krippenvereine, Heime für Waisenmädchen, Mütter- und Säuglingsheime, Kinderheilstätten, Berufsstätten für mittellose Frauen, Heime für berufstätige Frauen oder Witwen- und Waisenkassen. Das soziale Engagement der Frauen ver-

beim Gründungsakt eine Rede, in der sie betonte, dass dieser Verein nicht weitere »Wohlfahrtsdamen« züchten wolle und nicht vom »Bazar-Bazillus« befallen werde.

schmolz auch hier oft mit verschiedenen Formen der Kunst- und Künstlerförderung. So richtete beispielsweise Johanna Arnhold 1906 ihr *Johanna-Heim zur Berufsausbildung von Frauen* ein, wobei sie Margarete Vorberg mit der Interieurgestaltung beauftragte und damit dezidiert eine Kunstgewerblerin förderte. Die wohlthätigen Frauen legten aber auch den Grundstein für Stiftungen, die dezidiert Kunstschaffende oder bestimmte Kunstinstitutionen unterstützen sollten: Félicie Bernstein begründete beispielsweise im Namen ihrer Schwägerin die *Therese Bernstein Stiftung*, die Stipendien für die Villa Romana finanzierte, oder Frieda von Lipperheide finanzierte den Erwerb eines Vereinshauses für einen Berliner Künstlerinnenverein.³³²

Da das Engagement von Frauen im sozialen Bereich dem zeitgenössisch angenommenen »natürlichen weiblichen Sozialcharakter« entsprach, galt es weitgehend als gesellschaftlich legitim.³³³ Mitunter waren die wohlthätigen Aktivitäten der Frauen aber auch religiös beziehungsweise durch die eigene Herkunft und/oder kulturelle Prägung motiviert. Die Katholikinnen Martha Koch und Elise von Siemens begründeten beispielsweise ihr wohlthätiges Engagement mit christlicher Nächstenliebe beziehungsweise widmeten es ganz konkret religiösen Zwecken wie dem Bau von Kirchen. Ebenso engagierte sich Elise Wentzel-Heckmann in ihrer Kirchengemeinde St. Thomas in Berlin-Kreuzberg oder stiftete der neu erbauten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche eine Christusfigur des Bildhauers Fritz Schaper.³³⁴ Auch Félicie Bernstein widmete, obwohl ihr »Kultus oder Dogma fremd« gewesen sein sollen, als Jüdin und geborene

332 Vgl. Bothe, Rolf (Hg.): Curt Herrmann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, Berlin 1989, S. 321, S. 437-439. Im Stiftungsbeirat waren zentrale Persönlichkeiten der Berliner Kunstwelt wie Max Liebermann, Walter Leistikow, Hugo von Tschudi, Curt Herrmann und der Bildhauer Louis Tuailon vertreten. Der Fonds sollte zudem dazu eingesetzt werden, jüngere, noch nicht etablierte Künstler zu unterstützen.

333 Dies soll allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ausweitung des sozialen Bereichs zum zentralen außerhäuslichen Betätigungsfeld von Frauen im 19. Jahrhundert ganz konkreten Problemen der gesellschaftlichen Verhältnisse geschuldet war. Unverheirateten und mittellosen Frauen bot der soziale Dienst als Diakonisse oder Ordensschwester beispielsweise oft überhaupt erst eine ökonomische Existenz. Vgl. Stambolis, Barbara: Weibliche Wohltätigkeit im 19. Jahrhundert – »Goldkörner der Barmherzigkeit«: Handlungsräume und -beschränkungen im karitativen Engagement, in: Kruse, Elke/Tegeler, Evelyn (Hg.): Weibliche und männliche Entwürfe des Sozialen. Wohlfahrtsgeschichte im Spiegel der Genderforschung, Opladen 2007, S. 52-73, hier S. 56.

334 Vgl. GStA, I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1973.

Russin ihr sozial-kulturelles Engagement gezielt »armen Landsleuten und Glaubensgenossen«,³³⁵

»Sie war empfänglich für alles Gute und Schöne, was sie als gut erkannt hatte, unterstützte sie, soweit ihre Kräfte reichten. Unzähligen armen Künstlern hat sie geholfen und zwar derart, dass sich die Empfänger der Wohltat nicht zu schämen hatten, ganz zu schweigen von den zahllosen armen Landsleuten und Glaubensgenossen, von denen keiner unbeschenkt von ihrer Türe ging. Sie gab weit über ihre Mittel und die Linke sah nicht, was die Rechte tat.«³³⁶

Ähnlich verhielt es sich mit der Unterstützung, die Franka Minden ihrem chronisch finanziell bedürftigen jüdischen Künstlerfreund Lesser Ury zukommen ließ. Auch die Berliner Porzellansammlerin Hermine Feist wiederholte in vierzehn (!) Testamententwürfen den Wunsch, dass nach ihrem Tod aus ihrem Nachlass eine Stiftung für jüdische wohltätige Zwecke »in großem Styl« begründet werden solle.³³⁷ Den Rest der Zinsen

335 Vgl. Liebermann, *Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein*, S. 52. Allgemein zu »jüdisch motivierter« Förderung vgl. Kraus, Elisabeth: *Jüdisches Mäzenatentum im Kaiserreich: Befunde – Motive – Hypothesen*, in: Kocka, Jürgen / Frey, Manuel (Hg.): *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 38-54; Treue, Wilhelm: *Jüdisches Mäzenatentum für die Wissenschaft in Deutschland*, in: Mosse / Pohl (Hg.), *Jüdische Unternehmer*, S. 284-308; Heuberger, *Jüdisches Mäzenatentum*, S. 67. Michael Dormann argumentiert beispielsweise, dass das wohltätige Engagement des vermögenden und akkulturierten Mäzens Eduard Arnhold für zuwandernde, verarmte »Ostjuden« seit den 1880er Jahren nicht religiöser Überzeugung entsprungen sei, sondern vielmehr dem Wunsch entsprochen habe, seine Glaubensgenossen als Palliativ gegen einen befürchteten Zuwachs des Antisemitismus zu verbürgerlichen. Vgl. Dormann, Michael: *Eduard Arnhold (1849-1925): Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich*, Berlin 2002, S. 105. Félicie Bernsteins weiteres Familienumfeld war von den russischen Pogromen betroffen: »Wie früher der Dreyfusprozess, so verbitterten jetzt schwere Nachrichten aus Rußland ihre Stimmung. Von den »Pogromen« in Kiew wurden auch ihre Verwandten schwer betroffen.«, Treu, *Sinkende Schatten*, S. 63.

336 Liebermann, *Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein*, S. 50 u. S. 61. Gerade der Versuch, den Bedürftigen nicht das Gefühl zu vermitteln, sie müssten sich ihrer Bedürftigkeit wegen schämen, ist traditionell im jüdischen Konzept der *Zedaka* verankert. Vgl. Kraus, *Jüdisches Mäzenatentum im Kaiserreich*, S. 43.

337 Testamentsentwurf Hermine Feist vom 19.6.1912, vgl. LAB A Rep. 345 (Amtsgericht Lichterfelde), Testamentsakte. Laut verschiedener Testamentsentwürfe variierten die Summen, die zugunsten wohltätiger Stiftungen von Feist verfügt wurden, stark (von 600.000 über 1 bis 2 Millionen Mark). Keine der intendierten Stiftungen wurde nach Feists Tod umgesetzt, da sie hoch verschuldet war.

ihres Vermögens wollte Feist »für arme jüdische Familien, Bettelbriefe etc.« eingesetzt sehen.³³⁸ Zudem wünschte sie, dass »ein Altenheim für begabte Künstler« aus ihrem Nachlass finanziert werden solle.³³⁹

Offensichtlich bestätigt sich in einigen Fällen die These der Historikerin Marion A. Kaplan, der zufolge der »religiöse Faktor« für Jüdinnen oder Frauen jüdischer Herkunft von relativ großer Relevanz war, da sie länger an Gesetzen und Traditionen innerhalb des Hauses festhielten und in einer traditioneller geprägten Welt lebten.³⁴⁰ Dies kann als Folge der Privatisierung und Familiarisierung jüdischer Religion betrachtet werden, die seit Beginn der *Haskala* »Frauen vom Rand in den Mittelpunkt einer neuen jüdischen Frömmigkeitskultur« rückte.³⁴¹ Allerdings

338 Testamentsentwurf vom 1.7.1910, LAB A Rep. 345 (Amtsgericht Lichterfelde), Testamentsakte.

339 Vgl. Ebenda. Sie begründete auch diese wohlthätige Verfügung damit, dass sie »das Gesetz der Menschenpflicht gegen Bedürftige zu erfüllen« wünsche.

340 Vgl. Kaplan, Jüdisches Bürgertum, S. 87-113, S. 104. Zum Zusammenhang von Jüdischsein und Wohltätigkeit vgl. Ludwig, Andreas/Schilde, Kurt: Jüdisches Mäzenatentum zur Förderung wohlthätiger Zwecke, in: Dies. (Hg.), Jüdische Wohlfahrtsstiftungen, S. 9-28; Hering, Sabine (Hg.): Jüdische Wohlfahrt im Spiegel von Biographien (= Schriften des Arbeitskreises Geschichte der jüdischen Wohlfahrt in Deutschland, Bd. 2), Frankfurt a. M. 2007; Baader, Maria B.: Die Entstehung jüdischer Frauenvereine in Deutschland, in: Huber-Sperl, Rita (Hg.): Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA, Königstein/Taunus 2002, S. 99-117; McCarthy, Kathleen D.: Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860, in: Adam, Thomas/Lässig, Simone/Lingelbach, Gabriele (Hg.): Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860 (= Stifter, Spender und Mäzene. USA und Deutschland im historischen Vergleich, Bd. 38), S. 17-40, S. 24. Das Engagement von Jüdinnen kann mit den religiösen Geboten zu sozialer Gerechtigkeit, Mild- und Wohltätigkeit – den jüdischen *Mitzwot* (Geboten) *Zedaka* und *Gemilut Chessed* – in Zusammenhang gebracht werden. Vgl. Heuberger, Georg: Jüdisches Mäzenatentum – von der religiösen Pflicht zum Faktor gesellschaftlicher Anerkennung, in: Kirchgässner/Becht (Hg.), Stadt und Mäzenatentum, S. 65-74, S. 66; Mosse, German-Jewish Élite, S. 297; Biale, Rachel: Women and Jewish Law, New York 1984, S. 38; Hecht, Dieter: »Gesegnet seist Du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt«, in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele/Krohn, Wiebke (Hg.): Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum, Wien 2007, S. 54-84.

341 Lässig, Religiöse Modernisierung, Geschlechterdiskurs und kulturelle Verbürgerlichung, S. 82; Hyman, Paula E.: Gender and Assimilation in Modern Jewish History. The Roles and Representation of Women, Seattle/London 1995; Baader, Benjamin Maria: Gender, Judaism and Bourgeois Culture in Germany, 1800-1870, Bloomington/Indianapolis 2006.

kannten die Mehrzahl der hier betrachteten jüdischen Sammlerinnen und Kunstförderinnen wie Margarete Mauthner »die fromme Wirt-schaft« ihrer Elterngeneration nur noch »vom Hörensagen« und besuch-ten weder die Synagoge noch feierten sie jüdische Feste.³⁴²

Einen weiteren Anreiz für karitatives Engagement bot auch die Ver-leihung von Orden.³⁴³ Über die Orden und Auszeichnungen, die Frauen der Berliner Gesellschaft im In- und Ausland verliehen wurden, infor-mierten verschiedene Organe, wie beispielsweise im Jahr 1905 die Zeit-schrift *Frauen-Leben und -Erwerb* oder das *Mitteilungsblatt des Vaterlän-dischen Frauenvereins*.³⁴⁴ Der seit 1814 für hervorragende Verdienste von Frauen und Jungfrauen um die pflegende Sorgfalt für verwundete und erkrankte Krieger verliehene Luisenorden war als höchste Auszeichnung für Frauen in Preußen besonders begehrt. Seit 1865 wurde er in zwei Ab-teilungen auch an Frauen verliehen, die »in edler Selbstverleugnung ein ehrenvolles Vorbild liefern, nicht bloß um ehrenvolle Verdienste um die Krankenpflege«, sondern »auch durch andere hochehrerzige und auf-opfernd menschenfreundliche verdienstvolle Handlungen im Kriege und in Friedenszeiten«, womit sehr viel allgemeiner jegliche Form der Wohl-tätigkeit einbezogen werden konnte.³⁴⁵ Das Veranstalten wohltätiger Ba-zare, die Organisation von Ausstellungen und das Engagement in Frauen-Vereinen wie dem *Lette-Verein* oder dem *Lyceum-Club*, in denen Frauen

342 Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 67.

343 Durch karitatives Engagement war es bürgerlichen Frauen überhaupt erst mög-lich, Orden verliehen zu bekommen. Adelligen Frauen wurden bereits seit dem 17. Jahrhundert Ehrauszeichnungen für karitatives Engagement verliehen, vgl. Diemel, *Adelige Frauen*, S. 85.

344 Die Zahl der preußischen Orden, die Frauen verliehen werden konnten, war begrenzt, nahm aber bis zum Ersten Weltkrieg deutlich zu: Luisenorden seit 1814; der Schwanenorden seit 1843; Verdienstkreuz für Frauen und Jungfrauen seit 1871; Rot-Kreuz-Medaille seit 1898; Frauenverdienstkreuz am weißen Bande und seit 1896 der Wilhelmorden. Anonymus: Orden und Auszeichnungen, die im verlossenen Monat an deutsche Damen verliehen worden sind, in: *Frauen-Leben und -Erwerb. Zeitschrift für die Interessen der Frauenwelt in Kunst, Industrie, Haus und Familie*, 2 (1905), S. 28-30. Die weiblichen Mitglieder des Vaterlän-dischen Frauenvereins entstammten allerdings mehrheitlich einem adelig-protes-tantischen Millieu.

345 GStA, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, I Nr. 13070. Auch Jüdinnen konnten, so sie sich überkonfessionell wohltätig engagierten, mit dem Luisenorden ausgezeichnet werden. Der Historiker Sven Kuhrau hat für die Ver-leihung des Luisenordens an die jüdische Salonière Amalie Beer rekonstruiert, dass König Friedrich Wilhelm III. widerwillig eine runde Sonderform des sonst kreuzförmigen Ordens anfertigen ließ. Vgl. Kuhrau, *Amalie Beer*, S. 60-63.

kollektiv Kunstmatronage ausübten, konnte nun bereits zur Verleihung des Luisenordens beitragen.³⁴⁶

5. Kollektive Kunstmatronage: Berliner Frauenvereins- und Klubwesen

Zahlreiche Frauenvereine nahmen sich um 1900 der Förderung von bildender Kunst oder von Kunstschaffenden – meist bildenden Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen – an. Die Mitgliedschaft und das Engagement in diesen Vereinen kann als Teilhabe an kollektiver Kunstmatronage betrachtet werden. Nicht selten standen diese Frauenkunstfördervereine der bürgerlichen Frauenbewegung nahe, da sie ebenfalls danach strebten, die Berufsfelder Kunst und Kunstgewerbe für Frauen zu erschließen.

Erste Frauenvereine, die religiös und philanthropisch ausgerichtet waren, gründeten sich um 1800 und insbesondere während der antinapoleonischen Befreiungskriege.³⁴⁷ Prinzessin Marianne von Preußen begründete etwa 1813 den *Frauen-Verein zum Wohl des Vaterlandes* und proklamierte in dessen Gründungsurkunde, »auch Wir Frauen müssen mitwirken die Siege befördern helfen, auch Wir müssen Uns mit den Männern und Jünglingen einen, zur Rettung des Vaterlandes«.³⁴⁸ Die

346 So etwa im Fall der Auszeichnungen von Elise Delbrück, Hedwig Heyl und Helene Harrach, vgl. GStA, I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1974: Die Verleihung des Luisenordens, zweite Abtheilung 1866-1887 und I. HA Rep 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1976; 1902-1913. In der Begründung der Verleihung des Ordens an Helene von Harrach hieß es u. a.: »Sie hat sich hervorragende Verdienste um die Begründung des Lyceum-Clubs, dessen Vorsitzende sie ist, und aller damit zusammenhängenden Bestrebungen erworben ...«, GStA, I. HA Rep 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1976; 1902-1913.

347 Vgl. Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, Frankfurt a. M. 1986, S. 69; Huber-Sperl, Rita: *Bürgerliche Frauenvereine in Deutschland im »langen« 19. Jahrhundert – eine Überblicksskizze (1780-1910)*, in: Dies. (Hg.): *Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA*, Königstein/Taunus, S. 41-75.

348 Seidel, Paul (Hg.): *Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen und Abbildungen zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen*, Berlin/Leipzig, 18. Jg. 1914, S. 237. Dieser Verein forderte seine Mitstreiterinnen unter anderem dazu auf, Goldschmuck zu spenden. Als Ersatz erhielten die Frauen für ihre Goldspenden Schmuck aus Eisen, der häufig mit der Inschrift »Gold gab ich für Eisen« versehen zum Sinnbild des weiblichen Opfers fürs Vaterland avancierte. Vgl. Neumeier, Eva: *Schmuck und Weiblichkeit in der Kaiserzeit*, Berlin 2000, v. a. S. 226-230.

weiblichen Mitglieder dieser frühen Frauenwohltätigkeitsvereine entstammten meist homogen demselben sozialen und kulturellen Milieu.³⁴⁹

Nach der gescheiterten 1848er-Revolution wurden in fast allen deutschen Regionen Vereinsgesetze erlassen, die Frauen die Mitgliedschaft in politischen Vereinen untersagten.³⁵⁰ Dieses Verbot intendierte die Einschränkung der im Entstehen begriffenen Frauen- und Arbeiterbewegung und brachte das politische Frauenvereinswesen weitgehend zum Stillstand.³⁵¹ Erst im liberaleren Klima der 1860er Jahre wurden wieder eine ganze Reihe von Frauen- oder Frauenfördervereinen gegründet. Allen voran konstituierte sich 1865 der *Allgemeine Deutsche Frauenverein* (ADF). Das zentrale Anliegen dieser Vereine war die Organisation der Frauenbewegung, die insbesondere die so genannte Frauenerwerbsfrage in den Fokus rückte. Unterstützt wurden sie von Kronprinzessin Victoria, die frauenemanzipatorische Anliegen beförderte und zahlreiche Frauen-Vereine protegierte, die sich nicht selten im- oder explizit der Kunstmatronage verschrieben.³⁵²

349 Vorreiterinnen organisierter Wohltätigkeit in Preußen waren insbesondere Jüdinnen, die früh in die Organisation von Wohlfahrtseinrichtungen eingebunden waren, u. a. da Juden in Preußen bis zum Erlass des Armen- und Freizügigkeitsgesetzes im Jahre 1842 vom öffentlichen Versorgungssystem ausgeschlossen waren und sich selbst organisieren mussten. Vgl. Ludwig/Schilde: Jüdisches Mäzenatentum, S. 9-28; Kaplan, Jüdisches Bürgertum, S. 254-295; Hering, Sabine (Hg.): Jüdische Wohlfahrt im Spiegel von Biographien (= Schriften des Arbeitskreises Geschichte der jüdischen Wohlfahrt in Deutschland, Bd. 2), Frankfurt a.M. 2007; Baader, Maria B.: Die Entstehung jüdischer Frauenvereine in Deutschland, in: Huber-Sperl, Rita (Hg.): Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA, Königstein/Taunus 2002, S. 99-117; McCarthy, Kathleen D.: Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860, in: Adam, Thomas/Lässig, Simone/Lingelbach, Gabriele (Hg.): Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860 (= Stifter, Spender und Mäzene. USA und Deutschland im historischen Vergleich, Bd. 38), S. 17-40, S. 24.

350 Zum Ausschluss von Frauen aus Vereinen vgl. Frevert, Frauen-Geschichte, S. 35 f.

351 Bürgerliche Frauenvereine durften allerdings im Gegensatz zu Arbeiterinnenvereinigungen mit Duldung rechnen. Vgl. Gerhard, Gleichheit ohne Angleichung, S. 84 f.; Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.): Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte, Göttingen 1976, S. 174-205; Frevert, Frauen-Geschichte, S. 113.

352 Victoria protegierte zahlreiche Einrichtungen für die Förderung der Frauenbildung und des Frauenerwerbs, u. a. das *Victoria-Lyzeum*, die *Victoria Schule*, das *Heimathaus für Töchter höherer Stände*, die *Victoria Fortbildungsschule für Mädchen*, das *Pestalozzi-Fröbel-Haus* sowie die *Allgemeine deutsche Pensionsanstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen*.

Der Lette-Verein

Als früheste Berliner Vereinskonstituierung im Kontext der Kunstmatronage kann die 1866 erfolgte Gründung des *Vereins zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts* gelten. Der nach seinem Begründer Wilhelm Adolf Lette benannte *Lette-Verein* verfolgte das Ziel, die Not lediger, finanziell nicht abgesicherter junger Frauen zu lindern. Er trat für die gesellschaftliche Akzeptanz der Erwerbstätigkeit von Frauen ein und versuchte deren Erwerbsmöglichkeiten um kaufmännische und gewerbliche Berufe zu erweitern, indem er die Ausbildung von Frauen in diesen Bereichen förderte und Stellen vermittelte. Einen Zweig des *Lette-Vereins* bildeten Kunsthandarbeitsschulen, die Frauen seit 1879 fachgerechte Kenntnisse vermitteln und sie dadurch zur professionellen Patrizipation auf dem Kunstgewerbemarkt befähigen sollten. Der *Lette-Verein* verfolgte dabei keinen sozial-emanzipatorischen Ansatz, wie etwa die Forderung nach dem Frauenwahlrecht. Die Idee des *Lette-Vereins* entsprach vielmehr den karitativ-wirtschaftsliberalen Bestrebungen des gemäßigten bürgerlichen Zweigs der Frauenbewegung. Neben solider Ausbildung setzte der *Lette-Verein* in enger Zusammenarbeit mit Berliner Fabrikanten auf die Vermarktung und Propagierung »weiblicher Erzeugnisse«. ³⁵³ Aus diesem Grund wurde dem Verein eine permanente Verkaufsausstellung, der so genannte »Victoria-Bazar«, angegliedert und temporäre Verkaufsausstellungen organisiert. Letztere fanden zeitweise in den Räumlichkeiten des Seidenwarenfabrikanten Karl Weiß statt. ³⁵⁴ Wiederholt half Kronprinzessin Victoria persönlich, bei Bazaren Gelder für den *Lette-Verein* zu akquirieren. ³⁵⁵ Die Anwesenheit der Kronprinzessin, die sogar selbst einen Bazar-Stand betreute, »lockte die Bürgerschaft in hellen Scharen herbei«. ³⁵⁶ Seite an Seite traten damit »Damen der Hofgesellschaft« und »Damen der Berliner Geschäftswelt« – also die adelig-großbürgerliche Elite – sowie Kunstschafterinnen und Industrielle in diesem Rahmen für die Professionalisierung von Kunstgewerblerinnen ein. ³⁵⁷

353 Vgl. Hirsch, *Lette-Verein*, S. 25-29.

354 In diesen Räumlichkeiten in der Leipziger Straße fand 1868 auch die erste »Allgemeine Frauen-Industrierausstellung« statt.

355 In den Jahren 1867 und 1874. Vgl. Hirsch, *Lette-Verein*, S. 44-46; Jessen, *Die Kaiserin Friedrich*, S. 48 f.; Anonymus: *Der Bazar des Lette-Vereins im Prinzessinnen-Palais in Berlin*, in: *Der Frauenanwalt* 5 (1874/75), S. 23-26.

356 Vgl. Jessen, *Die Kaiserin Friedrich*, S. 48 f.

357 Diese großbürgerlich-adelige Verschmelzung spiegelt die Zusammensetzung der weiblichen Mitglieder des *Lette-Vereins* wider. Auffällig stark und mit den Jahren zunehmend vertreten waren hier auch Frauen des Berliner Großbürgertums. Vgl.

Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* zu Berlin

Ein Jahr nach dem *Lette-Verein*, 1867, wurde der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* (VdKKB) gegründet. Während der *Lette-Verein* ein von Männern begründeter Frauenförderverein war, stellte der von Frauen initiierte VdKKB die früheste Form selbstorganisierter kollektiver Kunstmatronage dar.³⁵⁸ Der VdKKB bot Künstlerinnen, die vom Akademiestudium ausgeschlossen waren und denen keine staatliche Förderung zukam, erstmals die Möglichkeit zur professionellen Ausbildung sowie einen Absatzmarkt und das regelmäßige Ausstellen ihrer Werke.³⁵⁹ Er unterhielt eine Mal- und Zeichenschule, veranstaltete Ausstellungen, schrieb Wettbewerbe aus, verlieh Preise und Stipendien und richtete eine Darlehens- und später Kranken- sowie Pensionskasse ein. In kurzer Zeit wurde der Verein durch die finanzielle und ideelle Unterstützung der Kunstfreundinnen zu einer gesellschaftlichen Institution, und die vom VdKKB organisierten Kunstausstellungen und Feste, allen voran der Faschingsball, avancierten zu beliebten Veranstaltungen der gehobenen Berliner Gesellschaft. Die Gründung des VdKKB machte den Auftakt zur verstärkten Förderung der Professionalisierung von Berliner Künstlerinnen. Auch wenn nicht alle Vereinsmitglieder die Frauenbewegung aktiv unterstützten, unterhielt der VdKKB doch vergleichsweise enge institutionelle Verbindungen zur Frauenbewegung und trat beispielsweise 1894 auch dem Dachverband der Frauenbewegung, dem *Bund Deutscher Frauenvereine*, bei.³⁶⁰

Der *Verein Frauen-Erwerb*

Kurz vor der Jahrhundertwende wurde 1899 ein weiterer Berliner Frauenverein gegründet, der erwerbstätige Frauen insbesondere im Bereich des Kunstgewerbes unterstützte: der *Verein Frauen-Erwerb*.³⁶¹ Ähnlich wie

Obschernitzki, Doris: »Der Frau ihre Arbeit!«. *Lette Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution 1866 bis 1986*, Berlin 1987.

358 Vgl. Matz, Cornelia: Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933, Diss., Tübingen 2001, S. 25-42. Einflussreiche Männer wurden lediglich als Ehrenmitglieder im VdKKB aufgenommen.

359 Vgl. Jensen, Weibliche Mäzene, S. 299-309.

360 Vgl. Schröder, Iris: Der »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin« und die Frauenbewegung vor dem Ersten Weltkrieg 1867-1914, in: *Berlinische Galerie* (Hg.), *Profession ohne Tradition*, S. 375-381, hier S. 381.

361 Vgl. Anonymus: Statuten des Vereins, in: *Frauen-Leben und -Erwerb* 2 (1905), S. II-12.

bereits der *Lette-Verein*, intendierte der *Verein Frauen-Erwerb* die Förderung und gesellschaftliche Anerkennung der im Erwerbsleben stehenden Frau.³⁶² Neben der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums existierten bis 1913 nur wenige Ausbildungsstätten für Kunstgewerblerinnen in Berlin, wie die *Charlottenburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule*, die *Wilmsdorfer Kunstgewerbeschule*, die *Kunstgewerbeschule Reimann* und die *Schule für Dekorationskunst*. Der *Verein Frauen-Erwerb* betonte stärker als andere Vereine die Gleichheit von erwerbstätigen Frauen und »Damen der Gesellschaft« und plädierte für einen Kampf gegen die Betonung der Klassenunterschiede und für Solidarität unter Frauen.³⁶³ Er stand Frauen, die auf künstlerischem und praktischem Gebiete tätig waren, ebenso offen wie geschlechtsübergreifend allen Personen, die dieses Anliegen als unterstützenswert erachteten. Der Verein richtete eine zentrale Auskunftsstelle in Berlin ein, die erwerbstätige Frauen beriet und »dem großen Publikum«, »speziell den Eltern und Vormündern gegenüber«, die Notwendigkeit und Legitimität einer Berufs- und Erwerbsausbildung für junge Mädchen aller sozialen Klassen zu vermitteln versuchte.³⁶⁴ Neben anderen Aktivitäten organisierte der Verein eine jährliche Ausstellung, bei der die Ergebnisse der Frauenarbeit auf künstlerischem, gewerblichem und hauswirtschaftlichem Gebiet präsentiert und prämiert wurden. Der Verein intendierte auch, durch die Einrichtung ständiger Verkaufsstellen im Berliner Kunstgewerbemarkt zu intervenieren, kunstgewerbliche Arbeiten von Frauen bei Kunst- und Gewerbeausstellungen auszustellen sowie bei kunstgewerblichen Wettbewerben einzureichen, um den Frauenarbeiten neue Absatzgebiete zu verschaffen. Vereinsfeste sollten darüber hinaus zur Nivellierung der Unterschiede unter den Frauen verschiedener sozialer Herkunft beitragen. Vermutlich wählten die Veranstalterinnen das Gebäude der Berliner Secession als häufigen Veranstaltungsort, um auch Frauen der Elite, die dort häufig Kunstausstellungen besuchten, als »freundschaftliches Mitglied« oder sogar als Ehrenmitglied – durch Zahlung eines Betrags von 100 Mark – zu gewinnen. Zudem strebte der Verein danach, dass seine Gönnerinnen unverkäufliche *hors de concours* (außer Konkurrenz) Exponate für Ausstellungen des Vereins liehen. Der *Verein Frauen-Erwerb* existierte nur wenige Jahre. Seine Aufgaben wurden zunehmend von einer neu gegründeten und

362 Vgl. Anonymus: An die deutsche Frauenwelt!, in: *Frauen-Leben und -Erwerb* 2 (1905), S. 10 f.

363 Vgl. Anonymus, Statuten, S. II f.

364 Ebenda.

rasch sehr erfolgreichen Fraueninstitution in Berlin übernommen: dem *Lyceum-Club*.

Der Berliner *Lyceum-Club*

Neben Vereinen entstanden seit 1898 nach britischem Vorbild in Berlin auch erste Clubs.³⁶⁵ Unter den Berliner Frauenclubs war der 1905 gegründete *Internationale Lyceum-Club*, 1906 in *Deutscher Lyceum-Klub* umbenannt, am wichtigsten für die Berliner Kunstmatronage.³⁶⁶ Sein Ziel war es, Frauen, die sich künstlerisch, wissenschaftlich, journalistisch, literarisch oder auf sozialem Gebiet betätigten, zu beraten und zu vernetzen. Der Club war modernen Kunstrichtungen wie dem Im- und Expressionismus sowie dem modernen Kunstgewerbe gegenüber aufgeschlossen. Bestandteil des Imports der britischen Frauenclubidee, die im Falle des *Lyceum-Clubs* wohl auf die Berlinerin Marie von Bunsen zurückzuführen ist, war die Installation eines Clubhauses als eines festen Treffpunkts der Mitglieder. Diese Verortung stellte eine wesentliche Innovation dar, bot sich damit doch ein neuartiger, halböffentlicher Raum für Frauen.³⁶⁷

Der *Lyceum-Club* war weitgehend den Ideen der gemäßigten bürgerlichen Frauenbewegung verbunden und wurde von deren leitenden Persönlichkeiten in Berlin unterstützt, wohl auch da dem Klubwesen eine wichtige Funktion bei der Persönlichkeitsentwicklung von Frauen beigemessen wurde:

365 Es existierten bereits seit 1898 der *Deutsche Frauenklub*, ein gesellschaftlicher Zusammenschluss von »Frauen gebildeter Kreise« und der *Berliner Frauenklub von 1900*, der sich im Sinne der bürgerlichen Frauenbewegung um Alice Salomon und Josephine Levy-Rathenau der Förderung erwerbstätiger Frauen verschrieb. Vgl. Stropp, Emma: Berliner Frauenklubs, in: Ichenhäuser (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss, S. 256-264, hier S. 257.

366 Vgl. Stropp, Berliner Frauenklubs, S. 256-264; Stratigakos, Despina: A Women's Berlin. Building the modern city, Minneapolis/London 2008; König, Konsumkultur. Im außenpolitisch angespannten Klima um 1900 wurde die Gründung eines Vereins nach britischem Vorbild in der Außenwahrnehmung, aber auch vereinsintern, nicht durchweg wohlwollend aufgefasst, und es kam bereits ein Jahr darauf zu einer Abspaltung des britischen Muttervereins und zur Umbenennung in »Deutscher Lyceum-Klub«. Vgl. Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V. (Hg.), Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs, S. 11-28.

367 Zum Clubhaus als öffentlichem Raum für Frauen vgl. Stratigakos, A Women's Berlin, S. 23 u. S. 39-49. Stratigakos weist auch auf den Aspekt hin, dass das Innere des Clubhauses nach dem Vorbild der halböffentlichen Salons gestaltet war.

»Die in einem Klub vereinten Frauen lernen hier die Berechtigung abweichender Meinungen anerkennen und objektiv zu urteilen; manchmal aus engen häuslichen oder beruflichen Verhältnissen kommend, treten ihnen im Klub Zeit- und Kulturfragen entgegen, die einen weiteren Blick verlangen, sie lernen auch an den Erörterungsabenden die parlamentarischen Formen kennen, die eine gewisse Unterordnung verlangen, und ihren Gedanken vor einer größeren Versammlung Ausdruck zu geben. Es ist nicht zu verkennen, daß hierdurch, neben anderen Einflüssen, wertvolle Persönlichkeitswerte geweckt und entwickelt werden, die in ihrer Gesamtheit kulturellen Fortschritt bedeuten. Die ethische und, durch die berufliche Förderung, auch volkswirtschaftliche Bedeutung der Frauenklubs ist daher nicht zu unterschätzen und ihre gedeihliche Entwicklung in der bisherigen gesunden und aufstrebenden Bahn im Interesse weiter Frauenkreise aufrichtig zu wünschen.«³⁶⁸

Die Mitgliedschaft im *Lyceum-Club* war exklusiv und streng reglementiert: Mitglieder konnten ausschließlich Frauen werden, die einen Hochschulabschluss hatten oder professionell in einem der geförderten Erwerbszweige tätig waren.³⁶⁹ Jedoch konnten sich wie im VdKKB auch im *Lyceum-Club* unterstützende Kunstfreundinnen als »außerordentliche Mitglieder« assoziieren, die selbst weder erwerbstätig noch akademisch gebildet, sondern interessiert und engagiert oder mit einer einflussreichen und in der Regel männlichen Persönlichkeit verwandt waren.³⁷⁰ Der Distinktionsanspruch des *Lyceum-Clubs* unterschied ihn damit radikal vom *Verein Frauen-Erwerb*, der gerade diese sozialen Unterschiede der Frauen nivellieren wollte.

Ausstellungen waren eine zentrale Möglichkeit des *Lyceum-Clubs*, seinen kulturellen und frauenpolitischen Belangen öffentlich Ausdruck zu verleihen. Zwei herausragende Ausstellungen waren die 1909 veranstaltete *Internationale Volkskunstausstellung* und die Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* im Jahre 1912.³⁷¹ Durch sie wirkte der Verein nicht nur aktiv an Neuentwürfen geschlechtsspezifischer Rollenbilder mit, sondern trug auch zu deren Verbreitung bei. Zahlreiche Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst waren in die Ausstellungsprojekte des Clubs eingebunden. Es scheint, dass er nicht zuletzt durch die breite

368 Stropp, Berliner Frauenklubs, S. 264.

369 Ein Hochschulstudium, also ein ordentliches Studium mit einem akademischen Abschluss (Promotion), war erst ab 1909 in allen deutschen Ländern möglich.

370 Vgl. Matz, Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen, S. 170.

371 Vgl. Kap. III, 2, S. 166-174 u. Kap. IV, 5, S. 290-293.

Unterstützung seitens dieser Frauen, ihrer Vernetzung aber auch ihrer finanziellen Mittel, so erfolgreich agieren konnte.

Frauen in Berliner Museumsfördervereinen

Ein weiterer Pfeiler der Kunstmatronage im Verein stellte die Förderung öffentlicher Museumssammlungen dar. Da es sich bei den Museumsfördervereinen um keine spezifischen, neugegründeten Frauenvereine handelte, war der Zugang für Frauen hier restriktiver, wenngleich nicht ganz so undurchlässig wie bei den Berliner Kunstbildungsvereinen, beispielsweise der Kunsthistorischen Gesellschaft, in der im gesamten 19. Jahrhundert keine Frauen nachgewiesen werden können.³⁷² In Ausnahmefällen wie bei der *Vereinigung der Kunstfreunde* wurden seit 1883 auch weibliche Mitglieder – allerdings ausschließlich Adelige – als Kunstfreundinnen zugelassen.³⁷³

Museumsvereine, die ein großes Interesse an finanzieller Förderung mittels Mitgliedsbeiträgen und Schenkungen hatten, öffneten sich im späten 19. Jahrhundert auch vereinzelt für Frauen als Mitglieder: Unter den Mitgliedern des 1897 gegründeten *Kaiser-Friedrich-Museumsvereins* befand sich nach 1900 eine wachsende Anzahl von Frauen, die in den meisten Fällen allerdings die Mitgliedschaft ihrer verstorbenen Ehemänner weiterführten.³⁷⁴

Ein Museumsförderverein mit einer auffällig hohen Anzahl weiblicher Mitglieder war der Förderverein des Berliner Kunstgewerbemuseums. Das Kunstgewerbemuseum war 1867 als Reaktion auf die Krise des deutschen Kunstgewerbes und auf Anregung von Kronprinzessin Victoria von Berliner Gewerbetreibenden, Mitgliedern der Kaufmannschaft, Abgeordneten und Künstlern gegründet worden.³⁷⁵ Es sollte zunächst vor allem als Mittlerinstitution zwischen Produzenten des Kunstgewerbes und deren Kunden fungieren und verfügte über eine angegliederte

372 Vgl. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 86. Hier sind erst 1901 Frauen als Mitglieder nachgewiesen.

373 Vgl. SMB-ZA I/NG 1016.

374 Vgl. Mitgliederübersicht ZA III/KFMV 019, 1897-1927. Vgl. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 86.

375 Vgl. Franke, Monika: Zur Gründung des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums in Berlin, in: Buddensieg, Tilmann/Rogge, Henning (Hg.): Die Nützlichkeit der Künste. Aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums des Vereins deutscher Ingenieure, Berlin 1981, S. 244-251; Vgl. Netzer, Die Mediceer des deutschen Kunstgewerbes, S. 120.

Schule, Werkstätten sowie Büros für Beratung und Auftragsvermittlung. Durch Schenkungen wuchs seine Sammlung jedoch rasch an, und 1884 erfolgte die Aufnahme des Museums in den Verband der Königlichen Museen.³⁷⁶ Von Beginn an warb das Kunstgewerbemuseum damit, dass »auch für Damen« die Mitgliedschaft möglich sei.³⁷⁷ Die Museums-Mitgliedskarte erlaubte nicht nur die Besichtigung der Sammlung, sondern berechnete auch zur Teilnahme an Veranstaltungen, etwa Vorlesungen, sowie der Generalversammlung. Gerade die dort veranstalteten Vorlesungen wurden vom Museum als »von besonderem Interesse für Damen« angepriesen.³⁷⁸ In der Werkstatt des Kunstgewerbemuseums wurden zudem Kurse für angehende Kunstgewerblerinnen angeboten.³⁷⁹

Mit deutlichen Interessenüberschneidungen zum Museumsverein des Kunstgewerbemuseums konstituierte sich 1877 der *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* als aktiver Vermittler zwischen Publikum und Kunstgewerbeschaffenden.³⁸⁰ Er bot seinen Mitgliedern Exkursionen und Vorträge an, die sich auch Themen wie der »Tätigkeit der Frau im Kunstgewerbe« widmeten.³⁸¹ Im Laufe der Jahre stieg die Mitgliederanzahl des Vereins an, wobei der Anteil weiblicher Mitglieder von 2 % zur

376 Seit 1873 erhielt das Museum einen jährlichen staatlichen Zuschuss. Den Grundstock der historischen Sammlung bildeten 7000 Werke der Kunstkammer der brandenburgisch-preußischen Herrscher (seit 1875) sowie der Ankauf des Lüneburger Ratssilbers (1874). Hinzu kamen die wichtigen Erwerbungen der Sammlungen Minutoli, Hanemann und Nagler.

377 Vgl. Grunow, C.: Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin. Kurze Mittheilungen über die Einrichtung desselben und Führer durch die Sammlung, Berlin 1868.

378 Vgl. Deutsches Gewerbemuseum (Hg.): Aufruf zur Betheiligung am Deutschen Gewerbe-Museum, Berlin 1874.

379 Etwa 10 % der Schüler der angegliederten Kunstgewerbeschule des Museums waren Frauen. Prominentestes weibliches Mitglied war Kronprinzessin Victoria, die nicht nur ständiges Mitglied war, sondern sogar Zeichenunterricht nahm. Vgl. Jessen, Kaiserin Friedrich, 1907, S. 69. Bruno Paul leitete später die Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums und bildete dort auch Frauen aus.

380 Es kam mitunter zu Spannungen bezüglich der Kompetenzüberschneidungen und Aufgabenbereiche mit dem KGM. Vgl. Doepler, Stellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe, Berlin, S. 6.

381 Seit 1883 residierte der Verein in dem von Karl Hofacker erbauten Haus des Vereins Berliner Künstler. Um 1900 fanden die Vorträge des Vereins im Festsaal des Künstlerhauses in der Bellevuestr. 3 statt.

Jahrhundertwende noch sehr gering war.³⁸² Bei ihnen handelte es sich in der Regel um professionelle Kunstgewerblerinnen, die sich im Verein vermutlich vernetzten, um Aufträge zu akquirieren und sich fortzubilden. Erst nach 1900 finden sich unter den Mitgliedern zunehmend Frauen. Drei Namen stechen darunter besonders hervor: die der Sammlerinnen Margarete Oppenheim, Emma Dohme und Minna Schmidt-Bürkly.³⁸³ Möglicherweise stand der wachsende Anteil weiblicher Mitglieder mit der Modernisierung des Vereins in Zusammenhang, dessen Vorsitz seit 1909 der *Werkbund*-Mitbegründer Hermann Muthesius innehatte.³⁸⁴

Im Vergleich zu reinen Kunstvereinen nahmen die Vereine kulturhistorischer und volkskundlich-ethnologischer Museen eine Sonderstellung ein, da sie eine geschlechtsübergreifend-inklusive Mitgliederpolitik betrieben. Beispielhaft hierfür ist der *Verein des Museums für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes* (MfDVEH). Die Gründung des MfDVEH beruhte ebenso wie die Gründung des Kunstgewerbemuseumsvereins auf einer privatbürgerlichen Initiative und bedurfte deshalb in besonderem Maße der finanziellen Zuwendung durch Privatpersonen. Ähnlich wie der Kunsthistoriker Kai Michel dies anhand des Berliner Märkischen Provinzial-Museums analysiert hat, spielte auch für das MfDVEH seit seiner Gründung das Engagement einer breiten Öffentlichkeit eine bemerkenswerte Rolle.³⁸⁵ Der Verein begrüßte daher auch weibliche Fördermitglieder und kleinere Schenkungen.³⁸⁶ Im Jahr 1900 annoncierte sein Förderverein:

»Man glaube ja nicht, dies oder jenes Stück sei [als Schenkung für das Museum, Anm. ACA] zu unbedeutend. Jeder, auch der kleinste zum Volksleben in irgendeiner Beziehung stehende Gegenstand wird gern

382 Der jährliche Mitgliedsbeitrag betrug 12 Mark, immerwährende Mitglieder hatten einmalig einen Betrag von mindestens 300 Mark zu zahlen.

383 1909 befanden sich unter den Vereinsmitgliedern 64 Frauen, wovon mindestens 43 als Kunstgewerblerinnen oder im Umfeld des Kunstgewerbes tätig waren. Es liegt nahe, dass die restlichen Frauen rein fördernde Vereinsmitglieder waren.

384 Vgl. Osborn, Max: Der Deutsche Kunstgewerbe-Krieg, in: *Kunstgewerbeblatt* 1906/1907, S. 189-191. Publikationsorgan des Vereins wurde von 1905 bis 1910 die Zeitschrift *Die Werkkunst*.

385 Michel, Das Märkische Provinzial-Museum, S. 60 f.

386 Zu den herausragenden Förderern des Museums vgl. Steinmann, Ulrich: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums. Rudolf Virchow, Ulrich Jahn, Alexander Meyer Cohn, Hermann Sökeland, James Simon, in: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Forschungen und Berichte*, Bd. 9, *Kunsthistorische Beiträge* (1967), S. 71-112.

entgegengenommen. Häufig werden kleine Sachen auch zur Vervollständigung anderer Eingänge dienen können, und dadurch unsere Kenntnisse über das deutsche Volkstum vervollständigen helfen.«³⁸⁷

Dieser Appell sowie der verhältnismäßig geringe Mitgliedsbeitrag des Museumsvereins von 10 Mark pro Jahr senkten die sozioökonomischen Hemmschwellen und regten auch Frauen zur Partizipation im Förderverein an.³⁸⁸ Die Anzahl weiblicher Mitglieder stieg daher von 1897 bis 1916 von 6% auf 27% an.

Neben Anna vom Rath und Anna Friedlaender, die zu den erlesenen immerwährenden Mitgliedern des Vereins zählten und vermutlich rein passive Förderinnen der Volkskunst waren, befanden sich unter den ordentlichen Mitgliedern des Vereins zahlreiche Frauen, die sich in verschiedenen Bereichen der neu etablierten Wissenschaftsdisziplin Volkskunde beziehungsweise Ethnologie professionell betätigten. Eine dieser Frauen, Marie Andree Eysn, wurde sogar auf Grund ihres Engagements für deutsche Volkskunde zum ersten weiblichen Ehrenmitglied des Vereins ernannt und erhielt den Vereins-Preis – das »Dankzeichen für Verdienste für die deutsche Volkskunde« – verliehen.³⁸⁹

Nicht nur die verhältnismäßig hohe Anzahl weiblicher Mitglieder war ein besonderes Charakteristikum des Fördervereins des MfDVEH, sondern auch eine sich ab 1904 vollziehende soziale Umstrukturierung seiner weiblichen Mitglieder. Zu den nach professioneller Anerkennung strebenden Volkskundlerinnen traten ab 1904 auffällig viele Frauen als ordentliche Mitglieder des Vereins hinzu, die Angehörige des gehobenen deutsch-jüdischen Bürgertums waren. Diese Veränderung der weiblichen Mitgliederstruktur steht in engem Zusammenhang mit der vereinsinternen Agitation des Industriellen und Kunstsammlers James Simon, der sich persönlich für deutsche Volkskunst interessierte und als Mitglied und seit 1904 Vorsitzender des Vereins aktiv war. Durch direkte Intervention Simons beim Kaiser war es im Jahr 1904 gelungen, das bis dahin privat finanzierte MfDVEH, das sich zu diesem Zeitpunkt in einer deso-

387 Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin (Hg.): Mittheilungen aus dem Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin, Jahresbericht 1900, 6. Heft, S. 214.

388 Die Kunsthistorikerin Cella-Margaretha Girardet hat die bescheidene Form der Förderung durch Frauen als »Taschengeld-Stiftungen« bezeichnet, die einen Wert von 5 bis 50 Mark umfassten. Vgl. Girardet, Jüdische Mäzene, S. 106, Anm. 529.

389 Eysn publizierte auch in der Zeitschrift des Vereins. Dieser Vereinspreis wurde von Georg Minden gestiftet, der in Kap. IV, 5, S. 294-303. näher behandelt wird.

	Ehrenmitglieder (Gesamtzahl)	Immerwährende Mitglieder (Gesamtzahl)	Ordentliche Mitglieder (Gesamtzahl)
1897	–	2 (17)	10 (148) 6 %
1906	0 (4)	2 (23)	53 (196) 27%
1916	1 (5)	1 (24)	24 (86) 27 %

Tabelle 3: Entwicklung der Anzahl von Frauen im Förderverein des MfDVEH (bzw. seit 1904 MfDV)

laten finanziellen und räumlichen Situation befand, als *Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde* in den *Verband der Königlich Preussischen Museen* zu integrieren.³⁹⁰ Aus Dank für das Entgegenkommen des Kaisers verpflichtete sich Simon dazu, sowohl für die Erweiterung der Sammlung als auch für die Verbreitung des öffentlichen Interesses an der volkskundlichen Sammlung einzutreten.³⁹¹ Er brachte gegenüber dem Vereinsvorstand den Vorschlag ein, mit Hilfe einer »weiblichen Werbekommission« das Akquirieren neuer Mitglieder zu befördern. Simon bildete daraufhin eine Kommission, die sich – neben ihm selbst und drei männlichen Vorstandsmitgliedern – aus 31 »Damen der Gesellschaft« zusammensetzte, die zu einem überwiegenden Teil dem wohlhabenden deutsch-jüdischen Bürgertum angehörten und verwandtschaftlich oder nachbarschaftlich dem Umfeld Simons zuzurechnen waren.³⁹² Die Bil-

390 Die Mitgliederzahl des Vereins und somit die Höhe des Mitgliederbeitrags drohten auf Grund eines Generationenwechsels und zahlreicher Sterbefälle zu sinken. Der Historiker Olaf Matthes vermutet, dass die Mitgliederzahlen nach der Verstaatlichung des Museums 1904 gesunken seien, da Mitglieder nun die Förderung nicht mehr als notwendig erachtet hätten. Vgl. Matthes, Olaf: James Simon. Mäzen im Wilhelminischen Zeitalter, Berlin 2000, S. 189. Vgl. Matthes, James Simon, S. 187-189; Steinmann, Ulrich: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums. Rudolf Virchow, Ulrich Jahn, Alexander Meyer Cohn, Hermann Sökeland, James Simon, in: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Forschungen und Berichte*, Bd. 9, Kunsthistorische Beiträge (1967), S. 71-112, S. 93-110.

391 Vgl. Matthes, James Simon, S. 188.

392 Vgl. ebenda, S. 189. Der Werbekommission gehörten folgende Frauen an: Johanna Alexander Katz, geb. Hammerschlag (geb. am 12.2.1865 in Magdeburg); Frl. Begas; Frau Cahn; Natalie Cassirer; Frl. Charlotte Cremer; Rose David, geb. Sommerfeld (14.1.1867-27.11.1932); Lili Deutsch; Henriette Frenkel (geb.

dung einer solchen Frauenwerbekommission signalisiert, dass Simon und die anderen Mitglieder des Vorstands Frauen ein besonderes Maß an Werbekompetenz, also eine multiplikatorische Funktion, zuschrieben. Die Bildung einer öffentlich agierenden Frauen-Kommission war generell keine Neuheit, denn vergleichbare Frauenkomitees waren im Bereich der Wohltätigkeitsarbeit bereits geläufig. In Bezug auf einen Museumsförderverein handelte es sich hier allerdings sehr wohl um ein strukturelles Novum. Durch die Verankerung einer verhältnismäßig großen Anzahl von Frauen als werbende Agentinnen konnte nicht nur die Mitgliederzahl des Vereins erhöht werden, sondern es eröffnete sich gleichsam ein neues Handlungsfeld für diese Frauen, in das sie ihre im Wohltätigkeitssegment eingeübten Kompetenzen sowie ihre durch Frauenvereine bestehenden personellen Netzwerke einbinden konnten. Auf die zahlreichen engagierten Frauen im Museumsverein waren vermutlich auch die zwei Teilnahmen des Museums bei Ausstellungen zurückzuführen, die vom *Verein Frauen-Erwerb* und dem Berliner *Lyceum-Club* – also zwei Frauenvereinen – organisiert wurden: die 1908 veranstaltete *Litauische Sonderausstellung* sowie die 1909 präsentierte große *Internationale Volkskunstausstellung*.³⁹³

Das sich um 1900 weiblichen Mitgliedern zunehmend öffnende Vereinswesen bot Frauen die Möglichkeit, im Kollektiv Kunstmatronage auszuüben, die so vielfältig war wie die Vereine selbst: Sie reichte von der expliziten Förderung junger Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen bis hin zum Aufbau bestimmter Berliner Museumsbestände. Als passives oder aber auch als aktives Fördermitglied konnten Frauen im Verein nicht nur im öffentlichen Berliner Kulturleben partizipieren, sondern zunehmend auch eigene Akzente setzen.

Pinkuß); Paula Gotthelf; Frida Hahn (geb. Sobernheim); Frl. Ida Hahn; Frida (Friederike) Heinemann; Frl. Eugenie Isaac; Ada Jacoby; Margarete Kopetzky (geb. Paderstein, 28.12.1855-9.4.1922); Frl. Adelheid Krause; Frau Kretzschmar; Martha Landesmann; Hanna (gen. Anna) Mankiewitz; Frl. Eva Meyer; Emma Nelke (geb. Paderstein); Frau Philipppsohn; Helene Ring; Elise Schlesinger; Frau Simon; Fanny Steinthal; Frau Strauss; Frl. Strauss; Elsa Trutz; Helene Westphal, geb. Simon.

393 Vgl. Kap. IV, 5, S. 290-293.

III. Neuentwürfe geschlechtsspezifischer Rollenbilder nach 1900

Fundamentale Innovationen transformierten die Struktur und Inhalte des Alltags der Menschen um 1900 und forderten althergebrachte Strukturen und Denkbilder heraus. So standen einer neuen Frauengeneration in Preußen ab 1908 erstmals durch die ordentliche Zulassung zu Abitur und Hochschulstudium breitere und professionellere Bildungsmöglichkeiten offen.¹ Der Angestelltensektor wuchs und bot immer häufiger auch Frauen, allerdings größtenteils der bürgerlichen Mittelschicht entstammend, Chancen auf eigene Erwerbstätigkeit. Auch einige Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst nutzten die neuen, professionellen Möglichkeiten im Kulturbereich: Grete Ring besuchte beispielsweise nach der Höheren Töchterschule einen Gymnasialkurs für Frauen, absolvierte 1906 als Externe das Abitur und widmete sich danach dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie. Diese Entwicklungen dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele junge Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite trotz dieser neuen Möglichkeiten den traditionell repräsentativen und nichtprofessionellen Aufgaben der *Kulturfrau* verhaftet blieben. Sie taten dies, obwohl sie nicht selten davon träumten, selbst erwerbstätig zu sein.² Dieser Widerspruch zeugt von der Divergenz von Wunsch und Wirklichkeit sowie der Zerrissenheit der Zeit um 1900, die mit Blick auf die Rolle von Frauen einerseits durch Modernisierung, aber gleichzeitig auch durch Festhalten und Stabilisieren der traditionellen Geschlechterordnung charakterisiert war. Die Positionen, Ideen und Vorstellungen der Kunstmatronage, wie sie sich theoretisch in Debatten und plakativ in Ausstellungen um 1900 neu justierten und Auswirkungen auf die Transformation geschlechtsspezifischer Rollenbilder innerhalb der Elite hatten, werden im Folgenden näher betrachtet.

- 1 Schon vor 1908 war es Frauen in Preußen in Ausnahmefällen und über Umwege (Gymnasialkurse, Privatunterricht) möglich, zum externen Abitur und später zum Studium zugelassen zu werden.
- 2 Beispielsweise schrieb Marie-Anne von Friedlaender-Fuld in ihren Erinnerungen: »Ich wollte alles werden: Schauspielerin, Malerin, schließlich Künstlerin. Aber welche Schranken: zuerst die Familie. Nach meiner eigenen Natur mochte ich viele Dinge, ich wollte zu hoch hinaus, [aber; Anm. ACA] keines der Projekte kam zur Reife.« Gilbert, *Le Tiror*, S. 21.

I. Dilettantin oder »Bundesgenossin im Kunstkampf« um die Moderne

Die Vorstellungen und Denkbilder, die um 1900 von kunstsammelnden und -fördernden Frauen und Männern existierten, waren unterschiedlich: Frauen wurden in Abgrenzung zum Bild vom männlichen Kunstkennner und -sammler häufig mit dem aristokratisch geprägten Bild der Dilettantin identifiziert. Da dem Dilettantismus im bürgerlichen Milieu im Allgemeinen eine negative Bedeutung beigemessen wurde, strebten insbesondere Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung um 1900 danach, Frauen von diesem Verdikt des vermeintlich weiblichen Dilettantismus zu befreien.

Die Berliner Kunstschriftstellerin Anna Plehn fragte 1904 daher ihre weibliche Leserschaft provokant:

»Wo sind die weiblichen Mäcene, welche diesen Leistungen [von Künstlerinnen, Anm. ACA] auch den äußeren Erfolg bereiten, den sie verdienen? Gewiß gibt es reiche Frauen, die auch die Frauenkunst unterstützen. Man stiftet Beiträge zur Gründung von Schulen, die dann schließlich vielfach gerade die Mittelmäßigkeit heranziehen. Man läßt seine Kinder von der talentvollen Anfängerin malen, die zufällig Hausfreundin ist. Wer das will, mag es tun. Das weibliche Künstlertum aber wird nur wirksam unterstützen, wer die wirklich bedeutenden Leistungen zu finden weiß und wer die durch tatsächliche Beweise des Verstehens ermutigt, die durch produktive Kraft für weibliche Fähigkeit Zeugnis abzulegen.«³

Das Bild, das Plehn von einem »weiblichen Mäcen« zeichnete, entsprach weitgehend geläufigen Vorstellungen eines bürgerlichen Mäzens, der gute Kunst erkennt, versteht und fördert. Allerdings machte Plehn in einem weiteren Artikel auch ein spezielles Charakteristikum »weiblicher« Kunstförderung deutlich: »wenn die Frau in der Würdigung von Kunstwerken andere Maßstäbe anlegt als der Mann – und da sie anders ist als er, wird sie nicht umhin können, so zu verfahren – so wird sie eine andere Art von Kunst zu fördern versuchen«⁴. So sei die Frau eher dazu befähigt, die Kunst von Frauen zu unterstützen und zu verstehen:

3 Plehn, Anna I.: Die Ausstellung der Malerinnen im Berliner Künstlerhause, in: *Die Frau*, II. Jg., Heft 7, April 1904, S. 428-431, hier 431.

4 Plehn, Anna I.: Weibliche Kunst und die Frau als Mäcen, in: *Die Frau*, Jg. II, H. II, August 1904, S. 683-687, hier S. 683.

»Man müßte vom weiblichen Instinkt fordern, daß er unbestechlich die Stimme für das erheben würde, was seines eigenen Wesens ist, und daraus die Pflicht folgerte, sich dieses Ringenden anzunehmen. Man sollte nicht umsonst bei dieser Gelegenheit auf die Fürsorge derjenigen rechnen, zu deren schönsten Ruhmestiteln von jeher der Trieb gezählt wurde, sich des Hilfsbedürftigen anzunehmen.«⁵

Plehn verknüpft hier ihre Forderungen mit frauenemanzipatorischen Anliegen. Sie konstatiert zudem, dass Frauen durchaus die »Muße und die Mittel« hätten, Kunst zu fördern, jedoch häufig persönliche Motive und Beziehungen die treibende Kraft ihres Engagements seien, die nichts mit der Qualität der geförderten Kunst zu tun hätten. »Will die Frau als Förderin ernst genommen werden, so wird sie dem Guten die Unterstützung nicht versagen dürfen«, folgert Plehn und betont, dass es wichtig sei, sich von jeglichem Dilettantismus zu distanzieren: »Der Dilettantismus soll hingewiesen werden, wohin er gehört, in das Privatleben, aber man soll ihn nicht dadurch zur Überhebung ermutigen, dass man ihn mit Kunst gleichstellt«⁶.

Diese Abwehr eines vermeintlich weiblichen Dilettantismus war ein häufig wiederkehrendes Element der Kunstmatronage-Debatten um 1900. So sagten etwa die führenden Mitglieder des *Lyceum-Clubs* dem künstlerischen Dilettantismus von Frauen den Kampf an. Ganz im Gegensatz zu diesen emanzipatorischen Kunstförderbestrebungen reüssierten um 1900 auch erklärte Gegner des professionellen Kunstschaffens von Frauen wie der Kunstschriftsteller Karl Scheffler, der seine Haltung in dem vielgelesenen Essay *Die Frau und die Kunst* im Jahr 1908 darlegte und implizit mit dem Thema Kunstmatronage verknüpfte.⁷ Schefflers

5 Ebenda, S. 686.

6 Ebenda. Plehn prophezeit der Kunst von Frauen eine große Zukunft, so sie gefördert werde. Sie vergleicht die Kunst von Frauen mit der Kunst primitiver Völker, die sich noch am Beginn ihrer historischen Laufbahn befänden. Gerade die Kunst, die ganz am Anfang der Entwicklungsgeschichte stehe, sei später einmal von größtem Interesse und Wert.

7 Vgl. Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst. Eine Studie*, Berlin 1908. Diese Schrift von Scheffler wurde breit rezipiert, vgl. Berger, *Malerinnen*, S. 66-73. Stratigakos merkt an, dass die Schrift im gleichen Jahr erschien, in dem Frauen in Preußen die Zulassung zu Universitäten erhielten, und deutet sie daher als »wake-up call« an seine Zeitgenossen, dem Frauenschaffen im künstlerischen Bereich Einhalt zu gebieten. Zur Rezeption der Schrift in weiten Kreisen der Architektur, des Kunstgewerbes und der bildenden Kunst vgl. Stratigakos, *Despina: Women and the Werkbund*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jg. 62 4 (2003), S. 490-511, S. 495 u. 508-509, Anm. 41.

Text, der als Kampfschrift gegen das zu dieser Zeit sich sukzessiv etablierende professionelle Kunstschaffen von Frauen gelesen werden kann, behauptet, dass Frauen »im Aesthetischen und Künstlerischen nicht produktiv« sein könnten.⁸ Talent und Originalität seien in der Natur der Frau nicht angelegt und sie sei »zu keiner Idee fähig«.⁹ Die Frau sei nicht dazu bestimmt, Künstlerin, sondern dazu, Dilettantin zu sein: Eine Dilettantin im »guten Sinne« sei dabei eine Frau, die »ohne Aufhebens davon zu machen und nicht aus Repräsentationszwecken, Tischdecken, Servietten und Handtücher bestickt und innerhalb des Hauses eine ästhetische Atmosphäre verbreitet, ohne jemals an Kunst zu denken [...]«¹⁰. Er führte weiter aus:

»Die schöne Herrichtung des Tisches für Gesellschaft und Familie, mit Einschluß der eigenen Arbeit an geschmackvollen, feinen Decken und Läufern, bleibt immer noch ein vorbehaltenes Gebiet der ästhetisch gebildeten Frau. Das alles hat mit Kunst nichts zu tun und doch würde das reine Streben auf diesem Gebiete näher zu ihr führen, neue Erkenntnisse aufschließen.«¹¹

Schefflers Argumentation entsprach weit verbreiteten bürgerlichen Normvorstellungen, denen zufolge das Kultivieren des Innenraums und Dekorieren des Heims typisch weibliche Betätigungsfelder seien.¹² Ein *Brevier für die elegante Frau* hob diesbezüglich positiv hervor:

»Das Verständnis für Wohnungskunst ist für die Frau, die ihre Pflichten in dem von Natur gegebenen Bezirk sucht, fast noch bedeutungsvoller als das für Küche und Mode. Denn die Begabung der Frau für harmonische und individuelle Ausgestaltung der Wohnräume birgt die besten Garantien für häusliches und eheliches Glück.«¹³

Scheffler formuliert dies abschätziger: »Das Talent der Frau reicht nur aus für das Klanghafte, Dekorative und Ornamentale; ihr Geschmack ist ein Kind der Reizsamkeit und nicht kritisch organisiert«, sie sei daher nur

8 Diers/Hesse/Lehnert/ u. a. (Hg.), *Moderne Kultur*, S. 104.

9 Scheffler, *Frau und die Kunst*, S. 20.

10 Diers/Hesse/Lehnert (Hg.), *Moderne Kultur*, S. 108-111.

11 Ebenda, S. 112.

12 Anonymus: *Dekorative oder konstruktive Gestaltung*, in: *DKD* 36 (1915), S. 426 f.; Corwegh, Robert: *Von der Kunst des Dekorierens*, in: *DKD*, 39 (1916/1917), S. 422-428, hier 422.

13 Kraemer, Paul: *Frauen und Wohnungskultur*, in: Suttner, Margarete (Hg.): *Die elegante Frau. Damen-Brevier*, Berlin 1914, S. 141 f., S. 144 u. S. 146.

»als Hüterin des Hauses und als Toilettenkünstlerin« wirklich produktiv.¹⁴

Schefflers Polemik diente dazu, Frauen vom professionellen Kunstschaffen auszuschließen und auf den häuslichen Rahmen zu begrenzen. Ängste vor professionellem Wettbewerb mit Frauen waren um 1900 weit verbreitet, denn viele Künstler und Kunstgewerber empfanden die zunehmende Anzahl von Frauen in ihrem Berufsfeld als drohende Konkurrenz.¹⁵

Allerdings hatte diese Verortung von Frauen im dekorativen Bereich auch positive Effekte: Das um 1900 mit den großen Kaufhäusern entstehende neue Tätigkeitsfeld der Schaufensterdekoration etablierte sich rasch und verhältnismäßig unproblematisch als berufliche Perspektive für Frauen.¹⁶ So war eine Frau, die Kunstgewerberin Elisabeth von Stephani-Hahn, ab 1904 Leiterin der Schaufensterdekoration im Kaufhaus Wertheim in der Leipziger Straße und bis 1925 im künstlerischen Beirat des Hauses tätig.

Manche Frauenförderinnen wie die Kunstschriftstellerin Jarno Jessen griffen ebenfalls das Argument eines natürlich-weiblichen Dekorations Talents auf, leiteten daraus aber im Gegensatz zu Scheffler ab, dass gerade die Frau zur professionellen »Innenkünstlerin« prädestiniert sei:

»In unserer Zeit ästhetischer Verfeinerung, die durch impressionistische Kunst und durch Japonismus das Sehen ungeahnt schärfte, ist auch die gesamte Geschmackskultur bedeutend gehoben worden. Die Feinfühligkeit der Frau in solchen Fragen hat sie sich als Innenkünstlerin auszeichnen lassen. Ihre Mitarbeit in geschmackskünstlerischen Dingen, für die Zimmerausstattung, die Schaufensterdekoration, die Frauentracht, den Buchschmuck hat neue Werte mitschaffen helfen.«¹⁷

14 Scheffler, *Frau und die Kunst*, S. 58 u. S. 61 f.

15 Eine Strategie der Abwehr der Professionalisierung von Frauen im Bereich des Kunstgewerbes war auch die Empfehlung anderer Erwerbszweige. Ein Artikel des Karlsruher Professors und Werkbundmitglieds Karl Widmer aus dem Jahr 1909/1910 mit dem Titel *Die gebildete Frau im Kunstgewerbehandel* ist hierfür beispielhaft. Widmer verwies Frauen in den Bereich des Kunstgewerbehandels, damit sie männlichen Kunstgewerblern keine Konkurrenz sein konnten. Widmer, Karl: *Die gebildete Frau im Kunstgewerbehandel*, in: *DKD* 25 (1909/1910), S. 63-69.

16 Vgl. Auslander, *Gendering of Consumer practices*, S. 79-112; Anonymus: *Die Schaufenster-Arrangeurin*, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 8 (1906), S. 60.

17 Deutscher Lyceum-Club/Jessen, Jarno (Hg.): *Die angewandte Kunst*, Berlin 1908 [o. S.].

Jessen rekurrierte hier auf ästhetizistische Reformkunstströmungen um 1900, in deren Kontext der Dilettantismus unter den Schlagwörtern subjektive »Anschauung«, »Einfühlung« und »Erfahrung« von Kunst generell eine positive Neubewertung erfuhr.¹⁸ Durch Erkenntnisse der zeitgenössischen Lehre des Lichts (Optik), des Sensualismus, sowie der Völkerpsychologie und Ethnologie bestärkt, deuteten diese Strömungen künstlerisches Schaffen zunehmend als »Urtrieb« und propagierten eine tendenziell irrational-subjektiv fundierte Rezeption von Kunst, die ihren Akzent stärker auf die Wirkungsmacht der Formalästhetik als auf den Inhalt legte.¹⁹

Ein bekannter Fürsprecher des Dilettantismus im künstlerischen Bereich war Alfred Lichtwark. Bereits in den 1880er Jahren hatte er im Kontext der Krise des Kunstgewerbes die Förderung des Dilettantismus gefordert.²⁰ Als Vertreter der Kunsterziehungsbewegung appellierte Lichtwark dafür, »den Dilettantismus als vorhandene Kraft anzuerkennen, ihn gesund und stark zu machen und den Platz zu richten, wo er im wirtschaftlichen Leben der Nation dem Gemeinwohl dient«. ²¹ Vor allem in den »Kreisen der Wohlhabenden« sah er »die Bedingungen des Gedeihens, Muße, Mittel und Bedürfnis« nach Dilettantismus als gegeben an.²² In der Selbsterziehung, dem Ausbau des Privatsammlungswesens und der Organisation der Dilettanten in Vereinen sah er eine vielversprechende Fördermöglichkeit für Kunst, insbesondere »deutscher Volkskunst«. Lichtwark schloss in seine Überlegungen Frauen als Dilettantinnen ausdrücklich mit ein.²³ Das unterschied ihn deutlich von seinem Zeitgenossen Karl Scheffler, der ebenfalls Anhänger der künstlerischen Reform sowie Fürsprecher einer formalästhetischen Kunst-

18 Vgl. Joerissen, *Kunsterziehung*, S. 229-232.

19 Vgl. ebenda, S. 231 f.

20 Vgl. Lichtwark, Alfred: *Wege und Ziele des Dilettantismus*, München 1884; Ders.: *Vom Dilettantismus*, in: *PAN*, 2. Jg. (1897), Heft 4, S. 301-302; Ders.: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902.

21 Ders., *Vom Dilettantismus*, S. 302. Ein weiterer einflussreicher Fürsprecher des Dilettantismus – wenngleich in einem anderen Kontext um 1900 – war Houston Stewart Chamberlain. Der Rassetheoretiker und antisemitische Ideologe Chamberlain war überzeugt von einer Schwächung der Urteilskraft durch zu viel Gelehrsamkeit und forderte als Korrektiv zum Gelehrtentum ebenfalls eine Stärkung des Dilettantismus. Vgl. Chamberlain, Houston Stewart: *Dilettantismus, Rasse, Monotheismus*, Rom. Vorwort zur 4. Auflage der *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München 1903, S. 8.

22 Lichtwark, *Arbeitsfeld Dilettantismus*, S. 23.

23 Vgl. Lichtwark, *Vom Dilettantismus*.

betrachtung der »reinen Empfindung« war, die durch Selbstzucht für jeden erreichbar sei.²⁴ So auch für Frauen, die Scheffler zufolge gegenüber dem Mann sogar den Vorteil besäßen, dass sie bei der Kunstbetrachtung gleich das »naive Gefühl« sprechen ließen, während der Mann sich dies erst intellektuell erarbeiten müsse. Denn die Frau verfüge noch über einen »ursprünglichen Primitivismus«.²⁵ Gerade dieser Aspekt diene Scheffler jedoch wiederum dazu, das System der bürgerlichen, bipolaren Geschlechtercharakterzuschreibung zu bedienen. Er vertrat die Meinung, dass die Frau zwar das Schöne mehr liebe als der Mann, da sie beim Genuss keinen Nebenzweck kenne, der Mann jedoch den Kunstgenuss als tieferes Erlebnis erfahre, da er »im wahren Sinne das Kunstwerk« intellektuell nachschaffe.²⁶ Frauen attestierte er hingegen, dass sie ihr natürliches Kunstgefühl »verküppeln« und »Kultur-zersetzend« wirken würden, so sie versuchten Kunst »männlich-analytisch« zu betrachten oder gar zu schaffen.²⁷ »[D]as Heil einer Kultur« bestand für Scheffler in der Ergänzung und dem Ausgleich der männlichen und der weiblichen Betrachtungsweisen.²⁸ In Betonung der Differenz der Geschlechter gestand Scheffler der Frau nur zwei kulturelle Rollen zu: Zum einen sah er in der Mutterrolle die Möglichkeit für Frauen, kulturschaffend als »Menschenschöpferin« tätig zu sein.²⁹ Zum anderen spiele die Frau im mittelbar künstlerischen Sinne als Anregerin, als Modell beziehungsweise Muse eine zentrale Rolle.³⁰ Mutter und Muse – in der Idealisierung dieser zwei Bilder der Frau trafen sich traditionelle und reformerische Ansätze um 1900 nicht selten.

Doch es wurden um 1900 auch neue Rollenbilder entworfen, wie anhand eines Artikels des Bildhauers, Kunstgewerblers und späteren Mitbegründers des *Werkbunds* Hermann Obrist deutlich wird, der mit der Suggestivfrage *Hat das Publikum ein Interesse daran, selber das Kunst-*

24 Diers/Hesse/Lehnert u. a. (Hg.), *Moderne Kultur*, S. 55.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 105.

27 Ebenda.

28 Ebenda. Zu Recht hat Renate Berger betont, dass laut Scheffler zwar »Mann und Frau für sich genommen als ergänzungsbedürftige Parts eines wünschenswerten Ganzen« zu betrachten seien, die Frau aber dennoch das eigentlich »unvollkommene Geschöpf« sei, das erst dann zur anderen Hälfte wird, wenn es sich kompensatorisch dienstbar mache. Vgl. Berger, *Malerinnen*, S. 72.

29 Diers/Hesse/Lehnert (Hg.), *Moderne Kultur*, S. 107.

30 Vgl. Scheffler, *Frau und die Kunst*, S. 32 u. 81 f.

Frau	Mann
modern	unmodern, altmodisch
liebt Anregendes	liebt Etabliertes
ist ästhetisch neugierig	ästhetisch desinteressiert, gleichgültig
Gegenwart/Zukunft	Vergangenheit
wird getäuscht	täuscht sich selbst
hat Sinn für praktische, bequeme und zweckmäßige Geräte	minderwertiger Sinn für Praktikabilität der Produzenten
ist verfeinert und fortgeschritten	minderwertiger Geschmack der Produzenten
keine physiologischen Triebe, daher bessere Möglichkeit, »Apartes und Ausersonnenes« zu suchen	Starke physiologische Triebe (Jagd, Sport)

Tabelle 4: Die »Umpolarisierung« der Geschlechtscharaktere durch Hermann Obrist

gewerbe zu heben? betitelt ist.³¹ Dieser mehrfach nachgedruckte Artikel versuchte mittels eines Gegenentwurfs zu zeitgenössisch geläufigen Vorstellungen der Geschlechtscharaktere, Frauen als Käuferinnen in die Förderung des reformierten Kunstgewerbes aktiv einzubinden. Diese Rollenvorstellung ging weit über das Bild der Frau als Mutter und Muse hinaus. Obrist, selbst Vorreiter der Kunstgewerbereform, forderte die Etablierung eines modernen Kunstgewerbes, dessen Erfolg seiner Meinung nach zwangsläufig an einen Wandel des Publikumsgeschmacks gekoppelt war. Die gängigen, eklektizistischen Gebrauchskunstobjekte des Historismus vehement als »Feinde der Kunst« und »Bazillen des Kunstgewerbes« ablehnend, propagierte Obrist dem gegenüber »das Neue, das Einfache, das Gesunde«.³² Er bemängelte, dass auf Grund einer zu geringen Anzahl privater Auftragsarbeiten talentierte Kunstgewerbetreibende in einer prekären ökonomischen Lage seien, die sie dazu zwingt, billige Massenware zu produzieren. Durch das Engagement privater Mäzene könne dieser Missstand beseitigt werden, jedoch würden kunstgewerb-

³¹ Der Artikel wurde zwei Mal publiziert und erweitert. Obrist, Hermann: Hat das Publikum ein Interesse daran, selber das Kunstgewerbe zu heben?, in: *Kunstgewerbeblatt* NF, II (1900), Heft 4, S. 62-73 und Heft 5, S. 91-97.

³² Vgl. Obrist, Publikum, S. 64.

liche Objekte oft nicht als förderungswürdige Kunst betrachtet und sich »Bankiers« und »Galerie-Mäcene« lieber Zeichnungen alter Meister oder Menzel-Gemälde aufhängen, als unbekannte Kunstgewerbeschaffende zu fördern: »Jeder reiche Mann aber, der sich wieder einmal ein Haus von Firmen fix und fertig einrichten lässt, statt es für sich von Künstlern ersinnen zu lassen, schlägt einen weiteren Nagel ein in den Sarg des Kunstgewerbes«³³. Die Lösung des Problems sah Obrist im Engagement der »bewußt ausgebildeten« Frauen, die bislang nicht in die Stilfragen des Kunstgewerbes eingebunden gewesen seien:

»Die Frauen sind nie gefragt worden, ob man denn alle diese alten Stile neubeleben sollte und wir getrauen uns zu behaupten, dass sie befragt, davon abgeraten hätten. Nein, sie haben sich diesen ganzen Geschmack wie so vieles andere aufdrängen lassen, ohne auf den Gedanken zu kommen, zu widerstehen und etwas Neues vorzuschlagen.«³⁴

Konträr zu den traditionellen geschlechtsspezifischen Ordnungskategorien fuhr Obrist fort:

»Von Natur liebt die Frau all das Alte nicht. Ihr ganzer Instinkt treibt sie zum neuen, zum Heitern, zu dem was anregt und die ästhetische Neugier befriedigt. Nicht nur zieht sie die Gegenwart der Vergangenheit vor, sondern sie greift gern der Zukunft vor. Fast immer haben die Frauen wenigstens die Neigung zum fortgeschrittenen Geschmack in Kunst und Literatur.«³⁵

Diese generelle und positive Zuordnung der Frau zur zeitgenössisch progressiven Kunst war in den Debatten um Kunstschaffen, Geschmack und Geschlecht ungewöhnlich und widersprach den vermeintlich natürlichen Merkmalen, wie sie dem Geschlechtscharakter von Männern und Frauen gemeinhin zugeschrieben wurden. Demnach waren Frauen in erster Linie Bewahrerinnen, die auf Tradition und Religiosität, auf Alt-hergebrachtes setzten. Um für die Förderung des reformierten Kunstgewerbes zu werben, polte Obrist die Geschlechtermerkmale um: von Natur aus seien Frauen modern, ästhetisch neugierig, der Gegenwart und Zukunft zugewandt, Männer hingegen dem Alten und Überkommenen verhaftet.

Der Effekt, den die Neubewertung des Dilettantismus nach 1900 haben konnte, war also in Bezug auf Frauen zweischneidig: Frauen

33 Ebenda, S. 73.

34 Ebenda, S. 91.

35 Ebenda.

konnten dadurch auf ein genau abgestecktes, häusliches Terrain und eine passive Mutter- und dekorative Musenrolle verwiesen werden, aber es motivierte auch Akteure wie Obrist – wenngleich in erster Linie aus ökonomischen Interessen – dazu, Frauen als »Bundesgenossinnen, als Förderinnen und unermüdliche Mitarbeiterinnen«, letztlich aber wohl vor allem als Käuferinnen des modernen Kunstgewerbes zu gewinnen.³⁶

2. Kunstkennerschaft als Gegenentwurf: Die Sammlerinnen bei der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf*

Nach 1900 affirmierten trotz der tendenziell positiven Neubewertung des Dilettantismus einige Frauen gezielt das bürgerlich-männlich geprägte Bild des Kunstkenners und Sammlers: Sie begannen in Anlehnung an diese Vorstellung ihre eigene Kennerschaft und ihr Kunstsammeln öffentlich als »professionell« zu inszenieren. Am deutlichsten kam dieses Streben 1912 im Kontext der vom Deutschen *Lyceum-Club* organisierten Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* zum Ausdruck.³⁷ Diese intendierte, in verschiedenen Segmenten die »Leistungen der deutschen Frauen« auszustellen, um dadurch aufzuzeigen, wie das »erweiterte Arbeits- und Schaffensgebiet, das die wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen unserer Zeit der Frau eröffnet und aufgenötigt haben, neue Kräfte in ihr auslösten.«³⁸

Eindeutig diente die Ausstellung politischen Zwecken der gemäßigten bürgerlichen Frauenbewegung. Die bekannte Sozialarbeiterin und Fürstreiterin der Frauenbewegung Alice Salomon verdeutlichte diese Intention in einem Artikel. Sie betonte darin, dass die Ausstellung den Wert und Umfang der geleisteten Arbeit von Frauen sowie deren volkswirtschaftliche und kulturelle Bedeutung weiten Gesellschaftskreisen nahebringen solle. Denn nur durch dieses Bewusstsein könne eine Änderung der öffentlich-rechtlichen Stellung der Frau herbeigeführt werden.³⁹ Parallel zur Ausstellung organisierte der *Bund deutscher Frauenvereine* einen internationalen Frauenkongress in Berlin. Ausstellung und Kongress fanden an zentralem Ort, in den Ausstellungshallen am Zoologischen

36 Lux, *Geschmack im Alltag*, S. 408.

37 Vgl. Stratigakos, *A Women's Berlin*, S. 98 f.

38 Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Frau in Haus und Beruf*, S. 3 f.

39 Salomon, Alice: Zur Eröffnung der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«, in: *Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine*, 13. Jg., Nr. 22, 20.2.1912, S. 173-175 u. Beilage S. 1, hier S. 173.

Garten, statt. Die Ausstellung hatte gigantische Dimensionen und war in Zahlen betrachtet ein großer Erfolg: Schätzungsweise 10.000 Frauen hatten am Zustandekommen der Ausstellung mitgewirkt, die sich über eine Fläche von 9200 Quadratmetern erstreckte und in nur einem Monat eine halbe Million Besucher anzog.

Im Ausstellungssegment *Die Frau in ihren persönlichen und öffentlichen Interessen* wurde auch das Sammeln von Kunst als Thema in die »Leistungsschau der Frau« integriert. Unmittelbar nach dem Betreten der Ausstellung, im ersten Empfangssaal, präsentierten Sammlerinnen Prachtstücke ihrer Kollektionen in Vitrinen. Neben der Frau als Sammlerin wurden in diesem Ausstellungsbereich auch die Frau auf der Reise, in Sport und Körperkultur, im Klubleben und in den Kolonien porträtiert. Dieser erste Teil der Ausstellung war besonders luxuriös und glamourös ausgestaltet und wich damit sichtlich von anderen Segmenten ab. Frauen der adelig-großbürgerlichen Elite konnten sich zweifelsohne mit den hier präsentierten Objekten und Praxen identifizieren. Ebendiese Identifizierung war vermutlich einer der Hauptgründe, weshalb diese vom Gesamtkonzept der Ausstellung abweichende Abteilung überhaupt integriert wurde. Denn auch und gerade einflussreiche Frauen sollten als Besucherinnen sowie Fürsprecherinnen gewonnen werden, um klassenübergreifende Brücken zwischen Frauen im Kampf um Gleichberechtigung zu bauen.⁴⁰ Alice Salomon betonte, dass auch die Frauen, »die keine Frauenversammlungen besuchen, keine Artikel über die Frauenfrage lesen«, durch die Ausstellung und den parallel stattfindenden Frauenkongress für die Anliegen der bürgerlichen Frauenbewegung gewonnen werden sollten.⁴¹ Wie die Historikerin Despina Stratigakos ermittelt hat, gelang es den Organisatorinnen, die Berliner Frauenelite zu erreichen: Auf dem Frauenkongress, der von 5000 Frauen besucht wurde, mischten sich auch adelige Hofdamen, die ursprünglich für Frauenbelange nicht sensibilisiert waren, unter ihre Geschlechtsgenossinnen anderer sozialer Schichten.⁴²

Zahlreiche Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite Berlins waren als Organisatorinnen oder in Unterkomitees sowie als Leihgeberinnen in die Entstehung und den Erfolg der Ausstellung aktiv eingebunden. Auch eine große Anzahl der Berliner Sammlerinnen sind im Katalog der Ausstellung als Mitorganisatorinnen und Unterstützerinnen aufgelistet, darunter Ellen von Siemens, Helene von Harrach, Marie Kirschner, Maria

40 Auf diese »class-bridging aspirations« hat bereits Stratigakos hingewiesen. Vgl. Stratigakos, *A Women's Berlin*, S. 108.

41 Salomon, *Eröffnung der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«*, S. 173.

42 Vgl. Stratigakos, *A Women's Berlin*, S. 128 f.

Sarre, Alice Mertens, Johanna Arnhold, Emma Dohme, Leonie von Schwabach, Minna Schmidt-Bürkly, Olga-Julia Wegener, Sophie von Wedekind, Tilly von Waldegg, Olga von Wassermann und Lilli Sobernheim.

Im Ausstellungskatalog waren diese Organisatorinnen sehr auffällig darum bemüht, die Vorteile des Kunstsammelns sowohl für das weibliche Individuum als auch für die Allgemeinheit hervorzukehren:

»Verständnisvolles Sammeln kann ein Mehrer der Glückswerte des Lebens und ein Förderer der Kunst und Wissenschaft sein. [...] Die Ergebnisse dieser Betätigung stellen jedenfalls dem Zielbewusstsein, der Ausdauer, dem für ein Spezialgebiet vertieften Wissen, in den meisten Fällen auch pekuniärer Opferfreudigkeit ein gutes Zeugnis aus.«⁴³

Trotz dieser und ähnlicher bemühter Argumentationen blieb Kritik an der Integration der Frau als Sammlerin in eine »Leistungsschau der Frau« nicht aus.⁴⁴ In der Satirezeitschrift *Simplicissimus* etwa karikierte Brynolf Wennerberg die scheinbare Trivialität und gesellschaftlichen Aspirationen der Sammlerinnen, indem er zwei elegant gekleidete junge Damen mit folgendem Untertitel abbildete: »Ich? Ich habe die Totenscheine meiner ersten drei Männer ausgestellt.«⁴⁵

Durch die wenig stringente Integration des Sonderbereichs »Die Frau in ihren persönlichen und öffentlichen Interessen« sowie eine Überbetonung bürgerlicher Erwerbsbereiche von Frauen gegenüber dem Gros der weiblichen Arbeiterschaft setzte die Schau stark verzerrte Schwerpunkte aus, was insbesondere von Vertreterinnen des linken Flügels der Frauenbewegung wie Minna Cauer und Helene Stoecker als »Illusion einer klassenübergreifenden Einheit« kritisiert wurde, die nur durch den Anschluss linker Stimmen zustande gekommen sei.⁴⁶

Die Historikerin Despina Stratigakos hat mit Bezug auf diese Ausstellung betont, dass durch die Präsentation vieler neu erschlossener Erwerbszweige und Lebensentwürfe von Frauen dem Narrativ einer modernen, in einem urbanen Umfeld selbstbestimmt lebenden »Neuen Frau« bereits vor dem Ersten Weltkrieg Vorschub geleistet wurde. Dieses Narrativ war nicht unbedingt an demokratisch-egalitäre Vorstellungen

43 Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Die Frau in Haus und Beruf*, S. 43.

44 Vgl. Lehmann, Henni: *Die Damenausstellung. Ein Wort der Abwehr*, in: *Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine* 14, Nr. 2 (1912), S. 9 f.

45 Brynolf Wennerberg: *Die Frau in Haus und Beruf*, in: *Simplicissimus*, 1912, Jg. 16, Heft 51, S. 891.

46 Vgl. Stoecker, Helene: *Ein Nachwort zum Berliner Frauenkongress*, in: *Die Gegenwart* 41 (1912), Nr. 11, S. 164-168.



Abb. 6: Brynolf Wennerberg: *Die Frau in Haus und Beruf*.

geknüpft, sondern wurde auch im Kontext der Eliten gedacht. Legitimer Teil des modernen Bildes der Frau konnte ganz offensichtlich die Praxis der Kunstmatronage sein, die auch durch die Ausstellung 1912 in ein emanzipatorisches Tätigkeitsfeld umgedeutet wurde.⁴⁷

Die professionelle Neubewertung des Kunstsammelns von Frauen wurde insbesondere von Caecilie Seler-Sachs propagiert, die als Organisatorin und Sammlerin südamerikanischer Ethnografika bei der Ausstellung eine herausragende Doppelrolle einnahm.⁴⁸ Sie war zudem die

⁴⁷ Stratigakos, *A Women's Berlin*, S. 134.

⁴⁸ Seler-Sachs präsentierte ihre ethnografische Sammlung bereits 1909 bei der *Internationalen Volkskunstausstellung* in Berlin.



Abb. 7: »Frau Cäcilie Selser vor ihrer ethnographischen Sammlung«.

Herausgeberin eines reich verzierten Sonderkatalogs zum Ausstellungssegment *Die Frau als Sammlerin*.⁴⁹ Er beinhaltet eine Einleitung der Kunstschriftstellerin Jarno Jessen sowie vierzehn bebilderte Essays von Sammlerinnen, die den Inhalt und Ursprung ihrer Sammlungen beschrieben. Jessen konstatierte einleitend, dass das Kunstsammeln durch Frauen eine neue Qualität erlangt habe: »Die neue Erfahrung ist, daß im deutschen Vaterland an vielen Stellen auch von Frauen ernsthaft gesammelt wird.«⁵⁰ Eingedenk der Kritik an der Integration dieses elitären Habitus in die Ausstellung führte Jessen apologetisch aus:

»Unsere Zeit mit ihren Forderungen zum Praktischen, die die Berufsfrage für das Frauengeschlecht so aktuell machte, ist besonders geneigt, den Sammlerinnen kühl zu begegnen. Was fördert uns das? Was bringt uns das ein? Selbst ein Plädoyer für ästhetische Lebenswerke, eine Anfrage, ob denn das Ornament am ernststen Bau nicht auch seine Berechtigung habe, ruft nur Achselzucken hervor. Trotzdem haben diese stillen, vornehmen Freuden viele Frauen beglückt, und dass jetzt durch

49 Selser-Sachs (Hg.), *Die Sammlerinnen*.

50 Vgl. Jessen, Jarno: Einleitung, in: Selser-Sachs (Hg.), *Die Sammlerinnen*, S. 4.



Abb. 8: »Frau Helene Krauß, Berlin, Sammlerin von Kalendern«.

die Frauenausstellung Ernstes zutage trat, wird mit Sicherheit die Richtungskurve dieser Liebhaberbeschäftigung nach oben bewegen.«⁵¹

Jessen propagierte einen Richtungswechsel zu mehr Ernsthaftigkeit beim Sammeln von Kunst durch Frauen. Auch dem Katalogbeitrag von Helene Krauß, die sich als Sammlerin von Kalendern und Almanachen des 18. und 19. Jahrhunderts an der Ausstellung beteiligte, forderte das Entstehen eines »Wir-Gefühls« unter den Sammlerinnen:

»Mag man uns Sammlerinnen auch zu den Törrinnen rechnen, uns wird es die Freude nicht stören, mit Ausdauer und Überwindung von Schwierigkeiten unsere Schätze zu mehren. Wenn es mir gelungen sein sollte zu zeigen, welche Fülle von Anregung mein Sammelobjekt bietet, so hoffe ich vielleicht Kolleginnen zu gewinnen, die ich schon jetzt herzlich willkommen heiße. Allen Sammlerinnen aber entbiete ich meinen Gruß.«⁵²

⁵¹ Ebenda, S. 6.

⁵² Krauß, Helene: Plauderei über die Frau im Kalenderwesen, in: Seler-Sachs, Die Sammlerinnen, S. 47-70, hier S. 70.

Auch die Publikation *Bahnbrechende Frauen*, die im Kontext der Ausstellung vom *Lyceum-Club* herausgegeben wurde, intendierte durch das Anführen historischer und zeitgenössischer weiblicher Ikonen des Sammelns, dem Bild der Frau als Sammlerin ein ernsthaftes und professionelles Gepräge zu verleihen:

»Wenn heut noch eine wissenschaftliche Autorität auf dem Gebiet des Sammelwesens die Frauen in dieser Tätigkeit dilettantisch und geizig nennt, systematisches Vorgehen durchgehend vermisst, ist Frieda von Lipperheide, wie die Kaiserin Friedrich und Johanna Mestorf ein schlagender Gegenbeweis. Sie erwarb alles aus zweckdienlichen Erwägungen, nicht aus Laune. Es war ihre Eigentümlichkeit nicht antiquarisch, sondern für lebendige Ziele zu sammeln. Immer wünschte sie der technischen und geschmacklichen Erziehung der Frauenwelt durch ihre Schatzvorräte zu dienen.«⁵³

Besonders hervorgehoben wurde hier der Werdegang von Prof. Johanna Mestorf. Die schleswig-holsteinische Ethnologin und Archäologin war die erste Frau, die den Titel Professor verliehen bekam und selbst ein Museum leitete. Als wissenschaftlich anerkannte Ausnahmefrau und mit zahlreichen offiziellen Auszeichnungen dekoriert, wurde sie von Vertreterinnen und Vertretern ihres Faches hochgeschätzt.⁵⁴ Jarno Jessen betonte vor allem Mestorfs Leistungen als Sammlerin anerkennend:

»Die Ausstellung des vaterländischen Altertummuseums in Kiel war ihre Schöpfung. Sie wußte jede greifbare Kulturäußerung aus heimatlichen Urzeiten aufzubewahren [...]. Zu ihrem Forschergeist redeten die Schmucksachen aus tausendjähriger Vergangenheit. [...]. Aus den höchsten Kreisen wie von einfachen Leuten gingen ihr Sendungen zu. Solche Volkstrachten, Geräte, Stickereien, Münzen, Spitzen, Kunstgewerbliches aller Art prüfte sie auf Sitten und Gebräuche des Volkslebens, auf die Herstellungsmethode bestimmter Bezirke [...] Der vorgeschichtlichen Zeit wurde der höchste Einsatz ihrer Mühen und das Volksleben Schleswig-Holsteins ihre Lieblingsdomäne. In ihrem Antlitz spiegelt sich ihr denkender, forschender, fragender Geist.«⁵⁵

Auf der Suche nach einer positiven Wendung beziehungsweise überhaupt erst Installierung eines Bildes der Frau als Sammlerin und Förde-

53 Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Bahnbrechende Frauen*, S. 167-175.

54 Vgl. Seler-Sachs, Caecilie: Professor Johanna Mestorf, in: *Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine*, 1899, I (3), S. 23.

55 Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Bahnbrechende Frauen*, S. 167-175.

rin bildender Kunst wurden auch identitätsstiftende, historische Ikonen »wiederentdeckt«. So präsentierten die Veranstalterinnen nicht zufällig in der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* auch »Bildnisse hervorragender Frauen der Vergangenheit« in einer eigenen Abteilung. Im allgemeinen Ausstellungskatalog hieß es zudem zu den sammelnden Frauen: »In hohen Kulturphasen der Weltgeschichte haben hervorragende Frauen das Sammeln ausgeübt, und Eleonore Gonzaga wie Isabella d'Este fordern zur Renaissancezeit unsere Bewunderung«. ⁵⁶

Generell war um 1900 die Geschichte der Kunstförderung durch Frauen als Thema durchaus gefragt: Gabor Falk publizierte 1902 seinen Essay *Die Frau in der Kunst*, in dem er neben Künstlerinnen auch historische »Protectorinnen« von Künstlern anführte. ⁵⁷ Er erinnerte daran, dass das erste Privatmuseum durch eine Frau, nämlich Isabella Gonzaga, begründet worden war. Er verkürzte jedoch die Rolle der »Kunstprotectorin« auf die Rolle der Muse, »die Künstler ihrer Zeit zu unsterblichen Taten begeistert« habe. ⁵⁸ Auch in Anton Hirschs *Die Frau in der bildenden Kunst. Ein kunstgeschichtliches Hausbuch* wurden historische Kunstfreundinnen thematisiert, vor allem Frauen aus der Zeit der Renaissance. ⁵⁹

Bei einer weiteren, 1914 in Leipzig stattfindenden Ausstellung mit dem Titel *Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik* (kurz BUGRA) kam abermals die professionalisierte Inszenierung von Sammlerinnen zum Zuge. In Leipzig präsentierten erneut zahlreiche Berliner Kunstsammlerinnen ihre Sammlungen. Hervorzuheben sind insbesondere die von Johanna Arnhold und Ellen von Siemens. Beide besaßen in großem Umfang graphische Arbeiten von Künstlerinnen. Im Katalog hieß es mit nostalgischem Blick in die Historie, dass die »Geschichte des Sammelwesens und der Bibliophilie der Frau« zwar bisher noch ein unerforschtes Gebiet darstelle, jedoch durchaus bekannt sei, dass es zu allen Zeiten schon Sammlerinnen gegeben habe. ⁶⁰ Das Bemühen, sich von der »rei-

⁵⁶ Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Die Frau in Haus und Beruf*, S. 43.

⁵⁷ Falk, Gabor: *Die Frau in der Kunst*, Wien 1902, S. 14 f. Er nennt u. a. Artemisia, die den Bau des Mausoleums in Halikarnass beauftragte, Amalasantha, die das Grabmal Theoderichs in Ravenna errichten ließ, sowie Maria von Medici, Margarethe von Österreich, Amalie von Solms und Katharina II., die verschiedene Künstler unterstützten bzw. Kunst sammelten.

⁵⁸ Ebenda, S. 15-18.

⁵⁹ Vgl. Hirsch, Anton: *Die Frau in der bildenden Kunst. Ein kunstgeschichtliches Hausbuch*, Stuttgart 1905.

⁶⁰ Schoeller, Ida: *Büchereien und Sammelwesen*, in: *Deutscher Buchgewerbeverein* (Hg.), *Frau im Buchgewerbe*, S. 71-73. Daran angeschlossen war eine lange und detaillierte Auflistung historischer Sammlerinnen verschiedener Länder.

nen Liebhaberei für Kunst« abzugrenzen und dem eigenen Kunstsammeln einen ernst zu nehmenden Status zu verleihen, kam dabei deutlich zum Ausdruck:

»Wertvolle Sammlungen sind ja derart beschaffen, dass jedes einzelne Stück ein Beitrag zum Ganzen ist, so dass eigentlich jede Sammlung ganz gezeigt werden müsste, wenn man sich ein begründetes Urteil über die Sammlerin bilden will. Der beschränkte Raum schloss von vorneherein diese Möglichkeit aus. Es bestand die Notwendigkeit, nur einzelne besonders bezeichnende Stücke auszulegen. Daraus ergibt sich größtenteils der Eindruck, dass die Frau nur als *Liebhaberin* graphischer und typographischer Schätze vorgeführt ist, nicht der anfänglich erstrebte: Die Frau als umsichtige, planvolle, spürsinnige, sichtende *Sammlerin* [...].«⁶¹

3. Konstruierte Sammlerinnen-Pathologien

Dem Streben nach weiblicher Professionalisierung begegneten manche Zeitgenossen um 1900 mit Abwehr. Vergleichbar der misogynen Reaktion auf Frauen, die professionell als Künstlerinnen tätig sein wollten, wurde auch das Kunstsammeln von Frauen beziehungsweise die Sammlerinnenpersönlichkeiten selbst häufig pathologisiert.⁶² Generell wurden Phänomene der Moderne um 1900, wie Vermassung, Mechanisierung und Kapitalisierung nicht selten als Pathologien betrachtet.⁶³ Geschlechtergrenzen überschreitende Frauen wurde in diesem Zusammenhang oft als »nervös« beschrieben, und ihnen wurde die Modekrankheit Hysterie attestiert. Die hysterische Frau, *femme fragile* und *femme malade*, war eine Ikone der Belle Epoque. Zahlreiche Mediziner, Kulturkritiker und Künstler widmeten sich um 1900 der vermeintlichen Frauenkrankheit Hysterie, die als Krankheitsideologie häufig zugleich misogyn und antisemitisch aufgeladen war.⁶⁴ In Bezug auf Frauen galt die Zuschreibung dieser Pathologie vor allem jenen Vertreterinnen des gehobenen Bürgertums, die eine scheinbar unzeitgemäße Individualität auslebten. Wurde eine Frau öffentlich mit dem Etikett der Hysterie versehen, signalisierte dies, dass sie »vom Pfad der Tugend abgekommen«

61 Ebenda, S. 98. Hervorhebungen im Original.

62 Vgl. Scheffler, *Frau und Kunst*, S. 92.

63 Vgl. Frevert, *Bürgerinnen und Bürger*, S. 125.

64 Vgl. Gilman, Sander L.: *The Image of the Hysteric*, in: Ders./King, Helen/Porter, Roy u. a. (Hg.): *Hysteria beyond Freud*, Berkeley 1993, S. 345-453.

war. Eine ungünstige Verquickung war daher die um 1900 angenommene therapeutische Wirkung des Kunstsammelns gegen Nervosität. In der kulturkritischen Schrift *Nervosität und Kultur* pries Willy Hellpach 1902 das Sammeln als Mittel zu Zerstreuung und Beruhigung der Nerven. Gerade den »besitzenden Mädchen« riet er präventiv dazu, »mehr gründlich als viel zu arbeiten«, da diese Form der therapeutischen Arbeit vor »Entartung und Degeneration« schütze.⁶⁵ Dass Empfehlungen dieser Art tatsächlich von Zeitgenossinnen aufgegriffen oder aber ihnen zugeschrieben wurden, belegt ein Bericht des Berliner Kunsthändlers Hugo Perls, der über den Ursprung der Sammlung der Porzellansammlerin Hermine Feist berichtete:

»[E]inem anderen, unkünstlerischen Motiv dankt die schönste Porzellansammlung der Welt ihre Entstehung. Hermine Feist hatte schlechte Nerven. Die Diagnose führte zu einer einfachen Therapie. Von Psychoanalyse war noch nicht die Rede. Sie sollte ›was tun‹, vielleicht sammeln: Briefmarken, Bilder oder Porzellan. Madame Feist entschloss sich zum Porzellan.«⁶⁶

Gezielte Pathologisierungen sammelnder Frauen konnten aber auch der institutionellen Ausgrenzung dienen, wie im Fall der Sammlerin Tony Straus-Negbauer sichtbar wird, die von 1908 bis 1913 eine renommierte Sammlung japanischer Farbholzschnitte aufbaute: Im Zuge ihrer zunehmenden Präsenz im Kunstbetrieb strebte Straus-Negbauer nach institutioneller Anbindung und suchte in Berlin die Nähe zum Direktor der Ostasien-Sammlung, Otto Kümmel. 1910 bat sie ihn, nachdem sie bereits mit Wilhelm Bode Rücksprache gehalten hatte, ein wissenschaftliches Volontariat unter seiner Leitung absolvieren zu dürfen. Kümmel berichtete Bode von dieser Anfrage und entwarf dabei folgendes Bild der Sammlerin:

»Die – nun sagen wir – sehr nervöse Dame hat von Dr. Smidt, dem Direktor einer Anstalt für solche Nervöse, das Sammeln japanischer Farbholzschnitte als Medizin verordnet bekommen und eifrig davon genommen. Jedenfalls hat sie in ihre Sammlung sehr viel Geld gesteckt.«⁶⁷

65 Hellpach, Willy: *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902, S. 217.

66 Perls, Hugo: *Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel*, München 1962, S. 69.

67 Brief von Otto Kümmel an Wilhelm Bode vom 17.12.1910, in: Klose, Wolfgang: *Wilhelm von Bode – Otto Kümmel. Briefwechsel aus 20 Jahren 1905-1925*, Karlsruhe 2009, S. 220-221.

Kümmels Hinweis auf Hermann Smidt, der zugleich Mediziner und Sammler japanischer Farbholzschnitte war, deutet darauf hin, dass Kümmel auf das »Krankheitsbild« der Hysterie anspielte, denn dies war das Spezialgebiet des Arztes.⁶⁸ Die Assoziierung dieser Pathologie mit dem Sammeln Straus-Negbaur diente der Herabsetzung von Sammlerin und Sammlung. Kümmel führte weiter aus:

»Ihre Söhne sind auf der Universität und sie hat nichts Rechtes mehr zu tun, so daß sie auf die Idee gekommen ist, bei mir Volontärin zu werden. [...] gebrauchen läßt sie sich wirklich nicht. Sie hat nicht die bescheidensten Vorkenntnisse, hat nie die geringste wissenschaftliche Ausbildung genossen und wird außerdem äußerst schwierig zu behandeln sein. Von einem Nutzen für die Sammlung ist also nicht die Rede – sie wird mir [sic!] nur Zeit kosten und höchst unbequem werden. [...] Da sie auch den Bedingungen für Volontäre in keiner Weise genügt, so läßt sich eine Abweisung ja sehr gut motivieren. Man braucht ihr nur zu sagen, daß die Kenntnis der japanischen oder chinesischen Sprache erforderlich sei – dann ist sie für einige Jahre versorgt. Lernen wird sie nie.«⁶⁹

Trotz der Ablehnung Kümmels griff Straus-Negbaur im Sommer 1913 ihre Pläne erneut auf und entschied sich in dem Bestreben, eine wissenschaftliche Anstellung im Museum zu erlangen, von Frankfurt am Main nach Berlin überzusiedeln. Wiederholt hatte sie ihrem Wunsch nach einer Anstellung in Briefen an Wilhelm Bode Ausdruck verliehen. Am 11. Dezember 1912 bat sie ihn erneut, ob sie nicht »irgendwo eine seriöse Arbeitsleistung übertragen bekommen könnte.« Sie führte an, sie habe sich »nicht bloß mit japan. Holzschnitten, sondern auch sehr ernstlich mit Rembrandt-Radierungen, Dürer & Zeitgenossen beschäftigt.«⁷⁰ Bode leitete das Gesuch an seinen Kollegen Max J. Friedländer, den Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, weiter und fragte: »Glauben Sie, dass Sie Fr. Strauss [sic!] irgendwie nützlich betätigen können? Eine aml. Stlg. irgendwelcher Art könnten wir ihr ja nicht in Aussicht stellen [...]!«⁷¹ Friedländer reagierte erwartungsgemäß ablehnend: »der Brief

68 Smidt war 1880 von der Kaiser-Wilhelm-Universität in Straßburg zum Thema Hysterie bei Kindern promoviert worden.

69 Brief von Otto Kümmel an Wilhelm Bode vom 17.12.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 220 f.

70 Brief von Tony Straus-Negbaur an Wilhelm Bode vom 11.12.1912, in: SMB-ZA, NL Bode.

71 Ebenda. Handschriftliche Notiz Bodes am Rand.

klingt wohl sehr vielversprechend. Ich kenne die Dame nicht und fürchte, es wird [sich] am Museum schwerlich eine Tätigkeit für sie finden.«⁷² Trotz erneuter Absage schrieb Straus-Negbaur im Juni 1913 nach einer Amerikareise abermals an Bode:

»Eurer Exzellenz, möchte ich gerne mitteilen, dass ich Amerikamüde zur deutschen Heimat zurückkehrte. Vor der Abreise von New York las ich zufällig im Orient-Archiv, dass man in Dahlem ein Ostasiat.-Museum zu bauen im Begriffe sei – Wenn ›mein Traum‹ in Erfüllung gehen könnte, wäre er das: dort als Volontärin arbeiten zu können.«⁷³

Wieder wurde Straus-Negbaur's Wunsch durch die Entscheidungsträger im Museum nicht entsprochen. Sie entschied sich daher, am »Orientalischen Seminar« in der Berliner Dorotheenstraße einen Japanisch-Sprachkurs zu belegen, den sie jedoch nach einem halben Jahr mit der Begründung abbrach, dass ihr Haushalt und sie »nicht im rechten Gleise« seien.⁷⁴ Kümmel sollte also mit seiner abschätzigen Prognose Recht behalten, wonach Straus-Negbaur die Sprache nie erlernen werde. Es bleibt allerdings fraglich, ob dies nur mit dem Unvermögen Straus-Negbaur's zusammenhing oder nicht vielmehr den frauenfeindlichen Strukturen und Haltungen um 1900 geschuldet war, die ihr begegneten.

Denn auch sehr gut ausgebildete Frauen wie Frida Schottmüller, eine der ersten Kunsthistorikerinnen, die an den Berliner Museen tätig waren, blieben im Museumsbereich trotz ihres akademischen Hochschulstudiums auf Grund ihres Geschlechts zeitlebens benachteiligt.⁷⁵ Mehrfach war Schottmüller trotz wissenschaftlicher Versiertheit und großer Loyalität gegenüber ihrem Arbeitgeber, im Gegensatz zu ihren männlichen

72 Ebenda, Handschriftliche Notiz Friedländers am Rand.

73 Sie fügte zuversichtlich und selbstbewusst hinzu: »Ich würde mich dann in Dahlem sesshaft machen & meine Sammlung von Farbenholzschnitten, sowie koreanische Töpfereien, & ebenso meine Handzeichnungen alter Meister sowie Radierungen & Kupferstiche event. den Kunstfreunden zu besichtigen gestatten.« Sie schloss den Brief mit einem weiteren Anliegen: »Gestatten eure Exzellenz noch die Frage, ob mein Sohn, der nicht sehr zum Kuristen taugt, sich eventuell auch in dem neuen Ost-asiat. Museum einarbeiten & später eine Anstellung erringen könnte?« Brief von Tony Straus-Negbaur an Wilhelm Bode vom Juni 1913, in: SMB-ZA, NL Bode.

74 Straus-Negbaur, Tony: Wie ich Japan entdeckte und sammelte, in: *Kunstwanderer*, 4 (1922), S. 464-470, hier S. 470.

75 Paul, Barbara: »Frida Schottmüller«, in: Hülsbergen, Henrike (Hg.): *Stadt und Frauenleben. Berlin im Spiegel von 16 Frauenporträts (= Berlinische Lebensbilder Bd. 9)*, Berlin 1997, S. 279-295.

Kollegen, von Wilhelm Bode bei Beförderungen übergangen worden.⁷⁶ Bis auf vereinzelte Ausnahmen gelang es Frauen kaum, feste und längerfristige Anstellungsverhältnisse im musealen Bereich zu erhalten.⁷⁷

4. Vom Sammeln zum Handeln. Möglichkeiten und Grenzen der Professionalisierung

Eine Möglichkeit zur Professionalisierung der Kunstmatronage bot der Schritt in den Kunsthandel. Um 1900 existierten in Berlin bereits vereinzelte Kunst- und Kunstgewerbebehandlungen sowie Galerien, die von Frauen geleitet wurden.⁷⁸ Am renommiertesten waren die Kunsthandlung von Elisabeth Menzel, die als erste zeitgenössische Kunsthandlung Berlins galt, sowie der bis 1918 bestehende kommerzielle Kunstsalon von Mathilde Rabl. Die Mitarbeit von Frauen im Kunsthandel ihres Ehemannes war hingegen schon lange geläufig und weit verbreitet. Nicht selten übernahmen diese Ehefrauen nach dem Tod ihres Mannes das Geschäft.⁷⁹

Dass gerade der Berufszweig des Kunsthandels für Frauen geeignet war, wurde um 1900 auch von der bürgerlichen Frauenbewegung diagnostiziert und gefördert. Im Organ des Bundes deutscher Frauenvereine, der von den Frauenrechtlerinnen Helene Lange und Gertrud Bäumer herausgegebenen Zeitschrift *Die Frau*, wurden in der Rubrik *Erwerbsthätigkeit* regelmäßig Empfehlungen verschiedener für Frauen geeigneter Erwerbsszweige publiziert. Im April 1904 stellte die Zeitschrift

76 Schottmüller verdiente nicht nur weniger Geld, sondern hatte auch keine Pensionsansprüche. Vgl. Paul, Frida Schottmüller, S. 283.

77 Vgl. Bischoff, Cordula: Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute, in: Dies./Threuter (Hg.), *Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, S. 16-30; Paul, Barbara: »... noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 4 (1994), S. 6-22.

78 Vgl. Stange, Heike: Rheins, Oellerich und Scheduikat – Überlegungen zu Frauen im Kunsthandel [Vortrag beim Workshop »Spurensuche: Der Berliner Kunsthandel 1933-1945 im Spiegel der Forschung« im Landesarchiv Berlin am 18.1.2012]. Stange präsentierte hier die Händlerinnen Charlotte Öllerich, Emma Rainz und Helene Scheduikat, die insbesondere nach 1919 tätig waren.

79 Vgl. Stange, Überlegungen zu Frauen im Kunsthandel.

die »Leitung eines Kunstsalons als Frauenerwerb« vor.⁸⁰ Der Artikel warb damit, dass die Gelegenheit für die weibliche Selbstständigkeit im Kunsthandel aus mehreren Gründen sehr günstig sei: Es ließe sich beim Ankauf von Kunstwerken eine Fülle künstlerischen Verständnisses und dekorativer Phantasie entfalten, es seien keine allzu großen finanziellen Mittel nötig, da man Waren in Kommission nehmen könne, und gebildete Frauen der Gesellschaft könnten bei dieser Betätigung zugleich die allgemeine Geschmacksrichtung heben und die Kunstpflege fördern. Dieser Verweis stellte einen Bezug zur Kunstmatronage her und wertete die Bedeutung der kunsthändlerischen Tätigkeit auf. Der Artikel kritisierte jedoch auch, dass es Frauen bisher an Mut und Unternehmungslust gefehlt habe, um im Kunsthandel tätig zu werden.⁸¹

Neben dem offiziellen Kunsthandel in Galerien und Salons existierte aber auch ein florierender inoffizieller Handel von Kunstobjekten durch Privatpersonen. Anhand der Korrespondenz Wilhelm Bodes lässt sich nachweisen, dass Frauen ihm wiederholt Kunstobjekte zum Ankauf anboten.⁸² Häufig handelte es sich bei derlei Angeboten auf dem inoffiziellen Kunstmarkt um Gelegenheitsverkäufe, die durch ökonomische Krisensituationen oder Erbschaften bedingt waren. Der gelegentliche Handel mit Kunst konnte auch, wie im Kapitel zu Martha Koch zu sehen sein wird, politisch oder sozial-karitativ motiviert sein. Kunstsammlerinnen handelten und tauschten mitunter auch Kunst zur Optimierung ihrer Sammlungen.

Die inoffizielle Kunsthändlerin Olga-Julia Wegener

Olga-Julia Wegener war eine wichtige und frühe Berliner Sammlerin chinesischer Kunst, die sich selbst öffentlich nicht als Händlerin, sondern als Sammlerin inzenierte, wie etwa bei der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* im Jahr 1912. Sie sammelte jedoch nicht nur chinesische Kunst, sondern war in diesem Bereich nachweislich auch kunsthändlerisch tätig.

80 Beszmertny, M.: Die Leitung eines Kunstsalons als Frauenerwerb, in: *Die Frau*, 11. Jg., Heft 7, April 1904, S. 757.

81 Vgl. ebenda, S. 757.

82 Der Handel mit Kunst und die Beschäftigung in einem Museum schlossen sich um 1900 nicht strikt aus. Viele Frauen der großbürgerlich-adeligen Elite ließen sich um 1900 über den Zwischenhändler Bode Kunst und Möbel vermitteln. So offerierte beispielsweise die Tochter von Wanda Dallwitz ihm für das Berliner Museum Gemälde und Plastiken. Vgl. Brief von Wanda Dallwitz an Wilhelm Bode vom 20.4.1926, in: SMB-ZA, NL Bode.

Dank der erhalten gebliebenen umfangreichen Korrespondenz zwischen Olga-Julia Wegener und ihrem Ehemann, sowie vorhandener Dokumentation zur Kunstsammlung, ihrer mehrfachen Erwähnung in verschiedenen Korrespondenzen und anhand zahlreicher zeitgenössischer Zeitungsartikel kann die Quellenlage zu Person und Sammlung als verhältnismäßig günstig bezeichnet werden.

Ein Bericht Georg Wegeners im Nachlass des Ehepaares gibt an, dass Olga-Julia Wegener auf ihrer ersten Chinareise im Herbst 1906 die »große und gute Idee« gekommen sei, dort Kunstwerke zu erwerben, um damit in Berlin zu handeln.⁸³ Tatsächlich war Wegener allerdings bereits vor ihrer Reise auf diese Geschäftsidee gekommen, da sie beobachtet hatte, dass der Handel mit ostasiatischer Kunst in Berlin noch kaum existierte, aber eine wachsende Nachfrage danach vorhanden war. Denn nicht nur in Privatsammlungen, sondern auch in Museen und Forschungsinstitutionen wurden zunehmend Ostasiatika-Bestände aufgebaut beziehungsweise erweitert. Im Jahr 1897 waren im Berliner *Auktionshaus Lepke* die ersten ausschließlich auf Ostasiatika spezialisierten Auktionen veranstaltet worden, und lediglich die von Hermann Pächter übernommene Verlagsanstalt *R. Wagner* sowie *Rex & Co.* handelten außerdem in Berlin mit Ostasiatika.⁸⁴ Als Pächter 1902 starb, übernahm der Kunstsalon Cassirer den Berliner Handel mit ostasiatischer Kunst – das Cassirer'sche Engagement in diesem Bereich blieb allerdings ein kurzes Intermezzo.⁸⁵ Der Mangel etablierter Händler und Galerien, die in diesem Bereich tätig waren, wurde von semi-professionellen Gelegenheitshändlern ausgeglichen, in deren Kreis sich auch Olga-Julia Wegener einzureihen gedachte.⁸⁶ Die labile ökonomische Lage des Ehepaares

83 Text in Mappe »Olga-Julia China Bilder«, K. 15, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg.

84 Vgl. Lepke, Rudolf (Hg.): Auction von Oelgemälden und Antiquitäten und Kunstsachen der verschiedensten Art, sowie von geschnitzte und moderne Möbel, Meissner Gruppen, japanische und chinesische Porzellane und Kunstsachen, Berlin 1887. Zur Galerie Hermann Pächters vgl. Meier-Graefe, Julius: Handel und Händler, in: *Kunst und Künstler* 11 (1912/13), H. 1, S. 34; Schwarz, Georg: Almost forgotten Germany, London 1936.

85 Bereits im Januar 1902 veranstaltete Cassirer in seiner Hamburger Dependence eine Ausstellung japanischer Kunst. Im Herbst 1902 folgte in Berlin eine Ausstellung alter japanischer Farbholzschnitte aus den Beständen Samuel Bings. Vgl. Echte, Bernhard/Feilchenfeldt, Walter: Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen, 2 Bde., Bd. II, Zürich 2009, S. 11.

86 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 11.2.06, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

Wegener und die häufige Abwesenheit des forschungsreisenden Georg Wegener schufen den Handlungsrahmen, der Olga-Julia Wegener motivierte, durch vereinzelte Verkäufe von Ostasiatika selbst Geld zu verdienen. Die größte Schwierigkeit bestand darin, chinesische Kunstwerke überhaupt zu akquirieren. So berichtete Olga-Julia Wegener in einem Brief an ihren Mann über ihre anfänglichen Versuche: »Ich renne täglich unverdrossen in Berlin herum nach Chinasachen, das ist die einzige Art auf die ich auch Geld verdienen kann[,] aber leider ist es nichts und manchmal so gar nicht amüsant.«⁸⁷ Immer wieder spielte auch das Aufbringen des nötigen Kapitals zum Erwerb wertvoller Ostasiatika eine zentrale Rolle in der Korrespondenz mit ihrem Mann. Am 18. Oktober 1906 klagte sie »[...] dass wir kein Kapital haben[,] um damit für uns ein kleines Vermögen zu erwerben, das ist so niederdrückend für mich[,] dass ich fast verzweifelt bin.«⁸⁸ Die Preise für chinesische Kunst waren auf Grund des geringen Angebots in Europa verhältnismäßig hoch. Daher fasste Wegener auch den Entschluss, zu ihrem Ehemann nach China zu reisen, um vor Ort Kunstwerke einzukaufen.

Da das Ehepaar Wegener über kein Eigenkapital zum Erwerb einer großen Anzahl von Objekten verfügte, schrieb Olga-Julia Wegener der Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Elsa Asenijeff einen Brief, der Einblicke in ihre Strategie der Kapitalakquise im Vorfeld der Chinareise gibt.⁸⁹ Sie bat die prominente und aus vermöglicher Familie stammende Asenijeff um finanzielle Unterstützung, da die Kosten für Reise und Neuerwerbungen erheblich waren und nicht vom Ehepaar Wegener alleine getragen werden konnten. Asenijeff antwortete ihr: »Ich – selbst, Gnädige, bin auch nicht in der Lage, Ihnen mit ein paar Tausend aushelfen zu können für ihre wissenschaftliche Mission, denn ich belaste schon meine Familie viel & muss mich sehr zusammennehmen, um durchzukommen [...].«⁹⁰ Dennoch war sie bemüht, eine Lösung für Wegeners

87 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 16.2.1906, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

88 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 18.10.1906, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3. Für gelegentliche Ankäufe ließ sie Geld bei Bekannten oder veräußerte eigenen Besitz, vgl. Briefe von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 11.2.06 und 13.2.1906, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

89 Brief E. Asenijeff an Olga-Julia Wegener, o. D., in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 15. Vermutlich lernten sich die Frauen auf Vermittlung des Leipziger Verlegers Brockhaus kennen. Der Brief ist nicht datiert, es bleibt daher unklar, ob er sich direkt auf die Chinareise 1906-1908 oder auf eine spätere bezieht.

90 Ebenda.

Geldnot zu finden: So nannte sie ihr potentielle Geldgeber und lud sie zu einer Soiree ihres Lebensgefährten Max Klinger ein, bei der Wegener Kontakte zu weiteren »nützlichen« Personen knüpfen könne. Zudem gab sie ihr den Rat, »ganz kaufmännisch-vernünftig« vorzugehen, sich Kapital bei einer autorisierten Gewerbebank zu leihen, und »wenn sie dann mit den Bildern & Schmuck & Kunstgewerblichen Antiquen« aus China zurück sei, diese »spielend an die Museen« zu verkaufen.⁹¹ Es geht aus den Quellen nicht hervor, auf welche Weise Olga-Julia Wegener das nötige Kapital für ihre Ankäufe in China erwarb. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie von mehreren Personen finanzielle Unterstützung erhielt.⁹²

Wegner handelte vorausschauend und strategisch. So erkundete sie vor ihrer ersten Chinareise nicht nur den Berliner, sondern auch den Londoner Kunstmarkt nach chinesischer Kunst und musste auch in England feststellen, dass ein unzureichendes und überteuertes Angebot einer zunehmenden Nachfrage gegenüberstand: »Ich war heute in verschiedenen Geschäften[,] überall nur dieselbe Antwort [...] es gibt ja bald kein Stück mehr[,] es wird immer teurer!«⁹³

In China erwarb Wegener eine große Anzahl chinesischer Kunstobjekte, die sie nach Berlin überführte und dort bestenfalls geschlossen an ein Museum oder eine Institution veräußern wollte.⁹⁴ In Berlin löste ihre Sammlung und ihr Versuch, sie zu verkaufen, allerdings eine öffentliche Kontroverse aus.⁹⁵ Nachdem es Wegener nicht gelungen war, die Sammlung in Berlin zu verkaufen, trat sie mit dem British Museum in London in Verhandlungen. Im Spätherbst 1909 reiste Olga-Julia Wegener nach London, um dort selbst die Verkaufsverhandlungen zu führen. Da das British Museum die von Wegener geforderte Summe von 7500 britischen

91 Ebenda.

92 Hierauf deutet auch eine Bemerkung Ernst Grosses hin, wonach sie von einer Art »Consortium« Geld zum Ankauf von Kunstwerken erhalten habe. Brief von Otto Kümmel [berichtet über Grosse] an Wilhelm Bode vom 11.3.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 194.

93 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 31.5.1907, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Pariser Briefe, K 2.

94 In China bedauerte Wegener sogar, nicht schon kurz nach dem so genannten Boxeraufstand 1901 mit dem Ostasiatika-Handel begonnen zu haben, da sie dann auch vom Handel mit geraubter Beutekunst hätte profitieren können: »Was haben wir damals versäumt als der Krieg mit China zu Ende war [,] wir hätten ein Vermögen [,] Georg [,] wenn ich ein bisschen klüger gewesen wäre [...]«. Vgl. Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 11.2.06, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

95 Die Kontroverse wird in Kap. IV, 6 ausführlich thematisiert.

Pfund nicht sofort bereitstellen konnte, zogen sich die Verhandlungen über einen relativ langen Zeitraum hin.⁹⁶ Über mehrere Monate verweilte Wegener daher in London. Nachdem bis zum Jahresende 1909 keine Dynamik in den Ankauf ihrer Sammlung gekommen war, erhöhte sie den Druck auf ihre britischen Verhandlungspartner, indem sie ihnen mitteilte, sie wolle nach Paris fahren, um ihre Sammlung auch dort anzubieten. Sie reiste Anfang 1910 tatsächlich nach Paris, wo sie mit diversen Kunsthändlern, Privatsammlern und Museen in Verhandlungen trat, darunter mit dem Louvre, dem Musée Guimet und den Kunsthändlern George Petit und Paul Durand-Ruel. Nach ersten Gesprächen setzte sie große – vor allem finanzielle – Hoffnung in eine Ausstellung ihrer Sammlung in der Galerie Durand-Ruel.⁹⁷ Aus ihrem Pariser Kunsthandelsalltag berichtete sie ihrem Mann:

»[I]ch führe ein Hundeleben. Bilder auf- und zurollen[,] Listen machen[,] für jedes den genauen Preis (immer die Bedenken ist es auch nicht zu viel oder zu wenig das einen allein schon aufreibt) machen[,] dann kommt der kleine Händler [und] die Geschichte fängt von neuem an mit viel Gebrabel neue Listen[,] neue Preise[,] dann kommt der ganz große Händler wieder[,] [dann] fängt es von neuem an[,] kurz[:] zum Wahnsinnig werden [...] Ich bin nur bussiness women u. gar nicht lady [...] nur Geschäft, Geschäft! Geld machen ist doch eigentlich ekelig außerdem macht es mich egoistisch u. kalt. [...]«⁹⁸

Dieser kritischen Einschätzung des Kunsthandels zum Trotz verkaufte Wegener einzelne Ostasiatika an Privatsammler, etwa an den Diplomaten und Unternehmer Gustav Krupp von Bohlen und Halbach.⁹⁹ Er-

96 Da die Reisebriefe Olga-Julia Wegeners undatiert sind, lässt sich der genaue Zeitraum nur vage benennen. Vermutlich hielt sie sich von Oktober 1909 bis Januar 1910 in Paris auf. Der Preis war mit über 7000 britischen Pfund äußerst hoch angesetzt, beispielsweise hatte der Ankauf der Privatsammlung Anderson (ebenfalls ostasiatische Kunst) das British Museum weniger als halb so viel gekostet. Vgl. Ying-Ling Huang, Michelle: British interest in Chinese painting, 1881-1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum, in: *Journal of the History of Collections*, 2010, Vol. 22 (2), S. 279-287, hier S. 283.

97 »Jetzt soll es Durand Ruel werden[,] was sagst du dazu [...][,] wenn es einschlägt dann sind doch die zweiten Hunderttausend vielleicht die dritten auf einmal verdient u. ich kann endlich nach Hause fahren [...]«. Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, o.D., in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 2.

98 Ebenda.

99 Ebenda. Der Verkauf ist auch erwähnt in Butz, Herbert: Wege und Wandel. 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin 2006, S. 32.

staunt resümierte sie: »Paris scheint sonderbarerweise eine Goldgewinnungsstätte für die unbedeutendsten Bilder zu werden [...].«¹⁰⁰ Zur Ausstellung ihrer Sammlung oder zu größeren Verkäufen kam es in Paris jedoch nicht. Eine bereits angekündigte Schau im Musée Guimet wurde kurzfristig von der Sammlerin selbst abgesagt.¹⁰¹ Nach dem Pariser Intermezzo kehrte Olga-Julia Wegener nach London zurück, wo in der Zwischenzeit die nötigen finanziellen Mittel bereitgestellt worden waren, so dass der Ankauf durch das British Museum im Februar 1910 abgewickelt werden konnte.¹⁰²

Auch nach diesem großen Coup handelte Wegener weiterhin vereinzelt mit ostasiatischer Kunst.¹⁰³ Im Jahr 1912 reiste sie beispielsweise im Auftrag des Völkerkundemuseums Leipzig für sechs Monate nach Peking, um neue Exponate für die Sammlung des Museums zu erwerben.¹⁰⁴

Obwohl an der kunsthändlerischen Tätigkeit Olga-Julia Wegeners kein Zweifel bestehen kann, distanzierte sie sich öffentlich selbst vehement von jeglichem kommerziellen Interesse und bezeichnete sich abschließlich als Sammlerin:

»Jeder Gedanke eines gewerblichen Unternehmens oder einer Spekulation lag mir hierbei völlig fern. Ich ging [...] nur davon aus, einem kulturhistorischen und kunstwissenschaftlichen Interesse zu dienen. Von diesem Gedanken geleitet legte ich die Sammlung an [...]. Ich wiederhole, dass mir jeder gewerbliche oder Spekulations-Zweck bei der Erwerbung der Bilder fern gelegen hat. [...]«.¹⁰⁵

100 Ebenda.

101 Guillaume Apollinaire berichtet, dass sie nicht mit der Beleuchtung ihrer Kunstwerke einverstanden war. Vgl. Apollinaire, Guillaume [Pseudonym, eigentlich Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąz-Kostrowicki]: *Chinese Art: Chinese Raphaels and Rembrandts*, in: Breunig, LeRoy C. (Hg.): *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, New York 1972, S. 127-129, hier S. 128.

102 Vgl. Wegener, Georg: *Madeleine. Ein Strauss aus unserem Garten. Olga-Julia zum 21. März 1910, unserem zehnten Hochzeitstag*, Berlin 1910, S. 203.

103 Vgl. Telegramm vom 11.3.1912, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K 2.

104 Vgl. Butz, Wege und Wandel, S. 27. Die genaueren Hintergründe dieses Auftrags sind bisher nicht bekannt. Wegener erwarb auf ihrer Reise 1912 etwa 300 Gegenstände für das Leipziger Völkerkundemuseum, vgl. Reichardt, Shuxin: *Die China-Sammlung im Museum für Völkerkunde zu Leipzig*, in: Bräutigam, Herbert / Eggebrecht, Arne (Hg.): *Schätze Chinas aus Museen der DDR*, Hildesheim 1990, S. 4-7, hier S. 6.

105 Textfragment in *Mappe »Olga-Julia China Bilder«*, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 15. Es ist nicht eindeutig festzustellen, in welchem Kontext diese förmlich wirkende Erklärung entstand.

Die Distanzierung von kommerziellen Motiven mag verschiedene Gründe gehabt haben, einer davon war gewiss das Unbehagen Olga-Julia Wegeners am Überschreiten der normativen Geschlechtergrenzen ihrer Zeit. So klagte sie gegenüber ihrem Ehemann: »[I]ch bin nicht so wie andere brave, rechtschaffende Frauen [,] die ihre Männer glücklich machen [...]«. ¹⁰⁶ Georg Wegener nahm scheinbar an den emanzipierten Zügen seiner Frau, »die auch selbst denkt und schafft«, sich nicht damit begnügte die Frau »des ›armen, kleinen Doktors‹ zu sein«, sondern »auch sich selbst einen Mann« stehe, wenig Anstoß. ¹⁰⁷ Der Wunsch, die eigene prekäre finanzielle und damit auch gesellschaftliche Lage zu verbessern, war so groß bei der Offizierstochter Olga-Julia Wegener, dass sie dafür Standes- und Geschlechtergrenzen – wenn auch unter dem Deckmantel der Kunstmatronage – überschritt. Das durch ihren Kunsthandel erworbene Kapital setzte sie für den Erwerb eines repräsentativen Gutshofs und damit Mehrung des eigenen sozialen Prestiges durch einen luxuriösen Lebensstil ein. Das Sammeln und Handeln mit Kunst war in ihrem Fall kein intendiert emanzipatorischer Akt, wenngleich er dennoch eine emanzipatorische Wirkung hatte: Denn Olga-Julia Wegener reiste, handelte und lebte phasenweise weitgehend selbstbestimmt.

5. Die Trias weiblich – jüdisch – modern

»Liebe Fackel! Preisrätzel: Eine Dame sitzt auf einem Sessel von Olbrich – Darmstadt, trägt ein Kleid von Van de Velde – Brüssel, Ohrgehänge von Lalique – Paris, eine Brosche von Ashbee – London, trinkt aus einem Glas von Kolo Moser – Wien, liest in einem Buche aus dem Verlag ›Insel‹ – München, gedruckt mit Lettern von Otto Eckmann – Berlin, verfaßt von Hofmannsthal – Wien. Welcher Confession gehört die Dame an?« ¹⁰⁸

Die Suggestivfrage, die Karl Kraus hier im November 1900 an die Leserschaft der *Fackel* richtete, demonstriert, wie selbstverständlich für ihn die Annahme einer Verbindung zwischen dem Jüdischsein einer Frau und ihrem Bekenntnis zum reformkünstlerischen Universalästhetizismus

¹⁰⁶ Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener vom 31.5.1907, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

¹⁰⁷ Weder Georg noch Olga-Julia Wegener waren Fürsprecher der Frauenbewegung, vgl. u. a. Erzählung von Georg Wegener vom 8.7.1908, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 15.

¹⁰⁸ Kraus, Karl: o. T., in: *Die Fackel*, Nr. 59, II.1900, S. 28.

oder zur Kunst der Secessionsbewegung zu sein schien. Ohne es auszuformulieren, genügte bereits die abstrakte Aneinanderreihung der Namen und internationalen Wirk- und Werkstätten moderner Künstler, um die Frage nach der Konfessionszugehörigkeit der »Dame« beantworten zu können. Um keinen Zweifel an der korrekten Antwort auf die Frage aufkommen zu lassen, hatte Kraus in derselben Ausgabe bereits wenige Seiten zuvor die »confessionelle Schichtung« der Anhängerschaft moderner Stil- und Secessionskunst unmissverständlich als »jüdisch« markiert:

»[W]ie einst jeder Aristokrat seinen Hausjuden hatte, so besitzt jetzt jeder Börseaner seinen Haussecessionisten. [...] Diese Annäherung zwischen moderner Malerei und geldstolzem Hebräerthum, die Fortschritte einer Raumkunst, die dem Ghetto das Aussehen eines Home's geben soll, berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. [...] Und wer in der jüngst eröffneten Ausstellung der Secession die Blüten des berühmten *goût juif* bewundert hat, wird solche Träume nicht als eitle belächeln.«¹⁰⁹

Insbesondere in Bezug auf Gustav Klimt, den exponiertesten Wiener Secessionisten, kulminierte die Kraus'sche Kritik. Nicht nur die Ornamentfülle und Erotik der Klimt'schen Gemälde, sondern auch den von ihm dargestellten Frauen- beziehungsweise Weiblichkeitstyp, der moderne Kunst fördere und konsumiere, lehnte Kraus ab.¹¹⁰ Diesen Frauentyp verkörperten für ihn real einige Frauen der Wiener *décadence*, die Klimt Modell saßen.¹¹¹ Moderne Kunst, Jüdischsein und Frausein waren für Kraus eng miteinander verbunden und stellten ein von ihm wahrgenommenes und kritikwürdiges Phänomen in Wien um 1900 dar.¹¹²

109 Ebenda, S. 19. Kraus führte bereits in Heft 41, 5. 1900, S. 22 und in folgenden Ausgaben der *Fackel* den Spottbegriff *goût juif* ein. Er behauptete, dass dieser in Paris im pejorativen Sinne für die Kunst von Gustav Klimt und Wiener Secessionskünstlern benutzt werde.

110 Zu Kraus und der Wiener Secession: Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt a. M. 1987, S. 40-66.

111 Nike Wagner hat darauf hingewiesen, dass Klimt erst 1905 damit begann, seine charakteristischen großformatigen Frauenbildnisse zu malen. Kraus' Kritik aus dem Jahre 1900 bezieht sich also auf Klimts symbolistische Frauendarstellungen, doch auch für sie lieferten bekannte Frauen des Wiener Großbürgertums, wie Adele Bloch-Bauer, die Vorlage. Vgl. Wagner, Geist und Geschlecht, S. 45.

112 Vgl. Helduser, Urte: Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900 (= Literatur, Kultur, Geschlecht, Bd. 34), Köln/Weimar/Wien 2005, S. 1. Karl Kraus selbst war jüdischer Herkunft, wurde seit 1899 als »konfes-

Nicht spießbürgerliche Sittenstrenge, sondern antibürgerliche Kritik an Kulturverfall, Moralverlust und expandierendem Materialismus bildeten den Rahmen, in den Karl Kraus seine Kritik an Secessions- und Stilkunst spannte. Diese *décadence*-Kritik war Teil der Debatte um die Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die generell – und nicht nur bei Kraus und auch nicht nur in Wien – von Geschlechterkonnotationen und -metaphern durchzogen war. Diesbezüglich von herausragender Durchschlagskraft war das vom Wiener Kulturkritiker Otto Weininger verfasste und viel gelesene Werk *Geschlecht und Charakter*, das ebenfalls die Trias Moderne, Geschlecht und Judentum pejorativ gleichsetzte.¹¹³ Andere Wiener Zeitgenossen betteten ihre Kritik an Secessions- und Stilkunst konkreter in die Debatte um die so genannte Judenfrage ein.¹¹⁴ Die Amalgamierung von so genannter Juden- und Frauenfrage war charakteristisch für das ausgehende 19. Jahrhundert in Westeuropa. Auch in Frankreich wurde eine Ausstellung in Samuel Bings Pariser Galerie *Art Nouveau* beispielsweise von einem Kritiker mittels der negativen Metapher einer »morphiumsüchtigen Jüdin« beschrieben.¹¹⁵ Die Verknüpfung von Juden- und Frauenfrage spiegelte sich auch in Form der Diskriminierung von männlichen Juden wider, denen häufig pejorativ zugeschrieben wurde, effeminiert zu sein.¹¹⁶

sionslos« geführt, ließ sich später katholisch taufen, trat allerdings bereits 1923 wieder aus der katholischen Kirche aus. Auf Grund seiner antijüdischen Polemik galt er vielen Zeitgenossen und nachträglichen Forschergenerationen als typisches Beispiel jüdischen Selbsthasses (v. a. Theodor Lessing). Andererseits betrachteten und betrachten ihn viele als »Erzjuden« (v. a. Martin Buber). Die ältere Forschungsliteratur zu diesem Aspekt ist zusammengefasst bei: Zohn, Harry: Karl Kraus and the Critics, Columbia 1997, v. a. S. 19-27.

- 113 Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien 1903, u. a. S. 90.
- 114 Der Architekt Adolf Loos betrachtete beispielsweise secessionistische Wohnungseinrichtungen als »neues jüdisches Ghetto«, als »verkappte Kaftans«, die einer völligen Assimilation entgegenwirken würden: »Da wären wir ja wieder am alten Fleck. Im neuen Ghetto. Und die Armen haben geglaubt, durch Olbrich oder Siegfried [Bing, Anm. ACA] sich vom Judentum zu emanzipieren. Schinken essen allein genügt nicht.« Loos, Adolf: *Die Emanzipation des Judentums*, Undatiertes Typoskript, zitiert nach: Rukschcio, Burkhard/Schachel, Roland (Hg.): *Adolf Loos. Leben und Werk*, Wien 1982, S. 71.
- 115 Vgl. Shapira, *Jewish Identity*, S. 70.
- 116 Vgl. zur Pathologisierung von Juden, Moderne und Weiblichkeit: Hödl, Klaus: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, Wien 1997, v. a. S. 275-315; Gilman, Sander L.: *Freud, Identität und Geschlecht*, Frankfurt a. M. 1994; Silverman, *Jews and Culture*, S. 79-87. Dem wollte die zionistische Bewegung durch körperliche Ertüchtigung entgegenreten, Vgl. Kasten, Christoph: »Ermannt Euch«.

In Berlin wurde um 1900 ebenfalls über den Zusammenhang von moderner Kunst und »Rasse« sowie Geschlecht diskutiert.¹¹⁷ Sowohl Vertreter der modernen Kunst und Literatur – wie der Lyriker Richard Dehmel und der Berliner Impressionist Max Liebermann – disputierten über den Zusammenhang von *Talent und Rasse*¹¹⁸ als auch Anhänger des politischen Antisemitismus wie Heinrich von Treitschke, für den Antisemitismus und Antifeminismus eine Einheit bildeten.¹¹⁹

»Man brauchte«, so die Historikerin Ute Frevert, »den Juden und die Frau als das im doppelten Sinne Unidentische, als Folie, vor der sich die Selbstbilder nicht-jüdischer Männer gleichsam kontrapunktisch abheben konnten.«¹²⁰ Die jüdische Frau bot somit eine doppelte Angriffsfläche und nahm eine zweifache Paria-Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft ein.¹²¹ Frauen der Elite generell, aber eben insbesondere die damit iden-

Körperbilder männlicher Juden im rassistischen Antisemitismus und im Zionismus Max Nordaus, in: Haustein, Sabine/Hegner, Viktoria (Hg.): Stadt – Religion – Geschlecht: historisch-ethnographische Erkundungen zu Judentum und neuen religiösen Bewegungen in Berlin, Berlin 2010, S. 84–112.

117 Allerdings ist dies für Berlin weit weniger erforscht als für das Wiener Fin de Siècle. Helduser erwähnt, dass im Vergleich zur Forschung zur Wiener Moderne für Berlin und München die Relevanz des Geschlechterdiskurses für Literatur und Kultur noch nicht erkannt worden sei. Vgl. Helduser, Geschlechterprogramme, S. 261.

118 Vgl. Dehmel, Richard: Kultur und Rasse, in: Gesammelte Werke. Bd. VII. Betrachtungen, Berlin o. J., S. 162–192. Auch in der 1912 durch den vom Berliner Journalisten Moritz Goldstein verfassten Aufsatz *Deutsch-jüdischer Parnaß* ausgelösten Debatte um die deutsch-jüdische Kultursymbiose war moderne bildende Kunst ein Thema: »Wir mögen [...] als Max Liebermann die moderne Malerei führen: wir mögen das deutsch nennen, die anderen nennen es jüdisch, sie hören das Asiatische heraus, sie vermissen das »germanische Gemüt«. Goldstein, Moritz: Deutsch-jüdischer Parnaß, in: *Der Kunstwart*, Heft 11, 25.2.1912, S. 281–294, hier S. 286.

119 Vgl. Planert, Ute: Antifeminismus im Kaiserreich: Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität, Göttingen 1998, S. 36; Frevert, Ute: Die Innenwelt der Außenwelt. Modernitätserfahrungen von Frauen zwischen Gleichheit und Differenz, in: Volkov, Shulamit (Hg.): Deutsche Juden und die Moderne, München 1994, S. 75–95.

120 Frevert, Modernitätserfahrungen von Frauen, S. 77. Hervorgehoben im Original.

121 Der Begriff Paria in Bezug auf die jüdische Emanzipationsgeschichte wurde insbesondere von Max Weber und Hannah Arendt geprägt. Vgl. Weber, Max: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, in: Ders.: Religion und Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Frankfurt a. M. 2010, S. 1099–1192; Arendt, Rahel Varnhagen, S. 209–225.

tifizierten Jüdinnen, schienen die Geschlechterordnung durch ihre Kunstmatronage in Frage zu stellen und konnten daher als Gefahr der bestehenden bürgerlichen Ordnung erscheinen. Denn gerade der Förderung moderner Kunst wurde ein gleichzeitiges Streben nach weiblicher Emanzipation nachgesagt. Tatsächlich existierten um 1900 personelle Verbindungen zwischen künstlerischer Avantgarde und der Frauenbewegung. Der Kunsthistoriker Tobias Natter hat für Wien um 1900 festgestellt, dass »glühende Verehrerinnen« der Secession aus dem Lager der Frauenbewegung stammten: Die österreichische Theosophin und Frauenrechtlerin Marie Lang feierte beispielsweise das Gebäude der Secession als Provokation des Kleinbürgers und als eine »Parabel auf die Frauenbewegung«. ¹²² In Berlin veranstalteten einige Frauen, die auch modernen Kunstströmungen gegenüber aufgeschlossen waren, anlässlich des Internationalen Frauenkongresses 1904 in ihren Salons Empfänge und engagierten sich auch darüber hinaus für frauenemanzipatorische Anliegen. Auch die Gründung der Berliner Secession war nicht nur ein Politikum in Bezug auf ihre antiakademische und damit gleichzeitig gegen den Kaiser zielende Stoßrichtung. ¹²³ Die Zulassung von Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz in den Kreis der Berliner Secessionisten demonstrierte, dass diese Künstlervereinigung auch hinsichtlich der Geschlechterrollen zu Innovationen bereit war. »Vereint im Kampfe gegen den Philister« – unter dieser Losung bot die Secessionsbewegung ein attraktives und teilweise inklusives Modell für Frauen. Doppelt motiviert, durch den Geist der Jugend- und Reformbewegung sowie das Gefühl der Zugehörigkeit zu elitär-geistesaristokratischen Kreisen, forderten ihre Angehörigen die bürgerliche Geschlechterordnung heraus. Dies lässt sich etwa im Falle der van-Gogh-Sammlerin und Übersetzerin Margarete Mauthner nachvollziehen. Deren emphatische Parteinahme für van Gogh kann nicht, wie es die Historikerin Veronica Grodzinski vermutet, lediglich damit erklärt werden, dass sie sich stark mit dem Werk van Goghs auf Grund ihres jüdischen Außenseiterstatus identifizieren konnte. ¹²⁴ Diese Annahme würde das Motivationsspektrum Mauthners deutlich verengen und unterstreichen, was Peter Paret konstatiert hat: »any

122 Natter, Fürstinnen ohne Geschichte, S. 67.

123 Vgl. zur Politisierung der Kunst in der Zeit der Secessionsgründung Paret, Peter: Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.

124 Vgl. Grodzinski, The artdealer and collector as visionary; Dies., Longing and Belonging; Dies., Wilhelm II, Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art.

effort to define assimilated artists, critics, collectors, and dealers on the basis of their Jewish or partly Jewish origins breaks down as soon as the individual life is studied in detail. The leading figures [...] rise far above any ethnic typology.«¹²⁵ Mauthner begründete ihre Vorliebe für van Gogh anders: »der junge Maler sprach in gesteigerter Schönheit und Leidenschaft die Gedanken und Empfindungen aus, die ich mit der Münchner Luft eingeatmet hatte und die ein heißes Echo in meinem Hirn und Herzen weckten.«¹²⁶ München stand im Sinne Mauthners für Freiheit und Partizipation an der künstlerischen Secessions- und Reformbewegung, einer Revolte gegen das Philistertum.¹²⁷ Die fundamentalen biographischen Brüche Mauthners, ihre Scheidung und zweite Ehe mit einem jüngeren Mann, zwangen sie früh dazu, bürgerliche Konventionen zu überschreiten, und gaben ihr Impulse für das Engagement für noch nicht-etablierte, moderne Kunst, allen voran die von van Gogh.

Die vermeintliche Trias von Jüdischsein, Frausein und moderner Kunst sahen Zeitgenossen insbesondere durch »Cliques« von Personen, die moderne Kunstrichtungen förderten, bestätigt.¹²⁸ Es lassen sich in Berlin unzweifelhaft enge Netzwerke um einzelne, modernefördernde Personen wie etwa um Paul Cassirer, Max Liebermann, Marie-Anne von Friedlaender-Fuld und später auch Alfred Flechtheim nachweisen. Verwandtschaftliche Nähe zu modernen Kunstschaaffenden begünstigte dabei durchaus deren Kunstmatronage für moderne Kunstrichtungen.¹²⁹ Margarete Mauthner berichtete etwa, dass ihr Bruder, der moderne Künstler Fritz Alexander, Aufträge seiner Tante Hedwig Jüdel (geb. Meyer) erhielt, »auch wenn er wusste, dass Tante Hedwig, als sie bei ihm das Bild ihres Gatten bestellte, mehr von Familiengefühlen als vom Glauben in die neue Kunst getrieben wurde.«¹³⁰ Auch Anna Liebermann, Kunstsammlerin und Schwester des Malers Max Liebermann, kaufte demonstrativ zur Unterstützung ihres Bruders das Gemälde *Arbeiter im*

125 Paret, *Modernism and the »Alien Element«*, S. 56.

126 Zu Mauthners Münchner Aufenthalt, Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 164 f.

127 Auch Hobsbawm hat darauf hingewiesen, dass die Jugendbewegung Frauen zweifellos mehr Rechte als alle anderen Formen der bürgerlichen Öffentlichkeit einräumte. Vgl. Hobsbawm, *Kultur und Geschlecht*, S. 186.

128 Wilhelm Bode verwies beispielsweise auf ein solches Netzwerk, indem er in seinen Memoiren abschätzig von den »weiblichen Einflüssen aus dem Kreise der Tschudi-Verehrer« berichtete. Bode, *Mein Leben*, Bd. I, S. 347.

129 Zu innerjüdischen Netzwerken vgl. Scholem, Gershom: *On the social Psychology of the Jews in Germany. 1900-1933*, in: Bronsen, David (Hg.): *Jews and Germans from 1860 to 1933*, Heidelberg 1979, S. 9-32.

130 Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 198 f.

Rübenfeld, nachdem es bei der Akademieausstellung 1876 durchgefallen war. Diese Formen der Förderung hatten freilich keinen genuin »jüdischen Hintergrund«, sondern lagen familiärer Verbundenheit zugrunde.

Mitnichten waren zudem in die Netzwerke der künstlerischen Moderneförderung ausschließlich Jüdinnen und Juden eingebunden. Diese transnational agierenden Netzwerke einer moderne-fördernden Elite als »verjudet« und »verweiblicht« zu diffamieren war vielmehr eine antisemitisch-misogyne Polemik, die, häufig verschwörungstheoretisch oder völkerpsychologisch argumentierend, eine vermeintliche Dominanz oder Zwangsläufigkeit der Moderneförderung durch jüdische Personen konstruierte. Oft nutzten Antisemiten das seit dem frühen 17. Jahrhundert weit verbreitete, antijüdische Stereotyp des »ewig wandernden Juden«, genannt *Ahasver* beziehungsweise in weiblicher Form *Ahasvera*, um den vermeintlichen jüdischen Kosmopolitismus anzugreifen.¹³¹ Das Bild des *Ahasvers* beziehungsweise sein weibliches Pendant spielten allerdings positiv gewendet auch in zionistischen Debatten eine große Rolle.¹³² Als geradezu ikonisch wurde das 1899 geschaffene Gemälde *Der Ewige Jude* des jüdischen Malers Samuel Hirszenberg in zionistisch gesinnten Kreisen verehrt. Auch die jüdische Autorin Else Croner wendete das Bild der »ewig wandernden Jüdin« positiv und verband es mit dem Modernestreiben der Jüdin: »Ahasvera, die Jüdin, ist die Tochter eines Volkes, das kein Land mehr besitzt; daher die seltsam-geheimnisvolle innere Ruhelosigkeit, die von Ort zu Ort, von Ziel zu Ziel sie treibt.«¹³³ Sie führte weiter zur daraus scheinbar resultierenden Modernität von Jüdinnen aus:

»[S]o konservativ ihr [der Jüdin, Anm. ACA] Empfinden ist, so wenig starr ist ihre Gedankenrichtung. Sie verschließt sich keiner westeuropäischen Strömung, sie kennt keinen dogmatischen Standpunkt, sie leih ihr Ohr den Stimmen ihrer Umgebung, ohne dadurch ihre Überzeugung zu ändern, sie versteht das Fremdeste und liebt das Edle, in welcher Form es sich ihr naht. Ihre eigenartige Doppelkultur prädestiniert sie zur Kosmopolitin, – Und darin, in dieser kosmopolitischen Fähigkeit liegt das Geheimnis, daß sie in der Gesellschaft eine so bedeutende Rolle spielt.«¹³⁴

131 Vgl. Baleanu, Avram Andrei: *Ahasver. Geschichte einer Legende*, Berlin 2011. In Verbindung zu jüdischen Mäzenen vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum?, S. 317.

132 Zur Vielfalt verschiedener Interpretationen des Mythos des Ahasverus vgl. Baleanu, *Ahasver*, S. 11.

133 Croner, *Die moderne Jüdin*, S. 106.

134 Ebenda, S. 88 f.

Else Croner suggeriert hier überspitzt, dass es den Begriff der Modernität ohne die Jüdin gar nicht gäbe, da sie ihn erst erschaffen habe:

»Auf fast allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens, der Kunst, Literatur und Mode gehen Jüdin und Modernität Hand in Hand. [...] Es scheint, als ob die Jüdin ein ganz besonderes Organ für alles Neue hätte, als ob sie das Kommende vorausspüre. Diese Witterung für alles Neue läßt sie, ihr selbst meist unbewußt, ständig auf dem Qui vive sein und wie ein Turmwart Ausschau halten. Es entgeht ihrem Spürsinn nichts Neues, intuitiv drängt es sie zum Neuen und sie propagiert das Neue, weil es neu ist. Sie ist der Vorläufer alles Neuen und wittert das Fluidum des Kommenden, sie hört mit ihren sensiblen, seelischen Organen den Zeitgeist, noch ehe er da ist, und – so kühn die Behauptung auch scheinbar anmutet – sie schafft den Zeitgeist, und dadurch wird sie schöpferisch.«¹³⁵

So positiv diese Zuschreibung anmuten mag, war sie für Croner doch Mittel zur Kritik. Denn ihrer Meinung nach kam der Frau und insbesondere der Jüdin als »Repräsentantin und Hüterin nationalen Erbes« eigentlich eine konservative Rolle zu, die auch ihrer »psychologischen Eigenart« mehr entspräche.¹³⁶ Dies zeigt, dass eine philosemitische Wendung des Stereotyps der Ahasvera letztendlich nur die andere Seite von ein und derselben Medaille war.

Die *moderne Jüdin* war – eng angelehnt an die *Salonjüdin* – um 1900 ein meist antisemitisch-misogyn instrumentalisiertes Bild, das sich bis in die Zwischenkriegszeit und darüber hinaus hielt und sich immer wieder den aktuellen gesellschaftspolitischen und sozioökonomischen Entwicklungen entsprechend transformierte.¹³⁷

6. Kunst, Mode und neuadelige Elitekonzeption

Eine Debatte, die nach 1900 im Zusammenhang mit der Kunstmatronage geführt wurde, befasste sich mit dem Verhältnis von Kunst und Mode.¹³⁸ »Dass der heutigen Mode eine starke künstlerische Unterströ-

¹³⁵ Ebenda, S. 7f.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 10.

¹³⁷ Vgl. Kap. V, 4, S. 350-358.

¹³⁸ Der Begriff »Mode« etablierte sich im deutschen Sprachgebrauch etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Ursprünglich ausschließlich für die wechselnden und flüchtigen vestimentären Moden verwendet, umfasste der Terminus sukzes-

mung eigen ist, dürfte allgemein zugegeben werden«, konstatierte 1907 Helene Volchert-Lietz in einem Artikel für die Frauenzeitschrift *Frauen-Leben und -Erwerb*.¹³⁹ Die künstlerischen Versuche einer Reform des Frauenkleides und der Einfluss, den Kunstströmungen wie der französische Impressionismus und der englische Praeraphaelismus auf die Kleidermode ausübten, war offensichtlich. Volchert-Lietz maß der Mode aber noch eine weitaus gewichtigere Rolle bei: Mit der Führung in der Mode sei auch die Weltherrschaft verknüpft und alle Kulturnationen, die aktiv in die Tagesgeschichte eingreifen, würden sofort einen geistigen Niederschlag ihres künstlerischen Wesens in der Mode veranlassen.¹⁴⁰

Diese politische Deutung der Mode griffen auch Zeitgenossen auf, die scharf gegen die zunehmende Vermischung von zeitgenössischer Kunst und Mode polemisierten. Deren Kritik wies gerade in Bezug auf ihre geschlechtliche und nationalistische Färbung starke Parallelen zur zeitgenössischen Luxuskritik auf. Mit antimoderner Stoßrichtung wandten sie sich gegen alles vermeintlich Kurzlebig-Sprunghafte, Traditionslose, Französisch-Internationale, das in der Regel der Frau beziehungsweise einer weiblichen Sphäre zugeschrieben wurde.¹⁴¹

Soziologische Untersuchungen, wie Georg Simmels 1895 publizierter Aufsatz *Zur Psychologie der Mode* unterfütterten um 1900 die geschlechtsspezifische Zuschreibung einer Modeaffinität der Frau scheinbar wissenschaftlich. Über die vestimentäre Mode hinausgehend und alles Modische einschließend, behauptet Simmel, dass Frauen durch ihr »psychologisches Wesen« ein besonders enges Abhängigkeitsverhältnis zu Moden hätten und durch einen Mangel an Differenzierung gekennzeichnet seien. Dies führe dazu, dass sie eine stärkere Bindung an den sozialen Durchschnitt und »zu der allgemein gültigen Form, zu dem, was »sich ziemt« hätten. Gleichzeitig strebe die Frau aber stark nach Hervorhebung ihrer Einzelpersönlichkeit. Die Mode biete daher die Möglichkeit,

sive nahezu alle Objektarten. Mode gilt gemeinhin als eine Begleiterscheinung der europäischen Moderne. Verstärkung, bürgerliche Gesellschaft und ein kapitalistisches Wirtschaftssystem bedingten und beförderten die Mode. Vgl. Lehner, Gertrud: Mode und Moderne, in: Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin 2009, S. 251-263, hier S. 251.

139 Volchert-Lietz, Helene: Mode und Kunst, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 22 (1907), S. 175 f.

140 Ebenda.

141 Neu war diese Art der Kritik keineswegs: Bereits in der christlichen Verbesserungsrhetorik gegen die Sünde der Hoffart im Mittelalter und im 17. Jh. lassen sich Mode- und Luxuskritik als wesentliche Bestandteile der Polemiken gegen den Adel finden. Ich danke Steffi Bahro ganz herzlich für diesen Hinweis.

sowohl »im breitesten sozialen Fahrwasser« zu schwimmen als auch Individualisierung zu erlangen.¹⁴²

Zahlreiche kulturpessimistische Schriften griffen nach 1900 auch den Zusammenhang von Mode und bildender Kunst – insbesondere im Kunstgewerbe – pejorativ auf. Der Nervenarzt und Kulturkritiker Willy Hellpach erklärt Frauen in seiner 1902 erschienenen Abhandlung *Nervosität und Kultur* zu geschmacklosen »Sklassen des Modischen«:

»Sie sagen aus ehrlichem Herzen ›Fi done!‹ über das, was sie gestern noch aus ehrlichem Herzen geliebt haben – wenn es nur aufgehört hat, Mode zu sein. Sie sind begeistert über das rokokobemalte Elfenbein, das an einer lilienstengligen Tapete hängt; sie sind empört, wenn man versucht, ihnen die rüde Stillosigkeit solcher Kombinationen klar zu machen – aber sie werden pünktlich und ehrlich die Nase rümpfen, wenn sie die nämliche Zusammenstellung finden, nachdem sie aus der Mode gekommen ist.«¹⁴³

Auch Walther Rathenau kritisiert das »Spiel der Mode« und den »Drang zum Neuen, die Präponderanz des weiblichen und des gewerbsästhetischen Urteils« und macht es dafür verantwortlich, dass die »bedächtigste der Künste, die Architektur, unter der Mechanisierung ihrer vielgeschäftigen Betriebe zum kunsthistorischen Dekorationsgeschäft herabsank, und dass die jüngste französische Malerei in Technik und Inhalt ihrer Werke sich indianischen Darbietungen« näherte.¹⁴⁴

Auflagenstarke Kunstzeitschriften des Kaiserreichs thematisierten ebenfalls die geschlechtsspezifische Modekritik im Zusammenhang mit angewandter Kunst. 1904 klagte beispielhaft der Kunstschriftsteller Karl Widmer in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*:

»Jeder Kunstgewerbhändler fürchtet jene Damenkundschaft, die immer nur nach dem Allerneusten fragt und eine künstlerische Vase deshalb nicht kauft, weil sie die gleiche schon mal vor einem halben Jahr irgendwo gesehen hat. Es liegt darin eine grobe Herabsetzung der Kunst, die man damit auf eine Stufe stellt mit dem ersten besten Modeartikel.«¹⁴⁵

142 Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie, in: *Die Zeit*. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst. 5. Band 1895, Nr. 54, S. 22-24.

143 Hellpach, Nervosität und Kultur, S. 80f.

144 Rathenau, Zur Kritik der Zeit, S. 119.

145 Widmer, Karl: Mode und Kunstgewerbe, in: *DKD*, 15. Bd., 1904/1905, S. 252-254, hier S. 254.

Kritikern wie Widmer stand jedoch ein spezieller Personenkreis gegenüber, der Mode als Ausdruck des Fortschritts begrüßte, eine Verbindung von bildender Kunst und Mode positiv hervorzuheben bemüht war und damit explizite Forderungen an Frauen der Elite verband. Dieser Kreis betrachtete den kommerziellen Charakter von Mode nicht als unüberbrückbaren Widerspruch zu bildender Kunst. Vielmehr verstanden seine Angehörigen Mode, die auch einen ästhetischen Mehrwert besitzt, als Brückenschlag zwischen Kunst und Kommerz.¹⁴⁶ Es handelte sich bei diesem Personenkreis einerseits um moderne Künstler und Literaten sowie Vertreter der Modeindustrie, allen voran Inhaber der großen Berliner Modehäuser wie des Modehauses Gerson. Das Interesse der Modeindustriellen lag in erster Linie darin, Bekleidungsmode durch deren Annäherung an bildende Kunst aufzuwerten. Das Engagement moderner Kunstschaffender für die Verbindung von Mode und Kunst – wie im folgenden Ausstellungsbeispiel zu sehen sein wird – war hingegen von dem Gedanken geleitet, dass Mode als Medium der Ästhetisierung des Alltags und des Individuums das umsetzte, was Teile der Avantgarde forderten: die Kunst ins Leben und das Leben in Kunst zu überführen.¹⁴⁷

Im Rahmen mehrerer Berliner Kunstausstellungen widmete sich dieser fördernde Personenkreis explizit der positiven Inszenierung der Einheit von der Frau, der Kunst und der Mode. Von Januar bis Februar 1909 wurde im exklusiven *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* (*Friedmann & Weber*) die Ausstellung *Die Dame in Kunst und Mode* präsentiert. Angepriesen wurde diese Schau als erstmalige Präsentation der Verbindung modischer Industrie und bildender Kunst in einer Ausstellung. Ein breites Spektrum unterschiedlicher Objekte wurde präsentiert: von modernen Gemälden, Zeichnungen, Bijouterien, Fächern, Schmuck über Werke des modernen Kunstgewerbes bis hin zu Luxuskleidung.¹⁴⁸ Die Exponate waren größtenteils Leihgaben von Privatpersonen. Die Namen der Kaiserin und Kronprinzessin »adelten« die Leihgeberliste der Ausstellung.¹⁴⁹ Daneben trat auch eine große Anzahl Industrieller und Warenhausbesitzer als Leihgeber auf. Im Arbeitskomitee der Ausstellung waren die Künstler, Literaten und Verleger Josef Block, Arthur Kampf, Rudolf

146 Vgl. Lehnert, *Mode und Moderne*, S. 251 u. 256 f.

147 Vgl. ebenda, S. 258.

148 U. a. Gemälde von Max Beckmann, kunstgewerbliche Arbeiten von Margarete Erler sowie luxuriöse Hermelinmäntel und Abendkleider.

149 Das *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* pflegte seit seiner Eröffnung die werbewirksame Nähe zum Adel und band beispielsweise auch künstlerisch dilettierende Adelige in ihre Ausstellungen ein. Vgl. Berding, *Kunsthandel in Berlin*, S. 54.

Alexander Schröder, Julius Meier-Graefe und Hugo Bruckmann vertreten. Auch zahlreiche Frauen der Berliner Elite – wie Milly und Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, Cornelia Richter, Emma Dohme und Lotte von Mendelssohn-Bartholdy – waren ins Ehrenkomitee berufen worden oder in ein Arbeitskomitee der Ausstellung eingebunden. Insgesamt hatte die Ausstellung weniger den Charakter einer kommerziellen Verkaufs- als vielmehr den einer reinen Kunstausstellung. Dies wurde durch die aufwendig gestaltete Ausstellungsarchitektur unterstrichen. Sie war erstmals so künstlerisch gestaltet, dass sie selbst den Anspruch erheben konnte, ein Kunstwerk zu sein.

Im Vorwort des Kataloges finden sich Hinweise darauf, welche Ideen dieser innovativen Ausstellungsform zugrunde lagen. Die Ausstellungsmacher zielten offensichtlich zum einen auf die Beförderung der Verbindung von Kunst und Mode ab. Zum anderen propagierte die Ausstellung einen elitär-aristokratisierten Lebensstil von Frauen, der als vorbildlich und aus mehreren Gründen als für die Gesellschaft wichtig erachtet wurde:

»Der Rhythmus der gesellschaftlichen Kultur bleibt immer abhängig von dem Willen der durch reizvolle distinguierte Lebenshaltung ausgezeichneten Frauen. Ihr Geschmack, der Stil ihres Wesens ist die Seele aller auf ästhetisches Interesse gerichteten Öffentlichkeit.«¹⁵⁰

Weiter hieß es, dass sich um die kunstsinnigen Frauen der Elite, die im Ausstellungskatalog als »femmes élégantes et artistes« bezeichnet wurden, »alle Talente, die berufen sind, die mondainen Reize des äußeren Daseins zu beleben und ständig zu verjüngen« versammeln würden. Kritisiert wurde allerdings, dass es nur noch wenige Frauen der Elite gebe, die dieser »Pflicht der *Kulturfrau*« nachkämen:

»Nur wo die Allgemeinheit der wohl-situierten und gebildeten Frauen ihre ästhetischen Pflichten, die ihnen die schärfsten Denker unter den Lebenskünstlern von jeher zuerkannt haben, ernst nimmt, wird eine selbstständige modische Industrie lohnen und eine Kunst möglich, die mit der Empfänglichkeit für den Genuß rechnet, den die Eleganz der Haltung und Erscheinung schöner Frauen unserem Auge bietet.«¹⁵¹

Die *Kulturfrau* wurde von den Ausstellungsmachern demnach als Garantin des Luxuskonsums bewertet. Der Verweis auf die »modische In-

150 Kraemer, Paul: Vorwort, in: Friedmann & Weber (Hg.): Die Dame in Kunst und Mode, Berlin 1909, S. 7f., hier S. 7.

151 Kraemer, Vorwort, S. 7.

dustrie« enthüllte unverblümt den volkswirtschaftlichen Nutzen dieses Luxuskonsums.¹⁵² Der profane materielle Nutzen wurde durch einen kulturellen Überbau legitimiert: Nur bei Erfüllung und Pflege der Luxuskonsumrolle durch die Frauen der Elite könne sich »die Aristokratie des Geschmacks« in den Werkstätten der Kunst heimisch machen und somit die gesamte Kultur gehoben werden.¹⁵³ Der Erschließung des Luxussegments durch Frauen der Elite kam also auch eine politische Dimension zu, da sie eine stabilisierende Wirkung auf die bestehenden sozioökonomischen Verhältnisse ausübte.

Die Ausstellung im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* erfüllte auch – ob intendiert oder nicht – eine selbstreferentielle Funktion: Sie war ein demonstrativer Akt »elitär-weiblicher« Selbstidentifikation und -bestätigung. Es wundert wenig, dass zahlreiche Berliner Kunstsammlerinnen und -förderinnen als Leihgeberinnen am Ausstellungsprojekt beteiligt waren. Sie fanden ihren distinguierten und elitär-aristokratisierten Lebenswandel, den Geschmack und die »Mode ihrer Klasse«, hier perfekt inszeniert und wertgeschätzt.¹⁵⁴ Das Engagement von Frauen für die Ausstellung wurde darüber hinaus legitimiert, da die Einnahmen der Ausstellung für einen wohltätigen Zweck – zum Wohle der Erholungshäuser für Heimarbeiterinnen – gespendet wurden.

Die Inszenierung dieser Inhalte erfuhr neben viel positiver Resonanz auch Kritik.¹⁵⁵ In der Zeitschrift *Der Kunstwart*, die dem konservativen Flügel der Lebensreformbewegung nahestand, erschien im Februar 1909 eine Kritik des national-sozial gesinnten Schriftstellers Richard Nordhausen.¹⁵⁶ Er beanstandete, dass die »strotzende Luxusausstellung« im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* eine Form von Kultur und Kunst propagiere, die geschmacklos, verdorben und plump sei. Grundsätzlich beteuerte er, kein Feind des Luxus zu sein, so dieser »in mäzenatischem Sinne« eng mit Kultur und Bildung verbunden sei. Denn auf diese Weise

152 Diese Annahmen korrespondieren mit der bereits erwähnten zeitgenössischen volksökonomischen Theorie Thorstein Veblens. Vgl. Kap. II, 2, S. 97-104.

153 Kraemer, Vorwort, S. 7f.

154 Hier bestätigt sich eine Beobachtung Georg Simmels, wonach »Moden immer Klassenmoden« sind, vgl. Simmel, Georg: Die Mode, in: Ders.: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kulturphilosophie, Frankfurt a. M. 2008, S. 78-107, hier S. 80.

155 Anonymus: »Die Dame in Kunst und Mode« in der Ausstellung des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses, in: *Der Kenner – Wegweiser für Sammler, Kunst und Bücherfreunde*, 31.1.1909, S. 10f.

156 Nordhausen, Richard: »Die Dame in Kunst und Mode«, in: *Der Kunstwart*, 22. Jg., Bd. II, 1909, S. 231-234.

könne der Luxuskonsum zu einem »Bundesgenossen des Kulturkampfes« werden, der der Erziehung der Nation zu »Kunstliebe und Kunstempfänglichkeit« verschrieben sei.¹⁵⁷ Die Ausstellung verfolgte jedoch in erster Linie kommerzielle Interessen: »Sie soll Wünsche erregen und Tausendmarkscheine locker machen«. Auf diese Weise befördere sie den »weiblichen« Gefallen an »roher Stofflichkeit« und »dick Aufgetragenen« und »verderbe den Geschmack der Vielzuvielen«.¹⁵⁸ So bemängelte Nordhausen beispielsweise, dass die ausgestellten luxuriösen Frauenkleider auf den üblichen »Sanduhrfiguren« präsentiert würden, was den Reformbemühungen um das korsettlose »neue Frauenkleid« keinerlei Rechnung trage.¹⁵⁹

Tatsächlich präsentierte und forderte die Mode-Kunst-Ausstellung kein reformiertes oder im bürgerlichen Sinne emanzipiertes, sondern ein scheinbar antiquiert aristokratisiertes Rollenbild der Frau. Bei diesem Frauenbild handelte es sich aber nicht um eine rein anachronistische Adaption, sondern um das Versatzstück einer sich ebenfalls als modern verstehenden, als »Neuen Adel« konzipierenden Elite.¹⁶⁰ Die Idee eines »Neuen Adels« um 1900 kann zum einen als Versuch gelesen werden, eine neue »Ordnung der Ungleichheit« angesichts zunehmender Demokratisierungsbemühungen zu etablieren sowie zum anderen politischen und gesellschaftlichen Einfluss der Bildungs- aber auch Finanzelite zu beanspruchen.¹⁶¹ Was diesbezüglich in der Forschung bislang nicht berücksichtigt wurde, ist die Rolle der Frau dieses »Neuen Adels«, wie sie im Zusammenhang mit der hier betrachteten Berliner Ausstellung deutlich wurde.

Die Ausstellung von 1909 war und blieb nicht der einzige Versuch dieser Art. Bereits 1904 regte Margarete Erler¹⁶² – eine auf die Gestaltung des »Damen-Accessoires Fächer« spezialisierte Kunstgewerblerin – eine Fächerausstellung in Berlin an.¹⁶³ Von Henry van de Velde und den modernen Künstlern Jacob Alberts, Curt Herrmann, Ludwig von Hofmann und Julius Meier-Graefe war diese Ausstellung ebenfalls im *Hohenzol-*

157 Vgl. ebenda, S. 233.

158 Ebenda.

159 Vgl. ebenda.

160 Vgl. Gerstner, Neuer Adel.

161 Gerstner hat in einer Studie das Phänomen »Neuer Adel« eingehend untersucht, vgl. Gerstner, Neuer Adel.

162 Vgl. Anonymus: Moderne Fächer von Margarethe Erler – Berlin, in: *DKD*, 13.1903-1904, S. 46f.; vgl. Deutscher Lyceum-Club/Jessen (Hg.), *Die angewandte Kunst*, o. S.

163 Vgl. Friedmann & Weber (Hg.): *Berliner Fächerausstellung*, Berlin 1905.

lern-Kunstgewerbehaus organisiert worden. Fächer waren nach van de Velde eines von mehreren »Schmuckgewerben im Dienste der Frau«, die durch die Kunstgewerbereform des Jugendstils eine Renaissance erfahren sollten.¹⁶⁴ Die französischen Impressionisten hatten sich bereits seit 1879 – von der Mode des Japonismus geleitet – dem Gestalten von Fächerblättern zugewandt.¹⁶⁵ In die Ausstellung waren als Leihgeberinnen zahlreiche Berliner Kunstmatronen – Johanna Arnhold, Félicie Bernstein, Mathilde Kocherthaler, Frau vom Rath und Sascha Schlippenbach – eingebunden. Fächer, die vor allem während des Rokoko florierten, waren eindeutig aristokratisch-elitär konnotierte Sammelobjekte. Traditionell nutzten und sammelten adelige Frauen Fächer, seit den 1870er Jahren avancierten sie zum Accessoire einer elitären Mode, die auch von aristokratisiert-großbürgerlichen Frauen übernommen wurde. So berichtete die Frauenzeitschrift *Der Bazar* wenige Jahre nach der Reichsgründung:

»Die Liebhaberei für schöne Fächer hat in der eleganten Frauenwelt Europas derart zugenommen, dass die Mühe und Sorgfalt, welche man an die Sammlung kleiner Kunstwerke dieses Genres wendet, selbst die der Münzsammler übertrifft. Die schönste und bedeutendste Sammlung dieser Art befindet sich im Privatbesitz der Kaiserin von Russland, nur annähernd findet sie in derjenigen der Kaiserin Eugenie ihres gleichen. Die Sammlung der Baronin Rothschild ist berühmt, sowohl durch ihren Real- wie durch ihren Kunstwert: nicht weniger als drei Watteaus gehören ihr an. [...] Von welcher Bedeutung in der Geschichte der Fächer Namen wie die der Herzogin von Chevreuse, Madame de Noailles, Kinon de l'Enclos sind, weiß jeder Liebhaber und Kenner.«¹⁶⁶

164 Vgl. ebenda, S. 3. Bereits einige Jahre zuvor, im Jahre 1891, hatte eine umfangreiche Fächerausstellung in Karlsruhe stattgefunden. Auch hier beteiligten sich Leihgebende aus Berlin, wie das Königliche Kunstgewerbemuseum, das Museum für Völkerkunde, die Königliche Nationalgalerie, die Kunst- und Verlagshandlung R. Wagner, Professor Dr. Bernstein, Geh. Oberregierungsrath Dr. Jordan, Prof. Dr. J. Lessing, Prof. A. v. Werner. Vgl. Koelitz, Karl: Deutsche Fächerausstellung unter dem Protektorat Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin von Baden und dem Ehrenpräsidium seiner Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs Friedrich von Baden. Katalog alter und neuer Fächer, Fächertheile und Fächermaterial, Nippsachen, Geräthe des Frauentisches und sonstiger Altertümer, Karlsruhe 1891.

165 Vgl. Sefrioui, Anne: *Éventails impressionnistes*, Paris 2012.

166 Anonymus: Die Liebhaberei für schöne Fächer, in: *Der Bazar*, Bd. 23, Jg. 1877, S. 321.

Das Fächersammeln beziehungsweise der Fächer als Damen-Accessoire wurde durch die Chinamode und die modernen Kunstströmungen, die dieses Sujet aufgriffen, bis um 1900 weiterverbreitet.¹⁶⁷ Darüber hinaus stand der Fächer für eine Identifikation mit den einflussreichen Frauen des Rokokos, wie Madame Pompadour.

Eine weitere Ausstellung mit dem Titel *Galerie der Moden* fand im Oktober 1912 erneut im Berliner *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* statt.¹⁶⁸ Sie legte einen größeren Schwerpunkt auf die Präsentation vestimentärer Objekte und stellte sowohl Kostümbilder, Illustrationen, Entwürfe, Zeichnungen, Kostüme, Hüte, Schuhe, Stoffpuppen und Kleinplastik des 18. und 19. Jahrhunderts als auch aktuelle Mode-Entwürfe aus.¹⁶⁹ Sammlerinnen und Sammler, Museen, Künstler und Modefirmen aus Paris, London, Wien und Berlin fungierten als Leihgeber. Im Komitee dieser zweiten Ausstellung, deren Titel eine Anspielung auf ein populäres französisches Modeblatt war, befanden sich erneut zahlreiche Berliner Persönlichkeiten der künstlerischen Avantgarde, Kunstschriftsteller, Modejournalistinnen, Vertreter der Modeindustrie und Sammler, darunter Max Osborn, Anna Meier-Graefe, Bruno Paul, Fritz Stahl und Hermann Freudenberg. Ziel der Schau war es, Mode, bildende Kunst und parallel die exklusive »alte vornehme Freiheit und gesellschaftliche Höhe« des Adels im Sinne eines »Neuen Adels« zu bestärken.¹⁷⁰ Noch expliziter als bei der ersten Ausstellung von 1909 wurde 1912 der Versuch unternommen, Mode künstlerisch aufzuwerten, indem deren enge Verwandtschaft zur angewandten Kunst hervorgehoben wurde. Im Katalog hieß es dazu:

»Denn so gewiß in der Mode selbst Phantasie mit Sinn für Farbe, Stoff und Form immer neue Einheiten und Lösungen hervorbringt, so sicher ist die Mode, schon weil man sie sich ihrem Naturell nach gern als Frau denkt, ›mit Kunst verwandt‹. Sie ist der lebendigste und natürlichste Teil allen Kunstgewerbes.«¹⁷¹

167 Ein bildliches Beispiel dieser Mode ist: Sabine Lepsius, *Agnes Sorma als Minna von Barnhelm*, 1904, Öl auf Leinwand, 124,5 × 79, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Vgl. Dorgerloh, Annette: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900, Berlin 2003, S. 194 und Farbtafel 21.

168 Friedmann & Weber (Hg.): *Galerie der Moden*. Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Oktober 1912, Berlin 1912.

169 Der Schau war eine Bibliothek angegliedert, die mit Mode-Almanachen, Modezeitschriften, Modeliteratur und Kostümgeschichte bestückt war.

170 Friedmann & Weber (Hg.), *Galerie der Moden*, S. 10 f.

171 Ebenda, S. 13.

Eine weitere große Ausstellung mit dem Titel *Theater der Moden* wurde 1913 in den Ausstellungshallen am Zoo präsentiert. Alle diese Bestrebungen zur Aufwertung von Mode waren erfolgreich, denn Mode wurde bis zum Ersten Weltkrieg immer häufiger zugeschrieben, selbst Kunst zu sein. Der Erste Weltkrieg bildete auch in Hinblick auf die Mode-Kunst-Debatten eine Zäsur. Die nationalistisch und mitunter völkisch aufgeladene Frage nach der Schaffung einer insbesondere von Frankreich unabhängigen, genuin deutschen Mode spitzte sich zu. Es existierten jedoch auch alternative Ansätze, die eine Stärkung deutscher Mode intendierten, ohne dabei jedoch antifranzösische Kriegsrhetorik zu bedienen. Beispielsweise war die Kunstsammlerin und -förderin Marie-Anne von Friedlaender-Fuld während des Ersten Weltkrieges gemeinsam mit Franz Blei an der Entstehung und Herausgabe der Zeitschrift *Der Kleiderkasten* beteiligt.¹⁷² Hauptanliegen dieses gesellschaftskritischen Modejournals war es, frankophober Propaganda über »ausländische Modekrankheiten« entgegenzutreten und für eine kosmopolitische, weltstädtische Mode zu werben. Dies sollte der durch den Krieg geschwächten deutschen Modeindustrie dienen und die Qualität deutscher Mode verbessern. Die Texte und Modeillustrationen wurden allesamt von Frauen und Männern aus dem modernen Berliner Kunst- und Kulturleben verfasst und gestaltet.¹⁷³ Dieser Personenkreis überschneidet sich weitgehend mit den Organisatoren der vorab beschriebenen Ausstellungsprojekte.

172 Von der Zeitschrift *Der Kleiderkasten* erschienen nur zwei Bände im Jahr 1915. Die Redaktion befand sich im Anwesen von Friedlaender-Fuld am Pariser Platz 6 in Berlin.

173 U. a. Anna Meier-Graefe, Franz Blei, Ludwig Kainer, Emil Orlik, Karl Walser, Marie Schoeps, Klemens Reuter, Emma Rudolph.

IV. Bereiche der Kunstmatronage um 1900

Das Berliner Kunstleben um 1900 war facettenreich und differenzierte sich stetig weiter aus: Neue Museumssammlungen wurden begründet, die bestehenden Museen expandierten, immer mehr Privatpersonen legten eigene Kunstsammlungen an, und der Kunstmarkt spezialisierte und professionalisierte sich.¹ Während das Expertenwissen an den Museen und Universitäten wuchs, wandelte sich der klassische Kunstkanon, und Kämpfe um verschiedene Kunstströmungen und -Gattungen spitzten sich zwischen alter und moderner, akademischer und secessionistischer, nationaler und international-exotischer Kunst sowie Objekten des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie zu. Das Ringen um die Kunst sowie die schnell entstehende Diversität moderner Stile spiegelten deutlich die Identitätskrise des Bürgertums und das Ringen um die Entstehung einer neuen Gesellschaft um 1900 wider.²

1. Die Kunst von Renaissance bis Rokoko

Die alte Kunst von Renaissance bis Rokoko spielte als »klassischer Kunstkanon« in den privaten und öffentlichen Berliner Sammlungen des Kaiserreichs generell eine wichtige Rolle. Gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts wuchs insbesondere das Interesse an Gemälden und Plastiken aus der Zeit der Renaissance stark an, und vor allem die farbtintensiven venezianischen Maler der Hochrenaissance wie Tizian und Veronese wurden von einem breiten Publikum verehrt.³ Renaissancekunst wurde

1 Vgl. Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923: Integration, Veränderung, Wachstum, in: Mai / Paret (Hg.), Sammler, Stifter und Museen, S. 135-152.

2 Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter, Frankfurt a. M. 2008, S. 275; Paret, Berliner Secession.

3 Kuhrau meint, dass Renaissancekunst bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin kein gängiger Sammlungsbereich war. Vgl. Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 165-170; North, Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, S. 146. Robert Skwirblies hat jüngst herausgearbeitet, dass die Aufmerksamkeit für italienische Malerwerke des Mittelalters und der Frührenaissance in ganz Europa und insbesondere in Preußen bereits im Zuge der napoleonischen Kriege und der damit einhergehenden Aneignung und Delokalisierung altitalienischer Kunstobjekte fundamental zunahm. Vgl. Skwirblies, Robert: Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut: Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830 (= *Ars et Scientia*, Bd. 13), Berlin 2016.

in Berlin um 1900 insbesondere mit Wilhelm Bode verbunden, der seit 1905 als Generaldirektor der Königlichen Museen fungierte und sich als ausgewiesener Experte auf diesem Gebiet seit den 1880er Jahren Pläne für die Begründung eines eigenen Renaissance-Museums engagierte.⁴ Zwischen Kunstsammlern, Händlern und den Königlichen Museen zu Berlin nahm Bode oftmals nicht ganz uneigennützig eine vermittelnde Rolle ein. Indem er den Privatsammlern seine Expertise zur Verfügung stellte, standen sie in einer Art Klientelverhältnis zu ihm und förderten im Gegenzug seine Anliegen, wie den Ausbau der Berliner Museumssammlungen durch Schenkungen, aber auch öffentlichkeitswirksame Bestätigung seiner Kennerschaft. Dieses so genannte »System Bode« schloss bedingt auch Frauen mit ein.⁵ In den Korrespondenzen, die zahlreiche Frauen mit Bode – oftmals in Vertretung ihrer Ehemänner – pflegten, wird deutlich, dass auch diese häufig die Expertise des Fachmanns erfragten, sie sprachen auch Einladungen aus, berichteten von Reisen, teilten Literaturempfehlungen und organisierten die Bereitstellung von Leihgaben für Ausstellungen. Bode fungierte darüber hinaus oft als Vermittler und Zwischenhändler von Antiquitäten und Kunstgegenständen, insbesondere aus Italien. Olga Schiff war beispielsweise über den befreundeten James Simon mit Wilhelm Bode in Kontakt getreten, um sich »beim Ankauf von Bildern« durch dessen »bewährten Rath unterstützen« zu lassen.⁶ Die Zeit und Mühe, die Bode in die Pflege dieser Kontakte investierte, zahlte sich in einigen Fällen aus, denn häufig überlebten Frauen ihre Männer, und dann übernahmen es die Witwen, Schenkungen an die Königlichen Museen zu Berlin zu tätigen oder weiterhin die nicht un-

4 Bode beförderte den Renaissance-Trend auch durch die Organisation von Ausstellungen privater Sammlungen alter Kunst aus Mittelalter und Renaissance, wie etwa 1883 anlässlich der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares. Im Jahr 1898 organisierte die *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* eine große Renaissance-Ausstellung in der Akademie der Künste. Vgl. Vergoossen, Manuela: Sammlung als Capriccio. Wilhelm Bode und der Berliner Museumsverein, in: Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006, S. 223-229, hier S. 226; Donath, Psychologie des Kunstsammelns, S. 101-112.

5 Bode korrespondierte u. a. mit Johanna Arnhold, Félicie Bernstein, Marie von Bunsen, Hermine Feist, Mary Fiedler, Milly Friedlaender-Fuld, Aniela Fürstenberg, Julie Hainauer, Helene von Harrach, Marie von Mendelssohn, Margarete Oppenheim, Cornelia Richter, Grete Ring, Olga Schiff, Sascha Schlippenbach, Ellen von Siemens, Clara Simrock, Fanny Steinthal, Tony Straus-Negbauer, Anna Wallich und Sophie Wedekind.

6 Brief von Olga Schiff an Wilhelm Bode, o. D, in: SMB-ZA, NL Bode.

erheblichen Mitgliedsbeiträge für den *Kaiser-Friedrich-Museumsvereins* zu zahlen.

Bode intensivierte seine Beziehungen zu einzelnen Sammlerinnen und Sammlern auch, indem er Kataloge für deren Privatsammlungen erstellte, wie im Falle der Sammlungen Kaufmann, Hainauer und Steinthal. Durch die Expertise des Museumsmanns in Form eines Katalogs wurde die Privatsammlung in ihrem Wert gesteigert. Dass Bode eine Gegenleistung für seine Mühe in Form von großzügigen Schenkungen an die Königlichen Museen zu Berlin erwartete, war bekannt und wurde im Fall von Margarete Oppenheim sogar öffentlich thematisiert. Bode bemühte sich nach dem Ableben ihres ersten Mannes sehr um die Witwe und wollte ein Vorwort für den Katalog der Sammlung verfassen, die sie gemeinsam mit ihrem Mann Georg Reichenheim aufgebaut hatte. Als im Mai 1907 eine Zeitung darüber spekulierte, dass sie ihre Sammlung einem Berliner Museen vermachen werde, fragte sie Bode in einem Brief empört: »[W]ollen Sie mich wirklich schon zu meinen Lebzeiten beerben? Ich glaube nicht, dass sie mich von meiner Sammlung trennen möchten.«⁷

Die Kunst der Renaissance wurde nicht nur durch die Person Bode befördert, sondern entsprach auch dem humanistisch geprägten Bildungskanon der Zeit und wurde durch die intensive Renaissance-Rezeption, die insbesondere die Schriften des viel gelesenen Kunsthistorikers Jacob Burckhard ausgelöst hatten, um 1900 zunehmend popularisiert.⁸ In zahlreichen Berliner Privatsammlungen fanden sich hochkarätige Werke der Renaissance vereinigt, so etwa in den Sammlungen von James Simon, Marcus Kappel und Richard von Kaufmann. Es ist allerdings keine Sammlung einer Berlinerin bekannt, die in vergleichbarem Umfang mit originalen Werken der Renaissance bestückt war.

Als historischer Stil war die Renaissance jedoch im seriell produzierten Kunstgewerbe allgegenwärtig und wurde in dieser Form auch von Frauen gesammelt. Die »Renaissance der deutschen Renaissance« als Stilvorlage für das deutsche Kunstgewerbe war vom damaligen Direktor des Berliner

7 Brief von Margarete Oppenheim an Wilhelm von Bode vom 14.12.1906, SMB-ZA, NL Bode. Es kam vermutlich nicht zur Umsetzung des Katalogvorhabens, vgl. Panwitz, Sebastian: »... das Departement Kunst untersteht meiner Frau«. Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, in: Ludewig/Sonder/Schoeps (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 120-135, hier S. 126-127.

8 Vgl. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 162-181; Uekermann, Gerd: *Renaissancismus und Fin de siècle*, Berlin 1985.

Kunstgewerbemuseums Julius Lessing begrüßt worden.⁹ Lessing war es zudem, der als Ausstellungskommissionär im Jahr 1872 eine im Zeughaus Unter den Linden präsentierte Kunstgewerbeausstellung initiierte, die das öffentliche Interesse an historistischem Kunstgewerbe hob und zahlreiche Objekte aus der Renaissance beziehungsweise im Neorenaissancestil ausstellte. Präsentiert wurden hier kunstgewerbliche Objekte aus den Berliner und Potsdamer Schlössern, aus öffentlichen Sammlungen sowie Berliner Privatbesitz. Die vergleichsweise hohe Anzahl von zehn Leihgeberinnen bei dieser Ausstellung lässt erahnen, dass im Bereich des Kunstgewerbes im Neorenaissancestil sowie der Kleinkunst weit mehr Frauen sammelten als im Bereich der »hohen Kunst« der Gemälde und Skulpturen alter Meister.

Das Sammeln originaler Renaissancekunst wurde um 1900 auf Grund der Idealisierung dieser Epoche mit Bildung, Macht und Männlichkeit verknüpft. Der Besitz von Renaissancekunst demonstrierte darüber hinaus Prosperität, da diese Werke vergleichsweise hochpreisig gehandelt wurden. Der Sohn des Berliner Sammlers Adolf Liebermann Ritter zu Wahlendorf berichtete etwa, sein durchaus sehr vermöglicher Vater habe moderne Kunstwerke gesammelt, da für erst- und zweitklassige Exemplare der großen Niederländer und Italiener die Vermögen großbürgerlicher Familien im damals gerade erst gegründeten deutschen Kaiserreich noch viel zu bescheiden gewesen seien.¹⁰

Mit den berühmten kunstfördernden Aufsteigerfamilien des Renaissance-Zeitalters wie den Medicis konnten sich gerade Angehörige des Großbürgertums identifizieren. Der Berliner Verleger und Kunstsammler Rudolf Mosse ließ beispielsweise von sich und seiner Familie vom Künstler Anton von Werner ein Gruppenporträt in italienischen Renaissancekostümen als Wandbild für den Speisesaal seines Palais am Leipziger Platz anfertigen: *Das Gastmahl der Familie Mosse*. Die Renaissance bot aber auch Identifikationsangebote für Frauen. Das Wirken der Regentinnen Katharina und Maria von Medici oder der gelehrten Kunstförderin Isabella Gonzaga konnte als Folie für das kulturfördernde Handeln elitärer Frauen dienen. So ließ sich etwa die Kronprinzessin Victoria, die selbst Renaissancekunst sammelte, im Renaissancekostüm porträtie-

9 Vgl. Lessing, Julius: Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe, Berlin 1877. Zur Krise des deutschen Kunstgewerbes vgl. Kap. II, 4, S. 134-144.

10 Liebermann von Wahlendorf, Willy Ritter von: Erinnerungen eines deutschen Juden. 1863-1936, München 1988, S. 12.

ren.¹¹ Hier zeigt sich, dass sich »in der Renaissancebegeisterung die verschiedenen Schichten, der Hof, der Adel, das Wirtschafts- und Bildungsbürgertum zu einer übergreifenden Kulturelite« verbanden.¹²

Niederländische Barockkunst zählte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere im Zuge der damaligen Rembrandt-Renaissance, ebenfalls zum Kanon alter Kunst.¹³ Niederländische Kunst war ohnehin durch die dynastischen Verbindungen der Hohenzollern mit den Oranieren schon lange Zeit in Berlin präsent, und niederländische Genregemälde sowie dekorative Stillleben waren in den Berliner Sammlungen verbreitet.¹⁴ Niederländische Barockkunst konnte sinnbildlich für die bürgerliche Tradition der Produktion und Förderung von Kunst stehen.¹⁵ Im Gegensatz zur italienischen Renaissancekunst war die alte niederländische Kunst – allen voran die Kunst Jan Vermeers – zudem ein wichtiges ästhetisches Vorbild für naturalistische und impressionistische Kunstschaffende, so dass dieser Bereich auch einen besonderen Reiz auf Personen ausübte, die neben alter Kunst moderne Kunstströmungen sammelten oder förderten. Ein herausragendes Engagement für niederländische Barockkunst durch Berlinerinnen lässt sich allerdings nicht nachweisen. In vielen Kunstsammlungen, die von Frauen angelegt wurden, waren lediglich einzelne hochkarätige Werke der italienischen oder niederländischen Renaissance- beziehungsweise Barockkunst vorhanden.¹⁶ Intensive Pflege und der Ausbau von Sammlungen alter Kunst, die verstorbene Ehemänner angelegt hatten, wurde hingegen in manchen Fällen von Witwen gezielt betrieben. Dies betraf etwa die Sammlung Hainauer. Nach dem Tod Oscar Hainauers betreute dessen

11 H. v. Angeli, *Kronprinzessin Victoria im Renaissancekostüm*, 1874. Die Kronprinzessin Victoria veranstaltete auch ein Kostümfest unter dem Motto »Am Hofe der Medici«.

12 Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 181.

13 Vgl. North, *Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*, S. 125-128.

14 Im Jahr 1890 wurde eine Ausstellung von Werken niederländischer Kunst aus Privatbesitz veranstaltet. Anhand der Leihgeberliste dieser Ausstellung kann die Verbreitung dieser Kunst in Privatbesitz abgelesen werden. Akademie der Künste Berlin (Hg.): *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst* veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin, Berlin 1890.

15 Vgl. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 181-187.

16 Es finden sich unter anderem Werke alter Meister in den Sammlungen von Catalina von Pannwitz, Mathilde Kocherthaler, Giulietta von Mendelssohn, Milly von Friedlaender-Fuld, Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, Margret Kainer, Edith Rosenheim, Alma Salomonsohn, Olga Schiff, Hermine Feist und Margarete Oppenheim.



Abb. 9: H. v. Angeli, *Kronprinzessin Victoria im Renaissancekostüm*.

Witwe Julie für einige Jahre die umfangreiche Kunstsammlung, die insbesondere Kunst und Kunstgewerbe des Mittelalters, niederländische Meister, französische Kunst des 18. Jh. sowie als Herzstück eine Spezialsammlung der italienischen Renaissance umfasste.¹⁷ Ein weiteres Beispiel für die Pflege sowie das aktive Engagement für eine geerbte Sammlung bietet Marie von Kaufmann. Ihr Ehemann Richard besaß eine renommierte Sammlung altniederländischer, altdentscher und italienischer

¹⁷ Vgl. Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 39-45; Siebel, *Der Großbürgerliche Salon*, S. 237.

Renaissancekunst. Nach dem Ableben ihres Ehemannes führte Marie von Kaufmann dessen Kunstsammlung und Kunstengagement fort. Sie beteiligte sich darüber hinaus an der Schenkung eines großen Konvoluts von Zeichnungen und Kupferstichen für das Berliner Kupferstichkabinett. Im Jahr 1917 schenkte sie im Vorfeld der Versteigerung der Sammlung ihres verstorbenen Mannes zudem den Königlichen Museen zu Berlin mehrere sehr wertvolle Kunstwerke: Die Gemäldegalerie erhielt Robert Campins *Madonna an der Rasenbank* und Hans Suess von Kulmbachs *Bildnis eines jungen Mannes*; die Abteilung christlicher Bildwerke wurde von ihr um zwei *niederbayerische Leuchterengel* aus dem frühen 16. Jahrhundert bereichert.¹⁸

Ein Beispiel für das partnerschaftliche Sammeln alter Kunst liefert das Ehepaar von Pannwitz. Bereits vor ihrer Heirat hatten Walter und Käthe von Pannwitz, Catalina genannt, jeweils eine eigene Gemäldesammlung aufgebaut. Durch den Eheschluss wurden beide Sammlungen zusammengeführt und in den nachfolgenden Jahren gemeinsam maßgeblich erweitert.¹⁹

Trotz vereinzelter Ausnahmen fällt das Engagement von Berliner Frauen mit Blick auf Gemälde und Plastiken alter Meister verhältnismäßig gering aus. Der hohe Preis in Kombination mit finanzkräftiger Sammlerkonkurrenz aus anderen Ländern und der zunehmenden Anzahl an Fälschungen, die zu dieser Zeit in Umlauf kamen und vor denen immer wieder gewarnt wurde, wirkte wohl hemmend. Außerdem verunsicherte möglicherweise die kennerschaftliche Aufladung dieses klassischen Kunstkanons potentielle Interessentinnen. Nicht jede Frau war so selbstbewusst wie Marie von Bunsen, die in Italien Renaissance-Reliefs erwarb, zu denen sie erst nach dem Ankauf Wilhelm Bode um seine sachverständige Meinung bat.²⁰ Überspitzt formulierte die Kunstschriftstellerin Jarno Jessen daher noch 1912:

»Noch hat die hohe Kunst, die Malerei und Plastik bei uns keine Mäzenatin gefunden, die sich mit Madame André, Sir Richard Wallace oder dem Brauer Jacobsen messen könnte, aber die Kleinkunst [...] wirkte[n] mit starken Lockungen auf zielsichere Frauen.«²¹

18 Zu den Schenkungen vgl. SMB-ZA, I/GG 138.

19 Einige Stücke erwarb das Ehepaar Pannwitz 1918 bei der Versteigerung der Sammlung v. Kaufmann.

20 Brief von Marie von Bunsen an Wilhelm Bode vom 15.2.1902, vgl. SMB-ZA, NL Bode, Marie von Bunsen.

21 Jessen, Einleitung, S. 5.

Gerade der zweite Teil dieses Zitats, der auf das Engagement von Frauen im Bereich der Kleinkunst verweist, ist zentral bei der Betrachtung der Kunstmatronage für alte Kunst: Denn weitete man den Blick von der »hohen alten Kunst« auch auf die alte Kleinkunst, also antike objets d'art, Möbel, Kleinplastik, Schmuck, Fächer, Spitzen, Tapisseries, Miniaturen, Porzellane, Uhren und Silbersachen aus, so ergibt sich ein vollkommen verändertes Bild. In diesem Bereich stach eine Vielzahl von Frauen als Sammlerinnen hervor und bediente damit gleichsam das Klischee des dekorativen Geschmacks der Frau. Pars pro toto seien einige Sammlerinnen erwähnt: Wanda von Dallwitz sammelte Miniaturen; Milly von Friedlaender-Fuld objets d'art, wie Uhren, Porzellan, Bronzen, Kristalle und Asiatika; Félicie Bernstein sammelte Dosen, Miniaturen, Fächer, Porzellan und antike Möbel; Hermine Feist legte neben Ludwig Darmstaedter in Berlin die reichste und bedeutendste Sammlung von Porzellanfiguren und Gruppen an; Anna Liebermann, eine Schwester des Malers Max Liebermann, besaß ebenso wie Margarete Oppenheim und Fanny Steinthal gemeinsam mit ihrem Ehemann Martin Liebermann eine umfangreiche Antiquitätensammlung. Insbesondere der Kunst des Rokoko kam in diesen Sammlungen eine große Bedeutung zu. Denn sie wurde um 1900 nicht selten als antibürgerlicher »Verfallsstil« des Ancien Régime bewertet und etwa von Werner Sombart als »weiblich-aristokratisch« denunziert:

»Das siegreiche Weibchen strahlt uns [...] aus allen Schöpfungen der Kunst und des Kunstgewerbes dieser Zeit [des Rokokos, Anm. ACA] entgegen: aus Pfeilerspiegeln und Lyoner Kissen, himmelblauseidene Betten mit weißen Tüllgardinen, aus zartblauen Jupons, grauseidene Strümpfen und rosigen Seidenkleidern, aus koketten mit Schwandanaunen besetzten Peignoirs, aus Straußenfedern und Brabanter Spitzen, was dann alles ein Pater, wie Muther, dieser unvergleichliche Schilderer des Rokoko, dem auch die vorhergehenden Worte entnommen sind, es ausdrückt, zu einer ›Symphonie des Salons‹ zusammengedichtet hat.«²²

Der Rokoko-Stil war jedoch kein Hoheitsgebiet von Frauen. In Preußen existierte mit dem so genannten friderizianischen Rokoko auch eine regionale Variante dieses Stils, der im 19. Jahrhundert insbesondere durch das malerische Œuvre des Berliner Künstlers Adolf Menzel im kollektiven Gedächtnis fest verankert und verbürgerlicht wurde.²³ Auch die

22 Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, S. 114.

23 Das Rokoko-Segment wurde leider bisher in der Berliner Sammlungsforschung vernachlässigt. Dieses Desiderat hängt auch damit zusammen, dass viele Arbeiten

weitverzweigte jüdische Bankiersfamilie Rothschild verband man europaweit mit einem speziellen rokokoesken, opulenten Interieurstil. Bei diesem so genannten *Goût Rothschild* handelte es sich um eine Mischform von luxuriösen Interieurs des Ancien Régime sowie fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance.²⁴ Im Gegensatz zu anderen alten Kunststilen existierte für die Kunst des Rokokos eine kontinuierliche Sammeltradition adeliger Frauen, von Madame Pompadour bis zu den Berliner Schwestern von Waldenburg. Insbesondere das Porzellan und die Miniaturmalereien des 18. Jahrhunderts waren beliebte Sammelgebiete von Frauen. Aber auch Möbel und Kleinkunst des Rokokos waren in nahezu jedem Sammlungsinterieur von Frauen anzutreffen. Vereinzelt wurde auch, wie im Falle der Sammlung des Ehepaars Bernstein, ein »französisches« Rokoko-Interieur »ganz nach Pariser Geschmack« mit avantgardistischen Gemälden des Impressionismus kombiniert.²⁵

In Berlin war vor allem die entfernt mit der Familie Rothschild verwandte Sammlerin Marie Rosenfeld, geb. Goldschmidt, für ihre umfangreiche Sammlung im Bereich der alten Kleinkunst bekannt. Sie war mit dem Berliner Bankier Eduard Rosenfeld verheiratet und lebte mit ihm im Berliner Tiergarten-Viertel. Ihr Bruder Maximilian von Goldschmidt-Rothschild galt vor dem Ersten Weltkrieg als die »reichste Einzelperson in der reichsten Familie Deutschlands«.²⁶ Auch Marie Rosenfeld war sehr wohlhabend und wurde in einem Millionärsverzeichnis gelistet. Das Profil der umfangreichen und wertvollen Sammlung entsprach dem *Goût Rothschild* und umfasste Porzellane, Bronzen, Zinn,

sich auf das reiche Quellenmaterial rund um die Berliner Kunstkoryphäe Wilhelm Bode stützen, der der weiblich-aristokratisch konnotierten Kunst des Rokokos (die i. d. R. als »Verfallsstil« gewertet wurde) distanziert gegenüberstand. Hingegen ist das Quellenmaterial zu einem der maßgeblichen öffentlichen Förderer dieses Bereichs, dem Direktor des Kunstgewerbemuseums Julius Lessing, äußerst dürftig und noch vergleichsweise schlecht aufgearbeitet.

24 Vgl. Prevost-Marcilhacy, Pauline: Charlotte de Rothschild, artiste, collectionneure et mécène, in: Jobert, Barthélémy (Hg.): *Histoires d'Art. Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, Paris 2008, S. 252-267; Prevost-Marcilhacy, Pauline: Vom privaten Sammler zum öffentlichen Mäzen. Zur Bedeutung der Rothschild'schen Sammlungen im Frankreich des 19. Jahrhunderts, in: Annette Weber / Jihan Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 39-54; Heuberger, Georg: Der *Goût Rothschild* – Lebensstil der Familie, in: Ders. (Hg.): *Die Rothschilds*, 2 Bde., Sigmaringen 1994, S. 4-6.

25 Vgl. Liebermann, *Erinnerungen an die Familie Bernstein*, S. 48.

26 Vgl. Ziegler, Dieter (Hg.): *Großbürger und Unternehmer: die deutsche Wirtschaftselite im 20. Jahrhundert (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Bd. 17)*, Göttingen 2000, S. 31.

Elfenbein, Majolika, Stoffe, Spitzen, Uhren, Waffen, italienische Renaissancekulpturen, Fayencen, Schnupftabakdosen, Fächer und sogar Kirchenfenster.²⁷ Marie Rosenfeld schenkte dem Kunstgewerbemuseum Objekte und verließ Teile ihrer Sammlung wiederholt für Ausstellungen. Dennoch trat sie kaum öffentlich in Erscheinung und hinterließ nur wenige persönliche Spuren. Da sie auch zu Lebzeiten ihres Ehemannes namentlich als Leihgeberin genannt wurde, kann man annehmen, dass es sich bei der Sammlung um ihren Besitz handelte. Ob sie die Sammlung allerdings selbst anlegte oder erbte, ist unbekannt.

2. Die avantgardistischen Kunstströmungen

Die bildende Kunst unterlag seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einem rasanten Umbruch, für den das Entstehen zahlreicher Kunstströmungen symptomatisch war. Als Abkehr vom klassischen Genie-Künstler-Kult des Idealismus und als bewusster Bruch mit der Tradition der formalen Mimesis bildeten sich verschiedene avantgardistische Bewegungen und Stile – wie Realismus, Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus.²⁸

Im Berliner Kunstleben vollzogen sich seit der Reichsgründung sowohl auf künstlerischer als auch kunstpolitischer Ebene konkrete Innovationen, die eng mit dem kulturellen Engagement eines kleinen, aber bedeutsamen Förderkreises für modern-avantgardistische Kunstrichtungen verbunden war. Sowohl die Ausdifferenzierung des Berliner Kunstmarkts als auch die zunehmende Anzahl von Frauen, die professionell als Künstlerinnen tätig waren, trugen zu diesen Umwälzungen bei.

Die neuen modern-avantgardistischen Kunstströmungen basierten auf einer entschiedenen Erweiterung des damaligen Kunstbegriffs. Zentraler Impulsgeber dafür war das gerade in den Jahren nach der Reichsgründung stark rezipierte Werk Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In diesem zu einer Ethik der Weltverneinung neigenden Werk propagiert Schopenhauer die interesselose ästhetische Vertiefung ins Kunstwerk als einen Weg, um sich temporär aus dem schmerzlichen Dasein und von den Leiden der Welt zu befreien. Auch die philosophi-

27 Vgl. Müller, Frederik (Hg.): *Catalogue de la collection Madame Marie Rosenfeld née B. H. Goldschmidt: Tapisseries françaises et flamandes bronzes*, 2 Bde., Amsterdam 1916.

28 Vgl. Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, insbesondere S. 299-312. Hier auch Erläuterungen zum Begriff Avantgarde.

sche »Krise des Historismus«, die ihren prominentesten Ausdruck in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* des noch jungen Friedrich Nietzsche fand, lieferte zentrale Anreize zu einer Neubetrachtung der Funktion von Kunst.²⁹ Nietzsche, der hier ein von ihm als hemmend und anachronistisch empfundenen, historistisches Epigonentum verabschiedet und den »Geist der neuen Zeit« proklamiert, schreibt Kunst ebenfalls eine wichtige Rolle zur Bewältigung des modernen Lebens zu.

Eine weitere Zäsur auf kunsttheoretischer Ebene evozierte Konrad Fiedler 1876 mit seinem Aufsatz *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*.³⁰ Mit dem die ästhetischen Begriffe seiner Zeit herausfordernden Diktum, ein Kunstwerk könne missfallen und dennoch gut sein, plädierte er für den Erkenntnisgewinn des Kunstwerks jenseits gefälliger Schönheit und reiner Genussfreude an der Kunst.³¹ Nicht die Mimesis der Natur, sondern die Deutung der Erscheinung durch die eigene Sinneswahrnehmung und die Umsetzung künstlerischer Phantasie seien die eigentliche Aufgabe des Künstlers, die Fiedler in der neueren, experimentellen Ästhetik der von ihm geförderten Künstler – der so genannten Deutschrömer Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans Thoma, Hans von Marées und Adolf von Hildebrand – verwirklicht sah.³²

Konträr zu diesen modernen Kunsttheoremen und -richtungen war der Berliner Kunstbetrieb im späten 19. Jahrhundert einem starren Akademismus und einer idealistischen Staatsästhetik verhaftet. Der durch die Reichsgründung stimulierte, enthusiastische Nationalismus, der eine »Schlagwetteratmosphäre chauvinistischer Explosionen« bedingte, blieb

29 Vgl. Schnädelbach, Herbert: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum »Zeitgeist« im Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan/Wolandt, Gerd (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3), Berlin 1983, S. 31-45; vgl. Kösser, Ästhetik und Moderne, S. 192-210.

30 Er wurde bei seiner Theoriebildung von den Schriften Schopenhauers, Kants und der zeitgenössischen Bewusstseinslehre beeinflusst. Vgl. Scheer, Brigitte: Conrad Fiedlers Kunsttheorie, in: Mai/Waetzoldt/Wolandt (Hg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, S. 133-145.

31 Ebenda, hier S. 134.

32 Viele moderne Künstler des 20. Jahrhunderts haben sich auf Fiedlers Theorie bezogen, so Paul Klee, Franz Marc, Wassily Kandinsky. Starke gedankliche Nähe wies Fiedlers Theorie zur modernen französischen Kunstkritik der 1880er Jahre, insbesondere zu Émile Zola und Jules Laforgue, auf. Vgl. Berg, William J.: A Poetics of Vision. Zola's Theory and Criticism, in: Bloom, Harold (Hg.): Emile Zola. Bloom's modern critical views, Broomall 2004, S. 37-70.

auch nach Inthronisierung Kaiser Wilhelms II. im Jahr 1888 Tenor des offiziellen Kunstbetriebs.³³ Bildende Kunst sollte nach dem Willen des jungen Kaisers insbesondere der Vermittlung von nationaler Tradition und Identität dienen sowie imperiale Macht und Siegerbewusstsein repräsentieren. Diese kulturelle Aufgabe der Kunst sah Wilhelm II. in Form historistisch-mythischer Monumentalbauten und Schlachten-gemälde umgesetzt.³⁴ Drastisch lehnten er und sein engster Berater, der einflussreiche akademische Künstler Anton von Werner, insbesondere die Kunst und Kunstanschauungen des Naturalismus und Impressionismus als »staatszersetzend« und »undeutsch« ab.³⁵ Auch die symbolistische Malerei Arnold Böcklins erschien dem Kaiser als zu »phantastisch« und »unwahr«.³⁶ Gerade in Hinsicht auf das zunehmend imperiale, auch auf kultureller Ebene stattfindende Vormachtstreben des Reiches war die Ablehnung französischer und die unumstößliche Bejahung deutscher Kunst ein Politikum. Auch jede Form sozialkritischer Kunst wurde offiziell zurückgewiesen. Kunststile wie Symbolismus und Impressionismus wurden von deren Gegnern als »weiblich« etikettiert. Eine vermeintlich skizzenhafte Planlosigkeit der Impressionisten wurde beispielsweise mit der Impulsivität der »weiblichen Psyche« gleichgesetzt und der Begriff des »weiblichen Impressionismus« geprägt, um die »Weichheit« und ständige »Gereiztheit« dieses Stils zu behaupten.³⁷

Die homogen geformte, rückwärtsgewandte Kunstästhetik, die in den zwei zentralen Künstlerinstitutionen Berlins – der *Königlichen Akademie der Künste* und dem *Verein Berliner Künstler* – vertreten und gelehrt wurde, die restriktiven Ausstellungsregularien der alljährlichen Berliner Kunstausstellung sowie ein verhältnismäßig provinzieller Berliner Kunstmarkt, der vornehmlich auf alte oder akademische Kunst ausgerichtet war, führten dazu, dass bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht die Reichshauptstadt, sondern München das eigentliche Zentrum zeitgenös-

33 Hermand, *Stile, Ismen, Etiketten*, S. 20.

34 Seine Kunstvorstellungen formulierte Wilhelm II. insbesondere in seiner Rede »Die wahre Kunst« anlässlich der Einweihung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901. Vgl. Penzler, Johannes: *Die Reden des Kaiser Wilhelm II., Dritter Teil, 1901-1905*, Leipzig o. J., S. 57-63.

35 Vgl. Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, Berlin 1985, S. 171; Paul, Hugo von Tschudi, S. 26.

36 So urteilte der Kaiser 1899 über Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*. Vgl. Wesenberg, Angelika: *Böcklin und die Reichshauptstadt*, in: *Arnold Böcklin – Eine Retrospektive*, Basel 2001, S. 75-87, hier S. 85

37 Vgl. Hamann / Hermand, *Impressionismus*, S. 45.

sisch-moderner Kunst war.³⁸ Dies sollte sich um 1900 ändern, und Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst hatten keinen unerheblichen Anteil daran.

Das »Böcklin-Erlebnis« um 1900

Nicht mehr die idealistisch geprägten, meist religiös moralisierenden Sujets und Darstellungen, die etwa das Schaffen der Künstlergruppe der Nazarener oder der Düsseldorfer Schule bis 1860 geprägt hatten, sondern sinnliche Farbe und Licht waren das, wonach viele Kunstschaffende seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts strebten und wofür sich Teile des Publikums begeistern ließen.³⁹

Ein Künstler, so der Berliner Kunstkritiker Karl Scheffler, habe es wie kein anderer verstanden, eine ganze junge Generation bei ihren tiefsten Sehnsüchten zu packen: Arnold Böcklin.⁴⁰ Der Schweizer, der sich deutlich von der Kunst akademischer Kollegen abhob, vermochte es vor allem mit seinem Spätwerk, einen regelrechten Kult auszulösen. So besuchten die Böcklin-Ausstellung der Berliner Akademie im Jahr 1897 innerhalb von vier Wochen 60.000 Personen.⁴¹

Die Geschichte der Etablierung der Kunst Böcklins in Berlin weist augenscheinliche Parallelen zur Einführung der Kunst des französischen Impressionismus in Berlin auf. Mehrheitlich wurde Böcklins Kunst, insbesondere von akademischen Kunstschaffenden, der konservativen Kritik und dem kaiserlichen Hof abgelehnt. Einzelnen Kunstvermittlern gelang es dennoch, eine zahlenmäßig geringe, aber finanzkräftige Käuferschicht für Böcklins Kunst zu gewinnen. Als Vermittler bei der Etablierung Böcklins spielten dessen Berliner Künstlerfreund Rudolf Schick

38 Vgl. Teeuwisse, Nicolaas: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne. 1871-1900, Diss., Berlin 1986.

39 Schlink, Bildende Kunst, S. 66. Willy Hellpach spottete um 1900: »Natürlich – an die Corneliuschen Kartons und die triste Farbenarmeseligkeit der Düsseldorfer gewöhnt, mußte die Welt vor den Wagnissen eines Böcklin zunächst geradezu erschrecken und zurückprallen.«, in: Hellpach, Nervosität und Kultur, S. 147.

40 Vgl. Scheffler, Karl: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, (1. Aufl. 1911) Leipzig 1923, S. 52.

41 Vgl. Hermand, Stile, Ismen, Etiketten, S. 19; Lewis, Beth Irwin: Kunst für Alle. Das Volk als Förderer der Kunst, in: Mai/Paret (Hg.), Sammler, Stifter und Museen, S. 186-201, S. 190.

sowie der Kunsthändler Fritz Gurlitt eine Schlüsselrolle.⁴² Obgleich auch adelige Käufer und Förderer wie der Berliner Graf Raczyński unter den Sammlern Böcklins vertreten waren, stellten seit den 1870er Jahren vor allem großbürgerliche Bankiers und Industrielle die wichtigste Käufer-schicht seiner Werke. Darunter waren zahlreiche jüdische Unternehmer, wie Adolf Liebermann Ritter zu Wahlendorf und Eduard Arnhold.⁴³ Aber auch weibliche Angehörige der großbürgerlich-adeligen Elite Berlins wie Anna vom Rath und Ellen von Siemens waren mit dem Künstler befreundet und gaben ihm Aufträge. Das meist großbürgerliche Interesse weitete sich durch die halböffentliche Präsentation der Kunstwerke in Salons und wirkte geschmacksbildend auf eine wachsende Anzahl von Angehörigen der Elite. Hier spielten Berliner Salonnières eine zentrale Rolle. Waren es in anderen Städten vor allem adelige Frauen, die zu frühen Auftraggeberinnen und Sammlerinnen Böcklins zählten, gelang es dem Kunsthändler Gurlitt Anfang der 1880er Jahre, auch eine Berliner »Dame der Gesellschaft«, genannt »Frau Medea«, zum Ankauf eines Böcklin-Gemäldes zu bewegen.⁴⁴ »Frau Medea« hieß eigentlich Neumann und führte »ein für damalige Verhältnisse mondänes Haus«.⁴⁵ Sie erstand Böcklins Gemälde *Sommertag* wohl für 4500 Mark und präsentierte es fortan in ihrem Salon in der Leipziger Straße. Der geringe Preis, den Gurlitt von Neumann für das Gemälde verlangte, kann darauf hindeuten, dass der Händler sich gezielt von der Präsentation des Werks in einem halböffentlichen Salon einen werbenden Effekt versprach.⁴⁶

Parallel und möglicherweise bedingt durch den ersten Erfolg in den 1880er Jahren bei einem Teil der Elite wandelte sich die Kunst Böcklins.

42 Vgl. Meier-Graefe, *Handel und Händler*, S. 307. Eduard Schulte und Rudolph Lepkte verkauften auch einige Werke von Böcklin.

43 Liebermann soll sechs Werke Böcklins besessen haben. Nach Sven Kuhraus Recherchen kaufte Liebermann zwei Werke bei einer Ausstellung des *Vereins Berliner Künstler* im Jahr 1873. Er besaß das Gemälde *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (dies wurde bereits 1876 von Prins-Reichenheim ersteigert) und *Meeresraub*. Zu Böcklinwerken in Arnholds Sammlung vgl. Dorrman, Eduard Arnhold, S. 133.

44 Zu den adeligen Besitzerinnen zählten Mathilde von Guaita und Marie Berna, spätere Gräfin von Oriola. Vgl. Holenweg, Hans: *Das Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins*, in: Andree, Rolf (Hg.): *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel/München 1977, S. 92-98, hier S. 96.

45 Vgl. Meier-Graefe, *Handel und Händler*, S. 307. Neumann besaß bis 1897 Arnold Böcklins *Sommertag*, 1881, Öl auf Holz, 61 × 50 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Danach ging das Gemälde in den Besitz von Ludwig Darmstaedter über und befindet sich heute in der Gemäldegalerie Neuer Meister in Dresden, Gal.-Nr. 2534.

46 Vgl. Holenweg, *Das Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins*, S. 96.

Immer vehementer wandte sich der Künstler von der idealistisch-klassizistischen Norm ab und dem Symbolismus und einer intensiveren Farbigkeit zu.⁴⁷ Ebendieser Wandel verstärkte die akademische Kritik an Böcklins Werken. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark erinnerte 1899 daran, dass mit dem Wandel von Böcklins Stil »Klagen über den Maler des Häßlichen, den Realisten los[brachen]«. ⁴⁸ »Dieser Mensch ist an dem ganzen Unfug schuld, der jetzt in der Malerei getrieben wird!«, soll Adolph Menzel angesichts einer geplanten Auszeichnung Böcklins mit dem Orden *Pour le Mérite* erzürnt ausgerufen haben.⁴⁹ Bei der Leitung der Berliner Nationalgalerie war dennoch das Interesse geweckt worden, Werke des umstrittenen Künstlers in die Sammlung aufzunehmen. Der im Jahr 1876 geplante Ankauf des Gemäldes *Meeresidylle* (1875, auch *Triton und Nereide*) für die Nationalgalerie rief allerdings den Einspruch der Landeskunstkommission hervor⁵⁰. Auch der Ankauf des Gemäldes *Beweinung unter dem Kreuz* wurde durch ein Veto von oberster Instanz, von der Kaiserin persönlich, vereitelt.⁵¹ 1878 hatte darüber hinaus die Vergabe des Auftrags für das Gemälde *Gefilde der Seligen* (auch *Insel der Seligen* genannt) von der Berliner Nationalgalerie an Arnold Böcklin Entrüstung hervorgerufen und war zum Gegenstand einer Debatte im preußischen Landtag geworden.⁵²

Ganz im Gegensatz zu den Querelen der öffentlichen Kunstinstitutionen florierte im Privatsammlungsbereich der Erwerb von Böcklin-Gemälden. Anstatt der Nationalgalerie hatte 1876 der Berliner Bildhauer Ludwig Sußmann-Hellborn das Gemälde *Meeresidyll* erworben und im Ballsaal seiner neoklassizistischen Tiergarten-Villa platziert.⁵³ Das »deli-

47 Meier-Graefe, Julius: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905, S. 44.

48 Lichtwark, Alfred: Die Seele und das Kunstwerk. Boecklinstudien, Berlin 1899, S. 221, zitiert nach: Wesenberg, Böcklin und die Reichshauptstadt, S. 79.

49 Lammel, Gisold (Hg.): Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S. 276.

50 Die Landeskunstkommission war ein Gremium des preußischen Staates, das Einfluss auf die Ankaufs- und Ausstellungspolitik der Nationalgalerie nehmen konnte.

51 Vgl. Wesenberg, Böcklin und die Reichshauptstadt, S. 79.

52 Vgl. Holenweg, Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins, S. 96. Seit 1888 befand sich auch Böcklins *Pietà* in der Nationalgalerie. Vgl. Wesenberg, Böcklin und die Reichshauptstadt, S. 75.

53 Gerade dieses Böcklin-Gemälde brachte dem Künstler 1876 einen ersten Publikumerfolg in Berlin ein, wurde im Berliner Salon ausgestellt und in vereinzelt Kritiken positiv besprochen. Vgl. Teeuwisse, Vom Salon zur Secession, S. 60 f.

kate Bild«, das sich ergab, wenn »unter der nackten Nymphe die stark de-colltierten Bankiersfrauen auf Tänzer warteten«, schilderte Alfred Licht-wark nicht ohne Amusement.⁵⁴

Eine dieser Bankiersfrauen war möglicherweise Marianne Perl, die einen besonderen Bezug zu diesem Gemälde Böcklins hatte. Sie war verheiratet mit Louis Perl, dem Inhaber des Bank- und Getreidegeschäfts *Perl & Meyer*. Seit der Reichsgründung 1871 besaß das Ehepaar eine repräsentative Villa im Tiergarten-Viertel, die über einen großen Oberlichtsaal zur angemessenen Präsentation der wachsenden Kunstsammlung des Ehepaars verfügte.⁵⁵ Der Fokus der Perl'schen Kunstsammlung lag auf so genannter Gründerzeitkunst, vertreten waren unter anderem Hans Makart, Karl Stauffer-Bern, Adolph Menzel und nicht zuletzt Arnold Böcklin. Auch noch Jahrzehnte später, im Jahr 1928, erinnerte man sich an diese prominente Berliner Privatsammlung: »Hier stand, und steht ja, wenn auch durch Anbauten verändert, noch heute, die 1871 gebaute Villa der Frau Marianne Perl, die eine recht hübsche Gemäldesammlung besaß, natürlich im älteren Geschmack, mit einem der besten Böcklins als Schaustück.«⁵⁶ Nachdem Louis Perl 1889 verstorben war, verwaltete und erweiterte seine 15 Jahre jüngere Witwe für fast 40 Jahre die Kunstsammlung. Sie heiratete nicht erneut und widmete ihre Witwenzeit ihrer Rolle als *Kulturfrau*: Sie trat unter anderem als Leihgeberin bei diversen Kunstausstellungen auf und publizierte eigene Gedichte. Im Alter von 68 Jahren veröffentlichte sie 1912 einen Gedichtband, der laut ihrer Zueignung »nach dem Inhalt ihres Lebens« verfasst worden war, also autobiographische Züge trug.⁵⁷ Die Gedichte handelten von Themen wie Jugend und Tod, exotischen Reisen bis hin zu mythisch-märchenhaften Szenen. Einige von ihnen entstanden in direkter Auseinandersetzung mit »Bildern und Büsten« ihrer und anderer Kunstsammlungen. Darunter bezog sich ein Gedicht ganz konkret auf das bereits erwähnte Böcklin-Gemälde *Meeresidylle*:

Aus des Weltmeers Riesenweite
hebt sich eine stille Klippe;
kleine Wellen, schaumgelockte,
spielen flüsternd um das Riff.

54 Zitiert nach Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 222.

55 Abbildungen der Villa Perl und einige Dokumente befinden sich im LBI NY, Ludwig Misch Collection.

56 Osborn, Max: *Die Berliner Secession in neuem Hause*, in: *DKD*, 62 (1928), S. 90-105, hier S. 95.

57 Perl, Marianne: *Gedichte*, Berlin 1912.

Meereseinsamkeit, du Riesin,
 stummes blaues Fragezeichen –
 hier verkörpert in zwei Wesen,
 tief geheimnisvoll wie du:

In dem feuchten Uferschlamme,
 zwischen Kiessand, Muscheln, Steinen,
 auf dem Bett von Seetang, wälzet
 sich ein üppig, nacktes Weib.

Weiße, wollustblühende Glieder
 dehnen sich wie schlafestrunken,
 heiß verlangend blickt ihr dunkles
 Auge zum Gefährten auf.

Der, ein seltsam Zwitterwesen,
 reckt die zott'gen Seehundsglieder,
 schüttelt seine grünen Haare
 traurig um sein Menschenanlitz.

Nicht der Wellenheimat denkt er,
 wo am Riff Korallen wachsen,
 achtet nicht des schönen Weibes,
 das ihm durstige Küsse bietet.

Weit hinaus starrt er ins Weite,
 dumpfen Trübsinn in den Blicken;
 Ruht auf ihm der Fluch der Halbheit?
 Sehnt er sich nach Menschenleiden?

Töricht Wünschen! Sind wir Menschen
 doch nicht minder Halbgeschöpfe –
 schwankend zwischen Sinnenlust und
 Sehnsucht nach erträumtem Glück.

Marianne Perl brachte in ihrem Gedicht die »stille Poesie der Dinge«, der Formen und Farben des Gemäldes eindrücklich zum Sprechen. Diese poetische Deutung der Werke Böcklins griff auch der Kunstkritiker Karl Scheffler auf und betonte, dass Böcklin ein Illustrator seiner oft gewaltigen, poetischen Vorstellungen gewesen und sein Naturell darum mehr das eines großen Lyrikers denn das eines Malers gewesen sei.⁵⁸

⁵⁸ Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner, S. 58.

Das Böcklin-Gemälde *Meeresidylle* befand sich seit 1897 im Besitz des Musikverlegerehepaars Fritz und Clara Simrock und wurde in ihrer Villa am Karlsbad präsentiert. Simrocks besaßen mindestens sechs Böcklin-Gemälde, darunter die erste Version der berühmtesten Schöpfung Böcklins, *Die Toteninsel*.⁵⁹ Nicht zufällig war es der musikalisch ausgerichtete Salon von Clara Simrock, in dem die Kunst Böcklins präsentiert wurde, denn diese stieß auch früh auf wohlwollendes Interesse im Umfeld der »Richard Wagner Gemeinde« Berlins.⁶⁰ Die Muse Wagners, Mathilde Wesendonck, und ihr Mann Otto, die seit 1882 in Berlin lebten, erstanden ebenfalls Werke Böcklins bei Gurlitt, die sie in ihren eigenen Galerieräumen mit Oberlicht präsentierten.⁶¹ Die positive Rezeption des Werkes Böcklins wurde auch vom damals renommierten deutschnational-reaktionären Kunsthistoriker Henry Thode vorangetrieben. Thode, der unmittelbar unter dem Einfluss des Hauses Wahnfried stand, da er mit einer Tochter Cosima Wagners verheiratet war, feierte das Œuvre Böcklins als reine »deutsche Kunst«.⁶²

Auch im akademischen Kunstlager war Böcklins Werk bis 1900 weitgehend arriert: Anlässlich seines 70. Geburtstages wurde in der *Königlichen Akademie der Künste* Berlin von 1897 bis 1898 eine Böcklin-Ausstellung präsentiert. Marianne Perl und Mathilde Wesendonck befanden sich unter den sieben Leihgeberinnen. Eine Flut von Publikationen zum Künstler, seinem Leben und Werk erschien in den folgenden Jahren. Die Kunst Böcklins etablierte sich so sehr, dass es Vertretern der Nationalgalerie im Jahr 1911 möglich wurde, ausgerechnet jenes Gemälde Böcklins aus dem Besitz der Witwe Clara Simrock zu erwerben, dessen Ankauf für die Nationalgalerie Jahrzehnte zuvor verhindert worden war.⁶³ Bereits kurz nach der Jahrhundertwende waren durch das Vermächtnis der Witwe Mary Fiedler-Levy mehrere Gemälde Böcklins aus der Sammlung des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler in die Bestände der Berliner Natio-

59 Vgl. Andree, Arnold Böcklin, S. 418-420. Es existieren noch drei Fassungen des Gemäldes. Max Klinger hat darüber hinaus das Motiv der Toteninsel grafisch reproduziert und dadurch zu dessen weiter Verbreitung beigetragen.

60 Vgl. Wilhelmy, Berliner Salons, S. 280.

61 Vgl. Cohen, Die Sammlung Wesendonck, S. 59.

62 Vgl. Thode, Henry: Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905, Heidelberg 1905. Die Vereinnahmung der Kunst Böcklins setzte sich auch nach 1933 fort: Adolf Hitler selbst besaß elf Werke, und Böcklins *Toteninsel* sollte eine Ikone des Linzer »Führer-Museums« werden.

63 Bereits 1885 hatte die NG beim Kunsthändler Gurlitt das Böcklin-Gemälde *Der Einsiedler* erworben (Inventar-Nr. A I 363).

nalgalerie gelangt.⁶⁴ Auch andere wichtige Böcklin-Schenkungen und Vermächtnisse, wie das von der Freiburger Kunstsammlerin Marie Meyer, folgten und profilierten die Museumssammlung.⁶⁵

Die positive Böcklin-Rezeption wurde anfangs von der Berliner Secession unterstützt. Die ersten drei Ausstellungen der Secession hatten gezielt auf künstlerische Vielfalt gesetzt, so dass hier auch Werke älterer Künstlergenerationen, etwa von Adolph Menzel und Adolf von Hildebrand, ausgestellt sowie Arnold Böcklin und Wilhelm Leibl zu Ehrenmitgliedern der Secession ernannt wurden. Gerade Böcklin galt vielen jungen Kunstschaffenden als Inbegriff eines umstrittenen und verkanteten, antiakademischen Genies.⁶⁶ Auch Frauen aus dem fördernden Umkreis der Berliner Secession engagierten sich in diesem Kontext: Die Salonière Emma Dohme bemühte sich sogar so sehr darum, Werke Böcklins für die Ausstellung der Secession zu organisieren, dass Max Liebermann in einem Brief anregte, sie müsse dafür »mindestens zum Ehrenmitgliede der Sezession ernannt werden.«⁶⁷

Wenige Jahre später war Böcklins Kunst auf dem Zenit ihres Erfolges angelangt. Jedoch kritisierten nun zunehmend ausgerechnet Anhänger einer ästhetisierten Geistesaristokratie Böcklins Werk. Ihren prägnantesten Ausdruck fand diese Kritik in Julius Meier-Graefes Aufsatz *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* aus dem Jahr 1905, der nicht nur die Kunst Böcklins scharf verurteilte, sondern ebenso sehr deren zunehmende Etablierung bei weiten Teilen des Bürgertums.⁶⁸ Im Sinne

64 Mary Fiedler besaß nach dem Böcklin-Werkverzeichnis vier seiner Werke: *Angelika, von einem Drachen bewacht* (1873), *Sirenen* (1875), *Frühlingslieder* (1876) und *Bildnis Mary Fiedler* (1879). Alle Bilder waren im Vorbesitz von Konrad Fiedler. *Angelika, von einem Drachen bewacht* und *Sirenen* (Inv.-Nr. A I 753 u. A I 754) befinden sich heute in der NG, das *Bildnis Mary Fiedler* befand sich auch in der NG, gilt aber heute als verschollen (alte Inventar-Nr. A I 731). Sie korrespondierte auch mit Wilhelm Bode, vgl. SMB-ZA, NL Bode, Fiedler, geb. Meyer, Mary. Im Andenken an die Sammlerin Marie Meyer wurden von Ernst Grosse 1916 der NG Böcklins *Die Freiheit* und *Selbstbildnis mit Weinglas* (Inventar-Nr. A II 413) geschenkt.

65 Marie Meyer besaß mindestens fünf Werke Böcklins.

66 Wesenberg, Böcklin und die Reichshauptstadt, S. 84.

67 Braun, Ernst (Hg.): Max Liebermann: Briefe 1869-1895 und 1896-1901, Bd. 1, Baden-Baden 2011, S. 390.

68 Deutlich unterstreicht dies das vorangestellte lateinische Horaz-Zitat, das übersetzt lautet: »Ich hasse die gemeine Menge und halte mich von ihr fern«. Ein Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers vom 7.4.1907 dokumentiert die Brisanz der Debatte: »Nachher fiel die ganze Gesellschaft inklusive Cassirer u Harden über Meier Graefe her wegen seiner Volte face in Sachen Böcklins. Harden meinte,

des *l'art pour l'art* kritisierte Meier-Graefe jegliche inhaltliche Indienstnahme von Kunst. In Bezug auf Böcklin sei dies die Zunahme des Symbolischen und vor allem der »Deuschtümelei« in dessen Spätwerk. Meier-Graefe instrumentalisierte Böcklin, um Kritik am zu dieser Zeit noch unumstößlichen »Genie« Richard Wagners zu üben. Dessen Musik warf er vor, sich »[...] in den Dienst eines Phantoms zu stellen, genau desselben billigen Anthropomorphismus, der Böcklin blendete, genug Barbar, um seinen höchsten Genüssen ein Lot von Gift beizumischen, das zum Verfall« dränge.⁶⁹

Für den Erfolg von Böcklins Werken bei einem breiten Publikum können mehrere Gründe angeführt werden: Die realistischen Traumbilder Böcklins mit ihren eigenwilligen und von der Norm abweichenden übermenschlichen Darstellungen konnten beispielsweise das Bedürfnis nach einem ästhetischen Ausdruck des eigenen sozioökonomischen Aufstiegs der modernen bürgerlichen Elite befriedigen. So vermutet Michael Dormann, der Biograph des Sammlers und Industriellen Eduard Arnold, dass dieser das Böcklin-Gemälde *Prometheus* in spontaner Begeisterung erwarb und als ein Hauptwerk seiner Sammlung schätzte, da das monumentale Prometheus-Sujet die Industrialisierung, den technischen Fortschritt und das Unternehmertum des neuen Besitzers spiegelte.⁷⁰ Die düstere »Seelenkunst« Böcklins sprach zudem das sich seit den 1880er Jahren verbreitende kulturelle Verfallsempfinden großer Teile einer ganzen Generation an. Karl Scheffler behauptete, dass das »Böcklin-Erlebnis« der Generation der zwischen 1860 und 1875 Geborenen kein anderes Geschlecht nachempfinden könne.⁷¹ Nicht Böcklin als Maler sei es gewesen, dem sich das Publikum unterworfen habe, sondern der »Dichter eines modernen Lebensmythos«, der einen Ersatz für die naturwissenschaftliche Entgötterung der Welt anbot und dabei doch die Voraussetzungen einer natürlichen Schöpfungsgeschichte nicht ignorierte.⁷² Man habe in den 1890er Jahren in Böcklins malerischem Naturpantheismus, in seiner skeptisch materialistischen Naturmystik, die sich auf Goethe und Dar-

allerdings sei sein Einfluss auf die jungen Leute erstaunlich. Jeder dritte Aufsatz, den er von jungen Leuten zugeschickt bekomme, beschäftige sich mit Meier Graefe.« In: Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch.

69 Meier-Graefe kritisiert auch Nietzsche und Wagner. Der Aufsatztitel war an Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner* angelehnt. Meier-Graefe, *Fall Böcklin*, S. 269.

70 Vgl. Dormann, Arnold, S. 133.

71 Scheffler, *Deutsche Maler und Zeichner*, S. 50.

72 Ebenda, S. 50.

win berufe und doch mythologisch anmutete, die eigene Naturreligiosität wiedererkannt.⁷³

Von dieser sinnlichen Erfahrung ließen sich auch und gerade Frauen wie Marianne Perl, also ein weibliches, großbürgerliches Publikum, bezaubern. Für sie bot Böcklins Kunst Anknüpfungspunkte zu Poesie und Musik, und sie war durch ihre eindeutige Symbolik besonders zugänglich. Auch politisch war Böcklins Kunst sowohl im antiakademischen Kunstmilieu der Secession als auch im deutschnationalen Lager anschlussfähig.

Avantgarde und Berliner Secession

Vergleichbar dem Etablierungsprozess der Kunst Böcklins, existierte auch den französischen Impressionismus betreffend zunächst nur ein überschaubarer Personenkreis, der diese Kunstrichtung ab den 1880er Jahren förderte und sammelte.⁷⁴ Einer der wichtigsten Förderer in Berlin war Max Liebermann.⁷⁵ Er pflegte nach seinen Frankreich- und Hollandaufenthalten ab 1873 und unter dem Einfluss der Landschaftsmalerei der Schule von Barbizon intensive Beziehungen zu modernen französischen Kunstschaaffenden. Er sammelte selbst zudem seit den 1880er Jahren impressionistische Kunst, allen voran Gemälde Édouard Manets. Das Unbehagen an den akademisch geprägten Berliner Kunstverhältnissen, insbesondere die so genannte »Munch-Affäre«, führte Ende des 19. Jahrhunderts zu ersten Abspaltungstendenzen innerhalb der Berliner Künsterschaft.⁷⁶ Unter Liebermanns Führung wurde 1892 die *Gruppe der XI* gegründet, die der 1899 folgenden Berliner Secessionsgründung den Weg ebnete.⁷⁷ Die Secessionsbewegung stand für den Selbstentfaltungsanspruch des Einzelnen und hatte demnach eine gesellschaftspolitische Relevanz. Kunst sollte aus ihrer Bindung an die herrschende Oberschicht und die Akademie gelöst und demokratisiert werden. Im Gegensatz zum

73 Ebenda, S. 51.

74 Vgl. Ludewig, Anna-Dorothea / Schoeps, Julius H. / Sonder, Ines (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin. 1880-1933*, Köln 2012.

75 Tatzkow, Monika: *Mit dem nötigen Quantum Phantasie: Max Liebermann*, in: Ludewig / Schoeps / Sonder (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 20-31.

76 Gegründet wurden außerdem die secessionistischen Künstlergruppen *Vereinigung der Hellmaler*, der *Künstler West-Club* und die *Novembervereinigung*.

77 Vgl. Meister, Sabine: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*, Diss. Freiburg 2005, S. 16.

Berliner Kunstverein waren in der Secession erstmals auch Künstlerinnen integriert.⁷⁸

Seit 1896 war mit Hugo Tschudi als Direktor der Nationalgalerie ein institutionell im Museumswesen verankerter Mitstreiter für avantgardistische Kunstströmungen im Amt. Die Politisierung der Debatte um moderne Kunst intensivierte sich durch die zunehmende Konfrontation von Tschudi und Kaiser Wilhelm II., die sich auf Grund von dem Kaiser missfallenden Neuerwerbungen moderner Kunstwerke für die Nationalgalerie, die Tschudi veranlasste, zuspitzte.⁷⁹ Erste Spannungen resultierten aus einer Rede, die Tschudi am 27. Januar 1899 anlässlich des Kaisergeburtstages in der Akademie der Künste hielt. Dabei kritisierte er die akademische Historienmalerei und forderte eine neue ästhetische Erziehung der »künstlerisch blinden Massen«. Auf diese Provokation folgte am 29. August 1899 ein Erlass Wilhelms II., der unter anderem beinhaltete, dass künftig alle Neuzugänge, Ankäufe und Schenkungen vom Kaiser persönlich genehmigt werden mussten.⁸⁰

Trotz antimodernistischer Interventionen von höchster Ebene verankerte sich die moderne Kunst in Berlin institutionell immer stärker. Im Jahr 1898 hatten etwa Bruno und Paul Cassirer einen Kunstsalon in Berlin eröffnet, der eine maßgebliche Rolle bei der Etablierung moderner Kunststile in der Reichshauptstadt spielen sollte. Hier wurde nicht nur die Kunst der damaligen Avantgarde gehandelt, sondern auch der Typ des modernen Kunsthändlers ausgeformt: Die Cassirers waren nicht nur Kunsthändler, sondern auch Verleger, Kritiker und Mäzene, die erfolgreich öffentlich für moderne Kunststile, allen voran den Impressionismus als »geistige Bewegung« eintraten.⁸¹ Ebenso wichtig wie die öffentlich agierenden Förderer war das Publikum, das die Secessionsausstellungen, die Museen und Galerien besuchte beziehungsweise damit begann, die avantgardistische Kunst der Impressionisten zu erwerben oder auf andere

78 Im Schnitt waren rund 4 bis 5 Frauen, 6% aller Mitglieder, als Künstlerinnen in der Secession tätig. Vgl. Wolff-Thomsen, Ulrike / Paczkowski, Jörg (Hg.): Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898-1913), Heide 2012.

79 Vgl. ebenda, S. 241.

80 Vgl. Paul, Hugo von Tschudi, S. 106 f.

81 Ein Angehöriger der Cassirers, Reinhold Cassirer, beschrieb seine Familie, den »Cassirer Clan«, wie folgt: »[O]ne could almost call them a dynasty. They felt superior to other people because of their intellectual and cultural achievements. They were uncompromising in their family relationships [...]«. Vgl. Interview mit Reinhold Cassirer, Baden-Baden, Südwestfunk 1986, Transkript online abrufbar unter: <http://metastudies.net/pmg/index.php?n=Main.ReinholdCassirerInterview>.

Weise zu fördern. Frauen kam als Teil dieses Kunstpublikums und als potentielle Kundschaft eine zentrale Rolle zu.

Allerdings flammte schon 1904 erneut Streit um die Kunst der Berliner Secession auf, als die Frage nach der Ausgestaltung der deutschen Kunstabteilung auf der Weltausstellung in St. Louis aufkam und die Kunstschaffenden der Berliner Secession sich und ihre Kunst dort durch die offiziellen Kunstkreise absichtlich unterrepräsentiert sahen.

Trotz aller Kunstkämpfe und akademischer Erstarrung entwickelte Berlin sich rasch zu einem der wichtigsten europäischen Rezeptionsorte für Avantgardekunst, und die Berliner Nationalgalerie sollte das erste Museum weltweit sein, das Werke französischer Impressionisten erwarb.⁸² Insbesondere Schenkungen trugen zum Ausbau der modernen Bestände der Sammlung der Nationalgalerie bei. Die Kunsthistorikerin Johanna Heinen hat ermittelt, dass mindestens fünf zentrale impressionistische Gemälde als Schenkungen von Frauen in die Sammlung der Nationalgalerie kamen.⁸³ Darüber hinaus vermachte die Möbelfabrikanten-Tochter Paula Pfaff der Nationalgalerie beispielsweise Théodore Rousseaus wichtiges Gemälde *Landschaft bei Barbizon*.⁸⁴ Die Vermächtnisse von Helene Kühn und Baronin Marie von Witzleben erweiterten die Sammlung um Kunstwerke der Düsseldorfer Schule, des Realismus und des Historismus.⁸⁵ Von großer Bedeutung war auch die im Jahr 1901 erfolgte Schenkung der umfangreichen Sammlung des verstorbenen Sammlers Felix Koenigs, die maßgeblich auf die Fürsprache von dessen Schwester Elise zurückzuführen war. Und Hertha Harries, Giulietta von Mendelssohn und Marie von Mendelssohn schenkten 1914 der Nationalgalerie als rein weibliches Schenkungskollektiv das Gemälde *Kirschen-ernte* von der Künstlerin Dora Hitz und setzten damit wohl auch ein Zeichen für die Aufnahme der Werke einer zeitgenössischen Künstlerin in die Museumssammlung.

82 Vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 20 f.

83 1. Félicie Bernstein: Manet, Fliederstrauß, (Wert 3000-4000 M); 2. Julie Hainauer: Millet, November (anteilig 4483 M gestiftet); 3. Mathilde Kappel: Renoir, Im Sommer (8000 M); Henriette Mankiewicz, Monet, Häuser in Argenteuil (3000 M); Elise Koenigs, Renoir, Blühender Kastanienbaum (12.000 M). Heinen hat gezeigt, dass die Förderung für die französische Moderne generell erstaunlich gering ausfiel. Sie unterscheidet zwischen Stiftungen (Geldüberweisungen) und Bildgeschenken. Letztere seien eher die Ausnahme gewesen. Vgl. ebenda, S. 149 f.

84 Zu dieser Schenkung vgl. SMB-ZA, I/NG 988.

85 Erwähnenswert ist hier auch das 1890 von Luise Begas-Parmentier geschenkte Gemälde *Dieppe* von ihrer Schwester, der Malerin Marie von Parmentier, vgl. SMB-ZA, I/NG 990.



Abb. 10: Besucherinnen bei der Ausstellung deutscher Naturalisten, 1899, Kunstsalon Cassirer.

Félicie Bernstein und der französische Impressionismus in Berlin

Félicie Bernstein und ihr Ehemann Carl gelten als die frühesten privaten Sammler des französischen Impressionismus in Berlin. Die impressionistischen Gemälde, die das Ehepaar bereits in den 1880er Jahren in ihrer Wohnung präsentierte – darunter Werke von Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Giuseppe de Nittis –, waren, wie die Künstlerin Sabine Lepsius berichtete, »[I]eidenschaftlich bewundert oder verlacht, immer aber diskutiert, [...] Anlass zu Plänen, die sich dann später in der Begründung der Sezession verdichteten«.⁸⁶ Mit Werken von Mary Cassat, Berthe Morrisot und Käthe Kollwitz beinhaltete die Sammlung der Bernsteins auch Arbeiten von Künstlerinnen, die Gegnern als »modern« und »von Frauenhand geschaffen« gleich eine doppelte Angriffsfläche boten. Die Sammlung Bernstein lieferte 1883 auch den Grundstock der ersten Galerie-Ausstellung in Deutschland, die

⁸⁶ Behrend, Monica (Hg.): Sabine Lepsius. Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. Erinnerungen, München 1972, S. 86.

ausschließlich impressionistische Kunstwerke zeigte. Wie bei der Etablierung Böcklins kam dem Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt eine Vorreiterrolle zu, denn er stellte die Bernstein'schen Gemälde gemeinsam mit weiteren aus dem Besitz des Pariser Kunsthändlers Paul Durand-Ruel in seiner Galerie aus.⁸⁷ Wie zeitgenössischen Zeitungsberichten zu entnehmen ist, gab es kaum positive Reaktionen auf die neue französische Kunst. Dennoch bedeutete die Präsentation der Bernstein'schen Sammlung in der Galerie Gurlitt einen wichtigen Schritt in Richtung einer Etablierung impressionistischer Kunst und darüber hinaus einen indirekten Beitrag zur Theoretisierung des Impressionismus. Denn der Kunstkritiker Jules Laforgue verfasste anlässlich der Gurlitt'schen Ausstellung 1883 einen Artikel, der nach Charles Baudelaire's Essay *Le Peintre de la vie moderne* (1863), eine weitere frühe Analyse der impressionistischen Bewegung lieferte, die sich insbesondere auf die Theorie des Unbewussten von Eduard von Hartmann und die Evolutionstheorie Charles Darwins bezog.⁸⁸

Zwar schrieb der mit dem Ehepaar Bernstein befreundete Archäologe Georg Treu die Erwerbung der impressionistischen Gemälde Carl Bernsteins zu, aber es ist wahrscheinlich, dass es eine gemeinsame Entscheidung des Ehepaares war, sich dieser neuen Kunst zuzuwenden.⁸⁹ Erst nach dem Tod Carl Bernsteins im Jahr 1894 wird deutlich, wie unabhängig von ihrem Mann auch Félicie Bernstein in der Berliner Kunstwelt engagiert war. Sie legte nicht nur eine große Sammlung von Porzellanfiguren an und trat als Leihgeberin für Ausstellungen auf, sondern kaufte und förderte zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler und unterstützte durch Schenkungen und finanzielle Zuwendungen die öffentlichen Berliner Kunstinstitutionen. Zu dem von Félicie Bernstein protegierten Personenkreis zählte insbesondere die Dresdner »Goppelner Schule«, darunter Carl Bantzer, Paul Baum, Emilie Mediz-Pelikan, August Hudler, Georg Müller-Breslau und Wilhelm Ritter.⁹⁰ Diese Künstlergruppe experimentierte in Anlehnung an französische Vorbilder wie die Schule von Fontainebleau mit Freilichtmalerei, und ihre Mitglieder spalteten

87 Vgl. Paul, Barbara: Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 42 (1888), H. 3, S. 11-30, hier S. 12 f.

88 Vgl. Laforgue, Jules: Impressionismus, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 3 (1904/05), H. 12 vom 8.9.1905, S. 501-506; Schumann, Henri (Hg.): Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salons«, Intime Tagebücher, Leipzig 1994.

89 Treu, Kunsteindrücke, S. 38.

90 Vgl. Treu, Sinkende Schatten, S. 61.

sich 1893 als secessionistische *Vereinigung bildender Künstler Dresdens* von der Dresdner Akademie ab.⁹¹ Félicie Bernstein blieb nach 1894, wenn auch in bescheidenem Maße, zudem den französischen Impressionisten treu und erwarb noch in ihren letzten Lebensjahren im Berliner Kunsthandel das kleinformatige Stillleben *Pfirsiche* von Édouard Manet.⁹² Sie war zudem offen für andere moderne Strömungen wie den Jugendstil oder den Neopressionismus. Zum Kreis der mit ihr befreundeten Künstler dieser Jahre zählten der neoimpressionistische Maler Curt Herrmann und der Jugendstil-Architekt und -Designer Henry van de Velde. Letzteren unterstützte Bernstein 1905 bei seinem Plan, mittels einer Ausstellung im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber* die Renaissance des künstlerischen Fächers einzuleiten, indem sie als Leihgeberin einige antike Stücke aus ihrer kostbaren Fächersammlung zur Verfügung stellte.⁹³ Weiterhin pflegte Bernstein freundschaftlichen Kontakt zu Wilhelm Bode, den sie wiederholt gemeinsam mit ihrer Schwägerin Therese Bernstein im Museum besuchte, zu sich und zu »Fahrten ins Grüne« einlud und beauftragte, Kunstobjekte für sie zu erwerben.⁹⁴

Das sehr frühe Interesse des Ehepaares Bernstein am französischen Impressionismus wird gemeinhin auf die familiären Verbindungen Carl Bernsteins nach Paris zurückgeführt. Er war mit der weit verzweigten, griechisch-sephardischen Familie Ephrussi verwandt, deren Angehörige in mehreren europäischen Metropolen – Odessa, Wien und Paris – lebten. Wohl auf Veranlassung seines in Frankreich lebenden Cousins Charles Ephrussi, der ein langjähriger Herausgeber der Pariser Kunstzeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* und aktiver Förderer und Sammler impressionistischer Kunst war, kauften Bernsteins ihre ersten Gemälde von zeitgenössischen Künstlern.⁹⁵

91 Vgl. Schumann, Paul: Dresden und seine Kunststätten, Dresden 2011 [Nachdruck der Ausgabe von 1909], S. 289.

92 Rouart, Denis/Wildenstein, Daniel (Hg.): Édouard Manet. Catalogue Raisonné, 2 Bde., Lausanne 1965, Nr. 412, Peches, 33×40 cm, 1882; Tschudi, Hugo von: Neuere Gemälde, in: Treu (Hg.): Carl und Félicie Bernstein, S. 41-44, hier S. 42.

93 Vgl. Friedmann & Weber (Hg.), Fächerausstellung, Berlin 1905.

94 Vgl. Briefe von Félicie Bernstein an Wilhelm Bode, in: SMB-ZA, NL Bode.

95 Vgl. Helms, Knut: Esquisse d'un réseau libéral franco-allemand: Max Liebermann et la confraternité de l'Art, in: Kostka, Alexandre/Lucbert, Françoise (Hg.): Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 (= Passagen, Bd. 8), Paris 2004, S. 61-89, hier S. 69 und 79; Waal, Edmund de: Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi, München 2011. Vgl. Treu, Kunstendrucke.

Aber auch Félicie Bernsteins familiärer Hintergrund prägte das kulturelle Engagement des Paares. Sie wurde 1852 vermutlich in Sankt Petersburg oder Odessa als Tochter des Kommerzienrats Jehuda Leon (Leib) Rosenthal geboren, eines führenden Bankiers sowie Philanthropen und Förderers der wirtschaftlichen und kulturellen Lage der Juden im Russischen Reich.⁹⁶ Leon Rosenthal war im Geiste der *Haskala* von seinem Vater Moses, einem Maskil aus Wilna, erzogen worden. Nach dem frühen Tod ihrer Mutter wuchs Félicie in einem Dresdner Pensionat auf und kehrte erst als junge Frau nach Sankt Petersburg zu ihrem Vater zurück. Das ökonomische und kulturelle Kapital, das der jungen Frau durch ihr Elternhaus mitgegeben wurde, war erheblich. In ihrem Elternhaus lernte sie wenig später auch den Juristen Carl Bernstein aus Odessa kennen, den sie 1872 heiratete. Das Ehepaar ließ sich nach der Hochzeitsreise in Berlin nieder, wo Carl Bernstein seit 1886 an der Universität als außerordentlicher Professor für römisches Recht tätig war. In einem Eckhaus Unter den Zelten 23 bezogen Bernsteins eine Wohnung, in der man sich, wie Max Liebermann festhielt, »in eine andere Stadt versetzt [sah]: nach Paris«.⁹⁷ Die Innenräume der Bernstein'schen Wohnung waren kunstvoll mit ausgesuchtem modernen Mobiliar, mit Antiquitäten und Kunstwerken ausgestattet. Darunter befanden sich Möbel nach modernen Entwürfen von Josef Storck und Friedrich Fischbach, Kristall aus dem weltbekannten Glashandelshaus Lobmeyr sowie orientalische Teppiche, japanische Vasen, Gobelins und barocke Landschafts- und Genregemälde.⁹⁸ Dekorative Kleinkunst wie Bijoux, Fächer und vor allem Porzellanfiguren zählten ebenso zum Interieur wie die umfangreiche Bibliothek mit erlesenen und künstlerisch gestalteten Einbänden.⁹⁹ In diese repräsentativen Räume hielten 1882 auch die impressionistischen Gemälde aus Paris Einzug, die die Sehgewohnheit der Zeitgenossen herausforderten.

Félicie Bernstein etablierte in ihrer Berliner Wohnung zudem einen halböffentlichen *Jour fixe*, der auch als »Russischer Salon« bezeichnet wurde.¹⁰⁰ Die Impressionistensammlung war der Hauptanziehungspunkt der Geselligkeiten, wie sich ein Besucher erinnerte: »Uns Jüngere

96 Er war unter anderem Mitbegründer und Förderer der *Society for Promotion of Culture among the Jewish Russia*.

97 Behrendt, Lepsius, S. 47.

98 Vgl. Lessing, Julius: Das Kunstgewerbe auf der Wiener Kunstgewerbeausstellung 1873, Berlin 1874; Treu, Kunstgedrucke, S. 30; Paul, Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst, S. 11.

99 Vgl. Bode, Wilhelm: Ältere Kunstwerke, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 39-40, hier S. 39; Treu, Kunstgedrucke, S. 31.

100 Vgl. Behrendt, Lepsius, S. 86.

zogen besonders die Bilder an. Weniger der Goya und der Brouwer als die französischen Impressionisten, unter ihnen nicht weniger als fünf Manets.«¹⁰¹

Bereits im Todesjahr Carl Bernsteins hatte Hugo von Tschudi, der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Interesse an ihrer Impressionisten-sammlung gezeigt. In einem Brief an seinen Hamburger Kollegen Alfred Lichtwark vom 13. November 1894 schrieb er:

»Ich hätte sie gern [...] auf unserer nächsten Ausstellung. Frau B. will einige davon verkaufen, um eine Stiftung für Juristen mit dem Erlös zu dotieren. Davon habe ich sehr abgeraten [...]. Es wäre nützlicher, wenn die Frau noch einige gute Franzosen zukaufte und die Sammlung dann einem deutschen Museum zum Andenken an ihren Mann stiftete [...]. Am liebsten hätte ich die Sammlung für uns. Zur Ausstellung werden wir die Sachen wohl bekommen.«¹⁰²

Mit »zur Ausstellung« meinte Tschudi die Präsentation der Sammlung Bernstein in einer Kunstausstellung des Kunstvereins in der Hamburger Kunsthalle im Frühjahr 1895.¹⁰³ Tschudis Wunsch, die Sammlung Bernstein geschlossen als Schenkung für die Nationalgalerie zu gewinnen, erfüllte sich hingegen nicht. Félicie Bernstein löste die Sammlung erst am Ende ihres Lebens auf und verschenkte sie vermutlich größtenteils an ihre Freunde. »Kein Stück ihres Kunstbesitzes sollte veräußert werden. Jedes sollte mit dem Gedenken dem Empfänger auch ein wenig Freude und Förderung, einen Nachklang der Wirkungen bringen, die von der Scheidenden im Leben ausgegangen war«, berichtete Georg Treu.¹⁰⁴ Max Liebermann war nach 1908 im Besitz von Claude Monets *Mohnfeld* sowie von zwei Stillleben Édouard Manets, *Päonien in einer bunten Emailvase* und *Tulpen, Flieder und Rosen in einem Glas*; Alfred Sisleys *Seine-Ufer* ging an Georg Treu, Édouard Manets *Pfirsiche* kamen in den Besitz von Curt Herrmann. Hugo von Tschudi erhielt als Geschenk Édouard Manets *Hafenansicht aus Boulogne*, und die Ziehtochter Félicie Bernsteins, Johanna von Tuhr, und ihr Ehemann erhielten das *Porträt Carl Bernstein*, das Max Liebermann schuf und das heute als verschollen gilt.

101 Herz, *Damals*, S. 195-198.

102 Zitiert nach: Hopp, Gisela: Tschudis Wirken aus der Sicht Alfred Lichtwarks, in: Hohenzollern/Schuster (Hg.), *Manet bis van Gogh*, S. 274-281, hier S. 274.

103 Vgl. Kunstverein Hamburg (Hg.): *Führer der Großen Kunstausstellung des Kunst-Vereins in der Kunsthalle, Hamburg 1895*.

104 Treu, *Sinkende Schatten*, S. 70.

Doch Bernstein bedachte auch die Berliner Nationalgalerie in ihrem Vermächtnis mit der Schenkung von Édouard Manets *Fliederstrauß* und stiftete zu Lebzeiten 25.000 Mark, deren Zinserträge frei nach Ermessen des Direktors zur Neuanschaffung von Gemälden genutzt werden sollten.¹⁰⁵ Zudem hatte sie bereits nach dem Tod ihres Mannes dessen Bibliothek dem Kupferstichkabinett geschenkt und vermachte der Berliner Gemäldegalerie eine *Flußlandschaft* des niederländischen Landschaftsmalers Jan van Goyen.¹⁰⁶

Die van-Gogh-Sammlerin und -Übersetzerin Margarete Mauthner

Das Werk Vincent van Goghs stand im Zentrum des Interesses der Berliner Kunstsammlerin Margarete Mauthner. Ihre Sammlung, die mindestens sechs Werke van Goghs umfasste, war neben der des Ehepaars Paul und Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy die wichtigste und früheste van-Gogh-Sammlung in Berlin. Schon kurz bevor Mauthner mit dem Sammeln von Werken van Goghs begann, war sie für den Berliner Bruno Cassirer Verlag als Übersetzerin von Aufsätzen für die Kunstzeitschrift *Kunst und Künstler* sowie zahlreicher Kunstmonografien tätig.¹⁰⁷ Ihre erste und bis heute bekannteste Übersetzung für Cassirer machte sie 1904 auf van Gogh aufmerksam: die Briefe van Goghs, in denen er seinem Streben nach Ursprünglichkeit der Empfindung und seinem Drang nach Wahrhaftigkeit und Schönheit Ausdruck verlieh.¹⁰⁸ Es mag das Unkonventionelle van Goghs gewesen sein, sein Ausbrechen aus dem normativen Korsett der bürgerlichen Gesellschaft, das »ein heisses Echo« in Mauthners »Hirn und Herzen« weckte und dazu führte, dass sie eine tiefe geistige und emotionale Verbundenheit zu dem Maler spürte, noch bevor sie eines seiner Bilder gesehen hatte.¹⁰⁹ Denn auch Mauthners Bio-

105 Vgl. Kern, Josef: Impressionismus im deutschen Kaiserreich, Würzburg 1989, S. 350.

106 Vgl. SMB-ZA, I/GG 125. Es wurde allerdings gegen Lucas van Udens Gemälde *Waldlandschaft* eingetauscht.

107 U. a.: Gogh, Vincent van: Briefe, Berlin 1906; Whistler, James Abbott McNeill: Die artige Kunst sich Feinde zu machen, Berlin 1909; Jonson, Ben: Volpone, Berlin 1910; Ders., Dramen, Berlin 1912; Proust, Antonin: Édouard Manet. Erinnerungen, Berlin 1917; Mumfort, Lewis: Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer: eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation, Berlin 1925; Vollard, Ambroise: Degas, Berlin 1925.

108 Van Gogh, Briefe.

109 Mauthner, Rückblick, S. 185.



Abb. 11: Erich Hancke, Margarete Mauthner, 1900.

graphie war zu diesem Zeitpunkt von einem Bruch mit bürgerlichen Konventionen geprägt.

Sie entstammte einem wohlhabenden jüdischen Elternhaus, heiratete standesgemäß im Jahr 1886 Alexander Pinkuß, den Sohn eines vermögenden Berliner Bankiers, und brachte ein Jahr darauf die Tochter Edith Rebekka zur Welt.¹¹⁰ Schon kurz nach der Heirat entzweite sich das Ehepaar jedoch vermutlich auf Grund einer Spielsucht des Ehemannes. Margarete verließ daraufhin Berlin und reiste zu ihrem Bruder Fritz Alexander nach München, der sich dort zum Künstler ausbilden ließ.

¹¹⁰ Mauthner, *Das verzauberte Haus*, S. 143.

Wie viele andere junge Künstler hatte es Fritz Alexander in die damalige deutsche Kunsthauptstadt – »fort in die Freiheit, nach München, ins Paradies!« – gezogen.¹¹¹ Der längere Aufenthalt in München wurde für Margarete Mauthner zum besonderen Bildungs- und Kunsterlebnis. »Überraschend und überrascht, wie ein Vogel, der zum ersten Male dem goldenen Käfig entronnen ist«, erreichte sie München und genoss den »Rausch der plötzlichen Freiheit« und »das Losgelöstsein von aller Gebundenheit« ihres Berliner Daseins.¹¹² Ihr Bruder war Teil der Münchener Künstlerszene und verkehrte insbesondere mit Joseph Block, Ludwig Nathan und Erich Hancke. Durch gemeinsame Atelierbesuche integrierte sich Margarete Mauthner selbst bald in die Kunstwelt Münchens. Sie knüpfte enge Kontakte zu Kunstschaffenden und Kunstliebhabern, die ihr bis ans Lebensende freundschaftlich verbunden bleiben sollten. In München begegnete sie vermutlich auch erstmals Max Slevogt und Lovis Corinth, die ihr auch Jahre später noch freundschaftlich verbunden blieben. Der Kontakt zu drei Vettern der Familie Cassirer – Bruno, Paul und Hugo – entstand sehr wahrscheinlich ebenfalls in dieser Zeit.¹¹³ Die Erfahrung einer neuen Sehpraxis und Theorie prägte Mauthners Münchener Zeit.¹¹⁴ »Farben- und Sonnenrausche« lehrten sie sehen und weihten sie »in die neue Bewegung der Farbenzerlegung« ein.¹¹⁵ Im zweiten Stock einer Münchner Villa mietete sie sich ein und empfing dort an ihrem sonntäglichen *Jour fixe* einen kleinen Kreis von Künstlern und Freunden. Dort erfuhr sie von den Zielen und Werten der antiakademischen Secessionsbewegung:

»Sezession? – Das Wort sagte mir nichts, es war mir ein fremder Begriff. Aber als ich die Namen seiner Vertreter hörte, verstand ich alles: Licht, Freiheit, Reinheit in der Kunst, auch da, wo ihre Wege nicht ganz in der neuen Richtung liefen, Tod dem Atelierton, dem Kitsch, dem Unwahren, den Konzessionen gegen den zahlenden Philister! –

111 Ebenda, S. 163.

112 Ebenda, S. 171.

113 Gemeint sind die Verleger und Kunsthändler Paul (1871-1926) und Bruno Cassirer (1872-1941) sowie der Industrielle Hugo Cassirer (1869-1920). Vgl. Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991, S. 212; Bauschinger, Sigrid: Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie, München 2015.

114 Vgl. Boehm, Gottfried: Die Intelligenz des Auges. Die Krise der Wahrnehmung im Impressionismus, in: Festschrift für Eberhard W. König zum 80. Geburtstag, Bern 2003, S. 107-115.

115 Mauthner, Das verzauberte Haus, S. 170.

all das stand auf der stolzen Fahne geschrieben, die dem neuen Unternehmen zum Siege voranwehen sollte.«¹¹⁶

Nachdem Mauthner von München nach Berlin zurückgekehrt war, verschärfte sich die Krise mit ihrem Ehemann so sehr, dass sie sich mit Billigung ihrer Eltern zur Scheidung entschloss. Margarete Mauthner war daraufhin gezwungen, in ihr Elternhaus zurückzuziehen. Sie klagte in ihren Erinnerungen, dass ihr das »kindliche Gebundensein an das Elternhaus im Alter der Selbstständigkeit« unerträglich erschien.¹¹⁷ Doch schon kurze Zeit später trat eine erneute Wendung in ihrem Leben ein, die einen weiteren Bruch mit den bürgerlichen Konventionen bedeutete: Sie lernte Edmund Mauthner, einen fünf Jahre jüngeren Wiener kennen, den sie wenige Monate nach ihrer Scheidung heiratete. Wie unkonventionell dieser Schritt war, belegt der von Mauthner erinnerte Widerstand ihres Vaters:

»An eine Heirat zwischen mir, einer geschiedenen Frau in meiner Stellung, mit einer heranwachsenden Tochter und einem so jungen Manne im Anfange einer bescheidenen Beamtenlaufbahn sei nicht zu denken, ein solcher galanter Verkehr könne daher für mich und für ihn nur Wirrnisse bringen, und da er überdies seinem leichtsinnigen Wiener-tum, seinem Charakter mißtraue, so werde er ihm den weiteren Verkehr in unserem Hause untersagen.«¹¹⁸

Doch Margarete Mauthner hielt an ihren Heiratsplänen fest, »denn das Gefühl, als geschiedene Frau von fünfunddreissig Jahren, als Mutter einer heranwachsenden Tochter, kein Recht mehr auf ein so junges, leichtsinniges Glück zu haben«, verließ sie nicht.¹¹⁹ Das Paar heiratete am 1. August 1899. Dies bedeutete jedoch keinesfalls, dass Mauthner nicht den normativen Geschlechterrollen ihrer Zeit, vor allem der bürgerlichen Idee der sich ergänzenden Geschlechtscharaktere, verhaftet blieb. So beschrieb sie die geschlechtsspezifische Rollenaufteilung in ihrer Ehe wie folgt:

»[I]ch war die weiche, sehr weibliche Hälfte, die Geist und Farbe von dem geliebten Manne in sich aufnahm und doch sich selbst nicht aufzugeben brauchte, die die notwendige Ergänzung, das Bindeglied zwischen ihm und der äußeren Welt wurde, die stolz darauf war, sich

116 Ebenda, 200 f.

117 Mauthner, Rückblick, S. 41.

118 Ebenda, S. 52.

119 Ebenda, S. 58.

freiwillig vor der bedeutenderen Natur des Erwählten zu beugen, der wie ein klarer Kristall, das Licht selbst, das er empfing, in seinen eigenen Farben widerstrahlen musste.«¹²⁰

Von ihrer Schwiegermutter in Wien hingegen, die »einer Zeit zu entstammen [schien], in der Frauen der guten Gesellschaft noch abseits vom öffentlichen Leben standen und Schonung und Verwöhnung von ihrer Umgebung als einen ihnen selbstverständlich gebührenden Tribut betrachteten«, grenzte sie sich scharf ab.¹²¹

Das kulturell interessierte Ehepaar Mauthner baute sich in Berlin ein lebendiges intellektuelles soziales Umfeld auf. In ihrer ersten gemeinsamen Wohnung in der Nähe des Tiergartens, in der Altonaer Straße 10, veranstalteten sie regelmäßig Gesellschaften. Dort verkehrten unter anderem Mitglieder der weitverzweigten, kunst- und kulturinteressierten Familie Cassirer sowie befreundete Künstler. Unter den Cassirers sind insbesondere der Verleger Bruno und dessen Ehefrau Else, der Fabrikant Hugo und seine mondäne Ehefrau Lotte, der Philosoph Ernst und Ehefrau Toni sowie der Neurologe Richard mit Ehefrau Hedwig als enge Weggefährten des Ehepaares Mauthner hervorzuheben. Unter den modernen Künstlern, die bei Mauthners verkehrten, sind vor allem Lovis Corinth, Max Slevogt, Erich Hancke, Max Liebermann und auch jüngere Mitglieder der Berliner Secession wie der Meißner Paul Baum zu nennen.¹²² Nicht erwünscht waren in ihrem Kreis hingegen die »langweiligen und bössartigen Philister, Menschen, die sich mit Behagen in der Gemeinplätzigkeit breit machten«.¹²³

Eingebettet in diesen Kreis und unterstützt durch ihren Ehemann entwickelte Margarete Mauthner einen eigensinnigen Kunstgeschmack und eine Vorliebe für die noch nahezu unbekannt Kunst van Goghs.¹²⁴ Laut Mauthner lag um 1904 der Name van Gogh bereits in der Luft, war jedoch »unbestimmt, schillernd, ohne dass man ihn in feste Formen zu bannen wusste«.¹²⁵ Bei der dritten Kunstaussstellung der Berliner Secession im Mai 1901 hatte Paul Cassirer zum ersten Mal in Deutschland fünf

120 Ebenda, S. 21.

121 Ebenda, S. 95.

122 Ebenda, S. 116 f.

123 Ebenda, S. 113.

124 Vgl. Augustin, Apostel des unbekannt Heiligen; Dies.: Biographien jüdischer Frauen: Ein großbürgerliches Frauenleben für die moderne Kunst – Der Rückblick der Berliner Kunstsammlerin Margarete Mauthner, in: *Medaon* 9 (2015), S. 16.

125 Mauthner, Rückblick, S. 197.

Bilder van Goghs präsentiert. Am Jahresende folgte im Berliner Kunstsalon Cassirer eine zweite, größere Schau von 19 Werken dieses Malers. Die Ausstellungen waren finanzielle Misserfolge.¹²⁶ Da Mauthner Ende 1901 verreist war, konnte sie die Ausstellung Cassirers nicht besuchen, nahm aber sehr wohl deren Resonanz wahr. Sie berichtete, dass die Schau »beim Publikum fast unbemerkt vorbeigegangen« und von der Kritik »mit ein paar leichten, witzelnden oder tadelnden Worten abgetan worden« sei.¹²⁷ Erst im April 1902 verkaufte Paul Cassirer das erste van-Gogh-Gemälde an den deutschen Sammler und Mäzen Karl Ernst Osthaus, den Begründer des Folkwang-Museums. Trotz der spärlichen Resonanz förderten insbesondere Paul Cassirer und der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe die Rezeption van Goghs in Deutschland. 1904 stellte Cassirer im November 43 Gemälde aus, und im Frühjahr 1905 folgte eine Ausstellung von 23 weiteren Werken des Skandalkünstlers.¹²⁸ Erst nachdem sie für Bruno Cassirer mit der Übersetzung der Briefe van Goghs begonnen hatte, sah Mauthner bei einer Cassirer-Ausstellung erstmals dessen Bilder und schilderte:

»Eine neue Welt von Glanz und Farben tat sich mir von diesen Wänden auf; kaum hatte ein starker Kontur, der in Schlangenlinien die Unebenheiten des Bodens betonte, oder die flammenzügelnde Silhouette eines Baumes mich erschreckt, so versöhnte ein freudiges Smaragdgrün, ein siegendes Gelb, ein tröstliches Tiefblau mit jenem wilden Angstschrei einer kranken Seele. Alle erlebten Seligkeiten, alle Träume, alle vorwärtsdrängenden Ahnungen, alle dunkel empfundenen Zusammenhänge, hier wurden sie Licht, strahlendes Licht. Eine neue Freude war in mein Leben gekommen.«¹²⁹

Doch das negative Urteil der zeitgenössischen Kunstkritik blieb Mauthner nicht verborgen:

»[Die Kunstkritik, Anm. ACA] brach [...] in einem Sturm der Empörung aus und liess den armen, hilflosen Beschauern nur die Wahl, sich dafür zu entscheiden, ob sie in diesen fremden und befremdenden Bildern das Produkt eines Unverschämten sehen sollten, der sich einen Witz mit seinem Publikum erlaubt hatte, oder eines Wahnsinnigen,

126 Vgl. Feilchenfeldt, Walter: Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, in: Kölzsch, Georg-W. (Hg.): Vincent van Gogh und die Moderne. 1890-1914, Essen 1990, S. 39-47, S. 43 f.

127 Mauthner, Rückblick, S. 198.

128 Vgl. Feilchenfeldt / Echte, Kunstsalon Cassirer, S. 529-717.

129 Mauthner, Rückblick, S. 198 f.

dessen Krankheit sich in seiner Begabung gezeigt hatte, noch ehe sie in seinem Privatleben zum Ausbruch gekommen war.«¹³⁰

Margarete Mauthner stand mit ihrer Affinität zu van Gogh im Widerspruch nicht nur zum offiziellen Kunstgeschmack der Reichshauptstadt, sondern auch zur Haltung ihres Freundeskreises. Selbst im künstlerisch aufgeschlossenen Umfeld Bruno Cassirers wurde bemängelt, dass van Goghs Technik zu wenig »schön« und »sein Verhältnis zur Natur und auch ihre Wiedergabe zu selbstherrlich, zu wenig sinnlich« sei.¹³¹ Mauthner befand sich deswegen »in einem aussichtslosen und darum doppelt erregenden Kampfe« mit Kritikern. In emotional aufgeladenen, »unsachlichen, heftigen Ausfällen« versuchte sie, ihr Anliegen gegen die Vorwürfe der »fehlenden Valeurs, der mangelhaften Vordergründe« zu verteidigen, wusste manchmal aber nichts weiter hervorzubringen als ein hilfloses »Aber *ich* liebe ihn – *mir* sprechen seine Farben!«¹³²

Mauthner baute ihre Sammlung auf, indem sie Gemälde und Zeichnungen in Ausstellungen auswählte und sich dann von ihrem Mann schenken ließ.¹³³ Das erste Werk van Goghs in ihrer Sammlung war das Gemälde *Ein einzelner Baum in Felsenlandschaft*.¹³⁴ Es erhielt einen Ehrenplatz über Margarete Mauthners Schreibtisch, »zu dem [sie] glücklich aufsehen konnte, während [sie] die letzten Korrekturbögen zu den Briefen seines Schöpfers durchsah«.¹³⁵ Im Herbst 1906 erschien die Erstauflage der vermutlich von Karl Walser mit Federzeichnungen illustrierten van-Gogh-Briefe im Bruno Cassirer Verlag.¹³⁶ Diese Publikation und der regelmäßige Abdruck von Auszügen der Briefe in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* blieben nicht ohne Folgen: Das geschriebene Wort van Goghs ebnete seinen Bildern sukzessive den Weg zum deutschsprachigen Publikum.¹³⁷

130 Ebenda, S. 198.

131 Ebenda, S. 207.

132 Ebenda, S. 207 [Hervorhebungen im Original].

133 Vgl. Kap. II, 2, S. 94-97.

134 Vincent van Gogh, *Felsbügel mit Eiche* (Arles, Anfang Juli 1888), Öl auf Leinwand, 54 × 65 cm, F 466, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

135 Mauthner, Rückblick, S. 209.

136 Vgl. Meier, Andreas: Karl und Robert Walsers frühes Interesse an der Kunst van Goghs, in: Költzsch, Georg-Wilhelm (Hg.): Vincent van Gogh und die Moderne. 1890-1914, Essen 1990, S. 60-66, hier S. 61.

137 Die übersetzten Briefe van Goghs erschienen monatlich in Auszügen in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, 2: Juni 1904, S. 364-368; Juli 1904, S. 417-419; August 1904, S. 462; September 1904, S. 493-495; *Kunst und Künstler* 3: Oktober 1904, S. 39 f.; November 1904, S. 86; Dezember 1904, S. 120-122; Januar 1905, S. 169 f.;

Auch die Sammlung Margarete Mauthners wuchs: Bereits zum Weihnachtsfest 1905 erhielt sie ein zweites van-Gogh-Gemälde – *Weizenfeld mit Korngarben* (1888) – von ihrem Ehemann, das sie als einen »jubelnden Dreiklang eines Hochsommertags« in »Gelb, Blau und Purpur« pries.¹³⁸ Das dritte Werk war die Zeichnung *Ansicht von Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (1888), die Edmund Mauthner auf einer Cassirer-Ausstellung erwarb.¹³⁹ Der Leiter der Nationalgalerie Hugo von Tschudi, der ebenfalls großes Interesse an dieser Zeichnung hatte, die »auch von kühl abwägenden Gegnern als ein unbestreitbares Meisterwerk angesehen wurde«, machte dem Ehepaar Mauthner erfolglos dafür wiederholte Kaufangebote.¹⁴⁰ Eine weitere Federzeichnung van Goghs mit einer Gartenansicht in der Provence kam hinzu.¹⁴¹ Zumindest zwei weitere Ölgemälde van Goghs wurden der Sammlung in den folgenden Jahren hinzugefügt, das kleinformatige Gemälde *Blick auf die Kirche von Saint-Paul-de-Mausole* (1890) und *Grünes Weizenfeld* (1889).¹⁴²

Margarete Mauthner arbeitete in der Folge kontinuierlich als Übersetzerin weiter. Der plötzliche Tod ihres noch jungen Ehemannes am 15. August 1909 bedeutete für sie eine tragische Zäsur, beendete aber nicht ihre Kunstmatronage. Erst im Jahr 1912 gelang dem Werk Vincent van Goghs durch die Sonderbund-Ausstellung in Köln der Durchbruch bei einer breiteren Öffentlichkeit. Mauthner hatte dies unterstützt, indem sie den Ausstellungsmachern drei van-Gogh-Gemälde auslieh.¹⁴³

Februar 1905, S. 214-217; März 1905, S. 261f.; April 1905, S. 298-300; Mai 1905, S. 347f.; Juni 1905, S. 391f.; Juli 1905, S. 436-438; August 1905, S. 479f.; September 1905, S. 528.

138 Vincent van Gogh, *Weizenfeld mit Korngarben* (Arles, Juni 1888), Öl auf Leinwand, 52,2 × 66,6 cm, F 561, Honolulu Academy of Arts.

139 Vincent van Gogh, *Ansicht von Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (Arles, Mai–Juni 1888), Bleistift, Rohrfeder in brauner Tusche auf Papier, 43,5 × 60 cm, F 1439, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, Schweiz.

140 Mauthner, Rückblick, S. 335f.

141 Vincent van Gogh, *Garten in der Provence* (Arles, ca. 19. Juli 1888), Bleistift, Rohrfeder in brauner Tusche auf Papier, 49 × 61 cm, F 1455, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, Schweiz.

142 Vincent van Gogh, *Blick auf die Kirche von Saint-Paul-de-Mausole* (Saint-Rémy, Oktober 1890), 44,5 × 60 cm, F 803, Privatbesitz Elisabeth Taylor, USA, und *Grünes Weizenfeld* (Saint-Rémy, Juni 1889), 73 × 92 cm, F 718, Kunsthaus Zürich (Leihgabe).

143 Präsentiert wurden: Vincent van Goghs *Weizenfeld mit Korngarben* (1888, F 561); *Ansicht von Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (1888, F 1439) und *Felshügel mit Eiche* (1888, F 466). Vgl. Schaefer, Barbara (Hg.): 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Köln 2012.

Ein weiterer Höhepunkt der Rezeption van Goghs in Deutschland folgte bereits 1914 mit der Ausstellung von 153 seiner Werke im Kunstsalon Cassirer, zu der Mauthner ebenfalls Teile ihrer Sammlung zur Verfügung stellte.¹⁴⁴ Der Wert der van-Gogh-Gemälde war in der Zwischenzeit exponentiell gestiegen. Noch 1913 hatte Julius Meier-Graefe eine Übersicht über die Preissteigerung moderner Kunst angefertigt, die in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* publiziert wurde und für die Werke van Goghs einen Wert auf dem Kunstmarkt bemaß, der »in den letzten Jahren um das Zwanzig- bis Vierzigfache, seit seinem Tode, also fast innerhalb zwei Dezennien, um das Vier- bis Sechshundertfache gestiegen« war.¹⁴⁵

Mauthner trat nicht öffentlich als Förderin von Museen oder Vereinen in Erscheinung. Jedoch unterstützte sie einzelne Secessionskünstler wie Wilhelm Trübner, Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt sowohl finanziell, durch den Ankauf ihrer Bilder, als auch ideell, indem sie die Werke – und darüber hinaus immer auch die damit verbundene Idee moderner Kunstanschauung – in ihrer Berliner Wohnung präsentierte und vertrat.

Die Cézanne-Sammlerin Margarete Oppenheim

In ähnlicher Weise wie Margarete Mauthner die Rezeption van Goghs förderte und dessen Werke sammelte, unterstützte und erwarb die Berliner Sammlerin Margarete Oppenheim das Werk des französischen Impressionisten Paul Cézanne.¹⁴⁶ Sie besaß mit mindestens 20 Werken Cézannes die größte Sammlung dieses Künstlers in Deutschland. Leider sind nur wenige persönliche Zeugnisse dieser Sammlerin überliefert, so dass sich ihre Kunstmatronage nur schlaglichtartig nachvollziehen lässt.

Margarete Oppenheim entstammte einem ähnlichen sozialen Umfeld wie Félicie Bernstein und Margarete Mauthner. Sie wurde am 10. Oktober 1857 bei Leipzig als Tochter des jüdischen Kaufmanns Isidor Eisner und seiner Frau Lea geboren. Den Erinnerungen einer Bekannten Margarete Oppenheims zufolge begann diese bereits vor ihrer Heirat mit dem Sammeln von Kunst.¹⁴⁷ Die Familie Eisner war vermögend, davon

144 Präsentiert wurden: Vincent van Goghs *Weizenfeld mit Korngarben* (1888, F 561); *Felshügel mit Eiche* (1888, F 466), *Blick auf die Kirche von Saint-Paul-de-Mausole* (1890, F 80) und *Grünes Weizenfeld* (1889, F 718).

145 Vgl. Meier-Graefe, *Handel und Händler*, S. 206.

146 Panwitz, *Margarete Oppenheim und ihre Sammlung*, S. 120-135.

147 Vgl. Haber, *Spiegelungen*, S. 160.

machte die Tochter möglicherweise schon in jungen Jahren »durch planmäßige Kunsteinkäufe sachkundig klugen Gebrauch«. ¹⁴⁸ Bereits in ihrem Elternhaus soll die Grundlage für ihre spätere Sammelleidenschaft gelegt worden sein, da sie »auch schon von Hause aus über Fingerspitzengefühl und guten Geschmack [verfügte, Anm. ACA], die sie dazu befähigt, ja prädestiniert hatten, hervorragende Stücke zu Kollektionen zusammenzutragen«. ¹⁴⁹

Im Jahr 1876 heiratete Margarete Eisner den Chemiker und Fabrikanten Georg Reichenheim, mit dem sie zwei Kinder bekam und im Berliner Tiergarten-Viertel lebte. Da auch Reichenheim aus einer vermögenden Familie stammte, war die finanzielle Situation des Paares sehr gut. Reichenheim war mit herausragenden Persönlichkeiten des Kunst- und Kulturleben Berlins, etwa mit Max Liebermann und dem Sammler Oscar Huldsky, verwandt. ¹⁵⁰ Möglicherweise waren es diese verwandtschaftlichen Verbindungen, die zu dem engen Kontakt der Reichenheims zu Wilhelm Bode führten. Wilhelm Bode sei für Margarete Reichenheim, so erinnert sich Charlotte Haber, ein »Mentor und Freund« gewesen, dem sie »manches an kunsthistorischen Kenntnissen« verdankte. ¹⁵¹ Der Briefwechsel zwischen Margarete Reichenheim und Wilhelm Bode belegt diese Annahme. ¹⁵²

Die Reichenheim-Sammlung war ursprünglich zwar breit angelegt, allerdings nicht modernen Kunstströmungen zugewandt, sondern umfasste insbesondere Kleinkunst, *objets de vitrine* aus verschiedensten Materialien, Orten und Zeiten sowie edle Metallarbeiten, erlesenes Kristall, Porzellan, Uhren, Vasen, Pokale, Fächer und kleine Skulpturen. ¹⁵³ Georg Reichenheim und seine Frau verband die Leidenschaft für bildende Kunst, und es ist daher sehr schwierig, für diese Phase ihres Lebens, also für die Dauer ihrer ersten Ehe, festzustellen, inwiefern die Sammlung von

148 Haber, Spiegelungen, S. 160.

149 Ebenda.

150 Der Vater Isidor Eisner hatte als Kommiss bei der Textilfirma *N. Reichenheim & Sohn* in Berlin begonnen, wechselte 1849 nach Leipzig, um dort die *Firma Callmann & Eisner* zu gründen, und war schließlich 1876 nach Berlin zurückgekehrt, wo er erfolgreich sein Unternehmen mit Samuel Kirchheim zu Eisner & Kirchheim fusionierte. Vgl. Panwitz, Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, S. 120-135.

151 Haber, Spiegelungen, S. 160.

152 Vgl. SMB-ZA, NL Bode, Nr. 4381 und 4383.

153 Bode, Wilhelm: Von der Kunst des Sammelns und von den Berliner Privatsammlern, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, Jg. 29 (1914), S. 169-184, hier S. 175.

beiden Partnern gleichberechtigt aufgebaut wurde beziehungsweise ob es eine Aufteilung verschiedener Sammelschwerpunkte gab. Dass das Urteil seiner Ehefrau beim Aufbau der Sammlung eine Rolle spielte, belegt ein Nebensatz in einem Brief von Georg Reichenheim an Wilhelm Bode, in dem er diesen bittet, eine Blei-Medaille für die Sammlung zu erwerben, »da sie meiner Frau gefällt«. ¹⁵⁴ Immer wenn die Sammlung Erwähnung fand, wurde sie zu Lebzeiten Georg Reichenheims unter dessen Namen geführt. Und auch noch in einem 1914, mehr als zehn Jahre nach dem Tode Georg Reichenheims, von Wilhelm Bode verfassten Artikel wurde die Sammlung ausschließlich dem »durchaus selbständigen Sammler [...] Dr. Georg Reichenheim«, der »ein Kunstfreund von ungewöhnlichem Qualitätssinn« gewesen sei, zugeschrieben. Eine Ausnahme bildet der Versteigerungskatalog der Sammlung Reichenheim-Oppenheim aus dem Jahr 1936, in dessen Vorwort Otto von Falke das »kunstsinigge Ehepaar« beschrieb. Die öffentliche Wahrnehmung Margarete Oppenheims als Sammlerin dürfte sich also schon zu ihren Lebzeiten verändert haben. ¹⁵⁵

Mit dem Tod ihres fünfzehn Jahre älteren Mannes im Jahr 1903 fiel das beträchtliche Vermögen zu gleichen Teilen an Margarete Reichenheim und ihre Tochter Charlotte. ¹⁵⁶ Dieses Erbe machte aus beiden finanziell unabhängige Frauen. Unabhängig zeigte sich die Witwe von nun an auch als Sammlerin. Sie blieb zwar weiterhin den Gebieten Kleinplastik, Textilien, Glas, Majolika, Porzellan, chinesischem Kunstgewerbe et cetera verbunden, erweiterte aber ihr Spektrum entscheidend um impressionistische Gemälde und Zeichnungen. Bei dieser Erweiterung spielte vermutlich der Rat zentraler Vermittler moderner Kunst in Berlin wie Paul Cassirer und später auch Justin Thannhauser eine entscheidende Rolle.

An Margarete Oppenheims Kunstsammeln und -fördern änderte ihre zweite Heirat im Jahr 1906 nichts. Ihr zweiter Ehemann, Franz Oppenheim, war ein erfolgreicher Chemiker und Unternehmer. Er war in den 1880er Jahren in die Firma seines Schwagers eingetreten, die spätere *Agfa* in Bitterfeld, deren fotografische Abteilung er maßgeblich entwickelte. Nach der Hochzeit ließ sich das Paar von dem renommierten Architekten Alfred Messel ein Landhaus in der Villenkolonie Alsen am Wannsee bauen. In ihrem unmittelbaren Umfeld lebten viele berühmte Persönlichkeiten, unter anderem Max Liebermann und der Chirurg Ferdinand

154 Brief von Georg Reichenheim an Wilhelm Bode vom 12.10.1892, vgl. SMB-ZA, NL Bode.

155 Vgl. Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, S. 102. Vgl. Böhler, Julius (Hg.): *Sammlung Frau Margarete Oppenheim*, Verst.Kat., München 1936.

156 Der Sohn Hans Reichenheim war bereits jung gestorben.

Sauerbruch. Das Landhaus der Oppenheims, auch der »große Messel« genannt, verfügte über einen eigens für Margarete Oppenheims Gemäldesammlung vorgesehene Galerietrakt. Außerdem legte der Gartenarchitekt Willy Lange für die leidenschaftliche Rosenzüchterin einen Rosengarten an, und der berühmte Tierbildhauer August Gaul schuf einen Springbrunnen mit Pinguinplastiken.

Je nach Jahreszeit ließ die Sammlerin ihre besten Kunstwerke von ihrem Berliner Stadthaus an den Wannsee transportieren, wie Ferdinand Sauerbruch berichtet:

»Im Winter lebte sie in der Stadt, im Sommer zog sie hinaus, wie es damals viele Berliner Familien hielten. Wechselte die Jahreszeit, so fuhr ein Möbelwagen vor und brachte im Frühjahr die Einrichtungsgegenstände, die Teppiche und Bilder, die man nicht entbehren wollte, in die Sommerwohnung. Dunkelte der Herbst, so kam derselbe Möbelwagen wieder und schaffte die Sachen in die Stadtwohnung.«¹⁵⁷

Franz und Margarete Oppenheim führten kein »offenes Haus«; das Paar veranstaltete allerdings Dinners und Partys sowohl in der Berliner Stadtvilla als auch im Landhaus am Wannsee. Schenkt man den Erinnerungen Charlotte Habers Glauben, so entsprach Margarete Oppenheims Persönlichkeit nicht ihrer Vorstellung einer guten Gastgeberin:

»[S]ie war geistreich, aber nicht eben herzlich und gütig. In ihrem Verkehr legte sie höchsten Wert auf Berühmtheiten, zumal auf Männer mit Namen, auf Frauen weniger. Diese betrachtete sie als notwendiges Übel. Bei ihren Parties sprühte es nur so vor Esprit. Da musste man sich schon gewaltig ins Zeug legen, um in der Konversation beachtet zu werden. Man wurde mit lauter Bonmots gefüttert.«¹⁵⁸

Margarete Oppenheim trat während ihrer zweiten Ehe in mehreren Vereinen als aktives Mitglied in Erscheinung. Sie war förderndes Mitglied des *Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*, der *Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst* und des *Vereins der Freunde antiker Kunst*. Sie schenkte dem Kunstgewerbemuseum sowie der *Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen* der Berliner Museen Kunstobjekte und war zudem bei diversen Ausstellungen als Leihgeberin vertreten. Von circa 1920 bis zu ihrem Tod überantwortete Margarete Oppenheim die wertvollsten Stücke ihrer kunstgewerblichen Sammlung als Leihgaben dem Kunstgewerbemuseum, das seit 1921 im Berliner Stadtschloss untergebracht war. Im Jahr

157 Sauerbruch, Ferdinand: Das war mein Leben, Berlin 1951, S. 415f.

158 Haber, Spiegelungen, S. 161.

1917 schenkte sie außerdem gemeinsam mit Robert von Mendelssohn der Nationalgalerie Max Liebermanns Gemälde *Gartenbank*.¹⁵⁹

Oppenheims entstehende Vorliebe für Werke Paul Cézannes erstaunt in ihrer Eigenwilligkeit umso mehr, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Cézannes Kunst um die Jahrhundertwende noch keineswegs etabliert war. Zwar setzten sich vereinzelt Förderer wie der Sammler Harry Graf Kessler durch den frühen Ankauf von Cézanne-Werken oder der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe durch positive Erwähnungen Cézannes in Publikationen wie in der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* für eine positivere Rezeption Cézannes in Deutschland ein, jedoch sollte Cézannes Kunst ebenso wie die von Vincent van Gogh erst mit der Kölner Sonderbund-Ausstellung im Jahr 1912 bei einem breiteren Publikum Anklang finden.¹⁶⁰ Cézanne-Ausstellungen wurden zuvor meist, wie Tilla Durieux in Bezug auf eine im Kunstsalon Cassirer schilderte, »[m]it einer Flut von Angriffen belohnt. [...] die kühne aufregende Farbgebung seiner Bilder reizte die Menschen bis zu Wutausbrüchen«. ¹⁶¹ Sogar von vielen der durchaus aufgeschlossenen, modernen Sammler wie Carl Sternheim wurde Cézanne vehement abgelehnt.¹⁶² Auch bei einem zweiten Ausstellungsversuch von Werken Cézannes in Berlin blieb der erwünschte Erfolg aus.¹⁶³ Obwohl oder gerade weil Cézannes Kunst noch nicht etabliert war, erwarb Margarete Oppenheim nach und nach weitere Werke Cézannes, aber auch anderer moderner Künstler wie Édouard Manet, Edgar Degas, Vincent van Gogh und Max Beckmann.¹⁶⁴ Sie tat dies, obwohl die Reaktionen ihres Umfeldes auf die Sammlung vielfach ablehnend waren und sich dies, wie der mit ihr verwandte Historiker Felix Gilbert beschrieb, erst im Laufe der Jahre änderte:

»Lange hielt man sie in der Familie für verrückt, so viele dieser ›schrecklichen‹ modernen Gemälde zu kaufen. Im Laufe der zwanziger Jahre verwandelte sich diese Verachtung jedoch allmählich in Bewunderung für ihren Mut, so früh schon allein ihrem Geschmack gefolgt zu sein.«¹⁶⁵

159 Vgl. SMB-ZA, I/NG 998.

160 Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste*, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, Stuttgart 1904; Schaefer (Hg.), *Mission Moderne*.

161 Durieux, *Erinnerungen*, S. 61.

162 Vgl. Bambi, Andrea: »Van Gogh ist bei mir! Das ist ein lieber Gast.« Die Sammlerin Thea Sternheim, in: Wimmer/Feilchenfeldt/Tasch (Hg.), *Kunstsammlerinnen*, S. 45-58, hier S. 53.

163 Vgl. Durieux, *Erinnerungen*, S. 61.

164 Vgl. Haber, *Spiegelungen*, S. 160.

165 Gilbert, *Lehrjahre*, S. 69.

3. Angewandte Kunst von Jugendstil bis zum Deutschen Werkbund

Angewandte Kunst spielte im Kontext der Kunstmatronage um 1900 eine herausragende Rolle. So lässt sich ein deutlicher Schwerpunkt bei Schenkungen von Frauen an das Berliner Kunstgewerbemuseum ausmachen.¹⁶⁶ Hauptsächlich umfassten diese Schenkungen Textilien und Keramiken, wobei Textilien den überwiegenden Anteil ausmachten.¹⁶⁷ In Berlin verband sich mit dem Sammeln und Fördern von Textilien vor allem der Name einer Sammlerin und Förderin: Frieda von Lipperheide.¹⁶⁸

Das von vielen Frauen geförderte zeitgenössische Kunstgewerbe war in Berlin um 1900 von Reformbestrebungen geprägt, die vom englischen *Arts and Crafts Movement* ausgingen, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine neuartige kunstgewerbliche Warenästhetik entwickelte. Führende britische Vertreter dieser Bewegung wie Walter Crane, William Morris und John Ruskin warben angesichts der allgegenwärtig als Bedrohung empfundenen modernen Mechanisierung der Welt für die ästhetisch-soziale Utopie einer Rückkehr zum einfachen Kunsthandwerk und einer dadurch in Einklang und Schönheit lebenden, besseren Gesellschaft.¹⁶⁹ Diese Ideen griffen mit zeitlicher Verzögerung auch deutsche Kunstgewerbetreibende auf und sahen darin eine Chance, die deutsche Kunstgewerbeproduktion aus der Krise zu führen, in der sie sich Mitte des 19. Jahrhunderts – durch mangelnde Qualität und ästhetisch wenig ansprechende Entwürfe – befand.¹⁷⁰ Um einen Weg aus der Krise zu finden, geriet gerade nach 1900 vermehrt die Frau als Konsumentin von

166 Die Anzahl der Schenkungen ans KGM durch Frauen war von 1871 bis 1900 verhältnismäßig hoch, erfuhr zwischen 1900 bis 1914 ihren Höhepunkt, um sich dann während und nach dem Ersten Weltkrieg zu halbieren. Girardet meint, dass das KGM von privater Seite weniger gefördert wurde. Allerdings ist ihre Analyse auf Schenkungen ab einem Wert von 5000 M beschränkt. Girardet, Jüdische Mäzene, S. 57 f.

167 Dazu zählten beispielsweise Weißstickereien des 18. Jahrhunderts, gestickte Seidenschawls, Damastservietten, Samtstoffe, Goldbrokate, Knüpfarbeiten, Tischtücher, Leinenspitzen, gestrickte Spitzen, gestickte Kragen, Häkelarbeiten, Musterbücher, Knüpfteppiche, Borten, Filetstickereien, Tüllstickereien, Steppdecken, Atlas, Bildwebereien, Stickmuster, Nadelspitzen, Batist und Seidentapete.

168 Vgl. Rasche, Adelheid: Frieda Lipperheide. 1840-1896. Ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

169 Vgl. Kaplan, Wendy (Hg.): The arts & crafts movement in Europe & America: Design for the modern world, London 2004.

170 Vgl. zur Krise des deutschen Kunstgewerbes, Kap. II, 4, S. 134-144.

Objekten der reformiert-angewandten Kunst in den Fokus. Gezielt aktivierten Kunstgewerber und Kunstgewerbhändler Käuferinnen durch den Vertrieb von Objekten, die speziell an die Bedürfnisse der »gehobenen weiblichen Lebenswelt« angepasst waren. Die Anpreisung moderner Entwürfe für kunstgewerbliche Objekte bei Weltausstellungen, in Kaufhäusern, Galerien und in Kunst- und Dekorationszeitschriften sprach gezielt und erfolgreich ein weibliches Publikum an. Die Besprechung einer Ausstellung des Architekten Alfred Grenander in der Möbelfabrik *A. S. Ball* brachte 1905 diesen Erfolg beim weiblichen Publikum beispielhaft zum Ausdruck:

»[E]inen so offenkundigen Erfolg hat das Kunstgewerbe in Berlin lange nicht zu verzeichnen gehabt, namentlich die Frauen und Jungfrauen des Westens wandelten mit strahlenden und liebkosenden Augen durch die geschmackvollen und glänzenden Räume und jetzt schwärmt das obstinate Berlin für das neue dekorative Ideal und für den jungdeutschen Stil.«¹⁷¹

Ein neuer ornamental-floraler Stil machte sich alsbald als *Jugendstil* einen Namen. Mit der Entstehung dieses Stils in ganz besonderem Maße verbunden war der Belgier Henry van de Velde.¹⁷² Insbesondere dessen Raumkunst sprach Frauen der Berliner Elite an. Im Oktober 1900 siedelte van de Velde mit seiner Familie von Brüssel nach Berlin über. Die Reichshauptstadt sollte nur ein zweijähriges Intermezzo seiner Karriere bilden, da van de Velde bereits 1902 nach Weimar berufen wurde. Jedoch war sein Berlinaufenthalt von nachhaltiger Wirkung für die Etablierung des Jugendstils in der Reichshauptstadt. Um 1900 war van de Velde, der seit den 1890er Jahren gesellschaftskritische und philosophische Schriften studierte und sich für eine moderne Kunstgewerbereform im sozial-utopischen Sinne einsetzte, bereits in weiten Kunst- und Gesellschaftskreisen bekannt. »[M]an weiß, daß in Berlin jetzt van de Velde Mode geworden ist«, proklamierte schon im Herbst 1899 ein findiger Journalist.¹⁷³

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Schaffen van de Veldes bereits de facto von seinen früheren Sozialutopien entfernt. Denn van de Veldes

171 Ball, A. S.: Ausstellung moderner Zimmereinrichtungen unter Leitung von Professor Grenander, in: *DKD*, XVI. Bd. 1905 (April 1905 – September 1905), S. 395-412; Berding, Kunsthandel in Berlin, S. 109-116, S. 1.

172 Vgl. Becker, Ingeborg (Hg.): Henry van de Velde in Berlin, Berlin 2004, S. 14; Föhl, Thomas: Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils, Weimar 2010, S. 30-46.

173 Schumann, Kunstausstellung zu Dresden S. 500.

Entwürfe waren weder an die Bedingungen der industriellen Produktion noch an den Bedarf der Massen angepasst, also kostspielig und damit einer finanzkräftigen Elite vorbehalten. Berlin bot mit seinem wachsenden Kunstmarkt einen reizvollen Nährboden für die erfolgreiche Umsetzung von van de Veldes Intention einer alle Bereiche des täglichen Lebens umfassenden, ästhetisierten Kunstgewerbereform: vom Interieur über die Mode bis hin zu Schmuck und Architektur.

Julius Meier-Graefe, seit 1895 Freund und Förderer van de Veldes, engagierte sich neben Eberhard von Bodenhausen, Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal schon vor der Übersiedelung des Jugendstil-Designers nach Berlin für dessen Vermittlung an gehobene und kunstsinninge Gesellschaftskreise.¹⁷⁴ Für ein Jahr band sich van de Velde in Berlin vertraglich an das erfolgreiche *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus*, das insbesondere ein weibliches Zielpublikum hatte.¹⁷⁵ Dort präsentierte er unter anderem 1901 seine neusten Entwürfe, die er speziell an Berliner Wohnverhältnisse, wie das so genannte Berliner Zimmer, angepasst hatte.¹⁷⁶ Neben dem *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus*, Ausstellungen und Zeitschriften waren van de Veldes Interieurentwürfe und Ausführungen immer häufiger an einschlägigen elitären Orten der Begegnung in Berlin zu sehen: in den Kunstsalons Cassirer und *Keller & Reiner*¹⁷⁷, im Ausstellungsgebäude der Secession in der Kantstraße sowie im exklusiven Friseursalon von François Haby und dem Zigarrengeschäft der Continental Havana-Compagnie. Auch im halböffentlichen Raum, in den Privatsalons der Reichshauptstadt, nahmen die von van de Velde entworfenen Inneneinrichtungen merklich zu. Im Jahr 1898 gestaltete er beispielsweise das Interieur der Wohnung Harry Graf Kesslers sowie den Salon des Künstlers Curt Herrmann und seiner Frau Sophie.

174 Durch Meier-Graefes Vermittlung stellte van de Velde erstmals 1895 in Siegfried Bings Kunstsalon *L'Art nouveau* in Paris aus. Die Ausstellung wurde zum Skandal und machte van de Velde schlagartig berühmt. Außerdem warb Meier-Graefe wiederholt in den Zeitschriften *Pan* und *Dekorative Kunst* für van de Velde und ließ sich von ihm seine Galerie *La Maison Moderne* einrichten.

175 Vgl. Berding, Kunsthandel in Berlin, S. 11-80; Pietsch, Ludwig: Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin. Aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens, in: *DKD* (1904/1905), S. 169-176; Osborn, Max: Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin, in: *Innendekoration*, 26 (1915), S. 55-80, hier S. 71.

176 Vgl. Osborn, Max: Die Van-de-Velde-Ausstellung in Berlin, in: *DKD* 8 (1901), S. 340-348.

177 Vgl. Berding, Kunsthandel in Berlin, S. 129 f.

Henry van de Velde wurde in Berlin gerade von Personen aus dem Umfeld der Berliner Secession als Gast und Auftragskünstler begrüßt.¹⁷⁸ Diese Nähe korrespondierte gut mit van de Veldes Vorstellung, der zufolge moderne Gemälde und Skulpturen zu einem ästhetischen Interieurkonzept dazugehörten, das im Sinne einer Ästhetisierung des gesamten Lebens eine harmonische Einheit bilden sollte.¹⁷⁹ Van de Velde selbst hatte enge Verbindungen zu zeitgenössisch-modernen Kunstkreisen, studierte er doch nach seinem Eintritt in die Königliche Akademie der Schönen Künste in Antwerpen den französischen Impressionismus, lernte die Künstlerkolonie von Barbizon kennen und war Mitglied der Brüssler avantgardistischen Gruppe *Les Vingt* gewesen.¹⁸⁰

Einige Berliner Frauen unterstützten van de Velde nachhaltig. Vor allem Cornelia Richter, in deren Salon er während seines Berlinaufenthalts mindestens zwei Vorträge zur Kunstgewerbereform halten durfte, machte ihn breiteren Berliner Gesellschaftskreisen bekannt.¹⁸¹ Dies lässt sich auch dem Dank entnehmen, den van de Velde »Frau Corn. Richter« im Vorwort des später publizierten Vortrags zuteilwerden ließ:

»Frau Corn. Richter, die es mir im Februar 1900 ermöglichte, den Ideengang, den ich in diesem Buch entwickle, im Kreise ihrer Freunde kurz darzulegen. Ich danke ihr, dass sie mir so die Gelegenheit gab, unter dem Geleit ihres Namens über die Neublüte im modernen Kunstgewerbe zu reden und zu schreiben.«¹⁸²

Die Violinvirtuosin Irma Saenger-Sethe war vermutlich die erste Berliner, für die van de Velde ein Wohnensemble schuf.¹⁸³ Auch die van-Gogh-Sammlerin und -Übersetzerin Margarete Mauthner trat mehrfach an van de Velde heran und erteilte ihm Aufträge.¹⁸⁴ Des Weiteren zählten

178 Becker, Henry van de Velde in Berlin, S. 14.

179 Föhl, Thomas: Zum Kundenkreis Henry van de Veldes in Berlin, in: Becker (Hg.), Henry van de Velde in Berlin, S. 54-58, hier S. 54.

180 Föhl, Henry van de Velde, S. 18.

181 Die Vorträge erschienen bei Bruno Cassirer 1901 unter dem Titel *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*. Vgl. Bossmann / Uebe, Cornelia Richter, S. 135-137.

182 Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901, S. 3.

183 Vgl. Föhl, Kundenkreis Henry van de Veldes, S. 60.

184 Speisezimmer: 13 Stühle (L 2120-2132), ein runder Ausziehtisch (L 2119) sowie ein Buffet (L 2118). Auch Mauthners Tochter Edith Orgler zählte mit Ehemann Adolph Orgler zum Kunden- und Freundeskreis des Künstlers. Vgl. Mauthner, Rückblick, S. 303. Zu den Aufträgen Mauthners existieren mind. sieben Entwürfszeichnungen von Mauthner-Möbeln im Brüsseler Archiv von La Cambre.

insbesondere Hedwig von Mutzenbecher und Alma Bertha Salomonsohn zu seinen Berliner Auftraggeberinnen und Förderinnen.

Ein Bereich des Schaffens van de Velde, der am deutlichsten die Lebenspraxis von Frauen betraf, war sein Versuch der Reform des Frauenkleides durch die Anfertigung ästhetisch ansprechender, moderner Entwürfe. Im Jahr 1900 nahm van de Velde – gemeinsam mit seiner Frau Maria Sethe, die viele seiner Entwürfe nähte und auch selbst trug – an einer Ausstellung in Krefeld teil. Van de Velde hielt dort einen Vortrag, in dem er Sachlichkeit, Schönheit und Losgelöstheit von modischen Strömungen als Ideal für das moderne Frauenkleid benannte. Er kritisierte dagegen die Entwürfe anderer Frauenkleidreformer seiner Zeit als »puritanisch« oder der »Psychologie der Frau« nicht entsprechend.¹⁸⁵ Bereits seit den 1870er Jahren existierte die Idee einer Kleiderreform, sowohl für Männer- als auch Frauenkleider. Medizinische und hygienische Aspekte gaben zunächst die Impulse dazu. Ab den 1890er Jahren wurde die Kleiderreform, die sinnbildliche Befreiung aus dem Korsett, vor allem im Kontext frauenemanzipatorischer und ästhetizistischer Debatten vorangetrieben. Zu den Hauptvertretern der ästhetizistischen Richtung zählten van de Velde und der Künstler und Architekt Paul Schulze-Naumburg. Im Gegensatz zu den »Künstlerkleidern«, die diese beiden entwarfen, waren Reformkleider, die von Frauen aus dem Umfeld der bürgerlichen Frauenbewegung entworfen wurden, weit funktionaler. Hier stachen vor allem Entwürfe der Kunstgewerblerin Anna Muthesius hervor.¹⁸⁶ Die Reformkleider van de Velde konnten nur erfolgreich sein, so sie auch tatsächlich gekauft, getragen und in der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Zu diesen wichtigen Trägerinnen der van de Velde'schen Kleider zählten auch einige Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst, wie Alma Bertha Salomonsohn, Malgonia Stern und Helene Harrach.

Für diesen Hinweis danke ich Dr. Thomas Föhl und Dr. Anja Neumann von der Stiftung Klassik Weimar. Der Auftrag »Mauthner« wird in den Bänden IV-VI des geplanten van-de-Velde-Werkverzeichnis näher behandelt werden. Der Auftrag umfasste nachweislich drei Zimmereinrichtungen (Speisezimmer, Schlafzimmer und vermutlich ein Damensalon).

185 Van de Velde, Henry: Die künstlerische Hebung der Frauentracht, Krefeld 1900; Ders.: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, in: *DKD*, X. Bd. 1902 (April 1902 – September 1902), S. 363-386.

186 Vgl. Muthesius, Anna: Berlin: Die Ausstellung künstlerischer Frauen-Kleider im Warenhaus Wertheim Berlin, in: *DKD* XIV. Bd. 1904 (April 1904 – September 1904), S. 441-456.

Frauen spielten nicht nur als Konsumentinnen des reformierten Kunstgewerbes eine Rolle, sondern eine verhältnismäßig große Anzahl von Frauen war auch aktiv als Kunstgewerblerinnen in die Produktion kunstgewerblicher Objekte eingebunden. Van de Velde entwarf und stellte beispielsweise seine Reformkleider nicht nur in Kooperation mit seiner Ehefrau her, sondern bezog in die Produktion auch andere Kunstgewerblerinnen mit ein, die er teilweise selbst ausbildete, wie Maria Brinckmann, Fia Wille, Else Oppler-Legband und Anna Muthesius. Die Beteiligung von Frauen an der Kunstgewerbeproduktion van de Veldes war nicht selbstverständlich. Das Kunstgewerbeschaffen durch Frauen war um 1900 ebenso strittig wie die Themen »Frauenkunst« und »Frauenerwerbsarbeit«, dies band die Kunstgewerbereform damit an Emanzipationsdebatten zurück. Wie bemüht Kunstgewerblerinnen mitunter waren, als ernstzunehmend, professionell und nicht auf einen durch ihr Geschlecht bestimmten Bereich der angewandten Kunst festgelegt zu werden, illustriert die Argumentation der Kunstgewerblerin Else Oppler-Legband:

»Daß ich Kostüme entwerfe, halten viele für meine Haupttätigkeit. Ihnen zeige ich Möbel, – Dass ich Stickereien nach eigenem Entwurf ausführen lasse, wird jeder löblich finden, der als echt weibliche Kunstfertigkeit nur das Hantieren mit Nadel und Faden kennt. Ihm zeige ich Wandbrunnen aus Bronze, Kakesdosen aus Silber. Und wer eine schwere, strenge, schier männliche Konstruktion in meinen Schränken und Büffetten sieht, dem zeige ich Seidenkleider mit farbigen Perlstickereien, Zierdecken in schillernden Farben.«¹⁸⁷

Die Unterstützung von Kunstgewerblerinnen um 1900 signalisierte demzufolge eine tendenziell offene Haltung gegenüber frauenemanzipatorischen Bestrebungen. Berücksichtigt man dies, wird die politische Dimension deutlich, die Auftragsvergaben haben konnten. So erteilten Anna vom Rath, Ellen von Siemens und Frieda Lipperheide der Kunstgewerblerin Marie Kirschner Aufträge für Paravents, Stickereien, Gläser, Töpfereien, Möbel sowie Decken- und Wandmalereien. Im großen Stil nahm sich auf institutioneller Ebene der Berliner *Lyceum-Club* der Förderung von Kunstgewerblerinnen an. Beispielsweise betraute der Club Marie Kirschner mit der Ausgestaltung des Clubhauses am Lützowplatz. Der Club engagierte sich aber auch in Form von Ausstellungen und Publikationen für die Anerkennung des Kunstgewerbeschaffens von Frauen.

187 »Else Oppler-Legband«, in: Deutscher Lyceum-Club / Jessen, *Angewandte Kunst* [keine Seitenzahlen].

Im Jahr 1908 publizierte er einen Katalog, in dem einzelne Kunstgewerberinnen und deren Entwürfe vorgestellt und beworben wurden.¹⁸⁸ Jarno Jessen deutet im Vorwort die Ambivalenz dieser Förderung an: »Meist hat der Umweg über ein Kunstgebiet, über die Malerei oder die Plastik, die Frau ins Kunstgewerbe geführt.«¹⁸⁹ Es waren also nicht selten Malerinnen und Bildhauerinnen, die sich nun in der angewandten Kunst verdingten. Dass sie in den Bereich der angewandten Kunst wechselten, hatte nicht nur mit dem existierenden Konkurrenzdruck auf dem Kunstmarkt zu tun, sondern auch mit der gezielten Ausgrenzung von Künstlerinnen, denen die nötige kreative Schöpfungskraft und das Kunstgenie abgesprochen wurde. Kunstgewerberinnen »feste Anstellung oder lohnende Auftragsarbeiten« zu vermitteln, wie es private Förderinnen und der *Lyceum-Club* taten, setzte daher streng genommen nicht beim eigentlichen Problem, nämlich der Ausgrenzung von Künstlerinnen, an und zementierte daher möglicherweise sogar indirekt eine bestimmte Hierarchie, nämlich die geschlechtsspezifische Zuordnung von Frauen in den nach wie vor weniger angesehenen Bereich der angewandten Kunst.

Die starke Einbindung von Frauen in die Produktion und den Konsum des reformierten Kunstgewerbes, vor allem des Jugendstils, verstärkte eine Kritik, die gerade nach 1905 gegenüber dieser Stilrichtung zunahm. Der Jugendstil im Allgemeinen und van de Veldes Entwürfe im Besonderen wurden immer häufiger als effeminiert, aristokratisiert und luxuriös angegriffen. Der Kritiker Willy Pastor warf van de Velde etwa einen »neuen Snobismus« vor, der den Idealen der Kunstgewerbereform widerspreche. Er forderte daher: »Wahrlich, es wird Zeit, eine reinliche Scheidung zwischen Modernen und Modernen vorzunehmen.«¹⁹⁰ Diese »Scheidung« erfolgte auf institutioneller Ebene mit der Gründung des so genannten *Werkbundes*. Mit Sätzen wie »Das Kunstgewerbe hat das Ziel, die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurückzuerziehen« kritisierte Hermann Muthesius in einem Vortrag von 1907 elitär-luxuriöse Formen des Kunstgewerbes und provozierte einen Skandal, der wenig später in der Gründung des *Deutschen Werkbundes* mündete. Dieser Werkbund war ein freier Zusammenschluss von Künstlern, Architekten, Handwerkern, Industriellen, Publizisten, Verlegern, Kaufleuten und Pädagogen, der mittels Publikationen, Ausstellungen, plakativer Warenbücher, Wohnberatung und

188 Ebenda

189 Ebenda.

190 Pastor, Willy: Eine Fächer Ausstellung in Berlin, in: *Der Kunstwart*, 19. Jg Bd. I, 1905/06, S. 227 f., hier 228.

Wettbewerben im volkserzieherischen Sinne »ästhetisch und moralisch gute Formen« für alle räumlich gestaltenden Gewerbe propagierte.¹⁹¹ Nicht das als degeneriert verunglimpfte Dekorative und Ornamentale, sondern Schlichtheit, Zweckmäßigkeit und Funktionalität sollten künftig die Entwürfe und Ausführungen der deutschen Kunstgewerbeschaffenden bestimmen. Darüber hinaus sollte das vermeintliche Gegensatzpaar Ökonomie und Kunst durch die Symbiose von Kunstgewerbe und Industrie stärker miteinander verschmolzen werden. Der *Werkbund* war zwar grundsätzlich kapitalismuskritisch eingestellt, jedoch verstanden seine Angehörigen mehrheitlich die Konsumkultur ihrer Zeit weniger als Gefahr denn als Chance und neu zu gestaltenden Kulturraum.¹⁹² Darüber hinaus gab sich der *Werkbund* betont national.¹⁹³ Einige Deutsche Werkbundisten standen der Volkskunstreform- und Heimatschutzbewegung nahe und griffen auf traditionelle Vorlagen, Formen, Muster, Materialbeschaffenheit und Techniken deutscher Volkskunst zurück.¹⁹⁴ Julius Posener hat dieses Nebeneinander moderner und auch konservativreaktionärer Ideen positiv als »Reichtum oft einander entgegengesetzter Strömungen im Werkbund« beschrieben und den *Werkbund* als »Vereinigung der intimsten Feinde« bezeichnet.¹⁹⁵

Gesellschafts- und kulturpolitisch an Integration, Egalität und Ganzheit orientiert, gab sich der *Werkbund* offen gegenüber der Partizipation von kunstgewerblich tätigen Frauen.¹⁹⁶ Kunstgewerblerinnen waren von

191 Muthesius, Hermann: Die Bedeutung des Kunstgewerbes, in: *Dekorative Kunst* 15 (1907), S. 177-192. Vgl. Osborn, Der Deutsche Kunstgewerbekrieg, S. 189-191; Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre deutscher Werkbund. 1907-2007, Stuttgart 2007; Jarzombek, Mark: The Kunstgewerbe, the Werkbund, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, Nr. 1 (1994), S. 7-19; Posener, Julius: Werkbund und Jugendstil, in: Burckhardt, Lucius (Hg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form und Ornament, Stuttgart 1978, S. 16-24; Schwarz, Frederic J.: The Werkbund: Design Theory and Maß Culture before the First World War, London 1996, S. 39-43.

192 Vgl. Posener, Julius: Zwischen Kunst und Industrie: Der deutsche Werkbund, in: Burckhardt, S. 7-16, hier S. 13.

193 Vgl. König, Konsumkultur, S. 146.

194 Vgl. Schwedt, Herbert: Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 60 (1964), S. 202-217.

195 Posener, Zwischen Kunst und Industrie, S. 7.

196 Vgl. Jarzombek, The Kunstgewerbe, S. 7-19. Zum Abweichen von den theoretisch hohen Ansprüchen des *Werkbunds* in Bezug auf die Geschlechterfrage vgl. Stratigakos, Women and the Werkbund, S. 490-511.

Anfang an in zwar geringer, aber wachsender Zahl im *Werkbund* vertreten.¹⁹⁷ Zu ihnen zählten Anna Muthesius, Else Oppler-Legband, Elisabeth von Stephani-Hahn und Fia Wille. Faktisch wurden aber auch im *Werkbund* Frauen ausgegrenzt, wie Despina Stratigakos analysiert hat. Gezielte Förderung moderner Kunstgewerberinnen blieb daher auch nach Gründung des *Werkbundes* von elementarer Bedeutung für die Existenz vieler Kunstgewerberinnen.

Eine Förderin elitärer Raumkunst:
Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy

Die Gründung des *Werkbundes* war ursprünglich mit der Abkehr von luxuriöser Ornamentik des Jugendstils, Versachlichung und der Idee einer egalitären *Kunst für alle* verbunden, doch gestalteten seine Vertreter mitunter auch exklusive Interieurs und komplette Villen für Angehörige des Berliner Großbürgertums. In diesem finanzkräftigen Millieu bot sich die Gelegenheit, das Zusammenspiel von Architektur, Malerei und Plastik zu erproben, das als Dreiklang der Künste nach dem Ersten Weltkrieg von avantgardistischen Künstlervereinigungen wie der *Novembergruppe* und dem *Staatlichen Bauhaus* zum Ideal erhoben werden sollte.

Eine wichtige Rolle spielte in diesem Zusammenhang der Künstler und Architekt Bruno Paul. Paul, der sich zunächst in München als gesellschaftskritischer Karikaturist einen Namen gemacht hatte, war nach 1900 als moderner Innenarchitekt, Möbelentwerfer sowie später als wegweisender Architekt erfolgreich.¹⁹⁸ Im Jahr 1907 war er von Kaiser Wilhelm II. nach Berlin berufen worden und dort als Leiter der Unterichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums tätig. Nachdem er sich in Berlin institutionell verankert hatte, wandte sich Paul ausgerechnet jener »feinen Gesellschaft« als Auftraggeber zu, die er noch wenige Jahre zuvor in seinen Karikaturen verspottet hatte.¹⁹⁹ Als Mitbegründer des *Werkbunds* vertrat er eine von der Ornamentfülle des Jugendstils abgewandte

197 Stratigakos spricht in den Jahren 1910 bis 1913 von 5 bis 8% Frauenanteil, wobei sie zu bedenken gibt, dass der Frauenanteil noch höher wäre, wenn diejenigen zu bestimmen wären, die aus verschiedenen Gründen nicht als Mitglieder erfasst wurden. Vgl. Stratigakos, *Women and the Werkbund*, S. 493 und Anm. 17.

198 Hochschule der Künste Berlin / Deutscher Werkbund Berlin (Hg.): Bruno Paul. Das Werk des Karikaturisten, Möbelentwerfers, Architekten und Hochschullehrers, Berlin 1982.

199 Nach 1907 publizierte er Karikaturen im *Simplicissimus* unter dem Pseudonym »Ernst Kellermann«.

Ästhetik, plädierte für stärkere Sachlichkeit und entwarf sowohl seriell herstellbare Typenmöbel als auch exklusiv und individuell angefertigte Gesamtinterieurs.²⁰⁰ Eine seiner wichtigsten Auftraggeberinnen und Förderinnen war Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy, geborene Reichenheim.

Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy war die Tochter des vermögenden kunstsammelnden Ehepaares Margarete und Georg Reichenheim.²⁰¹ Ähnlich wie im Fall ihrer Mutter ist auch die Anzahl der überlieferten Quellen zu Charlotte von Mendelssohn-Bartholdys Leben und Wirken eher gering. Ihre persönliche Motivation zur Kunstmatronage lässt sich daher nur indirekt und mit Rückgriff auf vereinzelte Briefe und Artikel rekonstruieren.

25-jährig heiratete Charlotte Reichenheim im Jahr 1902 den Bankier Paul von Mendelssohn-Bartholdy. Ein Jahr später starb ihr Vater, wodurch ihr ein Teil seines Besitzes zukam und sie auch unabhängig von ihrem Ehemann sehr vermögend war. Die Personen ihres nächsten familiären Umfelds waren in hohem Maße kunstaffin: Sowohl ihre Eltern als auch ihr Ehemann sammelten und förderten bildende Kunst. Während ihr Vater in erster Linie antike Kleinkunst sammelte, wandten sich ihre Mutter und ihr Ehemann modernen Kunstströmungen zu, vor allem der Kunst der französischen Avantgarde und Ostasiens.

Gemeinsam bauten Lotte und Paul von Mendelssohn-Bartholdy eine Kunstsammlung auf, die auf Grund ihrer Modernität in Berlin hervorstach. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg umfasste sie Werke des Kubismus und der naiven Kunst, zwei Stile, die zu diesem Zeitpunkt in Berlin noch weitgehend unbekannt waren.

Zwischen 1909 und 1911 betraute das Ehepaar Bruno Paul zunächst mit dem Umbau und der Innengestaltung des Ritterguts Börnicke bei Bernau, das Paul von Mendelssohn-Bartholdy im Jahr 1904 als Vorausvermächtnis von seinem Vater erhalten hatte.²⁰² Bruno Paul gestaltete das Gut nach den von ihm vertretenen Maximen Sachlichkeit und Moder-

200 Ziffer, Alfred (Hg.): Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne, München 1992; Popp, Joseph: Bruno Paul, München 1914.

201 Zu Charlotte Mendelssohn-Bartholdy vgl. Schoeps, Julius H.: Wegbereiter der Moderne. Die Mendelssohns als Mäzene und Sammler, in: Ludwig/Schoeps/Sonder (Hg.), Aufbruch in die Moderne, S. 180-195.

202 Vgl. ebenda, S. 286-290; Ders.: Über Kultur und Kultiviertheit. Paul von Mendelssohn-Bartholdy als Bauherr und passionierter van Gogh-Sammler, in: Ders.: »Du Doppelgänger, du bleicher Geselle! Deutsch-jüdische Geschichte durch drei Jahrhunderte. 1700-2000, Berlin 2004, S. 241-261.

nität bei gleichzeitiger künstlerischer Exklusivität. Das Gebäude erhielt ein neoklassizistisches Äußeres und wurde innen mit schlichten Luxusmöbeln ausgestattet, die als Sonderanfertigung von den *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* produziert wurden. Baukünstlerische Elemente wie Reliefs und Wandmalereien rundeten die verfeinerte Inneneinrichtung ebenso ab wie die darin präsentierten modernen Gemälde des kunstsammelnden Ehepaares. Unter der Regie Bruno Pauls wandelte sich das Rittergut zu einem modernen Gesamtkunstwerk. Auch ein Stadtpalais, das das Ehepaar von Mendelssohn-Bartholdy zwischen 1913 und 1915 in der Berliner Alsenstraße 3/3a errichten ließ, wurde von Bruno Paul im neoklassizistischen Stil entworfen und ausgestaltet.²⁰³

Die Handschrift Bruno Pauls spiegelte sich nicht nur in der Wohnraumgestaltung, sondern auch im Aufbau der Kunstsammlung. Durch den Pariser Kunsthändler Wilhelm Uhde ist überliefert, dass Bruno Paul unter den Ersten in Deutschland war, die für die naive Kunst Henri Rousseaus Interesse zeigten. Laut Uhde war er es, der »bewirkte, dass Herr von Mendelssohn-Bartholdy eine große Anzahl seiner Bilder kaufte.«²⁰⁴ Bei einer gemeinsamen Parisreise besuchten Paul von Mendelssohn und Bruno Paul Uhde und erwarben mehrere seiner Gemälde. Die Überführung der Rousseau-Gemälde nach Berlin trug maßgeblich dazu bei, dass dessen naive Kunst im Deutschen Reich bekannt wurde.²⁰⁵ Neben Gemälden Rousseaus waren insbesondere Werke van Goghs, Pablo Picassos und George Braques in der Sammlung Mendelssohn-Bartholdy vertreten. Gerade die ihr freundschaftlich verbundenen Kunsthändler Paul Cassirer und später auch Alfred Flechtheim regten Lotte von Mendelssohn-Bartholdy zum Kauf von Werken van Goghs und anderer avantgardistischer Künstler an.²⁰⁶ So erwarb sie beispielsweise 1917 das Gemälde *La Toilette* von Marie Laurencin.²⁰⁷ Weitere moderne

203 Vgl. Schoeps, *Erbe der Mendelssohns*, S. 291-294. Die Innengestaltung des Palais ist dank erhalten gebliebener Fotografien von Marta Huth im Landesarchiv gut dokumentiert. Vgl. LAB, F Rep. 290-05-01.

204 U. a. *Vue des fortifications, Porträt des Herrn x (Pierre Loti), Eve et le serpent, Vue des bords de l'Oise, La Liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition des artistes indépendants, Les Flamants, Forêt tropicale avec singes et serpent und Forêt vierge au coucher du soleil*. Vgl. Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Dresden 1921, S. 74.

205 Vgl. ebenda, S. 74; Adriani, Götz: Henri Rousseau. Der Zöllner. Grenzgänger der Moderne, Köln 2001, S. 186.

206 Vgl. Schoeps, *Das Erbe der Mendelssohns*, S. 298.

207 Vgl. Dascher, Ottfried: »Es ist etwas Wahnsinniges mit der Kunst«. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Zürich 2011, S. 115.

Kunstwerke erstand das Ehepaar bei Heinrich Thannhauser in München, aber auch bei den Pariser Galerien Druet, Bernheim Jeune und Paul Rosenberg.²⁰⁸ Während der befreundete Wilhelm Uhde Paul von Mendelssohn-Bartholdy als Sammler betonte, betrachten andere Quellen Lotte von Mendelssohn-Bartholdy als die maßgebliche Sammlerin. Der Berliner Kunsthändler Hugo Perls etwa sagte ihr nach, die erste Angehörige der Familie Mendelssohn gewesen zu sein, die eine »eigentliche« Sammlung von Kunstwerken besaß: »[v]iele Bilder von van Gogh, weniger von Henri Rousseau und Picasso«.²⁰⁹ Die Korrespondenzen mit dem Pariser Kunsthändler Paul Rosenberg sowie mit Wilhelm Bode, mit denen sowohl Paul als auch Lotte von Mendelssohn-Bartholdy in brieflichem Kontakt standen, bestätigen, dass beide Partner sammelten.²¹⁰ Allerdings hatten sie unterschiedliche Sammelschwerpunkte: Ostasiatische Kunst beispielsweise lässt sich eindeutig als Interessenbereich Paul von Mendelssohn-Bartholdys bestimmen. Lotte von Mendelssohn-Bartholdy engagierte sich hingegen aktiv für die Popularisierung elitärer Raumkunst, wie etwa im Kontext der Ausstellung *Der gedeckte Tisch im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus*, die 1912 stattfand, und intendierte, die »mondaine Gesellschaft mit der Künstlerschaft in werktätigen Kontakt zu bringen«.²¹¹ »Damen der Gesellschaft« wie Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Kunstgewerbler und Künstler kuratierten hierfür gemeinsam die Ausstellungsräume.²¹² In dem Bestreben, Kunst und Leben in Einklang zu bringen, wurden für diese Verkaufsausstellung »die schönsten, qualitativvollsten Möbel, Bestecke, Geschirr, Tischzeug, Lampen« arrangiert. Das kommerzielle Interesse des Kunstgewerbehauses verband sich hier mit der zunehmenden Ästhetisierung und Aristokratisierung des Lebens der großbürgerlichen Eliten. Der Kunstkritiker Paul Westheim beschrieb das Bedürfnis des elitären Publikums wie folgt: Es »will an solchen Muster-

208 Vgl. Pophanken, Andrea: Auf den ersten Kennerblick hin. Die Sammlung Carl und Thea Sternheim in München, in: Pophanken / Billeter (Hg.), *Die Moderne und ihre Sammler*, S. 251-266.

209 Perls, Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, S. 55.

210 Vgl. SMB-ZA, NL Bode; MoMA Archives, NY, The Paul Rosenberg Archives, I.A.48.c, Correspondence: Paul Rosenberg, 1911-1913, Paul von Mendelssohn-Bartholdy / Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Nr. 362 und Nr. 366.

211 Westheim, Paul: Gedeckte Tische. Aus der Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin Januar und Februar 1912, in: *DKD*, 29 (1911-1912), S. 469-476, hier S. 469.

212 Frauen des Hochadels wie die Prinzessin August Wilhelm von Preußen waren hier ebenso eingebunden wie Lotte von Mendelssohn-Bartholdy oder diverse moderne Kunstgewerblerinnen.

beispielen sehen, wie es mit guten Materialien aus dem Tafeln ein künstlerisch stimmungsvolles Fest machen kann. Es will angeregt werden, mit gleicher Selbstverständlichkeit gleich schönes Daheim zu arrangieren.«²¹³

Zwei Jahre später war Lotte von Mendelssohn-Bartholdy erneut in die Organisation einer ähnlichen Ausstellung involviert. Von der Kaiserin war eine neue Wohltätigkeitsorganisation, die *Caecilienhilfe*, gegründet worden, für die bei einer Ausstellung mit dem Titel *Der Strauß* Gelder gesammelt werden sollten.²¹⁴ In den Räumlichkeiten der *Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk A. G.* im Herzen des Tiergarten-Viertels in der Bellevuestraße 5a, gleich gegenüber dem exklusiven Esplanade-Hotel, gestalteten auserlesene »Damen der Gesellschaft« etwa 45 Ausstellungsräume und schmückten sie mit Blumenarrangements. Möglicherweise spielte Bruno Paul, der die Werkstätten gegründet hatte, eine vermittelnde Rolle. Unter den beteiligten Frauen waren die Kronprinzessin, Prinzessinnen des kaiserlichen Hofes, die Frauenrechtlerin Hedwig Heyl sowie Anna vom Rath, Ellen von Siemens und Lotte von Mendelssohn-Bartholdy. Die Möbel- und Blumenarrangements wurden um Gemälde ergänzt, vor allem Blumenstillleben moderner Künstler wie Paul Cézanne und Jean-Baptiste Camille Corot wurden präsentiert. Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy zeigte in dem von ihr gestalteten Raum das heute ikonische Sonnenblumen-Gemälde von Vincent van Gogh.²¹⁵ Die Integration dieses Gemäldes ihrer Sammlung zeigt das wesentliche Charakteristikum des Kunstengagements von Lotte von Mendelssohn-Bartholdy: Sie trat nicht im »klassischen Sinne« als Sammlerin auf, um nach bildungsbürgerlicher Manier eine Gemäldesammlung zu vervollständigen oder gar damit zu spekulieren, sondern für sie bildeten Werke der bildenden Kunst einen Teil des umfassenden impressionistisch-ästhetizistisch-elitären Stils, der das Leben selbst zum Kunstwerk machen sollte.

Seit 1914 war Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy als Schriftstellerin und Redakteurin tätig und publizierte diverse Artikel in den Zeitschriften *Die Dame* und *Wieland*.²¹⁶ Vermutlich war es wieder Bruno Paul, der

213 Ebenda, S. 476.

214 Vgl. Boetticher, Elise von: Der Strauß. Ausstellung zum Besten der Caecilienhilfe, in: *Die Woche*, Bd. 1, Heft 1-13, 1914, S. 256-259, hier S. 259.

215 Vincent van Gogh, *Fünfzehn Sonnenblumen*, 100,5 × 76,5 cm, Sompō Japan Museum of Art.

216 Diverse *Wieland*-Artikel von Mendelssohn-Bartholdy siehe Bibliographie im Anhang. In der Zeitschrift *Die Dame* erschien 1916 zudem ein Artikel über Mode.

Mitherausgeber der Kunst- und Kulturzeitschrift *Wieland*, der vermittelte und sie als Redakteurin in die Zeitschrift einband.²¹⁷

Die Artikel Charlotte von Mendelssohn-Bartholdys waren wenig anspruchsvoll, unkritisch und in erster Linie unterhaltsam, kriegsbejahend und von einem tendenziell konservativen Weltbild geprägt. Einige geben allerdings über ihr Verhältnis zur Kunst- und Kulturwelt Berlins sowie ihrer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstthemen Aufschluss. Ein Artikel *Über bemalte Wohnräume* sticht hierbei besonders hervor.²¹⁸ Das Ehepaar von Mendelssohn-Bartholdy hatte sowohl für Wandmalereien im Damenzimmer des Guts Börnicke den Künstler Emil R. Weiß beauftragt als auch im Berliner Stadtpalais in der Alsenstraße das Speisezimmer mit einem achteiligen Zyklus von Thomas Th. Heine bemalen lassen.²¹⁹ Kostspielige und schwierig zu konservierende, moderne Wandmalereien wurden zwar nur von einem exklusiven Personenkreis in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in Auftrag gegeben und gefördert, waren aber dennoch Bestandteil der öffentlichen Kunstdebatten dieser Jahre. Bereits 1916 hatte der Kunstschriftsteller Emil Waldmann in einem Artikel in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* Wandmalereien Karl Walsers angepriesen. Er betonte, dass der Künstler bisher nur wenige und ausschließlich private Aufträge für Wandmalereien erhalten habe, etwa vom Ehepaar Edith und Fritz Andrae sowie von Hugo und Lotte Cassirer.²²⁰ Auch der Kunstpublizist Karl Scheffler widmete sich in einem Artikel in *Kunst und Künstler* Wandmalereien von Karl Walsers, die er interessanterweise in Hinblick auf ihre geschlechtliche Kodierung und ihre aristokra-

217 Zu ihrem Zuständigkeitsbereich zählte auch die Akquise neuer Artikel für die Zeitschrift, was durch ihre breite Korrespondenz mit verschiedenen Schriftstellern wie Rudolf Alexander Schröder, Rudolf Borchardt, Max J. Friedländer, Wilhelm Bode, Caesar Fleischlen, Richard Dehmel belegt ist. Die Zeitschrift wurde nach dem Ersten Weltkrieg aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt.

218 Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: *Über bemalte Wohnräume*, in: *Wieland*, 3 (1917/18), Nr. 6, S. 8-16.

219 Vgl. Stüwe, Elisabeth: Der »Simplicissimus«-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler. Aspekte seiner Malerei. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde, Frankfurt a. M. 1978, S. 61 f. Der Auftrag wurde bereits 1916 erteilt, was aus einem Brief von Thomas Theodor Heine an Alfred Kubin vom 18.3.1916 hervorgeht. Da Bruno Paul aus seiner intensiven karikaturistischen Mitarbeit beim *Simplicissimus* mit Heine bekannt war, liegt es nahe zu vermuten, dass dieser die Verbindung zustande brachte. Vgl. Wolf, G. J.: Gobelinentwürfe von Th. Th. Heine, in: *Die Kunst*, XXXVIII, 1918, S. 137 f.

220 Vgl. Waldmann, Emil: Karl Walsers Wandmalerei, in: *Kunst und Künstler*, 14 (1916), Heft 6, S. 267-282.

tische Konnotation diskutierte.²²¹ Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy hingegen nutzte in ihrem Artikel das Thema Wandmalerei zur allgemeinen Kritik am Kunstpublikum ihrer Zeit: Das Kunstinteresse dieses Publikums erschöpfe sich in Gemälden und sei keiner anderen Kunstgattung gegenüber aufgeschlossen. Viele Menschen, die keinen »inneren, seelischen Zusammenhang« zum Kunstwerk besäßen, würden obendrein Gemälde nur aus Spekulationsgründen erwerben:

»Sie kaufen das Bild, weil der erkorene und erprobte Ratgeber es ihnen empfohlen, ans Herz gelegt hat. – ›Glauben Sie mir meine Gnädige‹ – Wahrhaftig teurer Freund – der Künstler braucht es notwendig, sowohl pekuniär, wie moralisch. Kaufen Sie das Bild. Sie tun gut daran. In zehn Jahren ist es das Doppelte wert, und noch später wird es in Gold nicht aufzuwiegen sein.«²²²

Ganz besonders monierte sie an dieser spekulativen Form des Kunsterwerbs, dass er unabhängig davon erfolge, ob das gekaufte Bild zur restlichen Raumgestaltung passe. Auch den repräsentativen Kunstsammler kritisiert Mendelssohn-Bartholdy in diesem Zusammenhang, denn auch dieser lasse sich nicht von der Raumgestaltung, sondern in erster Linie vom Streben nach Vergrößerung oder Vervollständigung seiner Sammlung leiten:

»Die Kunstwerke hängen schon so dicht eins neben dem anderen, daß sie sich gegenseitig den größten Schaden tun, und keins gebührend zur Geltung kommt. Barbarischer Gedanke, barbarische Sitte! Aber der Sammler macht sich nichts daraus. ›Sehen Sie jetzt habe ich fünf ...s an der Wand. Machen sie sich nicht pompös?‹ ›Sehr schlecht‹ denke ich, ›sie erdrücken sich gegenseitig, die Stube und uns, die wir uns darin befinden.‹ Aber ich traue mich natürlich nicht es zu sagen. Das wäre ja Ketzerei.«²²³

221 Scheffler betonte die Nähe der Wandmalerei zur kultivierten Salondekoration des Rokokos – wie von Boucher oder Watteau – sowie zur Chinoiserie. Jedoch trage die Wandmalerei Walsers »nicht die zärtliche Lüster[n]heit [sic!] des Rokoko zu Schau«, sondern ein »gesetztes Wesen bürgerlicher Wohlerzogenheit«. Seiner Meinung nach sei Walser mit seinen Wandgemälden einer der wenigen Künstler, »[...] die den Männern und den Frauen gefallen.« Vgl. Scheffler, Karl: Neue Wandmalereien Walsers, in: *Kunst und Künstler*, 20 (1922), Heft 1, S. 15-21, hier S. 18-19 u. 21.

222 Mendelssohn-Bartholdy, Über bemalte Wohnräume, S. 9.

223 Ebenda.

Außerdem bemängelte Mendelssohn-Bartholdy, dass Sammler den Wert von Wandmalereien nicht erkennen würden. Selbst in Künstlerkreisen seien moderne Wandmalereien wie von Emil Weiß, Max Slevogt, Max Pechstein, Emil Orlik, Th. Th. Heine und Karl Walser vielfach noch geringgeschätzt, obwohl sie förderungswürdig seien:

»Viele Künstler, bei denen weder die Kollegen, noch die Kritiker, geschweige denn das Publikum im Allgemeinen, die große dekorative Begabung, die Fähigkeit, große Flächen und architektonische Verhältnisse zu beherrschen, ahnen würden, könnten sich durch einen weit-sichtigen, künstlerische und stilistische Dinge beherrschenden Auf-tragegeber entwickeln. Er würde sie gleichsam neu erschaffen.«²²⁴

Mendelssohn-Bartholdy bezog in ihrem Artikel auch Stellung zum hier-archisierenden Kunstbegriff ihrer Zeit und verurteilte es scharf, dass »kunstgewerbliche Kunst, zu der die bemalten Innenräume gehören, mit einem gewissen verächtlichen Beigeschmack, im Gegensatz zur so ge-nannten großen Kunst« versehen sei.²²⁵ Ihre Argumentation belegt wie nahe sie den Ideen der modernen, kunstgewerblichen Bewegung um Bruno Paul stand.²²⁶ Die Forderung nach einer größeren Anerkennung des modernen Kunstgewerbes, nach einer Verschmelzung von ange-wandter und freier Kunst, wobei das Kunsthandwerk die Grundlage aller Kunst bilden sollte, wurde nach dem Ersten Weltkrieg von zahlreichen avantgardistischen Kunstschaaffenden und Architekten gefordert und mündete in Berlin in der Gründung der *Vereinigten Staatsschulen für Freie und angewandte Kunst* sowie in Weimar in der Gründung des *Staatlichen Bauhauses*.

Die »frühe Sachlichkeit« eines Bruno Paul führte geradewegs zu einer Ausprägung der *klassischen Moderne*, die vor allem mit der Ästhetik und dem Kunstbegriff des *Bauhauses* korrespondierte. Paul war ein Lehrer Mies van der Rohes, der als einer der bedeutendsten Architekten der Mo-derne gilt und Leiter des *Bauhauses* war. Auch van der Rohe entwarf vor und nach dem Ersten Weltkrieg Wohnhäuser für Berliner Kunstsammle-rinnen und Kunstsammler wie das Ehepaar Käthe und Hugo Perls sowie Fanny und Maximilian Kempner.²²⁷ Dass das *Bauhaus* ideell für Demo-

224 Ebenda, S. 16.

225 Ebenda.

226 Vgl. Paul, Bruno: *Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen*, in: *DKD* 45 (1919/1920), S. 193-196.

227 Vgl. Marx, Andreas/Weber, Paul: *Konventioneller Kontext der Moderne: Mies van der Rohes Haus Kempner 1921-23. Ausgangspunkt einer Neubewertung des*

kratisierung, Emanzipation und teils sozialistische Utopien stand, schloss nicht aus, dass einen seiner geistigen und materiellen Grundsteine das Engagement einer exklusiven, elitär-aristokratisierten Gruppe um Bruno Paul legte, zu der auch und besonders Auftraggeberinnen und Förderinnen wie Lotte von Mendelssohn-Bartholdy zählten.

Reformkunst für eine Geistesaristokratin: Marie-Anne von Friedlaender-Fuld

Marie-Anne von Friedlaender-Fuld war eine exponierte Angehörige der Geistesaristokratie Berlins, die sich der Reform des Kunstgewerbes, der Architektur und Kunst verschrieb und sich weit über den künstlerischen Bereich hinaus als geistige Strömung verstand, die die moderne Gesellschaft mitgestalten wollte. Eine Facette dieser künstlerischen Reformbewegung bildeten exklusive, geistesaristokratische Kreise, die eine Ästhetisierung des Lebens proklamierten, bildende Kunst förderten und dabei gleichzeitig einen elitestabilisierenden, mitunter auch reaktionären politischen Kurs verfolgten.²²⁸

Exklusivität prägte das soziale Milieu, aus dem Marie-Anne von Friedlaender-Fuld stammte: Bereits als Kind verkehrte sie »spielerisch« in gehobenen Kreisen, etwa beim Tennisspiel mit dem Kronprinzen und der Kronprinzessin.²²⁹ Als Tochter des Kohlemagnaten Fritz von Friedlaender-Fuld und der Salonière Milly von Friedlaender-Fuld war sie früh sowohl mit internationaler Salon- als auch preußischer Hofgesellschaft vertraut.²³⁰ Als junge Frau lernte sie im Februar 1913 bei einem Fest der Familie des Malers Max Liebermann in Berlin den Bremer Verleger, Mäzen und Kunstsammler Alfred Walter Heymel kennen.²³¹ Heymel,

Hochhauses Friedrichstraße, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2003, S. 65-107.

228 Vgl. Martynkewicz, Wolfgang: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900-1945*, Berlin 2009, S. 87; Gerstner, Neuer Adel, S. 21.

229 Vgl. Friedegg, *Millionen und Millionäre*, S. 64f.

230 Vgl. Rheinbaben, *Viermal Deutschland*, S. 76. Marie-Anne von Friedlaender-Fuld soll sechs Sprachen fließend beherrscht haben: Englisch, Niederländisch, Französisch, Italienisch, Russisch und Spanisch.

231 Vgl. Brief von Alfred Walter Heymel an Marie-Anne Friedlaender-Fuld vom 27.2.1913, in: DLM, A: Heymel 62.1440/1-6 und 62.864/1-3. Im DLM befinden sich im Nachlass Heymels drei lange Briefe an Marie-Anne Friedlaender-Fuld; zwei Briefe Friedlaender-Fulds an Heymel und drei kurze Schreiben Milly von Friedlaender-Fulds an Heymel aus den Jahren 1913/14.

der als Adoptivsohn eines vermögenden Bremer Kaufmannes über große finanzielle Möglichkeiten verfügte, hatte sich seit einigen Jahren als Förderer avantgardistischer Literatur, Buchkultur und Kunst hervorgetan.²³² So unterstützte er etwa die Entstehung der Zeitschrift *Die Insel* und den daraus später hervorgehenden *Insel-Verlag*. Heymel, ein »Meister der Freundschaft«, baute sich ein großes Netzwerk ihm freundschaftlich verbundener Kunstschaffender und -vermittler auf und stand seit Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere Vertretern der kunstgewerblichen Reformbewegungen sowie Förderern der französischen Moderne – wie Henry van de Velde und Julius Meier-Graefe – nahe.²³³ Auch mit der Kunstschriftstellerin und Sammlerin Marie von Bunsen pflegte er freundschaftliche Kontakte.²³⁴ Zu Beginn des Jahres 1912 ließ er sich in Berlin nieder und lud regelmäßig Gäste in seine Wohnung ein, »Menschen jeden Berufs und Standes, Weltleute und Schöngelster, Künstler und Geschäftsmänner, Schauspieler und Soldaten, vornehme und schlichte, schöne und berühmte Frauen.«²³⁵ Bei Heymel lernte Marie-Anne von Friedlaender-Fuld eine avantgardistische Gegenelite kennen, die ihre Distinktion auf einem »geistesaristokratischen Sonderbewusstsein« begründete.²³⁶ Marie-Anne Friedlaender-Fuld hatte großes Interesse an Kunst und träumte als junge Frau davon, Künstlerin zu werden. Zwar stießen diese »Kunstorientierungs- und Ausübungspläne« bei ihrer Familie auf Ablehnung, weckten jedoch die Neugier Walter Heymels, und es entspann sich daraus ein angeregter Briefwechsel.²³⁷ In seinem ersten Brief beschrieb Heymel Friedlaender-Fulds Kunststreben zunächst skeptisch als »ein krampfhaftes Flügelschlagen und Flattern der Seele, der Instinkte, der Neigungen« und bot ihr deshalb an, sich »ein wenig um Ihre ästhetischen Interessen [zu] kümmern«.²³⁸ Heymel diagnostizierte bei Friedlaender-Fuld »eine gewisse Sehnsucht aus dem gewöhnlich rein

232 Zeller, Bernhard (Hg.): Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach 1978; Nettler, Theo: Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel, Göttingen 1995.

233 Als »Meister der Freundschaft« wird Alfred Walter Heymel auf seinem Grabstein bezeichnet.

234 Vgl. Briefwechsel von Heymel und Bunsen, in: DLM, A: Heymel, Nr. 62.1348.

235 Vgl. Nettler, Alfred Walter Heymel, S. 56-70.

236 Gerstner, Neuer Adel, S. 345.

237 Brief von Alfred Walter Heymel an Marie-Anne Friedlaender-Fuld vom 27.2.1913, in: DLM Vgl. Gilbert, Le Tiror, S. 21.

238 Brief von Alfred Walter Heymel an Marie-Anne Friedlaender-Fuld vom 27.2.1913, DLM.



Abb. 12: Porträtfotografie von Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, o. D.

Mondainen heraus« und versuchte sie in die »richtigen Bahnen« zu lenken. Auch Walther Rathenau hatte schon zuvor festgestellt, dass er Kunstinteresse und Herkunft mit der vermögenden jungen Frau teilte: »Fräulein von Friedländer ist ein hübsches, und wie mir scheint nicht ganz unbegabtes junges Mädchen, das gegen die Last des väterlichen Reichtums mit gutem Willen ankämpft [...].«²³⁹ Heymel nahm sich

²³⁹ Brief von Walther Rathenau an E. R. Weiß vom 2.10.1911, in: Rathenau, Walther: Briefe 1871-1913 (= Walther-Rathenau-Gesamtausgabe, Bd. V.I.), München/Heidelberg 1983, S. 1018.

Marie-Anne von Friedlaender-Fuld als potentieller Mitstreiterin für die reformkünstlerische Moderne an und ließ sie wissen, dass sie »unter der richtigen Leitung« und wenn sie sich ernsthaft und »nicht nur aus einer Laune heraus« mit Kunst beschäftigen wolle, ihr Kunststreben in die »geistige oder die kulturelle Bewegung unserer Zeit« hineinbringen könne.²⁴⁰ Als Mentor appellierte er an sie, sich nicht in eigenen künstlerischen Versuchen zu verlieren, sondern »ein reines Verhältnis zur Kunst, Kultur und allem, was damit zusammen hängt, zu bekommen«, um »sich einen rein inneren Standpunkt zu all diesen Fragen zu erkämpfen, viel zu sehen, viel auszuwählen, sich zu festigen, kurzum, zu wissen, was [...] wirklich Kunst ist.«²⁴¹ Erste praktische Anweisungen folgten, so der Auftrag an sie in Paris mit Julius Meier-Graefe sowie dem Künstler Rudolf Tewes und dessen Frau in Kontakt zu treten. Außerdem übermittelte Heymel ihr die Adressen der wichtigsten modernen Kunsthändler vor Ort: Ambroise Vollard, Bernheim-Jeune, Marcel Bing und Wilhelm Uhde.²⁴² Immer wieder streute Heymel allerdings in seinen Briefen Zweifel an der »Wahrhaftigkeit« von Friedlaender-Fulds Kunstinteresse und Überzeugung für die moderne Bewegung ein:

»Ich kann mir denken, wie unendlich schwer bei ihrer Jugend, ihrer Verwöhntheit, ihren Ansprüchen und ihrem Argwohn es sein muss, sich ihr eigenes Leben so aufzubauen, ohne dass Sie eine Schablone oder einen Rahmen und wäre er noch so großartig, nehmen, wie ihm schließlich alle, die ganz kultivierten Leute mit Stellung und Vermögen heutzutage aus Unendlichkeit oder Bequemlichkeit einfach wählen, weil er da ist und weil er glänzt oder weil alle anderen in dieser Schablone oder in diesem Rahmen leben.«²⁴³

Marie-Anne Friedlaender-Fuld hielt dem vehement entgegen:

»[E]in Gefühl, das so stark ist wie bei mir der Drang zum Schönen – braucht sich nicht erst herauskämpfen – es ist von jeher bei mir Lebensbedingung und gesund gewesen und hat mich geleitet und getragen und ich bin ihm gefolgt – Sie werden gar nicht wissen was ich wirklich meine – dazu kennen Sie mich zu wenig – ich bin ein bissl wild und frei innerlich aufgewachsen – und darum sag ich meistens

240 Brief von Alfred Walter Heymel an Marie-Anne Friedlaender-Fuld vom 15.2.1913, DLM.

241 Ebenda.

242 Vgl. ebenda.

243 Ebenda.

ganz was ich meine – auch das ist, glaub ich, ein Grund weshalb man oft nicht versteht was ich meine – weil ich es ganz sage!«²⁴⁴

Heymel ermahnte daraufhin seine Korrespondenzpartnerin, »nicht nur alles frei, wild und heftig zu genießen, sondern auch irgendwie die Erfahrungen, Erkenntnisse und Erlebnisse für Einzelne und zu Gunsten einer ganzen Bewegung nutzbar zu machen«.²⁴⁵ Und er ergänzte eindringlich, dass diese »geistige oder kulturelle Bewegung des zwanzigsten Jahrhunderts [...] vielleicht das einzige, wirklich ganz Wichtige [sei], was aus unserer Zeit in spätere Zeiten hinübergerettet und gefördert« werden müsse.²⁴⁶

Friedlaender-Fuld folgte den Ratschlägen ihres Mentors und berichtete aus Paris von ihrem ersten Treffen mit Julius Meier-Graefe und der Idee, sich vom berühmten Impressionisten Pierre-Auguste Renoir porträtieren zu lassen.²⁴⁷ Heymel wiederum informierte Friedlaender-Fuld während ihres Frankreichaufenthaltes über die kunstpolitischen Entwicklungen im Deutschen Reich. Er schickte ihr beispielsweise seine Broschüre *Antwort auf den deutschen Künstlerprotest* und machte sie so mit dem so genannten Vinnen-Protest, der heftigsten kunstpolitischen Kontroverse des Jahres 1911, vertraut, die um den Ankauf »ausländischer« moderner Kunst durch deutsche Museen entbrannt war.²⁴⁸

Gegen Ende 1913 traten bei Heymel Symptome der Tuberkulose auf, es folgten im April 1914 die bestätigende Diagnose und ein Sanatoriumsaufenthalt bei Meran. Für Marie-Anne von Friedlaender-Fuld schlossen sich ab Oktober 1913 bewegte Zeiten an: Am 5. Januar 1914 heiratete sie den englischen Aristokraten und Diplomaten Lord John Freeman-Mitford.²⁴⁹

244 Hervorhebung im Original. Brief von Marie-Anne Friedlaender-Fuld an Alfred Walter Heymel vom 26.2.1913, DLM.

245 Brief von Alfred Walter Heymel an Marie-Anne Friedlaender-Fuld vom 11.3.1913, DLM.

246 Ebenda.

247 Vgl. Brief von Marie-Anne von Friedlaender-Fuld an Heymel vom 26. 2.1913, DLM. Es kam wohl nicht zur Umsetzung des geplanten Porträts. Tilla Durieux hingegen gelang es ein Jahr später, sich von Renoir porträtieren zu lassen.

248 Vgl. Nettler, Verleger und Herrenreiter, S. 198 f.

249 Lord John Freeman-Mitford stammte aus dem Hause der Baronets Redesdale und war königlich-großbritannischer Leutnant der Reserve im Ersten (Leib-) Grenadier-Regiment. Storck, Joachim W.: »Zeitgenosse dieser Weltschande«. Briefe Rilkes an Marianne Mitford, geb. von Friedlaender-Fuld aus dem Kriegsjahr 1915, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 26 (1982), S. 40–80, hier S. 49, Anm. 40; Pryce-Jones, David: *Unity Mitford: A quest*, London 1976, S. 15 f.; Mosse, Wilhelm II. and the Kaiserjuden, S. 164–194, hier S. 178, Anm. 46.

Die Hochzeit war ein drei Tage andauerndes gesellschaftliches Großereignis in Berlin, über das in der internationalen Presse berichtet wurde.²⁵⁰ Der Diplomat Werner Freiherr von Rheinbaben beschrieb das Fest als »eines der glänzendsten«, das »außerhalb des Hofes jemals in Berlin veranstaltet worden« sei.²⁵¹ »Es war ein sehr brillanter Polterabend. Von ausländischen Diplomaten, Botschaftern und Gesandten mit breiten Bändern und blitzenden Sternen wimmelte es.«²⁵² Als Mitgift erhielt Marie-Anne von Friedlaender-Fuld unter anderem eine Villa in der Bendlerstraße 6, die der berühmte Berliner Kaufhausarchitekt Alfred Messel entworfen hatte. Jedoch zog das Ehepaar dort nie ein, da bereits wenige Wochen nach der Trauung die Annullierung der Ehe bekannt gegeben wurde.²⁵³ Die Hintergründe dieser Blitzehe und Scheidung sind nicht klar überliefert, jedoch zeichnen sich die Folgen dieses öffentlichen Skandals in Berlin deutlich ab: An Marie-Anne von Friedlaender-Fuld blieb in der Öffentlichkeit das von Zeitgenossen teilweise antisemitisch kommentierte Bild einer verwöhnten, eigenwilligen jungen Frau haften, die sich jenseits bürgerlicher Normen bewegte.²⁵⁴

Nach diesem Interemzzo wendete sich Friedlaender-Fuld wieder der bildenden Kunst und den Unterweisungen ihres Mentors Heymel zu. Bei einer Ausstellung im Berliner Kunstsalon Cassirer, die von Mai bis Juni 1914 Werke van Goghs präsentierte, wurde sie das erste Mal mit dessen Werken konfrontiert. Die Schau präsentierte unter anderem zwei Porträtversionen der Madame Ginoux – *L'Arlesienne* genannt –, wovon die frühere Fassung ihr Interesse weckte.²⁵⁵ Dieses Gemälde war spätestens

250 Die *New York Times* titelte am 22.10.1913: »Richest Berlin Girl to wed Englishman. Fräulein v. Friedländer-Fuld, Coal-King's Daughter, engaged to Hon. John Mitford«, vgl. LAB, A Pr.Br.Rep. 030, Nr. 9940.

251 Rheinbaben, Viermal Deutschland, S. 76.

252 Wilke, Erinnerungen, S. 191.

253 Die offizielle Annullierung der Ehe konnte erst Anfang 1915 erfolgen. Vgl. LAB, A Pr. Br., 030-06, Polizeipräsidium Berlin, Staatsangehörigkeitssachen. Erleichtert schrieb Friedlaender-Fuld ihrem Bekannten Ernst Hardt im Februar 1915: »die Ehe ist annulliert – das war wie eine Erlösung für uns alle – ich bin noch etwas erschlagen von der guten Nachricht & kann nicht viel schreiben – fühle nur Dankbarkeit [...]«, vgl. Brief an Ernst Hardt vom 28.2.1915, in: DLM [Unterstreichung im Original]

254 Vgl. Zeitungsausschnitt aus *Die Wahrheit* 13.6.1914, in LAB A PR. Br. Rep. 030 Nr. 9940 Polizeipräsidium. Marie-Anne von Friedlaender-Fuld hieß nur für wenige Monate Marie-Anne Mitford, weshalb im Folgenden zum besseren Verständnis der Mädchenname von Friedlaender-Fuld verwendet wird.

255 Vincent van Gogh, *L'Arlesienne: Madame Ginoux with Gloves and Umbrella*, Musée d'Orsay, Paris, France, Europe, F: 489, JH: 1625. Vgl. Gilbert, *Le Tiroir*, S. 114f.

seit der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 zu einer Ikone der modernen Malerei avanciert.²⁵⁶ Es gelang Friedlaender-Fuld, den Leihgebern Carl und Thea Sternheim das Gemälde abzukaufen.²⁵⁷ Dieses van-Gogh-Gemälde bildete den Ausgangspunkt ihrer modernen Gemäldesammlung. Der Ankauf bedeutete aber noch mehr: Es war die demonstrative Abkehr von der in ihrem Elternhaus vorherrschenden Gründerzeit-ästhetik:

»Mein Zimmer war ganz mit goldener Tapete versehen, und die schlichten Möbel hatten nur eine Funktion: komfortabel zu sein. Mein einziges und erstes Gemälde hing alleine und dominant in dem Zimmer: van Goghs Arlesierin. Bei meinen Eltern war hingegen alles aus dem 18. Jahrhundert, die Bilder, Zeichnungen, Kleinkunst und Möbel.«²⁵⁸

Der Bildankauf löste innerhalb der Familie Missstimmung aus, da Fritz von Friedlaender-Fuld vom Anblick der »gelbsüchtigen alten Frau« verschont bleiben wollte und seiner Tochter empfahl, das Gemälde mit einem Vorhang zu verhüllen.²⁵⁹

Im Sommer 1914, als Marie-Anne von Friedlaender-Fuld »all die Träume und Ambitionen hatte und alle Türen geöffnet schienen«, brach der Erste Weltkrieg aus, und »das ganze Leben änderte sich«.²⁶⁰ Ihr Berater Alfred Walter Heymel, der nach einem weiteren Sanatoriumsaufenthalt zunächst gesundheitliche Fortschritte machte, wurde im August an die Westfront abkommandiert. Dort traten die Symptome seiner Tuberkulose erneut auf, und bereits wenige Monate später, am 26. November 1914, starb er.

Rainer Maria Rilke war wenige Tage vor dem Tod seines Freundes Heymel nach Berlin gereist, um sich dort von dem Sterbenden zu verabschieden. Bei der Trauerfeier für Heymel trafen Rilke, Milly und Marie-Anne von Friedlaender-Fuld erstmals aufeinander. Eine Einladung ins Friedlaender-Palais folgte, und ein neuer künstlerischer Mentor trat mit Rilke in Marie-Anne von Friedlaender-Fulds Leben.²⁶¹ Rilke schloss

256 Vgl. Schaefer, *Mission Moderne*.

257 Vgl. Bambi, *Sammlerin Thea Sternheim*, S. 48.

258 Gilbert, *Le tiror*, S. 18. Übers. ACA.

259 Vgl. ebenda, S. 115.

260 Ebenda, S. 18.

261 Brief von Rainer Maria Rilke an Friedlaender-Fuld vom 6.9.1915, DLM A: Rilke 91.28.15; 80.1442,1-42; vgl. Berg, Christiane, *Rilkes Berliner Begegnung mit Marianne von Friedlaender-Fuld*, in: *Antiquariat. Beil. zum Börsenblatt f. d. Dr. Buchhandel*, Jg. 9, 31 (1975), S. A 37-39; Storck, *Briefe Rilkes an Marianne Mit-*

ähnlich wie zuvor Heymel rasch mit der jungen Frau Freundschaft, und zwischen den beiden entstand während des Ersten Weltkriegs eine Korrespondenz, die von außergewöhnlicher Offenheit geprägt war. Der Rilke-Forscher Joachim W. Storck hat betont, dass Rilke sich hier »auf eine für ihn ungewöhnlich deutliche und entschiedene Art über eine Zeit und ein Zeitgeschehen äußert« und für »sein Leiden an den Zeitereignissen und seine kritische Distanz zu deren ideologischer Ausmünzung einen eindeutigen Ausdruck« fand wie sonst fast nie.²⁶²

Die Briefe Rilkes an Friedlaender-Fuld zeugen von inniger Vertrautheit:

»Immer mehr geht's mir so, daß ich zu den Menschen, die in Betracht kommen, vom ersten Augenblick an, das ganze Verhältnis empfinde und zugebe, das nicht zu erweitern ist, sondern immer auszubauen; und das unsere, weiß ich, soll uns viel zu bauen geben innerhalb seines großverstandenen Raumes.«²⁶³

Verschiedene Faktoren dürften den raschen Freundschaftsschluss zwischen den beiden begünstigt haben: Offensichtlich faszinierten Rilke zunächst die Schönheit, Jugend und künstlerischen Interessen von Marie-Anne von Friedlaender-Fuld. So schrieb er wenige Tage nach dem ersten Treffen in einem Brief über sie an seine Freundin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe:

»Sie ist ein wunderschönes Geschöpf, aus dem Kindsein, von dem sie noch ganz dunkel ist, plötzlich durch einen Tropfen Schicksal selbstständig klar geworden, durchsichtig bis auf den Grund [...]. Jetzt hat sie in dem Elternhaus am pariser [sic!] Platz Wohnung und Leben ganz für sich, beides ist schön und phantastisch, sehr gesichert im Geschmack, man möchte sich die ganze kleine Person ausgedacht haben und sie erzählen.«²⁶⁴

ford, S. 40-80; Storck, Joachim W.: »Ein ins Todestechnische verschlagener Geschäftstrieb.« Rainer Maria Rilkes Kriegsgegnerschaft und Revolutionserwartung 1915-1919, in: Faber, Richard/Holste, Christine (Hg.): Der Potsdamer Fortekreis. Eine utopische Intellektuellenassoziation zur europäischen Friedenssicherung, Würzburg 2001, S. 183-200.

262 Storck, Briefe Rilkes an Marianne Mitford, S. 41. Rilke korrespondierte auch mit der Mutter Milly von Friedlaender-Fuld. Vgl. DLM, A: Rilke 91.28.15; 80.1442,1-42.

263 Brief von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, 5.12.1914, DLM.

264 Vgl. Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926 (erw. Neuausgabe hg. von Renate Scharffenberg), Frankfurt a. M./Leipzig 2009, S. 488.

Auch Marie-Anne von Friedlaender-Fulds Herkunft aus einer wohlhabenden und einflussreichen Berliner Familie mag auf den vormalig in Paris ansässigen Rilke, der sich nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs plötzlich in einer prekären heimat- und besitzlosen Situation befand und auf wohlwollende Unterstützung angewiesen war, eine Rolle gespielt haben.²⁶⁵ Tatsächlich bot Friedlaender-Fuld dem mittellosen Dichter bereits am 10. Dezember 1914 ihre Villa in der Bendlerstraße 6 als temporäres Heim an, was Rilke dankend annahm. In diesem Haus ließ sie während des Krieges auch Flüchtlinge aus Ostpreußen wohnen und finanzierte zudem die Ausbildung der Tochter Rilkes.²⁶⁶ Die kosmopolitische, insbesondere frankophile Haltung des Hauses Friedlaender-Fuld sowie der politische Glaube der jungen Frau an Pazifismus und eine paneuropäische Verständigung waren weitere verbindende Elemente zwischen den beiden.²⁶⁷

Im Briefwechsel stand neben dem politischen Zeitgeschehen stets der Austausch zu Fragen der bildenden Kunst und des Geschmacks im Fokus. Die intensive Beschäftigung mit bildender Kunst hatte das Leben Rilkes fortwährend begleitet und stand in enger Wechselbeziehung zu seinem literarischen Schaffen.²⁶⁸ Rilke hatte zunächst Kunstgeschichte studiert und zahlreiche kunstkritische Essays verfasst. Während seiner Studienjahre verfolgte er – ähnlich wie Heymel – einen reformorientierten Ansatz. Sein 1897 publizierter *Münchener Kunstbrief* bringt zum Ausdruck, dass sein Kunst- und Künstlerkonzept der Reformkunst, vertreten durch die Münchner Werkstätten, entsprach.²⁶⁹ Zu Schlüsselerlebnissen in Rilkes Auseinandersetzung mit bildender Kunst wurden ab 1900 seine Aufenthalte in der Künstlerkolonie Worpswede, wo er, wie er in seinem Tagebuch festhielt, »Bilder schauen« lernte. Zentrale Impulse erhielt Rilke dafür von Paula Modersohn-Becker und Clara Westhoff sowie Heinrich Vogeler. Er suchte nun zunehmend durch Anschauung und Einfühlung in Kunstwerke existentielle Selbstvergewisserung, poetologi-

265 Vgl. Storck, Briefe Rilkes an Marianne Mitford, S. 41.

266 Vgl. ebenda, S. 53.

267 Vgl. ebenda, S. 52.

268 Vgl. Boehm, Gottfried (Hg.): Rilke und die bildende Kunst, Frankfurt a. M. 1986; Büssgen, Antje: Bildende Kunst, in: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2004, S. 130-151; Götte, Gisela/Birni Danzker, Jo-Anne (Hg.): Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, München 1996.

269 Vgl. Wilkens, Manja: Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunst-erfahrungen Rilkes, in: Götte/Birni Danzker (Hg.), Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst, S. 10.

sche Positionsbestimmungen und stoffliche Anregungen für sein eigenes Werk zu gewinnen.²⁷⁰ Ein weiterer einschneidender Aufenthalt, der Rilkes Kunstvorstellungen prägte, war seine Zeit beim Pariser Bildhauer Auguste Rodin. Über ihn lernte Rilke auch den in Paris lebenden Spanier Ignacio Zuloaga kennen, der später Marie-Anne von Friedlaender-Fuld porträtierte sollte. In Paris wurde Rilke zudem durch Julius Meier-Graefe in die moderne französische Malerei eingeführt, allen voran in das künstlerische Werk Paul Cézannes und Vincent van Goghs.²⁷¹

Es wundert daher nicht, dass die in Marie-Anne Friedlaender-Fulds Besitz befindliche *Arlesierin* von van Gogh Rilke tief beeindruckte. Auch die räumliche Inszenierung des Gemäldes, das in Friedlaender-Fulds Zimmer an einer goldenen Wand hing, imponierte ihm. Möglicherweise sah er hier seine frühe Forderung »Um solche Bilder muss man Zimmer bauen« erfüllt.²⁷² Rilke wandte sich wie die elitäre Kunstreformbewegung um Heymel immer stärker der Idee einer Geistesaristokratie zu und kritisierte daher konsequenterweise auch die museale Präsentation von Kunstwerken, die er lieber im exklusiven Rahmen genoss.²⁷³

Seit 1914 beschäftigte sich Rilke intensiv mit dem Werk Pablo Picassos. Bei der Sammlerin Hertha König in München hatte er Picassos *La Famille des Saltimbanques*²⁷⁴ von 1905 gesehen und berichtete kurz darauf Marie-Anne von Friedlaender-Fuld begeistert:

»Hier war ich gleich bei Frau Koenig vor dem großen Picasso, Sie müssen ihn einmal sehen, für ihre Räume wäre er nicht gewesen, denn er ist unwirtlich und ganz eine Welt, die keine Umgebung duldet. Ach, liebe Freundin [,] hätte man eine Stunde reiner Fassung –, vor diesem Bilde dacht ich's wieder sehnsüchtig – wie würde man mit dem hervorbringenden Herzen alles Grauen allen Wahnsinn überwiegen der draußen geschieht.«²⁷⁵

Die Auseinandersetzung mit Picassos Gemälde gab Rilke direkte Impulse für sein eigenes Schaffen. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm hat

270 Vgl. Büssgen, *Bildende Kunst*, S. 130-151.

271 Wilkens, Manja: »... ein Stück Kunstgeschichte gesehen durch ein Temperament«. Rilke und die Kunstgeschichte, in: Götte/Birni Danzker (Hg.), *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*, S. 113-118, hier S. 116 f.

272 Rilke, Rainer Maria: *Die neue Kunst in Berlin*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, 7 Bde., Bd. 5, Frankfurt a. M. 1965, S. 442-446.

273 Wilkens, *Kunsterfahrungen Rilkes*, S. 11.

274 Pablo Picasso, *La Famille des Saltimbanques*, 1905, National Gallery Washington.

275 Brief von Rainer Maria Rilke an Friedlaender-Fuld vom 15.1.1915, DLM. Abgedruckt bei Storck, *Briefe Rilkes an Marianne Mitford*, S. 63 f.

darauf hingewiesen, dass das Bild der *Fahrenden* in der fünften Duineser Elegie Rilkes unter dem Eindruck dieses Gemäldes entstand.²⁷⁶ Picassos Werke beschäftigten den Dichter auch in den folgenden Monaten, und er wollte Marie-Anne Friedlaender-Fuld daran teilhaben lassen.²⁷⁷ Begeistert besichtigte er in der Münchner Kunsthandlung Caspari Picassos *La Mort d'Arlequin*²⁷⁸ und beschrieb das Dargestellte in einem Brief an Friedlaender-Fuld emphatisch.²⁷⁹

Möglicherweise konnte Rilke die Sammlerin zeitweise von Picasso überzeugen, denn es befand sich in ihrem Besitz das doppelseitige Gemälde *Sitzende Frau mit Kapuze*, auch *Kauernde* (1902) genannt, rückseitig *Mutter mit Kind* (1905).²⁸⁰ In einem Brief vom Februar 1915 erkundigte sich Rilke zudem nach der Ankunft einer Picasso-Zeichnung bei Marie-Anne, was darauf schließen lässt, dass sich mindestens eine weitere Zeichnung Picassos in ihrer Sammlung befand.²⁸¹ Nach kurzer Zeit, vermutlich im Sommer 1916, entschied sich Friedlaender-Fuld jedoch, das Bild wieder zu veräußern, was Rilke erschütterte:

»Ach Marianne, es heißt, Ihr (einstiger) Picasso²⁸² sei hier, bei Caspari. Ich wage kaum hinzugehen, so traurig ist's mir, das Bild ohne ihre altgoldene Wand, ohne Ihr Zimmer, ohne Sie und ohne das Bewusstsein zu sehen, dass sie damit leben. [...] wenn ich nächste Tage davor stehen werde, so werd ichs Ihnen noch mal so entschieden vorwerfen, dass sie's fühlen werden, wo sie auch sind. Sie werden sehen!«²⁸³

276 Vgl. Boehm, Rilke und die bildende Kunst, S. 9 f.

277 Vgl. Brief von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld vom 22.1.1915 [mit Bleistift wurde das Datum auf Januar 1916 korrigiert], DLM; Brief von Rilke an Friedlaender-Fuld vom 26.6.1915, DLM. Abgedruckt bei Storck, Briefe Rilkes an Marianne Mitford, S. 73-76.

278 Pablo Picasso, *Sterbender Pierrot / Der Tod Harlequins*, Gouache, 1905.

279 Brief von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld vom 28.7.1915, DLM.

280 Das Gemälde gehörte zuvor der berühmten Pariser Kunstsammlerin und Schriftstellerin Gertrude Stein und war später durch die Galerie Caspari verkauft worden.

281 Vgl. Brief von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld vom 18.2.1915, DLM.

282 Heute befindet es sich in der Staatsgalerie Stuttgart. Ich danke Anja Heuss, die mir freundlicherweise Informationen zur Provenienz des Kunstwerks zur Verfügung gestellt hat.

283 Brief von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld vom 26.8.1916, DLM.

Rilke merkte einen Monat später erneut an, dass er von »ihrem« Picasso Abschied genommen habe, und schloss vorwurfsvoll: »Marianne, ich kann ihnen nicht helfen: es war heute schöner denn je.«²⁸⁴

Auch wenn Rilkes Briefe nicht frei von Kritik waren, so betonte er in ihnen andererseits, wie sehr er das Urteil Friedlaender-Fulds wertschätze: »Sie wissen, wie groß meine Überzeugung ist zu ihrem Gefühl und Urtheil von Malerei«, und befragte sie auch mehrfach nach ihrer Meinung zu Kunstwerken.²⁸⁵

Obwohl Rilke die Sammlerin anscheinend nur bedingt vom Werk Picassos überzeugen konnte, versuchte er sie für weitere avantgardistische Künstler zu gewinnen. Dazu zählte zunächst Franz Marc, dessen Bilder Rilke im September 1916 bei einer Münchner Ausstellung gesehen hatte und von dem er schwärmte, »[e]ndlich wieder einmal ein oeuvre, eine im Werk erreichte und errungene Lebens-Einheit und welche selige, unbedingte, reine«²⁸⁶. Mehrfach animierte er Friedlaender-Fuld, sie solle sich unbedingt die Marc-Ausstellung ansehen: »Ich kann's ihnen nicht schreiben Marianne, aber sie würden davor zu einem so reichen und glücklichen Anschauen kommen, wie's eben nur die bedeutendsten Dinge einem gewähren«²⁸⁷. Nachdem Rilke einen Vortrag Max Picards zum Thema *Expressionistische Bauernmalerei* in München gehört hatte, versuchte er Friedlaender-Fuld ebenfalls für diese Form der abstrakten Sakralkunst zu begeistern, denn er war der Meinung, dass Friedlaender-Fuld zum Beispiel an der im Katalog abgebildeten Hinterglasmalerei ihre Freude haben werde.²⁸⁸

Ähnlich wie Rilke lehnte Marie-Anne von Friedlaender-Fuld den letzten Entwicklungsschritt der ästhetischen Moderne hin zu einer gegenstandslosen Kunst ab.²⁸⁹ Rilke sprach sich für die »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« aus, was als eine Gegenwehr zur allgegenwärtigen Tendenz der Entgegenständlichung und Abstraktion in den bildenden Künsten gedeutet wird.²⁹⁰ Die Beratung durch Heymel und Rilke spiegelt sich in der nach und nach wachsenden Kunstsammlung von Friedlaender-Fuld wider, die insbesondere hochkarätige Gemälde des Im- und

284 Brief von Rilke an Friedlaender-Fuld vom 28.9.1916, DLM.

285 Brief von Rilke an Friedlaender-Fuld vom 19.3.1915, DLM.

286 Brief von Rilke an Friedlaender-Fuld vom 28.9.1916, DLM.

287 Ebenda.

288 Brief von Rilke an Friedlaender-Fuld vom 15.1.1918, DLM; Picard, Max: *Expressionistische Bauernmalerei*, München 1917, o. S.

289 Vgl. Büssgen, *Bildende Kunst*, S. 130-151.

290 Vgl. ebenda, S. 132 u. 145.

Expressionismus sowie Fauvismus umfasste. Es lässt sich aber auch erkennen, dass Friedlaender-Fuld sich im Laufe der Zeit von ihren Mentoren löste und ihrem eigenen Kunsturteil selbstbewusst folgte.²⁹¹

Marie-Anne von Friedlaender-Fulds Kunstmatronage entfaltete sich insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, durch den Ausbau ihrer Sammlung und die Förderung zahlreicher Kunstschaffender. Immer wieder versuchte sie zudem selbst kunstschaffend tätig zu sein, publizierte eigene Gedichte und malte Bilder, jedoch vermochte sie es nicht, dieses Schaffen zu verstetigen oder zu professionalisieren. Das unterschied sie von einer anderen Frau, die zur gleichen Zeit in ganz ähnlichen geistesaristokratischen Zirkeln Berlins verkehrte: der Schriftstellerin und Kunstsammlerin Mechtilde Lichnowsky. Lichnowsky versammelte in ihrer Kollektion unter anderem Werke von Oskar Kokoschka, Franz Marc und Pablo Picasso.²⁹²

4. Archäologie: Weibliche Teilhabe am »Wettkampf der Nationen«

»Die Kultur des alten Morgenlandes, die Kultur von Ninive und Babylon gewinnt an und für sich wie durch ihre Beziehungen zu der biblischen, ägyptischen und altgriechischen Welt von Jahr zu Jahr ein höheres Interesse«, dieser Befund stand am Anfang des im November 1897 formulierten Aufrufs zur Gründung einer *Gesellschaft zur Förderung archäologischer Grabungen im Vorderen Orient*.²⁹³ Weiter hieß es darin, dass für »uns

291 Aus unbekanntem Gründen brach der Kontakt zwischen Rilke und Marie-Anne von Friedlaender-Fuld nach ein paar Jahren ab. Die Sammlerin unternahm erst Mitte der 1920er Jahre den Versuch, den Kontakt wiederaufzunehmen. Vgl. Schweizerische Landesbibliothek Bern, SLA-RMR-B-02-Ms A:119 und 108, 1-5. Von ihrer Mutter Milly sind fünf Briefe an Rilke aus dem Jahr 1926 überliefert, die auf einen engeren Kontakt schließen lassen.

292 Picassos Gouache *Le garçon bleu* erwarb sie, da er »Liebe auf den ersten Blick in Herz und Geist« war. Vgl. Lichnowsky, Mechtilde: *Heute und Vorgestern*, Wien 1958, S. 190. Seit 1912 lebte sie mit ihrem Ehemann, dem Diplomaten Karl Max Fürst von Lichnowsky in London, wo sie ihr Interesse an zeitgenössischer Kunst weiterpflegte. So erwarb sie 1915 vom Kunsthändler Herwarth Walden Bilder Oskar Kokoschkas (*Portrait mit einer Landschaft am Fenster*) und Franz Marcs (*Die Angst des Hasen* und *Die Katze*) und zeigte sich darüber hinaus von Marc Chagall begeistert. Vgl. Hemecker, Mechtilde Lichnowsky, S. 65 f.

293 »Aufruf zu Gründung der Deutschen Orientgesellschaft [kurz: DOG]«, abgedruckt in: Matthes, Olaf: *Der Aufruf zur Gründung der Deutschen Orient-*

Deutsche« die Zeit gekommen sei, an der »Erschließung und Wiedergewinnung des ältesten Morgenlandes durch systematische Ausgrabungen« teilzunehmen, um auf diese Weise der deutschen Archäologie Materialien sowie den deutschen Museen Exponate altasiatischer Kunst bereitzustellen zu können.²⁹⁴ Diese Initiative kam zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt. Französische, britische und amerikanische Archäologen hatten bereits im frühen 19. Jahrhundert vergleichbare Unternehmungen durchgeführt und spektakuläre Funde bei Grabungen im Vorderen Orient gemacht. Die Säle der Museen von London, Paris und New York waren folglich weit umfangreicher mit archäologischen Artefakten aus dem Orient bestückt, als dies im Deutschen Reich der Fall war.²⁹⁵ Es existierte zwar um 1900 eine wissenschaftlich hoch angesehene deutsche Archäologie, deren Aktivitäten schlugen sich jedoch nicht in den Beständen der Museen nieder. Über die Expansion archäologischer Ausgrabungen im Orient sollte das Deutsche Reich nun befähigt werden, am Wettkampf der Nationen um kulturelle Überlegenheit überhaupt erst teilzunehmen.²⁹⁶ Wilhelm II. besichtigte etwa auf dem Rückweg einer Jerusalem-Reise im Jahr 1898 Baalbek und ließ dort Grabungen veranlassen; ein Jahr später folgten Grabungen in Milet. Diese archäologischen Ambitionen waren aufs Engste mit politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Interessen des Deutschen Reiches verknüpft.

Das erstarkende Interesse am Orient war aber auch durch eine ideengeschichtliche Wende hin zu einer Renaissance des Orientalismus Ende des 19. Jahrhunderts begründet: Angehörige einer neuen Generation von Forschern, die zwischen 1880 und 1890 ihre akademische Laufbahn einschlugen, stellten den klassischen philhellenistischen Geisteskanon sowie die Geschichte von Judentum und Christentum – also all das, was die bürgerliche Identität bis dato zutiefst geprägt hatte – in Frage und richtete ihr Interesse in den weit weniger erforschten, exotischeren Osten. *Ex oriente lux* – in diesem Sinne strebten sie nach einer radikalen Neuverortung der Religions- und Geistesgeschichte. Die Historikerin Suzanne

Gesellschaft vom November 1897, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, Nr. 130 (1998), S. 9-17, hier S. 13 f.

²⁹⁴ Vgl. ebenda.

²⁹⁵ Eine Ausnahme bildet die bereits seit 1828 existierende Berliner Ägyptische Sammlung, die durch Grabungsfunde der 1840er Jahre und später unter der Leitung von Adolf Erman (1854-1937) durch privat geförderte Ankäufe maßgeblich erweitert wurde.

²⁹⁶ Vgl. Matthes, Olaf: Ludwig Borchardt, James Simon und der Umgang mit der bunten Nofretete-Büste im ersten Jahr nach ihrer Entdeckung, in: Seyfried (Hg.), Im Licht von Amarna, S. 427-437, hier S. 431.

L. Marchand hat dieses Phänomen, das als Generationenbruch gedeutet werden kann und im Kaiserreich zu einer Destabilisierung des alten philhellenistischen Wissenskanons führte, als *furor orientalis* bezeichnet.²⁹⁷

Diese Neuausrichtung hatte auch auf institutioneller Ebene Innovationen zur Folge: 1875 wurde in Berlin der erste Lehrstuhl für Assyriologie eingerichtet, was 1885 zur Zusammenführung der vorderasiatischen Altertümer und der ägyptischen Abteilung führte.²⁹⁸ 1899 wurde zudem eine Vorderasiatische Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin gegründet.²⁹⁹ Neue Textkorpora, die bei Grabungen gefunden und dechiffriert werden konnten – insbesondere die Keilschrift –, eröffneten außerdem neue Deutungshoheit über die allgemeine Kulturentwicklung. Gerade die vorderasiatischen Funde hatten für viele Zeitgenossen eine Art Offenbarungscharakter und brachten die bis dato angenommene Chronologie und Gestalt von Geschichte, Religion und Kultur ins Wanken:

»Das Studium der in Babylonien und Assyrien ausgegrabenen Kunst- und Litteratur-Denkmäler hat unser Wissen von dem Werdegang der Menschheit um die Kenntnisse vieler Jahrhunderte, man darf sagen – mehrerer Jahrtausende bereichert und einen Einblick in jene Urzustände eröffnet, in denen die Wurzeln unserer Kultur [...] sowie wichtige Theile der im Alten Testament niedergelegten religiösen Vorstellungen ruhen.«³⁰⁰

Um das Bedürfnis nach neuen kulturhistorischen Erkenntnissen zu befriedigen, aber auch aus politischen und ökonomischen Interessen im Orient wurde am 24. Januar 1898 die Deutsche Orientgesellschaft (DOG) gegründet.³⁰¹ Ein Akteur, der sich vehement dafür engagiert hatte, war der Berliner Industrielle und Kunstfreund James Simon.³⁰² Er war ver-

297 Vgl. Marchand, Suzanne L.: Philhellenism and the furor orientalis, in: *Modern Intellectual History*, Jg. 1, 3 (2004), S. 331-358.

298 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Vorderasiatisches Museum. Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen*, Berlin 2000, S. 4.

299 Schon zuvor waren vereinzelte vorderasiatische Altertümer in den Sammlungen des Antiquariums sowie der Skulpturen- und Gipsammlung vorhanden. Vgl. ebenda, S. 3.

300 Vgl. Matthes, Aufruf zur Gründung der Deutschen Orient-Gesellschaft, S. 13.

301 Bereits 1887 war mit gleicher Intention ein *Orient Komitee* gegründet worden, das aber wegen eines nicht funktionierenden Refinanzierungskonzeptes sein Vorhaben nicht effektiv umsetzen konnte. Dazu insb. Matthes, James Simon, S. 201-207.

302 Vgl. ebenda, S. 205 u. 215.

mutlich auch ein wichtiger Multiplikator bei der Gewinnung finanzkräftiger Unterstützer für dieses Projekt. Jenseits von Geschlecht und religiös-ethnischer Herkunft sollten Angehörige der Elite durch die Identifikationskategorie »Nation« für die finanzielle Förderung der DOG gewonnen werden.³⁰³ Friedrich Delitzsch, Professor für Assyriologie in Berlin, forderte:

»[S]o darf dieses große nationale und wissenschaftliche Unternehmen doch wohl gewiß auf die Sympathie und die opferfreudige Unterstützung aller für den Ruhm des deutschen Namens und der deutschen Wissenschaft begeisterten Männer und Frauen mit Zuversicht rechnen [...] zum Heil der deutschen Museen und der deutschen Wissenschaft, zum Ruhm und zum Stolz des deutschen Vaterlandes.«³⁰⁴

Bereits im Vorfeld der DOG-Gründung hatte sich 1895 Anna Friedländer, die wohlhabende Erbin der Berliner Parfümeriefabrik *Treu & Nugglisch*, an der Seite von James Simon und Rudolf Virchow an der Finanzierung von archäologischen Grabungen beteiligt. Zwar stellten Männer die Mehrzahl der DOG-Mitglieder, jedoch interessierten sich vermehrt auch Frauen für Archäologie und den Vorderen Orient. Popularisiert wurden die neuen Erkenntnisse in Volksbüchern, Artikeln und Vorträgen, die gezielt ein Laienpublikum, dezidiert auch Frauen, zu erreichen versuchten. Zum Beispiel publizierte die Zeitschrift *Der Alte Orient* allgemein verständliche Berichte über die Ausgrabungsaktivitäten, die eine breite Leserschaft ansprachen. So entwickelte sich beim weiblichen Publikum ein großes Interesse für Archäologie, das sich auch in der Besucherzahl der Ausstellungen von Ausgrabungsfunden niederschlug:

»In der starrfeierlichen und sonst so einsamen Säulenhalle des Ägyptischen Museums zu Berlin drängen sich Scharen von Neugierigen. Allen voran Damen und Backfische, die sich archäologisch begeistern.«³⁰⁵

Als relativ junge akademische Disziplin war die Archäologie zudem ein Feld, in dem Frauen versuchten, professionell Fuß zu fassen.³⁰⁶ Debatten, die um aktuelle archäologische Funde entbrannten, machten die Ar-

303 Vgl. ebenda, S. 210.

304 Delitzsch, Friedrich: *Ex oriente lux!* Ein Wort zur Förderung der Deutschen Orient-Gesellschaft, Leipzig 1898, S. 13 und 16.

305 Vgl. Savoy, Amarna-Fieber in Berlin, S. 454.

306 Vgl. Fries, Jana Esther (Hg.): *Ausgräberinnen, Forscherinnen, Pionierinnen: ausgewählte Porträts früher Archäologinnen im Kontext ihrer Zeit (= Frauen, Forschung, Archäologie, Bd. 10)*, Münster 2013.

chäologie zu einem reizvollen und brisanten Thema, das auch in den Berliner Salons diskutiert wurde. Insbesondere die von Friedrich Delitzsch gehaltene Vortragsreihe *Babylon und die Bibel* in den Jahren 1902 und 1903 stieß hitzige Kontroversen an. Delitzsch behauptete eine kulturelle, sittliche und religiöse Überlegenheit der babylonisch-assyrischen gegenüber der alttestamentlich-israelitischen Kultur und stellte unter anderem die Ursprünge des Schabbats, des Gottesnamens und generell des Monotheismus in Frage. Eine parallel geführte, ganz ähnlich gelagerte Debatte wurde unter dem Stichwort des »Panbabylonismus« geführt, ein vom Archäologen Hugo Winckler geprägter Begriff. Winckler konstatierte, von archäologischen Funden einen maßgeblichen Einfluss des assyrischen Denkens auf den jüdischen Gottesgedanken ableiten zu können.³⁰⁷ Ein Großteil der Erzählungen des Alten Testaments, so Winckler und die so genannten Panbabylonisten, beruhe auf dem Gilgamesch-Epos. Diese Thesen waren damals provokant und fanden doch Unterstützung: Zu den wichtigsten frühen Förderern des neuen Orientalismus in Berlin zählte das Ehepaar Frida und Georg Hahn. Gerade Frida Hahn kam als Sammlerin von Antiken dabei eine exponierte Rolle zu.

Die altorientalischen Sammlungen von Frida und Georg Hahn

Frida Hahn, geborene Sobernheim, war eine der wenigen Berliner Sammlerinnen archäologischer Artefakte. Anregende archäologische Vorträge sowie Reisen in den Orient und zu den Stätten der griechischen, römischen und etruskischen Antike hatten ihr seit früher Jugend Impulse zum Sammeln gegeben.³⁰⁸ Auch der Einfluss ihres Bruders Moritz, der ein bekannter Orientalist und Kulturpolitiker war, gab ihr »erste Anleitung zum Studium des Morgenlandes«.³⁰⁹ Der Historiker Robert Oberheid nimmt an, dass Frida Hahn durch ihren Bruder orientalistischen Themen nahestand und deshalb auch eine Porträt-Sammlung großer Orientalisten anlegte. Ihre eigentliche Sammlung umfasste allerdings altorientalische, griechische und römische Kleinkunst, etruskische Bronzen,

307 Winckler, Hugo: Die jüngsten Kämpfe wider den Panbabylonismus (= Im Kämpfe um den alten Orient, Bd. 2), Leipzig 1907, v. a. S. 71-73.

308 Seler-Sachs, Die Sammlerinnen, S. 37-47.

309 Vgl. Oberheid, Robert: Emil O. Forrer und die Anfänge der Hethitologie: Eine wissenschaftliche Biographie, Berlin 2007, S. 378; Anonymus [E. W.]: Georg und Frida Hahn, in: Archiv für Orientforschung, Bd. 17, 1954-56, S. 493f., hier S. 493.

arabische Fayencen, islamische Gläser, koptische Tierplastik, prachtvollen Goldschmuck aus altbabylonischer Zeit, altorientalische Siegelzylinder und diverse kunsthandwerkliche Erzeugnisse. Leider lässt sich der genaue Umfang der gesamten Sammlung Frida Hahns nicht mehr rekonstruieren. Zwar existierten Pläne des mit Hahn befreundeten Archäologen Ernst Herzfeld, die Sammlung zu katalogisieren, allerdings wurde dieses Vorhaben wohl nicht umgesetzt.

Frida Hahn war mit dem Großindustriellen Georg Hahn verheiratet, der sich in seinen »spärlichen Mußestunden« ebenfalls mit dem Alten Orient beschäftigte.³¹⁰ Er teilte das archäologische Interesse seiner Frau, war Mitglied der *Deutschen Orientgesellschaft*, der *Vereinigung der Freunde antiker Kunst* und nach dem Ersten Weltkrieg im Vorstand der *Vorderasiatischen Gesellschaft*. Er legte seinerseits eine archäologische Sammlung an, die einen so großen Umfang hatte, dass sie mehrere Räume der Hahn'schen Villa in der Tiergartenstraße 21 füllte. Für eine angemessene Präsentation der Sammlung ließ Georg Hahn in Teile der Villa Oberlichtfenster einbauen.³¹¹ Die repräsentativen Sammlungsräume der Tiergarten-Villa fungierten nicht nur als Ausstellungsräume, sondern auch als Ort kultureller Veranstaltungen. Dort wurden beispielsweise für die Mitglieder der *Vereinigung der Freunde antiker Kunst* Vortragsabende ausgerichtet.³¹²

Das Ehepaar Hahn sammelte nicht nur, sondern unterstützte insbesondere die nach 1900 blühende Assyriologie und die »in den Kinderschuhen steckenden Hethitologie«.³¹³ Durch monetäre Zuwendungen finanzierten sie zum Teil im Jahr 1906 die Grabungsexpedition Hugo Wincklers und Mitte der 1920er Jahre die Forschungsreisen des Wissenschaftlers Emil O. Forrer. Der Historiker Robert Oberheid nimmt an, dass ohne die Förderung des Ehepaares Hahn die Erforschung der Hethiter und damit der Fortgang der Hethitologie als wissenschaftliche Disziplin einen völlig anderen Weg eingeschlagen hätten.³¹⁴ Da Hahns zum »Kreis begeisterter Laien« zählten, der sich um Hugo Winckler »scharte« und dessen Ausgrabungsprojekte durch finanzielle Zuwendungen erst möglich machte, können sie der »panbabylonischen Bewegung«

310 Anonymus [E. W.], Georg und Frida Hahn, S. 494.

311 Vgl. LAB Bauakte, Tiergartenstr. 21, B Rep. 202 Nr. 3778.

312 Vgl. Vereinigung der Freunde antiker Kunst (Hg.): Vereinigung der Freunde antiker Kunst in Berlin: Bericht über das VIII. und IX. Geschäftsjahr (Berlin, 1. April 1920 – 31. März 1922).

313 Anonymus [E. W.], Georg und Frida Hahn, S. 493.

314 Oberheid, Emil O. Forrer, S. 377.

zugerechnet werden.³¹⁵ Die provokanten Thesen ihrer Anhänger stießen nicht nur hitzige Debatten an, bei denen die christlich-jüdische Tradition in Frage gestellt wurde, sondern von manchen ihrer Vertreter waren auch antisemitische Polemiken bekannt.³¹⁶ Daher ist es zunächst erstaunlich, dass Frida und Georg Hahn diese Bewegung unterstützten. Frida Hahns Großvater, der Bankier, Seidenwarenfabrikant und Stadtrat Meyer Magnus, hatte als Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde in Berlin eine wichtige Rolle im liberalen Judentum der Stadt gespielt, und auch ihre Eltern und Geschwister waren nicht konvertiert.³¹⁷ Die Familie Sobernheim unterstützte bis in die 1930er Jahre hinein philanthropisch jüdische Einrichtungen, und einzelne Familienmitglieder vertraten, wie Frida Hahns Bruder Moritz Sobernheim, eine zionistische Haltung. Georg und Frida Hahn selbst wurden noch 1929 / 1930 im *Jüdischen Adreßbuch* gelistet und sind nicht in der *Austrittskartei der Jüdischen Gemeinde in Berlin* verzeichnet. Es deutet demnach vieles darauf hin, dass das Ehepaar Hahn sich selbst als jüdisch definierte. Weshalb gehörten sie einer Bewegung an, die die jüdische Geisteskultur in Frage stellte und sich um Hugo Winckler bildete, der durchaus auch als antisemitischer Polemiker bekannt war und etwa die Überlegenheit einer arischen gegenüber einer semitischen »Rasse« behauptete? Es ist in der Forschungsliteratur bereits versucht worden, dieses Phänomen zu erklären.³¹⁸ Reinhard Rürup vermutet, dass es sich bei der Förderung der DOG durch Juden um deren Möglichkeit zur Ausprägung eigener Identität jenseits der Säkularisierung gehandelt haben könnte, wohingegen Sven Kuhrau vielmehr national-deutsche als jüdische Beweggründe für dieses Engagement ausmacht.³¹⁹ Was jedoch bisher vernachlässigt wurde, ist der Aspekt, dass die Förderung dieses völlig neuen Wissenschaftsterrains für Frauen grundsätzlich die Möglichkeit bot, Geschichte für Frauen neu zu deuten und dies mit weiblichen Emanzipationsforderungen zu verknüpfen, wie mit Blick auf die Sammlerin Frida Hahn zu sehen ist.

Frida Hahn trat als Sammlerin insbesondere durch ihre Teilnahme an der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* im Jahre 1912 öffentlich

315 Ebenda, S. 494.

316 Vgl. Marchand, *Philhellenism and furor orientalis*, S. 335f.

317 Vgl. Stange, Heike: *Familie Sobernheim und das Haus Waltrud auf Schwanenwerder*, Berlin 2015, S. 64.

318 Die Kunsthistorikerin Girardet schränkt allerdings ein, dass das Engagement jüdischer Mäzene für das Antikenmuseum und Antiquarium eher gering war, aber auf Grund zerstörter Akten auch sehr schwierig zu rekonstruieren sei. Vgl. Girardet, *Jüdische Mäzene*, S. 80-92.

319 Vgl. Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 79.

in Erscheinung. Ihre Selbstdarstellung als Sammlerin bestätigt die Annahme, dass sie unabhängig von ihrem Ehemann sammelte. Ihre Hinwendung zu zierlichen Tierdarstellungen, zu Schmuck und Schminkutensilien verweist auf Hahns Affirmation zeitgenössischer, geschlechtsspezifischer Geschmackszuweisungen.³²⁰ Das prominenteste Werk ihrer Sammlung, das sie 1912 präsentierte, belegt allerdings, dass nicht rein ästhetische Präferenzen, sondern auch ein wissenschaftliches Erkenntnisinteresse ihr Sammeln anleitete. Es handelte sich um eine Tontafel aus dem 13. Jh. v. Chr., auf der sich ein Text in assyrischer Keilschrift befindet.³²¹ In der Inschrift drückt die Großkönigin Naptera von Ägypten der Großkönigin der Hethiter Puduhipa ihre Freude über den Abschluss eines Friedensvertrags aus. Der Text galt zeitgenössischen Wissenschaftlern als das früheste bekannte Schreiben einer Frau. Frida Hahn wusste diese Annahme 1912 im Sinne frauenemanzipatorischer Bestrebungen zu deuten. Im Ausstellungskatalog formulierte sie provokant, dass die Inschrift wohl das älteste Zeugnis für die politische Betätigung einer Frau sei, deren Einfluss im alten Orient augenscheinlich größer gewesen sei als heute.³²² Frida Hahns Anspielung kann als Kritik an der auch nach dem Erlass des BGB im Jahr 1900 weiterhin bestehenden politisch-rechtlichen Diskriminierung von Frauen gelesen werden. Sie bezog sich hier möglicherweise auf einen wissenschaftlichen Aufsatz Ernst Klaubers zu antiker Kontraktliteratur, der wenige Wochen zuvor erschienen war:

»Frauen konnten sich wie die Männer am öffentlichen Leben beteiligen, Geschäfte abschließen, Zeugenschaft in Prozessen ablegen, eigenes Vermögen besitzen. Briefe von Frauen tauchen daher auch unter den Neubabylonischen Privaturkunden auf, wenn auch nicht in großer Anzahl. Recht temperamentvoll vertritt eine Dame Gaga die Interessen ihrer Familie, der ein gewisser Bel-uballit unter irgendeinem Rechtsansprüche Datteln weggenommen hatte. Sie bittet ihren ›Vater‹ Scha-pi-Bel ihr endlich Gehör zu schenken und bei Bel-uballit zu intervenieren.«³²³

320 Vgl. Kap. II, 1, S. 77-84.

321 Vgl. Lewy, Julius: Die Kulteptexte aus der Sammlung Frida Hahn, Berlin 1930.

322 Seler-Sachs, Die Sammlerinnen, S. 38.

323 Klauber, Ernst: Keilschriftbriefe. Staat und Gesellschaft in der babylonisch-assyrischen Briefliteratur, in: *Der Alte Orient*, 12. Jg., Heft 2, 1911, S. 3-32, hier S. 30f.

Der »Import« altislamischer Kunst durch Martha Koch

Durch den gen Osten gewandten Forschungsschwerpunkt der Archäologie rückte auch die islamische Kunst in den Jahren um 1900 in den Fokus. In einem Artikel erinnerte sich Friedrich Sarre, der von 1921 bis 1931 als Direktor der Islamischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin tätig war, an den 1904 begonnenen Aufbau seiner Museumsabteilung: Der Aufbau der Sammlung sei nur durch die finanzielle Unterstützung eines privaten Fördernetzwerkes möglich gewesen, zu dem Jakob Goldschmidt, Herbert Gutmann, Arthur von Gwinner, Eduard Simon und Elise Wentzel-Heckmann zählten. Letztere hatte durch eine großzügige Stiftung für Islamische Archäologie an die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft Ausgrabungen in Samarra (1911-1913) ermöglicht.³²⁴ Sie war die Tochter des vermögenden Unternehmers Carl Justus Heckmann und seiner Frau Mathilde. Elise Wentzel-Heckmann war mit dem königlichen Baurat Hermann Heinrich Alexander Wentzel verheiratet und begann nach dessen Tod im Jahre 1889 damit, großzügig für wissenschaftliche, soziale und kulturelle Zwecke zu stiften und Künstlern Aufträge zu erteilen. Mit Friedrich Sarre war sie verwandt – er war ihr Neffe –, was möglicherweise den Ausschlag dafür gab, dass sie sich so großzügig finanziell am Aufbau der Islamischen Abteilung beteiligte.

Bis auf die von Sarre aufgezählten Förderer der Museumsabteilung existierten um 1900 nur verhältnismäßig wenige Privatpersonen in Berlin, die altislamische Objekte sammelten oder förderten. Zu nennen wären Eva und Alfred Cassirer, die eine bedeutende orientalische Teppichsammlung besaßen.³²⁵ Auch in der Sammlung Frida Hahns befanden sich einige Stücke islamischer Kunst, und ihr Bruder Moritz schenkte der Islamischen Abteilung der Berliner Museen die so genannte Damaskus-Nische.³²⁶

324 Sarre, Friedrich: Die islamische Kunstabteilung in Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 32 (1933), S. 43-49, hier S. 43.

325 Eine verhältnismäßig hohe Anzahl jüdischer Förderinnen und Förderer altislamischer Kunst demonstriert die im Mai und Juni 1932 veranstaltete Ausstellung *Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz*, bei der Alfred Cassirer, Herbert M. Gutmann, Max Ginsberg, Moritz Sobernheim, Fritz Pohlmann und Frida Hahn – alle jüdisch bzw. jüdischer Herkunft – ihre Sammlungen präsentierten.

326 Nische (Mihrāb) aus einem samaritanischen Haus in Damaskus, um 1600. Die Nische ist mit einer interessanten Kombination mamlikischer Ornamentik und samaritanisch-hebräischer Inschriften versehen, vgl. Haase, Claus-Peter: Das Museum für islamische Kunst und seine Sammler, in: Bärnreuther, Andrea/Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Zum Lob der Sammler. Die staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler*, Berlin 2009, S. 122-138, hier S. 133.

Gleich drei Berliner Museumsmänner, Wilhelm Bode, Julius Lessing und Friedrich Sarre, einte zudem das starke Interesse an islamischer Kunst.³²⁷

Friedrich Sarre hob in seinem Bericht über den Abteilungsaufbau auch hervor, dass nicht nur Geld beim Aufbau der Museumsabteilung wichtig gewesen sei, sondern dass beim Kauf von Exponaten Schnelligkeit und gute Kontakte in den Orient und zum internationalen Kunsthandel mindestens ebenso entscheidend waren. Sarres Ehefrau war als Tochter von Carl Humann, dem Ausgräber des Pergamon-Altars, eine wichtige Vermittlerin. In seinem Artikel zur Gründung der Islamischen Abteilung hob Sarre aber eine andere Frau hervor: »[D]ie auch sonst um die Berliner Museen hochverdiente Frau Martha Koch in Aleppo, der wir eine der schönsten Erwerbungen, die bemalte Wandtäfelung aus einem alten Aleppiner Hause, verdanken«.³²⁸

Martha Koch (geb. von Winckler) stammte aus Beckum und lebte gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Großkaufmann, Firmenvertreter von *Lütticke & Co* und Konsul Karl Friedrich Koch, im osmanischen Damaskus und später in Aleppo.³²⁹ Während ihr Mann geschäftlich stark eingebunden war, baute sich Martha Koch einen geselligen Kreis von Persönlichkeiten aus Diplomatie, Wissenschaft und Handel in ihrem Haus – dem so genannten *Bet Madame Koch* – auf.³³⁰ Der Archäologe Ernst Walter Andrae hielt diese durch Martha Koch gestiftete Geselligkeit in einer Bleistift-Zeichnung fest.³³¹ Martha Koch lernte in Aleppo Arabisch und engagierte sich karitativ. So unterstützte sie beispielsweise den Ausbau der medizinischen Versorgung für die bedürftige Bevölkerung.³³² Da Koch auch Gastgeberin deutscher Archäologen war, half sie als ortskundige Kennerin des Landes und der Bevölkerung wiederholt bei der Organisation archäologischer Expeditionen zu antiken Stätten, an denen sie teilweise auch selbst teilnahm. Der Archäologe Andrae erinnerte sich:

327 Bode schenkte der islamischen Kunstabteilung beispielsweise 21 Stücke aus seiner orientalischen Teppichkollektion, Vgl. Haase, *Das Museum für islamische Kunst*, S. 125.

328 Sarre, *Die islamische Kunstabteilung*, S. 43.

329 Vgl. Bock, Werner (Hg.): *Alfred Bock Tagebücher*, Heidelberg 1949, S. 41.

330 Vgl. Andrae, Walter: *Lebenserinnerungen eines Ausgräbers*, Berlin 1992, S. 35.

331 *Picknick mit Frau Koch*, 1899, in: Andrae, Ernst Walter/Boehmer, Rainer Michael: *Bilder eines Ausgräbers. Walter Andrae im Orient, 1898-1919*, Berlin 1992, S. 54 und Tafel 22.

332 Vgl. Bock (Hg.), *Tagebücher*, S. 41.

»Ihr schien ganz Aleppo dienstbar zu sein. Sie wußte, woher man die besten und billigsten Maultiere und Packpferde, die zuverlässigsten Treiber, Diener, Köche, die besten Zelte, Decken, Säcke, Nahrungsmittel, Laternen und Reitpferde bekam. Sie besaß Würde und Autorität, Erfahrung im endlosen Aushandeln der Preise und Energie im Ablehnen der Überforderung.«³³³

Gemeinsam mit Richard Koldewey und Andrae unternahm Martha Koch im November 1900 auf Anraten Wilhelm Bodes eine Exkursion zum frühbyzantinischen Kloster Qal'at Sim'an. In dessen Ruinen entdeckten die Exkursionsteilnehmer zahlreiche Artefakte: Kapitelle, Mosaik und andere Architekturfragmente. Martha Koch fotografierte die Objekte und nahm Proben, die sie zur Ansicht und Prüfung an die Berliner Museumsfachleute schickte. Sie plante die dokumentierten Fundstücke, so sie von den Berliner Experten als wertvoll und interessant eingestuft werden sollten, bei einer weiteren Expedition für die Königlichen Museen zu Berlin »zu bergen« und in die Reichshauptstadt zu überführen. Denn Martha Koch hatte vom befreundeten Archäologen Theodor Wiegand erfahren, dass in Berlin der Ausbau der byzantinisch-christlichen und Aufbau einer Islamischen Kunstabteilung geplant wurde. Sie machte den Königlichen Museen zu Berlin wiederholt Angebote für Schenkungen und Ankäufe, unter anderem von Gold-, Silber- und Kupfermünzen byzantinischen Ursprungs sowie von alten Gemälden.³³⁴ In ihren Briefen an die Generaldirektion formuliert sie zudem den Wunsch, als Vermittlerin orientalischer Altertümer tätig sein zu dürfen. Dass sie dadurch als Frau und ohne kunsthistorische Ausbildung den Rahmen der Geschlechtergrenzen ihrer Zeit überschritt, war ihr bewusst. An den Generaldirektor schrieb sie devot, sie habe sich »[a]uf die Jagd nach christl. byzantinischen Altertümern begeben und wäre herzlich dankbar für einige Andeutungen über Dinge, die für Eur. Exzellenz und das Museum Interesse haben, da ich natürlich in der Richtung zu den ›minder Begabten‹ gehöre.« Und:

»All meine geringen Kräfte und Mittel stelle ich freudig und herzlich dienstbereit Eur. Exzellenz zur Verfügung und würde mich glücklich schätzen, wenn ich mich nützlich erweisen könnte; ich bin mit dem

333 Andrae, Lebenserinnerungen eines Ausgräbers, S. 35 u. 180; vgl. Wartke, Ralf-B. (Hg.): Auf dem Weg nach Babylon: Robert Koldewey. Ein Archäologenleben, Mainz 2008, S. 87.

334 Zu Kochs Angeboten an Berliner Museen vgl. SMB-ZA, NL Bode; I/SKS 32; I/SKS 33; I/GG 67; I/IM 0008, 0009, 0010, 0011 und 0012.

größten Vergnügen bereit meine geringen Kenntnisse ganz in Ihren Dienste zu stellen. Sie wissen gar nicht, sehr verehrter Herr, wie lang die Tage hier sind und mit welcher Freude ich solchen Zeitvertreib be-gehe [...].³³⁵

Sie versicherte in ihren Briefen wiederholt, dass ihr »weiblicher Mangel an Wissen« ausgeglichen werde, da ihr Ehemann ihr mit Rat und Tat zur Seite stehe und sie daher »keine zu großen Dummheiten« anstellen könne.³³⁶ Ökonomische Gründe scheinen nicht dominiert zu haben, die Vermittlung materieller Kultur »außereuropäischer Völker« ans Deutsche Reich kam für Koch eher einer Kulturmission für die »geliebte deutsche Nation« gleich.

Wenig erforscht ist, dass deutsche Frauen nicht nur als Trägerinnen und Multiplikatorinnen deutscher Kultur in den Kolonien fungierten, sondern auch das deutsche imperiale Machtstreben auf kultureller Ebene stützten, indem sie außerhalb des Deutschen Reichs als »Retterinnen außereuropäischer Kultur« auftraten und die materielle Kultur dieser Länder an die Museen im Deutschen Reich vermittelten.³³⁷

Martha Koch stilisierte ihre Kunstvermittlertätigkeit selbst in erster Linie zu einem rein karitativen Engagement für die einheimische Bevölkerung Aleppos:

»Alle meine anscheinend liebenswürdigen Bemühungen für das neue Museum in der Hauptstadt meines unbeschreiblich geliebten Vaterlandes haben immer diesen Hintergrund. Einmal fällt doch noch was ab für die armen Kranken Aleppos.³³⁸

Neben historischen Artefakten versuchte Martha Koch auch Handarbeiten bedürftiger Frauen aus Aleppo nach Berlin zu senden, um sie bei Ausstellungen zu verkaufen und den Erlös den Armen zukommen zu lassen. Deshalb nahm sie mit Julius Lessing und Richard Schöne 1901 Kontakt auf:

335 Brief von Martha Koch an die Berliner Museen vom 13.II.1900, SMB-ZA, I/SKS 32, 1899-1901; Brief von Martha Koch an die Berliner Museen vom 16.2.1901, SMB-ZA.

336 Vgl. Brief von Martha Koch an die Berliner Museen vom 13.II.1900, SMB-ZA.

337 Vgl. Kundrus, Birte: Weiblicher Kulturimperialismus. Die imperialistischen Frauenverbände des Kaiserreichs, in: Conrad, Sebastian/Osterhammel, Jürgen (Hg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914, Göttingen 2006, S. 213-235.

338 Brief von Martha Koch an die Berliner Museen vom 4.I.1901, SMB-ZA.

»Und ich habe ja schon einen nie geträumten glänzenden Erfolg zu verzeichnen. Die mir von Exzell. General-Direktor v. Schoene so gütig erteilte Erlaubnis Stickereien überhaupt orientalische Handarbeiten im Museum für Kunst und Gewerbe ausstellen zu dürfen, übertrifft alle meine Erwartungen. Ich bin dankbar und eifrig bemüht eine schöne Collection zusammenstellen zu lassen. Frauen, Mädchen, Kindchen, ganze Stuben voll, arbeiten, schaffen [...]«³³⁹

Durch Martha Kochs Vermittlung gelangten zahlreiche altorientalische und islamische Objekte in verschiedene Berliner Museumssammlungen, wie das Münzkabinett, das Museum für Völkerkunde, das Kunstgewerbemuseum, das Antiquarium und die Ägyptische Abteilung. Die Vermittlung und Abwicklung des Ankaufs des berühmten *Aleppo-Zimmers* krönte 1912 ihre langjährige Vermittlungstätigkeit.

Eine radikale ästhetische Andersartigkeit führte ein Jahr später dem Berliner Publikum 1913 die so genannte Armana-Ausstellung vor, die archäologische Ausgrabungsfunde aus Ägypten präsentierte. Die antike Armanakunst, die sich stark von den zeitgenössischen Erwartungen an ägyptische Kunst absetzte und um 1900 noch wenig wissenschaftlich aufgearbeitet war, lieferte nicht nur dem an der klassischen Antike interessierten Publikum neue Erkenntnisse, sondern auch modernen Kunstschaffenden.³⁴⁰ Die Archäologie um 1900 wandte den Blick zwar in die Vergangenheit, sie war aber auf Grund ihres Potentials eine historisch inspirierte Utopie darzustellen, auch hochmodern aufladbar. Deshalb waren die archäologischen Funde vermutlich auch so prägend für moderne Kunstströmungen, was wohl am eindrucklichsten die Rezeption der Nofretete-Büste in Berlin demonstriert. Die Büste, die im Dezember 1912 bei Ausgrabungen in Tell el-Armana gefunden worden war, wurde ebenfalls seit Herbst 1913 im »Ägyptischen Hof« des Neuen Museums in Berlin ausgestellt und rege besucht.³⁴¹ Unter den Besuchern waren zahlreiche moderne Literatur- und Kunstschaffende, wie beispielsweise Rainer Maria Rilke, Mechtilde Lichnowsky und Else Lasker-Schüler, die ihre Eindrücke der antiken Nofretete-Büste in ihrem künstlerischen Schaffen verarbeiteten.³⁴²

339 Ebenda. Es ist unbekannt, ob diese Ausstellung tatsächlich stattfand, ein Ausstellungskatalog konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.

340 Vgl. Savoy, Bénédicte: Futuristen, senkt euer Haupt! Amarnafieber in Berlin, 1913/1914, in: Seyfried, Friederike (Hg.): Im Licht von Amarna: 100 Jahre Fund der Nofretete, Petersberg 2012, S. 452-459.

341 Vgl. Savoy, Amarnafieber in Berlin, S. 454.

342 Vgl. Peuckert, Sylvia: Amarna in der literarischen Rezeption, in: Seyfried (Hg.), Im Licht von Amarna, S. 469-474; Savoy, Amarnafieber in Berlin, S. 454.

5. Volkskunst: Feminisierung und Elitisierung im Sinne der Frauenemanzipation

Die Volkskunst erfuhr parallel zur Institutionalisierung und Akademisierung der Volkskunde im späten 19. Jahrhundert eine dynamische Aufwertung. Zum Prozess zunehmender Anerkennung, der seinen Höhepunkt zwischen 1900 und 1914 fand, trugen in Berlin insbesondere weibliche Angehörige der Berliner Elite bei.

Als Objekte der Volkskunst werden in der Regel Gebrauchsgüter bezeichnet, die mit volkstümlich konnotiertem Dekor versehen sind, jedoch nicht im engeren Sinne künstlerischen Kriterien entsprechen. Volkskunst umfasst handwerklich beziehungsweise hausindustriell hergestellte Objekte oder aber Produkte des Massenkonsums, die regionaler, nationaler oder internationaler Provenienz sein können. Das Spektrum der Volkskunstobjekte reicht von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, Trachten, Textilien und Möbeln bis hin zu Sakralgegenständen.³⁴³ Immaterielle Formen der Volkskunst wie das Volkslied oder das Volksmärchen rückten seit dem späten 19. Jahrhundert in den Hintergrund des Interesses. Diese zunehmende »Verdinglichung« der Volkskunst führt die Kulturwissenschaftlerin Gudrun M. König auf den Musealisierungsschub im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zurück.³⁴⁴

Die Musealisierung von Volkskunst-Objekten hatte für die Berliner Kunstmatronage eine herausragende Bedeutung: Nahezu die Hälfte aller Schenkungen von Frauen an die Königlichen beziehungsweise nach 1918 Staatliche Museen zu Berlin zwischen 1871 und 1933 gingen an Völker- und volkskundliche Museen.³⁴⁵ Außerdem widmete sich eine verhältnis-

343 Vgl. Schneider, Franka: Städtische Arenen volkskundlicher Wissensarbeit. Die internationale Volkskunstaussstellung 1909 im Berliner Warenhaus Wertheim, in: Dietzsch, Ina/Kaschuba, Wolfgang/Scholze-Irrlitz, Leonore (Hg.): Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsaufnahme, Köln 2009, S. 54-87, hier, S. 57-58; Itzelsberger, Renate: Volkskunst und Hochkunst. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe, München 1983, S. 37.

344 Vgl. König, Konsumkultur, S. 236; Laukötter, Anja: Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Dietzsch/Kaschuba/Scholze-Irrlitz (Hg.), Horizonte ethnografischen Wissens, S. 40-53, hier S. 46-47.

345 Die Schenkungen gingen an das Museum für Völkerkunde (vor 1873 als Königliche ethnographische Sammlung und Sammlung für Früh- und Vorgeschichte geführt) und die (seit 1904 verstaatlichte) Königliche Sammlung deutscher Volkskunde, das spätere Museum für deutsche Volkskunde (MfDV). Stiftungen, die dem Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewer-

mäßig hohe Anzahl von Sammlerinnen und Förderinnen intensiv dieser Kunstgattung. Unter diesen Förderinnen waren einerseits zahlreiche Volkskundlerinnen, die auf den erstaunlich hohen und frühen Grad der Professionalisierung von Frauen innerhalb der Fächer Volkskunde und Ethnologie verweisen.³⁴⁶ Zu nennen sind hier etwa Margarete Lehmann-Filhés, Julie Schlemm, Ida Hahn, Elisabeth Lemke, Caecilie Seler-Sachs, Sofie von Torma und Marie Andree Eysn.

Als Schlagwort prägte die Volkskunst bis in die 1930er Jahre hinein diverse künstlerische, wirtschaftliche und sozialpolitische Theoriendebatten.³⁴⁷ Der Begriff Volkskunst war keineswegs einheitlich definiert, sondern ein höchst diffuser und mannigfach ideologisch aufladbarer Terminus, dessen Bedeutung sich im Laufe der Zeit wandelte.³⁴⁸ So wurde Volkskunst beispielsweise im Kontext kulturpessimistisch-kapitalismuskritischer Debatten oder im Sinne völkisch-antimodernistischer Ideen der Heimatschutzbewegung verwendet, aber auch zur Vorlage auf der Suche nach nationalen Kunststilen durch die Kunsterziehungsbewegung sowie beim Streben nach Authentizität der künstlerischen Avantgarde.

Um 1900 existierten drei Hauptfelder, in denen Volkskunst im Fokus stand: ein historisch-wissenschaftliches, ein ästhetisch-kulturelles sowie ein gewerblich-soziales.³⁴⁹ Institutionen und Personen, die dem historisch-wissenschaftlichen Feld angehörten, intendierten in erster Linie die

bes gemacht wurden, konnten bei der Zählung nicht berücksichtigt werden, da sie nicht in den amtlichen Berichten aufgeführt wurden.

346 Vgl. Beer, Bettina: Frauen in der deutschsprachigen Ethnologie. Ein Handbuch, Köln 2007; Wallnöfer, Elsbeth: Maß nehmen – Maß halten. Frauen im Fach Volkskunde, Köln 2008.

347 Vgl. Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der »Volkskunst« im 20. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 15. Jg. 1992, S. 23-49, hier S. 40. Zwei DFG-geförderte Projekte *Volkskunde als öffentliche Wissenschaft. Die Wissens- und Wissenschaftsgeschichte der Berliner Volkskunde 1860-1960* (2003-2006) und *Volkskunde in der Metropole* (2010-2013) haben in den letzten Jahren das Forschungsfeld erweitert.

348 Vgl. ebenda, S. 25. Zur begrifflichen Diffusität auch: Deneke, Bernward: Volkskunst und nationale Identität 1870-1914, in: Nikitsch, Herbert/Tschofen, Bernhard (Hg.): *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien*, Wien 1997, S. 13-38, S. hier 13; Deneke, Bernward: Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 15. Jg. 1992, S. 7-21; Korff, Gottfried: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, (48) 1997, S. 373-354.

349 Vgl. König, Konsumkultur, S. 236 f.

akademische Aufbereitung und museale Konservierung von Relikten des vorindustriellen Handwerks und der Hausindustrie. Ausgehend von der kulturpessimistischen Annahme eines zunehmenden Verlusts traditioneller Ursprünglichkeit durch den Prozess der Zivilisierung sollten Kulturzeugnisse der Volkskunst wie »Reliquien« einer vergangenen und heilen Welt sowohl regional-national als auch außereuropäisch »gerettet« werden.³⁵⁰ Der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl etwa beurteilte Relikte historischer Volkskunst als »höchst bedeutsame Frühstufe[n] menschlicher Kulturentwicklung«, die seiner Meinung nach den Ausgangspunkt aller weiteren Betrachtungen menschlichen Kunstschaffens bilden sollten.³⁵¹ Konsequenterweise appellierte Riegl direkt an österreichische Vertreter des Unterrichtswesens und forderte die Konservierung und wissenschaftliche Dokumentation zentraler Werke der Volkskunst.³⁵²

In Berlin vertrat der Mediziner, Ethnologe und Sammler Rudolf Virchow eine ähnliche Position und engagierte sich, indem er für die Musealisierung von deutscher Volkskunst das Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes (MfDVEH) sowie drei Jahre später einen dazugehörigen Museumsförderverein gründete.³⁵³ Als erste ausschließlich auf deutsche Volkskunst spezialisierte Institution ihrer Art ergänzte Virchows Museumsgründung die in Berlin bereits seit 1830 bestehenden ethnologischen und vor- und frühgeschichtlichen Sammlungen des Königlich Preußischen Museums für Völkerkunde. Das Museum für Völkerkunde war im Gegensatz zum MfDVEH ein Ort, an dem die »Schöpfungen der Naturvölker« außereuropäischer Kulturen gesammelt sowie die Fachdisziplin Völkerkunde ausdifferenziert

350 Vgl. Lux, Joseph: Motive aus alter Kultur, in: *Dekorative Kunst* 11 (1903), S. 274-280; Schwedt, Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst, S. 202-217; Deneke, Bernward: Die Entdeckung der Volkskunst durch das Kunstgewerbe, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 60 (1964), S. 168-201.

351 Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894, S. 14.

352 Vgl. ebenda, S. 6.

353 Vgl. Neuland-Kitzerow, Dagmar: Das Wirken Rudolf Virchows für das »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«, in: Saherwala, Geraldine u. a. (Hg.): Zwischen Charité und Reichstag – Rudolf Virchow – Mediziner, Sammler, Politiker, Berlin 2002, S. 113-123, hier S. 113; Penny, Glenn H.: Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany, Chapel Hill 2002, v. a. S. 41 f. Zum verhältnismäßig hohen Anteil von Frauen im Verein vgl. Kap. II, 5, S. 144-156.

wurde.³⁵⁴ Das Ausstellen des Fremden mittels Ethnografika und so genannter Völkerschauen war um 1900 gängige Praxis in Mitteleuropa.

Im Gegensatz zum Museum für Völkerkunde, dessen Ausstellungen zur politischen Legitimierung des imperialen Strebens des Deutschen Reiches instrumentalisiert werden konnten, erfuhr »deutsche Volkskunst« zunächst keine staatliche Förderung. Mit ihren engen Bezügen zu den »unteren Schichten«, zum »einfach[en] Bauerntum«, schien Volkskunst für die kulturpolitische Elite und den Kaiser zunächst von geringem Interesse zu sein. Vergeblich bemühte sich Rudolf Virchow bis zu seinem Tod 1902 wiederholt darum, das MfDVEH als Museum für deutsche Volkskunde in die staatlich geförderte Berliner Museumslandschaft einzubinden. Erst durch das Engagement des Berliner Sammlers James Simon konnte das Museum finanziell konsolidiert und in den Verband der Berliner Königlich Preußischen Museen aufgenommen werden. Simon regte zahlreiche Frauen der Berliner Elite aus seinem persönlichen Umfeld dazu an, sich in einem »Damenkomitee« zu engagieren, das erfolgreich für den Museumsverein neue finanzkräftige Mitglieder warb.³⁵⁵

Ideengeschichtlich gingen zentrale Impulse zur Musealisierung deutscher Volkskunstobjekte von der Völkerpsychologie aus, die insbesondere durch den Philosophen und Psychologen Moritz Lazarus (1824-1903) geprägt wurde. Als Grundlage der Erforschung »anderer« Völker betrachtete Lazarus die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der »eigenen« deutschen Volkskunde, die seinen Idealvorstellungen zufolge in der Schöpfung einer »Geschichte des deutschen Volksgeistes« münden sollte.³⁵⁶ Der deutsche »Volksgeist«, »Volkscharakter« oder die »Volksseele« waren romantisch-patriotisch verbrämte Losungen, die als konstituierendes Moment nationaler Individualität einer »Kulturnation« galten und auch im Kontext der Förderung von Volkskunst um 1900 wiederholt die Debatten prägten.³⁵⁷ So fand die »Volksseele« nach Auffassung der Volkskunstförderer um Virchow ihren signifikantesten Ausdruck nicht in Objekten »hoher Kunst«, sondern in alltäglichen Gebrauchsgegenständen des »einfachen Volkes«, die darüber hinaus im Sinne der Nation pädagogisch nutzbar gemacht werden sollten.

354 Vgl. Laukötter, Völkerkundemuseen, S. 41.

355 Vgl. ausführlich zu diesem Damenkomitee in Kap. II, 5, S. 154-156.

356 Vgl. Lazarus, Moritz: »Über die Volkskunde als Wissenschaft«, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* N. F. der *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1. Jg. Heft 2 1891, S. 231 f.

357 Vgl. Frühwald, Wolfgang: Die Idee kultureller Nationbildung, in: Dann, Otto (Hg.): *Nationalismus in vorindustrieller Zeit*, München 1986, S. 129-141.

»Aus den kunstgeschichtlichen Sammlungen allein, so hochwichtig sie auch von anderen Gesichtspunkten aus sind, kann man die Volksseele nicht verstehen. Hier müssen ethnographische Sammlungen der europäischen Völker das Arbeits- und Studienmaterial liefern, und hier thatkräftig einzutreten, ist unsere Aufgabe und unser Bemühen gewesen.«³⁵⁸

Diese positive Bewertung der »niederen Alltagskunst« brachte die Volkskunstfördernden in Opposition zu Verfechtern der »hohen Kunst« wie Wilhelm Bode, der das Sammeln und Integrieren der Volkskunst in die Königlich Preußischen Museen ablehnte und diese Aufgabe an Heimat- und Provinzialmuseen verwies.³⁵⁹

Ein Grund für die überproportional häufigen Schenkungen durch Frauen im Bereich der Volkskunst war die gewerblich-soziale und damit frauenpolitische Dimension dieser Kunstgattung. Denn Volkskunst wurde häufig von Frauen hergestellt, und die Förderung der Produktion, der Ausbau der »Hausindustrie« beziehungsweise der Heimarbeit und die Verbesserung der Arbeitsbedingungen betrafen daher direkt die zeitgenössische Frauenerwerbsdebatte. Diese Problemfelder entsprachen den ersten sozialpolitischen Forderungen der bürgerlichen Frauenbewegung. Bereits die Begründerin der bürgerlichen Frauenbewegung Louise Otto-Peters hatte in ihrem berühmten sozialkritischen Gedicht *Die Klöpplerinnen* von 1840 die verheerenden Arbeitsbedingungen von Textil-Heimarbeiterinnen scharf kritisiert. Die prekären Arbeitsbedingungen blieben allerdings bestehen und verschärften sich sogar noch durch die zunehmend industriell hergestellten Konkurrenzprodukte.

Durch ehrenamtliche Sozialprojekte wie Stickerei-Bazare und die Finanzierung von Klöppeleischulen versuchten einige wohlhabende Frauen der Berliner Elite den Absatz handgefertigter Textilien zu steigern und die Arbeitsbedingungen von Heimarbeiterinnen zu verbessern.³⁶⁰ Neben diesen vereinzelt Bemühungen sticht das starke kollektive Engagement von Frauen für »weibliche« Volkskunst hervor. Insbesondere Frauenvereine wie der *Verein Frauen-Erwerb* und der *Lyceum-Club* nahmen sich um

358 Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes Berlin (Hg.): Mittheilungen aus dem Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin, Jahresbericht, Bd. I Schlussheft, S. 275.

359 Vgl. Bode, Wilhelm: Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den königlichen Museen in Berlin (1907), in: Bode, Mein Leben, Bd. 2, S. 239-248. Zur Differenzierung zwischen Volkskunst und »hoher Kunst« allgemein: Itzelsberger, Volkskunst und Hochkunst.

360 Vgl. Kap. II, 4, S. 138.

1900 der Volkskunst an, um die Frauenerwerbsdebatte in ihrem Sinne voranzutreiben, also das Recht der Frau auf Lohnarbeit zu annehmbaren Konditionen durchzusetzen, was als eine Voraussetzung der Frauenemanzipation betrachtet wurde. Als Medium nutzten diese Vereine Ausstellungen, die ein breites Publikum anzogen. Im Jahr 1906 veranstaltete der *Verein Frauen-Erwerb* eine *Deutsche Heimarbeit-Ausstellung*, die dem Publikum die prekären Arbeits- und Lebensbedingungen der Heimarbeitenden vor Augen führte. Sie hatte eine Initialwirkung, denn bereits zwei Jahre später veranstaltete derselbe Verein gemeinsam mit dem Museum für deutsche Volkskunde eine Ausstellung von Arbeiten der litauischen Hausindustrie.³⁶¹ 1909 folgte dann in Berlin die große *Internationale Volkskunstaussstellung*, die ebenfalls als Kooperation eines Frauenvereins, des *Lyceum-Clubs* und des Museums für deutsche Volkskunde organisiert wurde.

Volkskunst im Warenkaufhaus: Die Internationale Volkskunstaussstellung

Im Frühjahr 1908 sammelten die führenden Vertreterinnen des *Lyceum-Clubs* erste Ideen für die Organisation einer Volkskunstaussstellung. Geplant wurde ein Kooperationsprojekt mit Vertretern der Königlichen Sammlung deutscher Volkskunde.³⁶² Um das weite Gebiet der Volkskunst zu begrenzen, intendierten die Frauen des *Lyceum-Clubs* eine Beschränkung der Exponate auf Volkskunstobjekte, die »aus Frauenhänden hervorgegangen« seien.³⁶³ Dies entsprach auch dem frauenfördernden Anliegen des Vereins. »Wir möchten das, was noch vorhanden ist, und leider immer weniger wird, hervorholen & dadurch vielleicht sogar zu dessen Belebung, Anregung & Erhaltung beitragen«, erklärte die Mitorganisatorin und zweite Vorsitzende des *Lyceum-Clubs*, Gräfin Helene Harrach, im Vorfeld der Ausstellung.³⁶⁴

361 Vgl. Anonymus: Ausstellung von Arbeiten der litauischen Hausindustrie, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 16 (1908), S. 121.

362 Vgl. Deutscher Lyceum-Club (Hg.): *Führer durch die Internationale Volkskunst-Ausstellung*, Berlin 1909.

363 Brief von Gräfin Helene von Harrach an Wilhelm Bode vom 2.2.1908, NL Bode, SMB-ZA.

364 Ebenda. Ähnlich Marie von Bunsen im Ausstellungskatalog, vgl. Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Internationale Volkskunst-Ausstellung*, S. 59 f.

Die *Internationale Volkskunst-Ausstellung* (IVA) fand im Januar und Februar 1909 im Berliner Kaufhaus Wertheim statt. Zahlreiche Frauen waren an der Organisation und Ausführung der Ausstellung beteiligt. Laut Katalog umfasste das Ehren-Komitee der Ausstellung 49 Frauen, die ausnahmslos dem internationalen Hochadel und gehobenen Kreisen der Diplomatie und des Großbürgertums angehörten. Als Protektorin der Ausstellung fungierte Königin Elisabeth von Rumänien.³⁶⁵ Der aktive »geschäftsführende Ausschuss« der Ausstellung setzte sich neben drei Männern aus zehn führenden Vertreterinnen des *Lyceum-Clubs* – allen voran Gräfin Helene Harrach, Hedwig Heyl und Marie von Bunsen – zusammen.³⁶⁶ Hinzu kamen 26 weitere Frauen, die sich im Vorfeld der Ausstellung als »Korrespondentinnen« betätigten, sowie ein »Großes Ausstellungs-Komitee«, das sich aus 151 ideell und finanziell fördernden Frauen zusammensetzte.³⁶⁷ Das repräsentative Ehren-Komitee bestand nahezu ausschließlich aus adeligen Frauen, wohingegen der aktive Teil der Ausstellungsorganisation, der geschäftsführende Ausschuss, die Korrespondentinnen und das große Ausstellungs-Komitee, eine größere soziale Heterogenität innerhalb der elitären Frauengruppe aufwiesen. Die künstlerische Leitung der Ausstellung oblag mit Ausnahme der Künstlerin Marie Kirschner fünf Männern des Berliner Kulturlebens: Wilhelm Bode konnte von den einflussreichen Frauen – trotz seiner Vorbehalte gegenüber der Volkskunst – als Ehrenvorsitzender der Kommission gewonnen werden.³⁶⁸ Der Künstler Prof. Curt Stoeving übernahm die Leitung der historischen Abteilung. Er lehrte unter anderem an der »Damenakademie« des VdKKB und war den Frauen des *Lyceum-Clubs* durch diese Tätigkeit wohlvertraut.³⁶⁹ Als Beirat fungierten neben Stoeving drei Vertreter der Königlichen Sammlung für deutsche Volkskunde: Karl Brunner, James Simon und Hermann Soekeland. Die künstlerische Lei-

365 Ebenda, S. 61f.

366 Die drei Männer waren der Warenhausbesitzer Wolff Wertheim, der Künstler Curt Stoeving sowie der Geheime Oberregierungsrat Theodor Lewald, Reichsbeauftragter für die Beförderung der Technik, Wissenschaft und Kultur.

367 Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Internationale Volkskunst-Ausstellung*, S. 63 u. S. 72-74.

368 Vgl. ZA, NL Bode, Harrach an Bode, 2 Briefe, 2. Februar 1908 und 29. Februar 1908.

369 Zum Zeitpunkt der Ausstellung 1909 war Stoeving, assistiert von Marie Kirschner, zudem als künstlerischer Leiter der Gestaltung von Sonderausstellungen bei Wertheim tätig.

tung der modernen Abteilung übernahm wiederum eine Frau, die Künstlerin Elisabeth von Stephani-Hahn.³⁷⁰

Die Vertreterinnen des *Lyceum-Clubs* verfügten bereits vor 1909 über Erfahrung beim Konzipieren und Durchführen von Ausstellungen, denn sie hatten in den Jahren zuvor bereits eine *Berliner Spitzenausstellung* (1905), eine *Ausstellung von Gartenmöbeln und Blumenschmuck* (1906) und eine *Ausstellung für Liebhaberkunst* (1907) veranstaltet. Die IVA übertraf jedoch alle vorherigen Projekte an Umfang und Organisationsaufwand. Die Schau präsentierte einem fortschrittsoptimistischen Darstellungsprinzip zeitgenössischer Gewerbeausstellungen folgend sowohl historische als auch zeitgenössische Exponate der Volkskunst aus verschiedenen deutschen Regionen sowie dem Ausland und »von Übersee«.³⁷¹ Die betonte Internationalität der Ausstellung war wohl auf vereinsinterne Kritik an einer Vernachlässigung des internationalen Profils des *Lyceum-Clubs* zurückzuführen.³⁷² Daraus resultierte, dass erstmals deutsche Volkskunst und völkerkundliche Exponate einander gegenübergestellt präsentiert wurden. Arrangiert waren die Objekte in regional und thematisch ausgestaffierten Räumen. Neben den historischen Objekten in der »Retrospektiven Abteilung« überwog die gegenwartsorientierte »Moderne Abteilung«, die mehr als doppelt so viele Räume bespielte. Mehrere Berliner Sammlerinnen verliehen Exponate aus ihren Beständen. Ein Teil der ethnografischen Sammlung von Caecilie Seler-Sachs war beispielsweise in zwei Vitrinen ausgestellt. Sie präsentierte darin »Weiberhemden, Stickereien, Gewebe, Hausrat, Schmuck, Geräte, [und] Spielereien«.³⁷³

Die Präsentation von Volkskunst-Objekten von Frauen für Frauen auf der IVA demonstrierte einem breiten Publikum dessen weibliche Dimension. Der politische Nutzen, den die bürgerliche Frauenbewegung aus dieser Indienstnahme der Volkskunst ziehen konnte, wurde bereits von Zeitgenossinnen deutlich wahrgenommen, wie eine Ausstellungskritik von Thea Gerstein in der Zeitschrift *Die Frau* belegt, in der Gerstein Volkskunst zu einer »Frauenangelegenheit« deklariert.³⁷⁴ Sie schildert,

370 Vgl. Schneider, Die internationale Volkskunstaussstellung, S. 78.

371 Vgl. König, Konsumkultur, S. 244.

372 Vgl. Marelle, Luise/Heyl, Hedwig: Die Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs und seine Aufgabe in Gegenwart und Zukunft, Berlin 1933; Heyl, Hedwig: Aus meinem Leben, Berlin 1925, S. 77-87.

373 Seler-Sachs, Die Sammlerinnen, S. 126.

374 Gerstein, Thea: Die Frauen und die Volkskunst, in: *Die Frau*, Jg. 16, Heft 6 (1909), S. 321-325, hier 321; vgl. Schneider, Die internationale Volkskunstaussstellung, S. 61 f.

dass Frauen nicht nur in erster Linie Volkskunst produzieren, sondern auffallend häufig außerdem die Anregung zur Volkskunstförderung von Frauen ausgehe. Gerstein nutzt in ihrem Artikel die Folie der »primitiven Verhältnisse« der Vergangenheit, um die bestehenden Geschlechterverhältnisse zu kritisieren. In den früheren, »primitiven Verhältnissen« sei das Frauenleben nicht so eingengt, einförmig, inhaltslos und ereignisarm gewesen wie im Jahr 1909.³⁷⁵ »Authentizität«, »Nichtnachahmung« und »unmittelbares Gefühl« sind die Schlagworte, mit denen Gerstein die »primitive Zeit« aus weiblicher Perspektive positiv wertet. Gerstein klagt in Anlehnung an die florierende Heimatschutzbewegung zudem die Industrialisierung und Kommerzialisierung ihrer Zeit an:

»Was [einst, Anm. ACA] dem eigenen Schmuckbedürfnis diene, seine Stelle an der heimatlichen Tracht, in der eigenen Wohnstube oder Küche fand, wird nun für den Markt hergestellt. Natürlich muß das auf das Wesen der Volkskunst wirken. Der Geschmack, der sie schafft, und der Geschmack, der sie kauft, wird zweierlei. Ein Herrgottschneider in Oberbayern schnitzt und ein Kommerzienrat aus Berlin W. oder aus Frankfurt a. M. oder eine Engländerin kaufen. [...] Wie das in Gegenden mit Fremdenverkehr die Volkskunst verflacht, verfälscht, industrialisiert, weiß jeder.«³⁷⁶

Zentral bleibt für Gerstein wie auch die Vertreterinnen des *Lyceum-Clubs* die soziale Dimension der Ausstellung, nämlich die Aufklärung über und Behebung von sozialen Missständen als Hauptaufgabe der Volkskunstförderung, um »das Dunkel wirtschaftlichen Elends und ungesunder Arbeitsverhältnisse durch neues Licht zu verdrängen«.³⁷⁷

Da die IVA ein großer Erfolg wurde, erfuhr die soziale und frauenemanzipatorische Botschaft der Ausstellungsmacherinnen große Verbreitung. Die Ausstellung erzeugte auch weitere nachhaltige Effekte: Gudrun M. König, die die Volkskunstaussstellung vor dem Hintergrund der visuellen Inszenierung der Berliner Konsumkultur um 1900 analysiert hat, spricht ihr eine wichtige Rolle bei der Konsumentenerziehung und -animierung zu. Das Ausstellen von Volkskunst gerade im Warenkaufhaus habe den Versuch bedeutet, einen kommerziellen »Parallelentwurf zur industriellen Güterproduktion« zu etablieren.³⁷⁸ Die Ethno-

375 Ebenda, S. 322.

376 Ebenda, S. 323. Ähnlich auch bei: Wolff, Hellmuth: Die Volkskunst als wirtschaftsästhetisches Problem, Halle 1909.

377 Gerstein, Frauen und die Volkskunst, S. 325.

378 König, Konsumkultur, S. 354.

login Franka Schneider bewertet die Volkskunstaussstellung außerdem als eine »städtische Arena volkskundlicher Wissensarbeit«.379 Sie hebt hervor, dass die Schau ein gutes Beispiel eines »effektiven Transfers volkskundlichen Wissens« sei, »der maßgeblich durch nicht volkskundliche Akteure angestoßen, organisiert und getragen wurde«.380 Frauen hätten hier als »kulturelle Vermittlerinnen« an der Schnittstelle von Wissenschaft und Öffentlichkeit agiert, was zu einer Vergeschlechtlichung des Wissens geführt habe.381

Das hervorstechende Engagement von Frauen für Volkskunst und die Indienstnahme und Verknüpfung der Volkskunstförderung mit der sozial-politischen Frauenfrage führte um 1900 tendenziell zu einer Feminisierung und Elitisierung dieses Bereichs.

Die Förderung jüdischer (Volks-)Kunst durch Franka und Georg Minden

Nach dem großen Erfolg der *Internationalen Volkskunstaussstellung* wurde im Berliner Kaufhaus Wertheim eine ständige Volkskunstabteilung eingerichtet, in der unter anderem Objekte der Jerusalemer Kunstgewerbeschule *Bezalel* präsentiert wurden. Verbunden war die Präsentation dieser »jüdischen Volkskunst-Objekte« mit dem Appell an die Kundschaft: »Helfen Sie uns das Kunstgewerbe und die Hausindustrie unter der jüdischen Bevölkerung zu verbreiten und Heimatlose anzusiedeln!« Die Erzeugnisse der Bezalel-Kunstgewerbeschule wurden hier dezidiert mit (kultur)-zionistischen, politisch-sozialen Interessen verknüpft.382 Dass das Fördern jüdischer (Volks-)Kunst aber auch Teil eines dezidierten Bekenntnisses zu »Deutschtum und Judentum« sein konnte, zeigt der Fall des Berliner Ehepaares Franka und Georg Minden.

Franka Minden kam 1858 als Tochter einer jüdischen Bankiersfamilie, die aus dem Rheinland stammte, zur Welt. Sie genoss Privilegien und erhielt eine »standesgemäße« Erziehung. Zeitgenossen beschrieben sie als hochgebildete Frau, mit einem bestimmenden Wesen und einer »herr-

379 Vgl. Schneider, Die internationale Volkskunstaussstellung, S. 56.

380 Schneider, Marie von Bunsen, S. 87.

381 Schneider, Die internationale Volkskunstaussstellung, S. 56 u. 84.

382 Zitiert nach: Shilo-Cohen, Nurit (Hg.): *Bezalel 1906-1929*, Jerusalem 1983, S. 29. Einem Komitee für Entwicklung von Kunstgewerbe in Palästina, *Bezalel*, gehörte unter anderem auch James Simon an.

scherlichen Natur«. ³⁸³ In erster Ehe war sie seit 1877 mit Albert Hirschland, einem Sohn des Essener Großbankiers Salomon Hirschland, verheiratet. Die jüdische Familie Hirschland, seit 1811 in Essen ansässig, war bekannt für ihren »Bürgersinn und ihre Kulturförderung« – auch im Bereich der bildenden Kunst. ³⁸⁴ Albert Hirschland übernahm in den 1870er Jahren die Leitung einer Berliner Dependence des Essener Bankhauses *Hirschland & Co.* Seit Anfang der 1890er Jahre lebte das Ehepaar – Albert Hirschland war nun bereits Rentier – in einer Villa am Nollendorfplatz, Kleiststraße Nr. 1, in der zuvor der berühmte Ägyptologe Karl Richard Lepsius gelebt hatte. Die Ehe blieb kinderlos, und bereits 1902 starb Albert Hirschland. Seine Witwe begründete daraufhin mehrere Stiftungen, darunter die *Albert und Franka-Hirschland-Stiftung* zur Errichtung einer Augenklinik in Essen sowie einen Rechtsschutzfonds, der dem *Central Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* (CV) angegliedert wurde. Der CV war im ausgehenden 19. Jahrhundert von liberal-bürgerlichen Juden als Reaktion auf das Anwachsen des Antisemitismus gegründet worden. ³⁸⁵ Rechtsschutz stellte neben »anti-antisemitischer« Aufklärungsarbeit ein Hauptbetätigungsfeld seiner Arbeit dar. ³⁸⁶ Die Mitglieder des CV waren mehrheitlich »[v]on der deutschen Kultur genährte, liberale jüdische Bürger«. ³⁸⁷ Albert Hirschland war immerwährendes Mitglied des CV, die Stiftung seiner Witwe korrespondierte daher wohl mit seiner liberalen politischen Haltung. Die Akkulturation des Paares reichte allerdings nicht bis in den religiösen Bereich hinein. Franka Hirschland ließ sich nicht taufen und galt bis an ihr Lebensende als »voller Demut vor

383 Landsberger, Franz: Abschied von Franka Minden, in: *Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde zu Berlin*, Jg. 28, Nr. 39 (25.9.1938), S. 5, Spalte c; Grünebaum, Ernst: *Memoirs of Ernst Grünebaum*. 1861-1944, New York 1960, S. 87.

384 Vgl. Bode, Ursula: Von kunstfreundlichen Bürgern. Sammler in Essen 1900-1945, in: *Museum Folkwang* (Hg.): »Das schönste Museum der Welt«. *Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museums Folkwang* (= *Folkwang Texte*, Bd. I), Göttingen 2010, S. 141-157, hier v. a. S. 151 f.

385 Vgl. Barkai, Avraham: »Wehr dich!« Der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens (C. V.) 1893-1938, München 2002; Dietrich, Christian: *Verweigerte Anerkennung: Selbstverortungs- und Identitätsbildungsprozesse des »Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens« in den Jahren von 1893 bis 1914*, Berlin 2014.

386 Vgl. Steinitz, Inbal: *Der Kampf jüdischer Anwälte gegen den Antisemitismus. Die strafrechtliche Rechtsschutzarbeit des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*, Berlin 2008.

387 Paucker, Arnold: *Das Berliner jüdische Bürgertum im »Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens«*, in: Rürup (Hg.), *Jüdische Geschichte in Berlin*, S. 215-225, hier 217.

Gott, gehorsam seinen Geboten, im [jüdischen, Anm. ACA] Glauben wurzelnd und ruhend«,³⁸⁸

Franka Hirschlands gesellschaftliche Stellung, ihr persönliches Interesse und ihre familiären Verflechtungen bildeten die Basis ihres ausgeprägten Interesses an bildender Kunst. Gemeinsam mit ihrem im Alter erblindeten Mann besuchte sie häufig Ausstellungen und erläuterte ihm Kunstwerke, die er nicht mehr sehen konnte.³⁸⁹ Auch die hochkarätigen Sammlungen, die ihre Neffen Georg und Franz Hirschland nach 1900 aufbauten, waren Franka Minden gewiss ebenso vertraut wie deren Engagement für den Aufbau der Sammlungen des Essener Folkwang Museums.³⁹⁰ Auch in Franka Mindens Herkunftsfamilie bestanden Anknüpfungspunkte zum Kunstmilieu: Ihre Schwester Selma, die den Berliner Textilfabrikanten Siegfried Simon Fontheim geheiratet hatte, bewegte sich Ende des 19. Jahrhunderts im Umfeld von Berliner Bohème-Kreisen, die sich regelmäßig im berüchtigten Lokal *Schwarzes Ferkel* trafen. Sie ließ sich 1893 von dem modernen Skandalkünstler Edvard Munch porträtieren.³⁹¹ Außerdem führte sie seit 1898 eine Liebesbeziehung mit dem Publizisten Maximilian Harden, der seit 1892 die gesellschaftskritische Zeitschrift *Die Zukunft* herausgab.

Mit über 40 Jahren heiratete die verwitwete Franka Hirschland in zweiter Ehe den Syndikus und späteren Direktor des Berliner Pfandbriefamts Dr. Georg Minden.³⁹² Minden entstammte einer alteingesessenen jüdischen Kaufmannsfamilie in Berlin, die weitgehend akkulturiert und

388 Landsberger, Abschied von Franka Minden, S. 5, Spalte c.

389 Vgl. Hirsch, Felix: Das Haus Minden, in: Strauss, Herbert A. / Grossmann, Kurt R. (Hg.): Gegenwart im Rückblick. Festgabe für die Jüdische Gemeinde zu Berlin 25 Jahre nach dem Neubeginn, Heidelberg 1970, S. 257-264, hier S. 261; Grünebaum, Memoirs, S. 8; Schröter, Hermann: Geschichte und Schicksal der Essener Juden, Essen 1980, S. 167-179. Die Fürsorge für Blinde war auch während des Ersten Weltkriegs ein persönliches Anliegen Franka Mindens. So stiftete sie z. B. 100.000 Mark für im Weltkrieg erblindete Soldaten. Vgl. LAB A Rep. 1-2 Nr. 1943. Franka Minden stiftete jährlich zum Todestag ihres ersten Ehemannes für den Rechtsschutzfonds 1000 Mark. Vgl. Anonymus: Vermischtes, in: *Im deutschen Reich*, Heft 6 (Juni 1918), S. 259.

390 Die beiden waren die Söhne von Albert Hirschlands Bruder Isaac Hirschland. Vgl. Bode, Sammler in Essen, v. a. S. 151 f.

391 Edvard Munch, *Bildnis Frau Maximilian Harden*, 1893/94, 100 × 76,4 cm, Hamburger Kunsthalle.

392 Georg Minden war Junggeselle geblieben. Grünebaum schreibt: »[Georg Minden, Anm. ACA] had been in love with her [Franka Minden, Anm. ACA] since he was a young man and [...] [he] had waited all those years.«, Grünebaum, Memoirs, S. 87.

gleichzeitig ihrer Religion eng verbunden war. Sein Vater Leopold war durch Seidenwarenhandel zu Wohlstand gekommen und engagierte sich als Rentier intensiv in der jüdischen Reformgemeinde.³⁹³ Georg Minden selbst war ebenfalls in der Gemeinde als Mitglied der Repräsentantenversammlung aktiv.³⁹⁴

Nach der Heirat zog Georg Minden zu Franka in die Villa am Nollendorfplatz. Dort baute das Ehepaar ein »Zentrum geistvollen Gedankenaustausches über Politik, Kunst und Wissenschaft« auf.³⁹⁵ Zu den Gästen des Hauses zählten Größen aus Wissenschaft, Kunst und Literatur, darunter Rudolf Virchow, Felix von Luschan und Fritz Schaper.³⁹⁶ Die verschiedenen Berufe der Habitués spiegeln die breit gefächerten Interessen des Ehepaares Minden wider, das sich sowohl mit religiösen, humanitären, künstlerischen als auch naturwissenschaftlichen Themen intensiv auseinandersetzte.

Beide waren Mitglied verschiedener Vereine, so unter anderem der *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* und des *Vereins des Museums für deutsche Volkskunde*.³⁹⁷ Das Ehepaar Minden unterstützte den Aufbau der Sammlungen verschiedener Berliner Museen durch Schenkungen von Exponaten und finanzielle Beiträge. Ein besonderes Augenmerk ihrer Kunst- und Kulturförderung lag im Bereich der Volkskunde. Georg Minden stiftete beispielsweise seit 1911 die Virchow-Medaille und lobte darüber hinaus seit 1916 einen Preis für *Verdienste für die deutsche Volkskunde* aus. Neben *deutscher Volkskunst* und -kunde engagierte sich Georg Minden parallel für *jüdische Volkskunde*. Dieses doppelte Engagement fußte auf seinem Selbstverständnis als Deutscher und Jude. Er formulierte diese Überzeugung 1899 im Organ des CV:

»Man kann eine menschliche Seele nicht so in zwei Teile zerschneiden, dass auf der einen Seite die Religion, auf der anderen Seite die Nationalität steht. Die beiden Hälften bilden ein untheilbares Ganze [sic!] und müssen sich nothwendigerweise gegenseitig beeinflussen. Das

393 Vgl. Hirsch, *Das Haus Minden*, S. 258.

394 Vgl. Jacobson, Jacob: *Die Judenbürgerbücher der Stadt Berlin 1809-1851* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 1), Berlin 1962, S. 424; Ladwig-Winters, Simone / Galliner, Peter (Hg.): *Freiheit und Bindung. Zur Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin von den Anfängen bis zu ihrem Ende 1939*, Berlin 2004, S. 200 f.

395 Ebenda, S. 257.

396 Ebenda, S. 262.

397 Vgl. Matthes, James Simon, S. 269.

Judentum in uns steht unter dem Einfluß unseres Deutschthums und das Deutschthum in uns unter dem unserer Abstammung.«³⁹⁸

Minden plädierte für die museale Konservierung und die Erforschung jüdischer Tradition. Die Forschung in diesem Bereich hatte 1898 im Deutschen Reich ihren institutionellen Auftakt mit der Gründung der *Gesellschaft für jüdische Volkskunde* in Hamburg.³⁹⁹ Generell stand die Retraditionalisierung oder Folklorisierung in Form der Förderung jüdischer Volkskunde in unmittelbarem Zusammenhang zur jüdischen »Krise der Assimilation« im späten 19. Jahrhundert.⁴⁰⁰ Die Erforschung jüdischer Volkskunst war eine »national und politisch denkende wie agierende Wissenschaft«, die unterschiedliche politische und kulturelle Stoßrichtungen haben konnte.⁴⁰¹ Gerade Verfechter einer national-jüdischen Idee hatten großes Interesse am Erhalt und der Neudeutung jüdischer Volkskunst im Sinne einer erneuerten »Einwurzelung in die [jüdische, Anm. ACA] Gemeinschaft«. Für den Kulturzionisten Martin Buber waren etwa »Wurzelhaftigkeit, Verbundenheit, Ganzheit« die »heiligen Insignien des Menschentums«. ⁴⁰² Dieser Haltung entsprach Georg Min-

398 Minden, Georg: Die Jahresberichte der Gesellschaft für die Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums zu Wien, in: *Im deutschen Reich*, 5. Jg. Berlin August 1899, Nr. 8, S. 389-395, hier S. 394.

399 Erst seit wenigen Jahren rückt das Thema jüdische Volkskunde stärker in den Fokus der Forschung. Vgl. Schlör, Joachim: Das Ich der Stadt. Debatten über Judentum und Urbanität, 1822-1938 (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur, Bd. 1), Göttingen 2005, S. 350.

400 Vgl. Wiese, Christian: Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelminischen Deutschland. Ein Schrei ins Leere? (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 61), Tübingen 1999, S. 42; Hödl, Klaus: Die jüdische Volkskunde im Kontext ihrer Zeit, in: Jöhler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Ist das jüdisch? Jüdische Volkskunde im historischen Kontext (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 24), Wien 2010, S. 395-415; Daxelmüller, Christoph: Jüdische Volkskunde in Deutschland zwischen Assimilation und Neuer Identität. Anmerkungen zum gesellschaftlichen Bezug einer vergessenen Wissenschaft, in: Jacobeit, Wolfgang u. a. (Hg.): Völkische Wissenschaft, Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien 1994, S. 87-114.

401 Daxelmüller, Christoph: Volkskultur und nationales Bewußtsein. Jüdische Volkskunde und ihr Einfluß auf die Gesellschaft der Jahrhundertwende, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 12 (1989), S. 133-147, hier S. 139.

402 Buber, Martin: Mein Weg zum Chassidismus (1918), in: Ders.: Werke, 3. Bd.: Schriften zum Chassidismus, Heidelberg 1963, S. 966.

dens Ansatz allerdings nicht. Er intervenierte vielmehr, sobald er die Dominanz einer rein partikular-jüdischen Betrachtungsweise feststellte. Beispielsweise monierte er, dass im Organ der *Gesellschaft für jüdische Volkskunde* ausschließlich jüdische Beiträge thematisiert würden. Er war der Meinung, dass jüdische Volkskultur als integraler Bestandteil der deutschen Gesellschaft keines eigenen Publikationsforums bedürfte.⁴⁰³

Es mag daher zunächst erstaunen, dass Georg Minden als deutsch-national und zugleich liberal eingestellter Berliner Bürger sich für den Ausbau *jüdischer Volkskunde* einsetzte, insbesondere da diese Disziplin personelle und geistige Verbindungen zum Zionismus aufwies – wie das Beispiel Martin Bubers bereits verdeutlicht hat. Der Fall Minden widerspricht der Annahme, dass *Jüdische Volkskunde* ausschließlich als »Hoffnungsträgerin für die Bestimmung einer spezifischen, unterscheidbaren traditionellen Kultur« galt, die »von den ›verbürgerlichten‹ Juden, die sich an der deutschen Kultur, am deutschen Bildungsideal orientierten, nicht rezipiert oder sogar zurückgewiesen« wurde.⁴⁰⁴ Es zeigt sich hier vielmehr, dass die Förderung *jüdischer Volkskunde* ein Sammelbecken für sehr heterogene Gruppen innerhalb des Judentums sein konnte. Dass das Ehepaar Minden neben Vertretern der jüdischen Volkskunde auch mit führenden nicht-jüdischen Berliner Ethnologen wie Felix von Luschan und Georg Schweinfurth in engem Kontakt standen, scheint zudem die These Bernd Warnekens zu bestätigen, wonach innerhalb der allgemeinen Disziplin *Volkskunde* durchaus Ansätze einer »völkisch nicht beschränkten Volkskunde« existierten, in denen »liberale, humanistische und internationalistische Positionen« Gehör fanden.⁴⁰⁵ Als einer der wenigen Begegnungsorte jüdischer und nicht-jüdischer Volkskunde nahm der Mindens'sche Salon eine Sonderstellung in Berlin ein.

Vom Sammeln, Erforschen und Musealisieren jüdischer Volkskunst versprach sich Georg Minden explizit Erkenntnisse über das Wesen und den Geist der jüdischen Kulturgeschichte.⁴⁰⁶ Er betrachtete »Gerät-

403 Vgl. Daxelmüller, Christoph: Hundert Jahre jüdische Volkskunde – Dr. Max (Meïr) Grunwald und die »Gesellschaft für jüdische Volkskunde«, in: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 9, 1999, S. 133-144, hier S. 141.

404 Schlör, Debatten über Judentum und Urbanität, S. 349.

405 Warneken, Bernd Jürgen: »Völkisch nicht beschränkte Volkskunde«. Eine Erinnerung an die Gründungsphase des Faches vor 150 Jahren, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 95/11, 169-196. Bindeglied der heterogenen Gruppen war laut Warneken häufig ein kolonial-imperiales Einverständnis.

406 Vgl. Minden, Jahresberichte, hier v. a. S. 395; Minden, Georg: Die Thorah-Wimpel oder Mappe. Ein Beitrag zur jüdischen Volkskunde, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 3 (1893), S. 205-208; Rauschenberger, Katharina: Jüdische

schaften einer Volksgruppe« – vor allem Ritualgegenstände – als eine Erweiterung ihrer geistigen Persönlichkeit, also gewissermaßen ihrer »Volksseele«. ⁴⁰⁷ Diese Überlegungen entsprechen den frühen Ansätzen einer wissenschaftlichen Volkskunde, die Rudolf Virchow und Karl Weinhold ausformulierten. ⁴⁰⁸ Beide waren Mitbegründer des Berliner Volkskundemuseums, und Virchow zählte zu den »intimsten Freunden« der Mindens.

Wie Adolph Donath berichtet, diskutierte der regelmäßig im Mindenschen Salon versammelte Personenkreis aber häufig und »mit größtem Vergnügen« auch über zeitgenössische bildende Kunst und die Rolle des Kunstsammelns. ⁴⁰⁹

»Wenn Gleichgesinnte zusammenkommen – ich denke an die Kunstgespräche des unvergleichlichen wissenschaftlichen Kreises bei Geheimrat Dr. Georg Minden und Franka Minden in Berlin – bricht das Thema von dem Sammler als dem Träger der Kultur niemals und nimmer ab.« ⁴¹⁰

Franka Minden schätzte zeitgenössische bildende Kunst und förderte insbesondere jüdische Künstler. Es ist anzunehmen, dass ihr und ihrem Mann die ursprünglich von Richard Wagner maßgeblich angestoßene antisemitische Debatte um das Kunstschaffen von Juden bekannt war, der zufolge Juden auf Grund ihres »jüdischen Volkscharakters« nicht oder weniger gut zu künstlerischer Schöpfung befähigt seien. ⁴¹¹ Umso prägnanter ist es daher, dass »[s]o mancher jüdische Künstler [...], der es später zu großem Ruhm in seinem Berufe gebracht hat, [...] seinen Auf-

Tradition im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland, Hannover 2002, S. 100. Möglicherweise wurde Minden von den parallelen Bemühungen um das Sammeln ostjüdischer ethnografisch-folkloristischer Zeugnisse von Simon Dubnow und Salomon Anski inspiriert.

407 Minden, Georg: Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, in: *Im deutschen Reich*, 1904, Heft 7-8, S. 400-406.

408 Vgl. Weinhold, Karl: Was soll die Volkskunde leisten? in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaften*, 20. Bd., Berlin 1890, S. 1-5.

409 Donath, Adolph: Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): *Berlins Aufstieg zur Weltstadt*, Berlin 1929, S. 241-311, hier S. 297.

410 Donath, Adolph: Schicksal und Wanderung der Kunstwerke, in: *Der Kunstwanderer*, 7 (1925), 1. / 2. Märzheft, S. 227-229, hier S. 228.

411 Vgl. Kaufmann, David: Etwas von jüdischer Kunst, in: *Israelitische Wochenschrift*, 9 (1878), S. 301, 309, 317, 325, 333, 341, 349.

stieg der Förderung, die er durch Georg Minden in seinem Studium und seinen Lehrjahren erfahren hat«, verdankte.⁴¹² Auch wenn Georg Minden hier als Akteur hervorgehoben wird, ging die Künstlerförderung nachweislich auch von Franka Minden aus, die Künstlern Aufträge erteilte und auch als Witwe fördernd in Erscheinung trat.⁴¹³

Mindens besaßen zahlreiche Kunstwerke, darunter Schlüsselwerke der jüdischen Künstler Lesser Ury und Enoch Hendryk Glicenstein, die sich explizit mit ihrer jüdischen Herkunft auseinandersetzten. Beide galten als künstlerische Vertreter der von Martin Buber proklamierten *Jüdischen Renaissance*.⁴¹⁴

Die Genese einer jüdischen Kunst – vergleichbar mit der jüdischen Volkskunst beziehungsweise -kunde – wird häufig ausschließlich in den Kontext der kulturzionistischen Bewegung eingeordnet, da argumentiert wird, dass diese Bewegung den Charakter einer Jugendrevolte gehabt und dadurch zwangsläufig in Opposition zum kulturell »angepassten« und liberalen Bürgertum gestanden habe.⁴¹⁵ Diese Trennlinie lässt sich jedoch mit Blick auf das Ehepaar Minden nicht so eindeutig ziehen. Georg und Franka Minden unterstützten *jüdische Kunst*, obwohl sie keine dezidiert zionistische Haltung vertraten.⁴¹⁶

In der Kunstsammlung Minden befand sich beispielsweise eine Fassung von Glicensteins monumentaler Plastik *Der Messias* (auch: *Schlafender Messias*). Glicenstein sympathisierte mit der zionistischen Bewegung und nahm 1905 am VII. Zionistenkongress in Basel teil. Dort präsentierte er die Messiasbronze aus dem Besitz des Ehepaares Minden, die später im Vorgarten von deren Villa aufgestellt wurde.⁴¹⁷ Einen Gips-

412 Hirsch, Das Haus Minden, S. 262.

413 Vgl. Donath, Adolph: Wie die Kunstfälscher arbeiten, Prag 1937, S. 111.

414 Vgl. Bertz, Inka (Hg.): »Eine neue Kunst für ein altes Volk«. Die jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924, Berlin 1991.

415 Vgl. Bertz, Inka: Jewish Renaissance – Jewish Modernism, in: Bilski, Emily D. (Hg.): Berlin Metropolis. Jews and the new Culture, Berkeley 2000, S. 164–188, hier S. 168.

416 Auch für andere Berliner Sammler wie Rudolf Mosse bildete dies keinen Widerspruch: Mosse besaß Werke von Henryk Glicenstein, Lesser Ury und Erich Wolfsfeld, ohne Zionist zu sein. Der vermeintliche Widerspruch gleichzeitiger Förderung jüdischer Kunst und einer nicht-zionistischen Haltung war wohl eher ein von zionistischer Seite forciertes und bis heute vielfach unkritisch übernommenes Konstrukt. Vgl. Kraus, Elisabeth: Die Familie Mosse: Deutsch-jüdisches Bürgertum im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999, S. 460.

417 Vgl. Anonymus: Enrico Glicenstein: Sculptures Commissioned by the Covenant Club in the 1930s, in: *Chicago Jewish History*, Summer 2001, S. 8 f. (mit Ab-

abguss dieser Skulptur besaß auch das neugegründete Bezalel Museum in Jerusalem.⁴¹⁸ Die Messias-Plastik zählt zu den Hauptwerken Glicensteins und wurde gerade auf zionistischer Seite sehr positiv rezipiert. Sie zeigt den Messias als gefesselte Sitzfigur, die schlummernd nach vorne gebeugt ist. In seinen Fesseln repräsentiert er das Leidenschicksal des jüdischen Volkes, drückt jedoch gleichzeitig messianische Hoffnung aus:

»Die rechte Hand hält die Posaune, die linke ist fest geschlossen, zur Faust geballt. Erwartende Kräfte in organischer Hülle und steigende Spannung. Nach langer Zeitreise löst sich die Spannung, dann löst sie seinen Schlummer, und die große, uralte Kraft tritt zutage. Lang und unermessbar ist die Weile des Schweigens, aber Anfang und Ende dieses Schweigens ist begrenzt von gewaltigen Geschehnissen. In dieser Form schuf Glicenstein einen Barbarossa des Judentums.«⁴¹⁹

In der Kunstsammlung Minden befanden sich zudem mehrere Werke des Künstlers Lesser Ury, den das Ehepaar wohl auch durch finanzielle Zuwendungen unterstützte. Der für seine modernen Metropolendarstellungen Berlins bekannte Ury entwickelte eine neuartige Bildsprache, die sich dezidiert mit seiner jüdischen Herkunft auseinandersetzte.⁴²⁰ Er schuf eine ganze Reihe von Monumentalgemälden, die alttestamentliche Szenen darstellten, und kreierte in diesen »Bildern der Bibel« einen speziell jüdischen Symbolismus, der vor allem von zionistischen Zeitgenossen als Schöpfung einer genuin jüdischen Kunst betrachtet wurde.⁴²¹ Für den jungen Martin Buber waren Lesser Urys biblische Darstellungen der

bildung). Hirsch erwähnt, dass im Garten des Ehepaares Minden Glicensteins Plastik *Abasver* gestanden habe. Er meint vermutlich die *Messias*-Plastik, vgl. Hirsch, *Das Haus Minden*, S. 262; Perles, Rosalie: Henryk Glicenstein, in: *Ost und West*, 1903, H. 3, Sp. 177-193.

418 Vgl. Manor, Dalia: *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London 2005, S. 37. Der Gipsabguss des Bezalel gilt als verschollen, ein Bronzeabguss des Messias befindet sich heute im Israel Museum in Jerusalem. Zwei weitere Bronzegüsse befinden sich in London und Warschau, ein weiterer Gipsabdruck in Turek.

419 Anonymus: Zwei Werke Glicensteins, in: *Ost und West*, 1905, Jg. 9, S. 535-539.

420 Bilski, Emily D.: Jüdische Identität und Großstadt. Symbolismus im Werk von Lesser Ury, in: Schütz, Chana (Hg.): Lesser Ury. Bilder der Bibel – der Maler-radierer, Berlin 2002, S. 25-42, hier S. 25 (auf Englisch publiziert als: *Images of Identity and Urban Life: Jewish Artists in Turn-of-the-Century Berlin*, in: Bilski (Hg.), *Jews and the new Culture*, S. 102-146, hier S. 107).

421 Vgl. Schütz, Lesser Ury – Bilder der Bibel, S. 13.

Inbegriff einer neuen jüdischen Kunst und Impuls für die Ausformulierung seines Konzepts einer *Jüdischen Renaissance*.⁴²²

Vermutlich ist der Kontakt zwischen Lesser Ury und dem Ehepaar Minden auf deren gemeinsamen Freund Adolph Donath zurückzuführen. Donath hatte um die Jahrhundertwende als Student in Wien gelebt, sich dort im zionistischen Umfeld Theodor Herzls bewegt und als Journalist betätigt.⁴²³ Als überzeugter Zionist und Kunstliebhaber interessierte sich Donath vor allem für die kulturzionistische Strömung und das Streben nach einer *Jüdischen Renaissance* in der bildenden Kunst. Vermutlich 1904 lernte er in diesem Kontext Lesser Ury in Berlin kennen.⁴²⁴ Zudem befand sich das Atelier von Lesser Ury unweit der Villa Minden am Nollendorfplatz. 1910 erteilte Franka Minden ihm den Auftrag, zum 60. Geburtstag ihres Mannes ein Deckengemälde zu schaffen.⁴²⁵ Sie wählte hierfür das Sujet *Moses beschwört die Finsternis*. Donath bezeichnet dieses Moses-Deckengemälde in seiner Ury-Biographie als die »eindrücklichste aller Mosesvarianten«, die Ury schuf, und verweist insbesondere auf das markant kraftvoll kontrastierende Kolorit des Gemäldes.⁴²⁶ Diese monumentalen biblischen Gemälde sollten nach Wunsch Lesser Urys frei von Marktzwängen entstehen. Der Künstler lud seine »Bilder der Bibel« inhaltlich »sozialphilosophisch« auf und führte sie in so großen Formaten aus, dass sie auf dem Kunstmarkt kaum Abnehmer finden konnten.⁴²⁷ Der Auftrag Franka Mindens, der Ury künstlerische Freiheit einräumte, bot dem Künstler die Gelegenheit, ein großformatiges Werk mit ideellem Inhalt anzufertigen.⁴²⁸

422 Vgl. Buber, Martin: Lesser Ury, in: *Ost und West*, 1. Jg. Februar 1901, Sp. 113-126. Es wundert daher wenig, dass auch Zionisten wie Max Bodenheimer und Georg Kareski Lesser Urys »jüdische Werke« erwarben. Vgl. Schütz, Chana: Lesser Ury and the Jewish Renaissance, in: *Jewish Studies Quarterly*, Jg. 10 (2003), S. 360-376, hier 367.

423 Vgl. Bensimon, Doris: Adolph Donath (1876-1937). Ein jüdischer Kunstwanderer in Wien, Berlin und Prag, Frankfurt a. M. 2001.

424 Ebenda, v. a. S. 76 u. S. 182.

425 Vgl. Ladwig-Winters/Galliner (Hg.), *Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin*, S. 155 f. und 200.

426 Vgl. Donath, Lesser Ury, S. 49 f. (mit Abbildung).

427 Vgl. Bertz, *Jewish Renaissance*, S. 180.

428 Vgl. Bertz, Inka: Mitarbeit an der Erhöhung des Menschentums. Lesser Urys Monumentalgemälde und ihre Rezeption, in: Schütz (Hg.), Lesser Ury, S. 43-54, hier S. 44 f. Das Ehepaar Minden besaß allerdings mit einem gefälligen Blumenstillleben auch ein weit weniger inhaltlich anspruchsvolles Werk des Künstlers. Ury, Lesser, *Blumenstillleben – Lilien*, 1913.

Franka Minden fungierte mehrfach selbstständig als Auftraggeberin von Künstlern. So gab sie etwa 1913/14 dem Bildhauer Fritz Schaper Aufträge für die Anfertigung einer Porträtbüste des befreundeten Georg Schweinfurth und der Bronze *Junges Mädchen mit Blumenkorb* als Geschenk für ihren Mann zum Hochzeitstag.⁴²⁹ Sie korrespondierte auch mit Künstlern wie Erich Wolfsfeld.⁴³⁰ In Franka Mindens Namen wurde darüber hinaus im Jahr 1917 der Akademie der Wissenschaften das Gemälde *Die letzte Sitzung im alten Akademiegebäude Unter den Linden* des akademischen Künstlers William Pape geschenkt, das unter anderem den Historiker Theodor Mommsen und den Ökonomen Gustav Schmoller abbildet.⁴³¹

Für das Ehepaar Minden war das Bekenntnis zu einer Synthese von *Judentum und Deutschtum* ein maßgebliches Merkmal ihres kulturellen Handelns. Ihre selbstbewusste Demonstration von Jüdischsein und deutschnationaler Haltung ließ das Haus Minden für viele Zeitgenossen im Rückblick als gelungenen Versuch einer deutsch-jüdischen Symbiose wirken.⁴³²

6. Eine exotische Vorliebe: Ostasiatika

Ostasiatische Kunst erfreute sich bereits seit der dekorativen Chinamode, die die europäische Aristokratie im Spätbarock und Rokoko ergriffen hatte, auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit. Erneut erregten Ostasiatika im späten 19. Jahrhundert beginnend mit dem großbürgerlichen Makartstil der Gründerzeit – einer Synthese aus Historismus und Exotik – größere Aufmerksamkeit.⁴³³ Begünstigt durch die massenhafte technische Reproduktion vor allem japanischer Kleinkunst – wie Fächer, Tassen und Lackkästchen – entstand daraus während der wilhelminischen Ära eine diesmal breite Gesellschaftsschichten anspre-

429 Simson, Jutta von: Fritz Schaper. 1841-1919 (= Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 19), München 1976, S. 45, Kat. Nr. 59 u. 24.

430 Vgl. Donath, Adolph: Erich Wolfsfeld, Berlin 1920.

431 Anonymus: Vermischtes, in: *Im deutschen Reich*, 1917, Heft 7-8, Juli 1917, S. 325.

432 Hirsch, Das Haus Minden, S. 257.

433 Vgl. Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus, München 1996, S. 58 f.; Kopplin, Monika: Das Sammelwesen von Ostasiatika in Deutschland und Österreich, vorzugsweise verfolgt für die Zeit von 1860-1913, in: Goepper, Roger/Kuhn, Dieter/Wiesner, Ulrich (Hg.): Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln, Wiesbaden 1977, S. 33-46.

chende Mode, die als *Japonismus* bezeichnet wurde.⁴³⁴ Jenseits der Funktion dekorativer Raumgestaltung kam der Kunst Japans eine zentrale Rolle bei der Suche von avantgardistischen Kunstschaaffenden nach einem adäquaten künstlerischen Ausdruck für die Moderne zu. Die Rezeption japanischer Kunst übte auf die Technik und Sujetwahl der französischen Impressionisten sowie auf viele ihr folgende moderne Kunstströmungen erheblichen Einfluss aus. Der Pariser Kunstkritiker und Schriftsteller Edmond de Goncourt formulierte das Diktum »L'Art japonais a des beautés comme l'art français« und vertiefte den Enthusiasmus für Ostasien literarisch mit seinem 1881 publizierten Werk *La maison d'un artiste*.⁴³⁵ Insbesondere das moderne Kunstgewerbe war stark von japanischen Vorbildern geprägt.⁴³⁶

Zentrum des *Japonismus* war bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts Paris. Im Jahr 1862 hatte dort die *Boutique Desoye* eröffnet, die zu einem bedeutenden Treffpunkt japanbegeisterter Künstler und Literaten wurde. Erfolgreich führten Samuel Bing und Hayashi Tadamasu, zwei Schlüsselfiguren des europäischen Handels mit japanischer Kunst, ihre Galerien seit den 1870er Jahren in der französischen Hauptstadt. Japanische Kunst war insbesondere seit den politischen Umwälzungen (Meiji-Restauration) vom sich reformierenden japanischen Adel verkauft worden und wurde vermehrt im internationalen Kunsthandel angeboten.⁴³⁷ Zudem hatte die Präsenz japanischer Kunst bei den Pariser Weltausstellungen der Jahre 1867, 1878 und 1889 eine transnationale werbende Wirkung. Auch die Berliner Kunstwelt wurde von der Mode des Japonismus erfasst: So porträtierte beispielsweise der Maler Reinhold Lepsius im Jahr 1889 seine Partnerin Sabine Lepsius, geborene Graef, in einem japanischen Kostüm.⁴³⁸

434 Vgl. Lambourne, Lionel: Japonisme: Cultural crossings between Japan and the West, London 2005; Antonin, Daniela/ Suebsman, Daniel (Hg.): Faszination des Fremden: China – Japan – Europa, Düsseldorf 2009.

435 Goncourt, Edmond de: *La maison d'un artiste*, 2 Bde., Paris 1881-1882.

436 Vgl. Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Siegfried (Hg.): Weltkulturen und die Moderne, München 1972, S. 15-19, hier S. 16-17; Honolulu Academy of Arts (Hg.): *Japan & Paris: impressionism, postimpressionism, and the modern era*, Honolulu 2004; Weisberg, Gabriel/ Chu, Petra ten-Doesschate (Hg.): *The Orient expressed: Japan's influence on Western art, 1854-1918*, Seattle/ Washington 2011.

437 Vgl. Weisberg/ Becker/ Possémé (Hg.), *L'art Nouveau*, Stuttgart 2005.

438 Das Gemälde gilt als verschollen. Vgl. Dorgerloh, Das Künstlerehepaar Lepsius, S. 106

In zahlreichen westeuropäischen Ländern und in Nordamerika entstanden private Sammlungen japanischer Kunst, vor allem japanischer Farbholzschnitte. Auch wissenschaftlich wurde das Feld insbesondere 1897 durch die erste kunsthistorische Publikation zum japanischen Holzschnitt von Woldemar von Seidlitz erschlossen, die viele Jahrzehnte das maßgebliche Standardwerk bleiben sollte.⁴³⁹ Über das Medium der modernen Kunstzeitschrift – im deutschsprachigen Raum vor allem *Pan, Jugend* und *Deutsche Kunst & Dekoration* – sowie durch Ausstellungen wurden auch Frauen als Käuferinnen japanischer Kunst direkt angesprochen.

Das Sammeln japanischer Farbholzschnitte zählte um 1900 bereits zu einem etablierten Bereich der europäischen und amerikanischen Privatsammlungslandschaft. Allerdings hatte sich im Lauf der Jahrzehnte das Interesse an japanischen Holzschnitten bestimmter Epochen verlagert: Waren es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die späten Blätter eines Hokusai (1760-1848) und Hiroshige (1797-1858), die mit ihren Darstellungen weiblicher Grazie (Kurtisanen, Geishas) sowie ihren Frühlingbildern (*shunga*) impressionistische Kunstschaffende inspirierten, bildeten nach 1900 die Werke japanischer Künstler des frühen 18. Jahrhunderts (etwa Harunobu und Utamaro) den Mittelpunkt des Interesses. Diese lieferten nicht nur Vorbilder für ein von nachimpressionistischen Kunstströmungen gefordertes Höchstmaß an Stilisierung und Ornamentierung, sondern galten bei Sachverständigen als ursprünglicher und dadurch historisch relevanter.

In Berlin existierten um 1900 mehrere Privatsammlungen japanischer Farbholzschnitte. Zu den bekanntesten Privatsammlern zählten zu dieser Zeit insbesondere Personen aus dem Umfeld der Stil- und Secessionskunst wie Emil Orlik, Alfred Walter Heymel und Max Liebermann. Auch der Kaiserlich Japanische Konsul Gustav Jacoby besaß eine bedeutende Sammlung von Japanlacken, -keramik und Schwertzierarten. Doch die wohl qualitätvollste Sammlung japanischer Farbholzschnitte stellte eine Berliner Sammlerin zusammen, deren Biographie und Sammlung heute nahezu unbekannt sind: Antonie, genannt Tony Straus-Negbauer.

439 Seidlitz, Woldemar von: Die Geschichte des japanischen Holzschnitts, Dresden 1897.

Eine Berliner Sammlerin japanischer Kunst: Tony Straus-Negbauer

Zwischen 1908 und 1913 baute Tony Straus-Negbauer eine Sammlung der »vielseitigsten und historisch vollständigsten Darstellungen des japanischen Farbholzschnittes auf, die jemals in deutschem Besitz vereinigt« war.⁴⁴⁰ Neben dieser berühmten Sammlung japanischer Farbholzschnitte stellte Tony Straus-Negbauer eine – wie es ein Kritiker schmeichelnd beschrieb – »ganz private und intime, von einem unpräzisen Geschmack bestimmte« Kollektion von Gemälden, Zeichnungen und Grafiken alter Meister, sakraler Holzplastik und altem Kunstgewerbe zusammen.⁴⁴¹

Tony Straus-Negbauer präsentierte ihre Sammlung japanischer Farbholzschnitte mehrfach in öffentlichen Ausstellungen und förderte durch Schenkungen mehrere Berliner Kunstinstitutionen. Die Sammlung Straus-Negbauer war vor dem Ersten Weltkrieg international bekannt und die Sammlerin in Kunstkreisen gut vernetzt.

Die Eltern Antonie Negbauers wanderten vor der Geburt ihrer Tochter von Deutschland in die Vereinigten Staaten von Amerika aus, 1859 kam sie in New York City zur Welt.⁴⁴² 1885 heiratete Antonie Negbauer den Frankfurter Bankier Caesar Straus, mit dem sie bis zu dessen Tod in Frankfurt am Main lebte.⁴⁴³ Das Ehepaar bekam zwei Söhne, Albert L. Straus und den später international erfolgreichen Psychiater und Philosophen Erwin Walter Straus.⁴⁴⁴

Drei Jahre nach dem Tod ihres Mannes, im Jahr 1908, begann Straus-Negbauer damit, japanische Farbholzschnitte zu erwerben.⁴⁴⁵ Der Witwenstatus eröffnete ihr anscheinend größere Handlungsfreiheit. Die

440 Vgl. Cassirer/Helbing, Sammlung Tony Straus-Negbauer, Berlin 1928, S. VIII.

441 Eisenstadt, E.: Auktionsnachrichten, in: *Kunst und Künstler*, 29 (1931), S. 175 f.

442 Es existiert kein gebündelter Nachlass von Straus-Negbauer. Im Nachlass ihres Sohns Erwin Walter Straus finden sich vereinzelte Informationen zu Tony Straus-Negbauer. Er befindet sich heute im *Simon Silverman Phenomenology Center* an der Duquesne University, Pittsburgh, Pennsylvania.

443 »Straus, Caesar« in: Klötzer, Wolfgang (Hg.): *Frankfurter Biographie*, 2. Bd., S. 446 f.

444 Vgl. Moss, Donald: *Translators preface*, in: Straus, Erwin. W.: *Man, time and World. Two contributions to anthropological psychology*, Pittsburgh 1982, S. VII–XVIII; Bossong, Franz: *Zu Leben und Werk von Erwin Walter Maximilian Straus (1891-1975) mit Ausblicken auf seine Bedeutung für die medizinische Psychologie*, Würzburg 1991.

445 Straus-Negbauer, *Wie ich Japan entdeckte und sammelte*, S. 464.

Sammlerin erinnert sich, dass es mehr Zufall und »Liebe auf den ersten Blick« als gezieltes Interesse waren, die sie zu ihren frühen Ankäufen bei der Berliner Kunst- und Verlagshandlung R. Wagner »verleiteten«. Die Anfänge der Sammeltätigkeit Tony Straus-Negbaur waren auch von Widerständen von außen sowie eigenen Zweifeln geprägt. So schildert sie, dass es wegen ihrer »kostspieligen Liebelei« Vorwürfe und Ermahnungen von Bekannten »gehagelt« habe und sogar Briefe an die Adresse ihrer Mutter geschickt worden seien. Dies habe bei ihr Ängste und Sorgen ausgelöst, die sie durch das sachverständige Urteil von Kennern, etwa dem befreundeten Alfred Walter Heymel, zu beschwichtigen versuchte:

»Ganz freilich habe ich aber trotz alledem – als Mutter zweier Söhne von 17 u. 20 Jahren – doch die Angst, ich könnte vielleicht zu viel Geld bereits für Dinge, wovon ich im Grunde [...] [nicht] genug verstehe, veräußert haben. Und um nun in meinem Eifer + Rausche nicht noch mehr zu riskieren wäre mir ein freundschaftliches Urteil von Ihnen so wertvoll.«⁴⁴⁶

Zu ihren frühen Erwerbungen zählten Schauspielerbildnisse des Theatergraphikers Torii Kiyonoga (1752-1815) sowie Holzschnitte von Hosoda Eishi (1756-1829) und Kitagawa Utamaro (1753-1806).⁴⁴⁷

Nach und nach erwarb Straus-Negbaur Fachwissen, indem sie sich eine Bibliothek mit Standartwerken zu ostasiatischer Kunst anlegte und den Kontakt mit wichtigen Museumsfachleuten und Privatsammlern wie Woldemar von Seidlitz, Julius Kurth und Alfred Walter Heymel suchte.⁴⁴⁸ Bereits im März 1908 umfasste ihre Sammlung 76 hochwertige japanische Farbholzschnitte, wovon 22 der Sammlung des renommierten Pariser Händlers Hayashi Tadamasu entstammten.⁴⁴⁹ Bekannte Provenienzen wurden ihr zum Gradmesser für gute Qualität, und so erwarb sie vor allem Werke, die vorher Teil berühmter Sammlungen waren.⁴⁵⁰ Schon bald erregte die finanzkräftige und engagierte Sammlerin in Kennerkreisen größere Aufmerksamkeit. Der Fachmann Woldemar von Seidlitz bat sie um Leihgaben für eine Ausstellung in Dresden.⁴⁵¹ Doch

446 Brief von Tony Straus-Negbaur an Heymel vom 15.3.1908, DLM, A: Heymel 62.1834.

447 Straus-Negbaur, *Wie ich Japan entdeckte und sammelte*, S. 464.

448 Vgl. ebenda, S. 464-470, hier S. 464; Brief von Tony Straus-Negbaur an Heymel vom 15.3.1908, DLM, A: Heymel 62.1834.

449 Ebenda.

450 Sie besaß u. a. Werke aus den Sammlungen Charles Gillot und Samuel Bing.

451 Vgl. Straus-Negbaur, *Wie ich Japan entdeckte und sammelte*, S. 464.

nicht Seidlitz, sondern der Privatgelehrte Julius Kurth wurde in den nächsten Jahren eine Art Mentor für Straus-Negbauer. Wie »ein kleiner ABC-Schütze« sei sie bei Kurth »in die Schule gegangen« und habe versucht, sich eine eigenständige Expertise aufzubauen. Kurth gab ihr nicht nur wichtige Hinweise, sondern band Straus-Negbauer auch aktiv in seine Forschungstätigkeit ein, so dass sie etwa bei Katalogisierungen assistieren durfte.⁴⁵² Ausgestattet mit großem finanziellen Handlungsspielraum, Interesse und gesellschaftlichen Verbindungen, baute Straus-Negbauer bis 1910 sowohl ihre Sammlung als auch ihre Fachkenntnisse und -netzwerke stark aus. Sie reiste zu wichtigen internationalen Auktionen, etwa der Happer-Versteigerung bei Sotheby's in London im April 1909.⁴⁵³ Bei diesen Gelegenheiten knüpfte sie auch Beziehungen zu den britischen Sachverständigen Edward Fairbrother Strange vom Kensington Museum und Laurence Binyon vom British Museum. In den folgenden Jahren wurden Teile ihrer Sammlung bei Ausstellungen in München (1909), im Frankfurter Städelschen Institut (1909/1910), in Schwerin (1910), in der Bremer Kunsthalle (1911) sowie in der Berliner Königlichen Akademie der Künste (1912) präsentiert.⁴⁵⁴ Innerhalb kürzester Zeit war sie mit ihrer Sammlung zu einer bekannten Persönlichkeit innerhalb des europäischen Ostasien-Netzwerks geworden. Doch dabei blieb es nicht: Nach der großen Berliner Ausstellung 1912 beschloss die gebürtige Amerikanerin, eine Reise in die USA zu unternehmen. Diese Reise, die sie von New York über Chicago und Boston führte, sollte dem Ausbau ihrer transatlantischen Beziehungen zu Fachleuten dienen, Möglichkeiten zum Erwerb neuer Werke auf dem amerikanischen Markt schaffen und ihre Kenntnisse – vor allem mittels der Besichtigung der großen amerikanischen Sammlungen – erweitern. Sie besuchte in New York und Brooklyn die Privatsammlungen von Howard Mansfield, Louisine Havemeyer und Hamilton Fields sowie das Metropolitan Museum. In Chicago besichtigte sie zudem die Ostasiatika-Sammlungen von Clarence Webster, Charles Hibbard Chandler, Frederick Will. Gookins und Clarence Buckingham. Auf ihrer dritten Station in Boston besichtigte sie die Sammlung der Brüder William Stuart und John Spaulding sowie das Museum of Fine Arts, Boston.

Straus-Negbauer war überwältigt von der Fülle und Dichte der amerikanischen Ostasiatika-Sammlungen. »Ich hatte in Europa keine Idee

452 Ebenda, S. 466.

453 Ebenda.

454 Vgl. u. a. Kurth, Julius: Ausstellung alter japanischer Farneholzschnitte aus der Sammlung Straus-Negbauer im Stedelschen Institut, Frankfurt a. M. 1909.

davon, dass dergleichen existiere!«, schildert sie ihren Eindruck.⁴⁵⁵ Sie lernte in den USA den »modernen Geschmack« der dortigen Sammlerinnen und Sammler für »neue und frische« Blätter kennen, der ganz im Kontrast zu den vor allem in Frankreich bevorzugten Blättern mit »Charme« stand, die etwas verblasst und abgenutzt aussahen.⁴⁵⁶ Sie adaptierte diesen »modernen« Geschmack, wie Curt Glaser hervorhob:

»[G]erade in dieser Hinsicht hat Frau Straus-Negbauer von Anfang an die Grundsätze modernen Sammlertums zu eigen gemacht, indem sie nicht die verblichenen Drucke wählte, die von dem Geschmack der älteren Generation der Liebhaber vor allem in Paris bevorzugt werden, sondern die vollkommen wohlerhaltenen, farbenfrischen Exemplare, wie sie heute besonders von den amerikanischen Sammlern geschätzt werden.«⁴⁵⁷

Die exorbitanten Bestände der amerikanischen Sammlungen, die verhältnismäßig hohe Anzahl von Sammlerinnen, die sensationellen und extravaganten Auktionen in New York, all dies machte großen Eindruck auf Tony Straus-Negbauer. Jedoch sparte sie auch nicht mit Kritik: Offen stellte sie beispielsweise die Qualität der Ankäufe Frank Lloyd Wrights in Japan in Frage, der für viele private Sammler in den 1910er Jahren in den USA ein Hauptvermittler japanischer Kunst war.⁴⁵⁸

Mit zahlreichen Neuerwerbungen im Gepäck kehrte sie 1913 nach Europa zurück. Zwar konnte sie in Berlin nicht, wie sie es sich wünschte, in einem Museum professionell Fuß fassen, aber ihre Sammlung bereicherte auch so das Kunstleben der Stadt. Zu diesem Zeitpunkt ebte die Japanmode allerdings bereits ab und wurde von einer anderen Ostasienmode abgelöst: Fortan stand chinesische Kunst im Fokus.

455 Straus-Negbauer, *Wie ich Japan entdeckte und sammelte*, S. 468.

456 Ebenda.

457 Cassirer/Helbing, *Sammlung Tony Straus-Negbauer*, S. VII.

458 Frank Lloyd Wright war, während er in Tokio das Imperial Hotel baute, Agent der Spaulding-Brüder und erwarb für die Sammler Kunstobjekte vor Ort. Er beschäftigte sich auch theoretisch mit japanischen Farbholzschnitten. Vgl. Wright, *Frank Lloyd: The Japanese Print. An Interpretation*, Chicago 1912; Meech, Julia: *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The architect's other passion*, New York 2001, S. 15 f. u. S. 86.

Eine Pionierin der chinesischen Kunst in Berlin: Olga-Julia Wegener

Blieb die Rezeption ostasiatischer Kunst im 19. Jahrhundert zunächst vor allem auf formal-ästhetische Aspekte reduziert, trat um 1900 eine zunehmende Verwissenschaftlichung und systematische Verbreitung der Kenntnisse über japanische und zunehmend auch chinesische Kunst hinzu. Zwischen 1900 und 1910 rückte das bis dahin zugunsten japanischer Kunst vernachlässigte Sammeln und Erforschen chinesischer Kunst sogar in den Vordergrund des allgemeinen Interesses. Der deutsch-amerikanische Sinologe Friedrich Hirth publizierte 1896 die früheste deutschsprachige Studie zu chinesischer Kunst, es folgte 1902 eine Studie von Julius Lessing und 1910/1912 publizierte Oskar Münsterberg sein zweibändiges Standardwerk zu chinesischer Kunstgeschichte.⁴⁵⁹ Noch 1909 bemängelte der Kunstkritiker Hans Bethge:

»Die Kunstfreunde haben sich um China immer viel zu wenig gekümmert, alles warf sich auf Japan, besonders in den letzten Jahrzehnten, denn Japan war Mode, und die Kunst der stärkeren Chinesen wurde von den Europäern auffallend vernachlässigt.«⁴⁶⁰

Die Kunst Chinas erfuhr nach 1900 von Experten gegenüber der noch »jungen« japanischen Kunst eine Aufwertung, da sie als die ältere und authentischere Kunst Ostasiens betrachtet wurde. Zudem wurde der internationale Handel mit chinesischer Kunst durch die Plünderungen chinesischer Kulturgüter in Peking und Nordchina während des so genannten Boxerkriegs (1900/1901) belebt.⁴⁶¹ Während dieses Krieges waren unzählige Kunst- und Kulturschätze aus öffentlichen Institutionen sowie Geschäften und Privathäusern geraubt worden, die in den westlichen Kunsthandel gelangten und das allgemeine Interesse an chinesischer Kunst beförderten. Auch wenn es sich hierbei nicht um systematisch geplanten Raub handelte – Woldemar von Seidlitz bedauerte sogar, dass den deutschen Truppen kein »kunstwissenschaftlicher Beirat« zur

459 Vgl. Hirth, Friedrich: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, München 1896; Lessing, Julius: Chinesische Bronzegefäße, Berlin 1902; Münsterberg, Oskar: Chinesische Kunstgeschichte, 2 Bde., Esslingen 1910-1912.

460 Bethge, Hans: Chinesische Malerei, in: *DKD*, Bd. 24, 1909, S. 70-84, hier S. 71.

461 Vgl. Spurny, Till: Die Plünderung von Kulturgütern in Peking 1900/1901, Berlin 2008, S. 10-14.



Abb. 13: Porträtfotografie von Olga-Julia Wegener.

gezielten Plünderung mitgeschickt worden war –, waren die Auswirkungen erheblich.⁴⁶²

Olga-Julia Wegener war in Berlin eine der ersten Personen, die mit kunsthändlerischen Ambitionen eine Privatsammlung chinesischer Kunst anlegten. Sie sammelte seit 1901 chinesische Kunst und ließ ihre Sammlung im Winter 1908/1909 in der Berliner Königlichen Akademie der Künste ausstellen, woraufhin eine öffentliche Kontroverse um den potentiellen Erwerb der Sammlung für die Königlichen Museen zu Berlin entbrannte.

⁴⁶² Seidlitz, Woldemar von: Ein deutsches Museum für asiatische Kunst, in: *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Bd. 1, H. 4, S. 181-198, hier S. 185.

Olga-Julia Wegener, geborene von Zaluskowski, entstammte einer adeligen Offiziersfamilie.⁴⁶³ Nach dem Tod ihres Vaters im Sommer 1884 lebte die Mutter Clara mit ihren drei Kindern – Olga-Julia und zwei jüngeren Brüdern – in »äußerst bedürftigen Verhältnissen«, was ihre Gesuche um Beihilfe vom Kaiser belegen.⁴⁶⁴ Nach der Zwangsversteigerung ihres Gutes zählte die Familie zum so genannten verarmten »Etagenadel«. Die schlechte gesundheitliche Verfassung der Mutter erforderte zudem Unterstützung.⁴⁶⁵ Auch Olga-Julia, die »immer kränklich, brustleidend« war, hatte sich im Alter von 18 Jahren einer »Operation in Folge eines krebartigen Brustgeschwürs« unterziehen müssen, worauf eine »erhebliche Sehnenstörung und Steifheit des rechten Armes zurückgeblieben« war.⁴⁶⁶ Vermutlich war Olga-Julia, wie Ende des 19. Jahrhunderts in adeligen Familien üblich, von Gouvernanten und Hauslehrern erzogen worden oder hatte – wenigstens für kurze Zeit – ein Stift oder Mädchenpensionat besucht. Trotz ihrer physischen Beeinträchtigung und ihrer adeligen Herkunft war sie gezwungen, diverse Anstellungen als Erzieherin und Gesellschafterin anzunehmen sowie »künstlerische Arbeiten« anzufertigen, um neben ihrer Mutter auch ihre Brüder finanziell zu unterstützen.⁴⁶⁷ Der Lyriker Ludwig Jacobowski schildert aber auch die Teilhabe der jungen Frau am gesellschaftlichen Leben Berlins. So habe sie mit ihm 1897 einen Abend auf dem Berliner Künstlerball verbracht und ausgiebig den polnischen Volkstanz *Krakowiak* getanzt.⁴⁶⁸

Georg Wegener, ihr späterer Ehemann, war Sohn des Theologen und Berliner Superintendenten Wilhelm Wegener. Seine Mutter Anna war eine geborene von Rentzell.⁴⁶⁹ Nach dem Studium der Geografie, Geschichte und Theologie wurde Georg Wegener 1891 von der Universität Marburg promoviert. Im Anschluss an sein Studium, nach kurzer Anstel-

463 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 176 Heroldsamt, Nr. 10997 von Zaluskowski (o. D.).

464 Vgl. SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, »Gesuche um Beihilfe für O.J.'s Mutter vom 18.II.1885«, K. 2.

465 Ebenda.

466 Ebenda.

467 Vgl. SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Entwurf für Schreiben an das Kriegsministerium, o. D. K. 2 und Gesuche um Beihilfe für O.J. Mutter, Attest vom 9. Juni 1899, K. 2. Vgl. allgemein zu verarmten Adeligen: Singer, Johanna M.: *Arme adelige Frauen im Deutschen Kaiserreich*, Tübingen 2016.

468 Stern, Fred B. (Hg.): *Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlass von Ludwig Jacobowski*, 2 Bde., Heidelberg 1974, Bd 1, S. 441, u. Bd. 2, S. 228.

469 Vgl. Winkler, Arno: »Georg Wegener«, in: *Geographisches Taschenbuch und Jahrweiser für Landeskunde*, Wiesbaden 1964/65, S. 302-309.

lung an der Friedrich-Werderschen Oberrealschule in Berlin, trat Wegener ausgedehnte Forschungsreisen an, von denen er in diversen Periodika des national-kaisertreuen Berliner Scherl-Verlags berichtete.⁴⁷⁰ Nach seiner Rückkehr nach Berlin, vermutlich Ende 1898, lernte er Olga-Julia von Zaluskowski kennen, die Heirat folgte im Frühjahr 1900. Noch in demselben Jahr brach Georg Wegener erneut zu einer Reise auf, die ihn unter anderem nach China führte.⁴⁷¹ Dort erlebte er 1900 den so genannten Boxeraufstand mit, über den er für das Deutsche Reich Bericht erstattete.⁴⁷² Bereits seit Mitte des 19. Jh. war das »Reich der Mitte« und dessen riesiger Markt in den Fokus westlicher Mächte gerückt. Im Jahr 1897 okkupierte das Deutsche Reich die chinesische Stadt Tsingtau, um dort einen strategisch wichtigen Flottenstützpunkt für die deutsche Marine zu installieren und somit die eigene imperialistische Einflussphäre auszuweiten. Anschließend erzwang das Deutsche Reich vom Kaiserreich China die langfristige Pacht der Bucht Kiautschou.⁴⁷³

Wie Georg Wegener rückblickend selbst einräumte, schien die Eheschließung mit seiner Frau ein »keckes Wagnis« gewesen zu sein, da das Paar gezwungen war, in bescheidenen Verhältnissen zu leben.⁴⁷⁴ Eheschließungen von adeligen Frauen und bürgerlichen Männern waren zudem um 1900 noch ungewöhnlich.⁴⁷⁵ Das junge Paar lebte in bescheidenen, aber geselligen Verhältnissen: In ihre Schöneberger Mietswohnung luden Wegeners regelmäßig andere junge Wissenschaftler, Forschungsreisende und Künstler zu zwanglosen Zusammenkünften ein.⁴⁷⁶ Neben befreundeten Künstlern lassen auch der Besuch von Berliner Secessionsausstellungen und die eigene Kunstproduktion Olga-Julia Wegeners auf ihr Interesse und ihre Partizipation am Berliner Kunstgeschehen schlie-

470 Vgl. Degener, Hermann A. L.: »Georg Wegener«, in: *Wer ist's? Biographien von rund 15.000 lebenden Zeitgenossen*, Berlin 1928, S. 1660; Wegener, Georg: »Heidelberg«, in: Ders.: *Ein neuer Flug des Zaubermantels*, Leipzig 1926, S. 359 f.

471 Vgl. Wegener, Georg: »Silvesterabende eines Weltreisenden«, in: Ders.: *Zaubermantel*, S. 139-154, hier S. 149.

472 Vgl. Sapper, Karl: *Nachruf Georg Wegener*, in: *Petermanns Mitteilungen*, Bd. 85 (1939), S. 281 f., hier 281.

473 Vgl. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 3, S. 1142.

474 Vgl. Wegener, Madeleine, S. 152.

475 Heiratete eine adelige Frau dennoch einen bürgerlichen Mann, so bevorzugten sie wie die Historikerin Wienfort ermittelt hat, Bildungsbürger (Professoren, Ärzte, Pfarrer). Vgl. Wienfort, *Adel in der Moderne*, S. 116.

476 Hier verkleidete man sich, es wurde viel geraucht, Walzer getanzt und um vier Uhr früh Erbsensuppe gegessen. Vgl. ebenda.

ßen.⁴⁷⁷ Sie scheint auch Vorträge und Kurse des Berliner *Victoria-Lyzeums* besucht zu haben, durch die sie kunsthistorische Kenntnisse erwarb.⁴⁷⁸

Bereits um 1900 sammelte Olga-Julia Wegener Antiquitäten; der Entschluss, mit chinesischer Kunst zu handeln, scheint von ihr wenig später gefasst worden zu sein.⁴⁷⁹ Georg Wegener hatte wenig Interesse an Kunst und war am Erwerb der Objekte »kaum je beteiligt«.⁴⁸⁰ In wenigen Jahren trug Olga-Julia Wegener eine Sammlung zusammen, zu der ein Berliner Museumsmitarbeiter feststellte, dass einige Stücke daraus »jedem europäischen Museum zur Zierde gereichen würden«.⁴⁸¹ Ihre Kollektion versuchte Olga-Julia Wegener nach 1906 durch Neuerwerbungen direkt in China maßgeblich zu erweitern, wohl um die Sammlung dann geschlossen an eine Institution oder Privatsammlung in Europa zu veräußern. Von Bremen aus trat Olga-Julia Wegener im Herbst 1906 ihre erste China-Reise über Qinhuangdao nach Peking an.⁴⁸² In einer idealisierten Erzählung berichtete ihr Ehemann von dieser Reise.⁴⁸³ China sollte seiner Frau »[e]ine Fundgrube sein [...] aus der schöpfend sie teilhaben wollte an der Bereicherung unserer Kulturerzeugnisse«.⁴⁸⁴ Die Erzählung gibt Aufschluss über die ideologische Fundierung des kulturellen Handelns von Olga-Julia Wegener. Ausgehend von der imperialistischen

477 Vgl. ebenda, S. 77. Boerschmann erwähnt die »praktische Tätigkeit« Wegeners, es lässt sich aber nicht klären, um welche Art von Tätigkeit es sich hier genau handelt. Vgl. Boerschmann, Ernst: Chinesische Gürtelschnallen. Sammlung Olga-Julia Wegener im China-Institut Frankfurt a. M., in: *Sinica. Mitteilungen des China Instituts*, 15 (1940) S. 3-9, hier S. 2.

478 Vgl. SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Brief o. D., K. 2.

479 Vgl. Wegener, Madeleine, S. 119 f.

480 Vgl. Boerschmann, Chinesische Gürtelschnallen, S. 2. Im Briefwechsel des Paares bestätigt sich die ungeteilte Kunstleidenschaft. Dies konnte mitunter zu Verstimmtheiten führen. So beschrieb Olga-Julia Wegener in einem Brief: »Dass wir auf dem Gebiete [der Kunst] einander so fremd sind schmerzt mich immens tief.« SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Brief OJW an GW, o. D., K. 2.

481 Es ist anzunehmen, dass es sich bei der nur als Herr Müller benannten Person um Friedrich Wilhelm Karl Müller (1863-1930) handelte, der Kustos, später Abteilungsleiter und seit 1906 Direktor der ostasiatischen Sammlung des Berliner Museums für Völkerkunde war. Vgl. SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, »O. J. an G. W. 1906 bis 1909«, Brief vom 23.1.1906, K. 3.

482 Vgl. Degener, Georg Wegener, S. 1660; Wegener, Georg: Das Gastgeschenk. Erinnerungen, Leipzig 1938, S. 155.

483 Text von Georg Wegener in Mappe »Olga-Julia China Bilder«, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 15.

484 Ebenda.

Annahme zivilisatorischer Überlegenheit der westlichen Welt gegenüber den Kolonien begriff sie die Überführung außereuropäischer Kunst nach Europa als »Rettung«, als ein Bergen von Kulturgut aus dem »Schutt der Vergessenheit, der so verschlossenen chinesischen Häuser.«⁴⁸⁵ Unerwähnt ließ Georg Wegener die kommerziellen Interessen seiner Frau.⁴⁸⁶

Der Großteil der etwa 600 chinesischen Kunstwerke, die Olga-Julia Wegener in China kaufte, setzte sich aus antiker chinesischer Malerei – hauptsächlich *kakemonos* (Hängende Rollen), einigen *makimonos* (Langrollen) und einzelnen Blättern sowie altem chinesischen Kunstgewerbe (Bronzen, Keramik, Gürtelschnallen, Mobiliar) – zusammen. Wegener hatte die meisten Objekte bei Kunsthändlern in Peking erworben. Sie baute sich in Kunsthandels- und Diplomatenkreisen ein so gut funktionierendes Netzwerk auf, dass sie im Mai 1908 eine Einladung zur Audienz bei der chinesischen Kaiserin-Witwe erhielt.⁴⁸⁷ Nach mehrmonatigem Aufenthalt berichtete sie ihrem Mann im Frühjahr 1908 von ihrem größten Coup: »Habe 120 Bilder gekauft. Bin völlig fertig mit den Nerven [...], Schlafe keine Nacht mehr, denke nur immer: Bilder!«⁴⁸⁸

»Frau Olga-Julia Wegener ist ja bald in den Schatten gestellt!«⁴⁸⁹ –
Eine transnationale Kunstkontroverse

Im Frühsommer 1906 trat Olga-Julia Wegener mit ihren Neuerwerbungen die Rückreise von China nach Europa an. Sie reiste über die Schweiz, wo sie vom 27. Juli bis 6. August am IX. Internationalen Geografenkongress in Genf teilnahm und einen Vortrag über chinesische Malerei hielt, bei dem sie 15 ihrer in China kurz zuvor erworbenen Kunstwerke als Anschauungsmaterial präsentierte, die »Entzücken« bei den Sinologen im Publikum hervorriefen.⁴⁹⁰ Zurück in Berlin, begann sie gemeinsam mit dem Leiter der Königlichen Akademie der Künste Ludwig Justi ein folgenschweres Vorhaben: die Vorbereitung einer Ausstellung ihrer chine-

485 Ebenda.

486 Dazu ausführlich Kap. III, 4, S. 179-185.

487 Vgl. Wegener, Olga-Julia: Ein Empfang bei der Kaiserin-Witwe von China, in: *Weltspiegel*, 17.12.1908, auch abgedruckt in: Wegener, Georg: *Fliegt mit! Neue Erinnerungen eines Weltreisenden*, Leipzig 1928, S. 144-151.

488 Wegener, Madeleine, S. 191f.

489 Brief Otto Kümmler an Wilhelm Bode vom 13.12.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 202.

490 Vgl. Verein für Geographie und Statistik Frankfurt a. M. (Hg.): *Jahresbericht des Frankfurter Vereins für Geographie und Statistik*, Jg. 74 (1910), S. 168f.

sischen Kunstwerke, um dem Berliner Publikum, das noch nie zuvor eine vergleichbare Sammlung gesehen hatte, chinesische Kunst zu präsentieren und diese anschließend wohl gewinnbringend zu veräußern. Im Vorwort des Ausstellungskataloges wurde hervorgehoben, dass das »[A]n bieten der Besitzerin, ihre Sammlung auszustellen, [...] von der Akademie um so freudiger angenommen [wurde], als die chinesische Malerei in Europa noch wenig beachtet« und dem »größeren Kreis der Kunstfreunde« noch unbekannt sei.⁴⁹¹ Erwartungsvoll schrieb Olga-Julia Wegener an ihren Mann: »[w]enn dies nicht ein ganz großer Erfolg wird, dann geh ich in die Spree!«⁴⁹² Sie ahnte zu diesem Zeitpunkt wohl ebenso wenig wie Ludwig Justi, »[d]ass ein gewaltiger Zorn losbrechen würde: bei [Wilhelm] Bode«, dem damaligen Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin.⁴⁹³

Ab dem 9. Dezember 1908 wurde in der Berliner Königlichen Akademie der Künste vier Wochen lang die *Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener* – genauer: 230 chinesische Gemälde in neun Räumen – ausgestellt.⁴⁹⁴ Bereits ein halbes Jahr zuvor, im Sommer 1908, hatte der Experte und Sammler ostasiatischer Kunst Ernst Grosse seinem ehemaligen Schüler Otto Kümmel folgende Nachricht übersandt: »Frau Olga-Julia Wegener, geb. von Zaluskowsky [sic], wird hier in der nächsten Zeit ihre chinesischen Gemälde ausstellen, für die in der Presse bereits mit Pauken und Trompeten Reklame gemacht wird. Bode ist aber gewarnt. Außerdem ist gerade kein Geld da.«⁴⁹⁵ Welchen Hintergrund hatte diese Nachricht? Seit seinem Amtsantritt als Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin im Jahr 1905 sah sich Wilhelm Bode mit der Notwendigkeit einer Erweiterung oder eines Neubaus für die rasch anwachsenden Sammlun-

491 Vgl. Gaethgens, Thomas / Winkler, Kurt (Hg.): Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, 2 Bde., Berlin 1999–2000, Bd. 2, S. 202 f. Königliche Akademie der Künste (Hg.): Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener (vom 9. Dezember bis 10. Januar 1909), Berlin 1909.

492 Wegener, Madeleine. Hervorhebung im Original.

493 Gaethgens / Winkler (Hg.), Ludwig Justi, S. 202 f.

494 Königliche Akademie der Künste (Hg.), Ausstellung Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener.

495 Brief von Ernst Grosse an Otto Kümmel am 23.6.1908, in: Walravens, Hartmut (Hg.): »Und der Sumeru meines Dankes würde wachsen«: Beiträge zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland (1896–1932). Briefe des Ethnologen und Kunstwissenschaftlers Ernst Grosse an seinen Freund und Kollegen Otto Kümmel sowie Briefwechsel zwischen dem Kunsthistoriker Gustav Ecke und dem Architekten Ernst Boerschmann, Wiesbaden 2010, S. 42.

gen des Museums für Völkerkunde konfrontiert.⁴⁹⁶ Nach dem Vorbild der 1904 gegründeten Islamischen Kunstabteilung sollte auch eine eigenständige Ostasiatische Kunstabteilung entstehen, damit die »hohe Kunst« Ostasiens – die nach zeitgenössischer Expertenmeinung der »hohen Kunst« der »Mittelmeervölker« ebenbürtig war – auch »in deutschen Museen eine angemessene Vertretung« fände.⁴⁹⁷ Bodes Ambition, auch außereuropäische Kunst in Berlin zu musealisieren, muss im Kontext des imperialen Führungsanspruchs des deutschen Kaiserreichs, der auch auf kultureller Ebene angestrebt wurde, betrachtet werden. Man könnte, der Begrifflichkeit Hans-Ulrich Wehlers folgend, den europäischen Wettstreit um kulturelle Dominanz auch als Mittel sozialimperialistischer Innenpolitik deuten, wonach eine dominierende Sammlung ostasiatischer Kunst – gewissermaßen als plakativer Ausdruck des imperialen Erfolgs – zur Kaschierung innenpolitischer Probleme diene.⁴⁹⁸ Eine kulturelle Ex-tinktion oder Hegemonie im Bereich ostasiatischer Kunst war jedoch nur zu erreichen, wenn die Einflussnahme oder gar Dominanz anderer Nationen – vor allem Englands, Frankreichs und Nordamerikas –, die bereits auf umfangreiche Bestände an Kunstwerken zurückgreifen und so möglicherweise schneller eine qualitätvolle und prestigeträchtige Sammlung ostasiatischer Kunst aufzubauen vermochten, verhindert wurde.⁴⁹⁹

Das Berliner Kunstgewerbemuseum und das Museum für Völkerkunde besaßen zu diesem Zeitpunkt nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl ostasiatischer Objekte. Der Fokus der von Bode geplanten Ostasien-Kunstsammlung sollte zudem nicht auf chinesischem Kunstgewerbe oder ethnografischen Objekten, sondern in freien künstlerischen

496 Vgl. Bode, *Mein Leben*, Bd. I, »bisher unveröffentlichte Manuskripte«, S. 385, u. Bode, *Erweiterungs- und Neubauten bei den königlichen Museen*, S. 239-248; Veit, Willibald: *Verlorenes Erbe! Verschenkte Vergangenheit. Ein Rückblick auf die hundertjährige Geschichte des Museums für Ostasiatische Kunst*, in: Bärnrether/Schuster (Hg.), *Zum Lob der Sammler*, S. 307-334, hier S. 308 f.

497 Kümmel, Otto: *Die Ausstellung älterer ostasiatischer Kunst im Völkerkundemuseum*, in: *Die Woche*, Nr. 11, Jg. 11, März 1909, S. 452-467, hier S. 462.

498 Vgl. Gaethgens, *Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich*, München 1992; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 3, S. 1138-1141.

499 In England waren solche Konkurrenten das India-Museum, das British Museum, das Kensington Museum, in Frankreich das Musée Guimet, das Trocadero-Museum, das Musée de l'extrême Orient und der Louvre, in den USA das Museum of Fine Arts, Boston, die Bushellsche Sammlung und das Metropolitan Museum of Art New York. In Deutschland existierte in öffentlichem Besitz nur die qualitätvolle Sammlung japanischer Kunst des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe unter Leitung Justus Brinkmanns.

Werken, vor allem der antiken Plastik und Malerei liegen. Bodes Grundprinzip folgend, sollte die geplante Ostasien-Sammlung ein »ostasiatisch-kunstgeschichtliches Repräsentantenhaus« werden, das er in einem Museumsneubau in Dahlem präsentieren wollte. Zunächst sollten die Bestände zu Kunst und Ethnologie Asiens im Museum für Völkerkunde verbleiben, Bode änderte jedoch seine Pläne zugunsten eines »Forums der Weltkulturen« in Dahlem, das jedoch nicht fertiggestellt wurde. Ab 1924 zog die Sammlung daher in Räume des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in der Prinz-Albrecht-Straße.⁵⁰⁰ Nicht in erster Linie der ästhetische Genuss, sondern die wissenschaftliche Forschung sollte zudem durch eine historische Qualitätssammlung gefördert werden.⁵⁰¹ Um den Aufbau der Ostasien-Sammlung nach diesen Gesichtspunkten zu verwirklichen, entsandte Bode seinen Mitarbeiter Otto Kümmel, seit 1906 Direktionsassistent und ein Experte auf diesem Gebiet, gemeinsam mit Ernst Grosse von 1907 bis 1909 nach Japan und China, um dort passende Objekte zu erwerben.⁵⁰² Ausgestattet mit einem relativ geringen Budget, das nach Aussage Kümmels »kaum zur Erwerbung eines einzigen alten, europäischen Bildes hohen Ranges ausreichen würde«, setzten die beiden Wissenschaftler durch gute Beziehungen und mit Glück – wie beim günstigen Ankauf von Teilen der Sammlung des Händlers Tadamas – ihre Mission sukzessive um.⁵⁰³

Für Februar 1909, also kurz nach der Ausstellung der Sammlung Olga-Julia Wegener in der Akademie, hatten Bode, Kümmel und Grosse eine Ausstellung der Neuerwerbungen im geplanten Ostasien-Museum vorgesehen. Sie sollten gemeinsam mit Funden der Turfan-Expedition im Berliner Museum für Völkerkunde präsentiert werden. Bereits von Juni bis Oktober 1908 waren Teile davon im Kunstgewerbemuseum zu sehen.⁵⁰⁴ Fast zeitgleich fand dort eine Ausstellung japanischer Kunst aus

500 Vgl. Butz, *Wege und Wandel*, S. 32-35; Waetzold, Wilhelm: *Trilogie der Museumsleidenschaft*. Bode – Tschudi – Lichtwark, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1 (1932), S. 5-12, hier S. 10.

501 Vgl. Butz, *Wege und Wandel*, S. 24.

502 Vgl. ebenda, S. 18-26.

503 Brief von Otto Kümmel an Ernst Grosse vom 25.5.1907, in: Walravens, Hartmut: *Otto Kümmel. Streiflichter auf Leben und Wirken eines Berliner Museumsdirektors*, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Bd. 24, Berlin 1988, S. 137-151, hier S. 141 f.; Walravens, *Beiträge zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland*, S. 10; Butz, *Wege und Wandel*, S. 21 f.; Gaetgens/Paul (Hg.), *Wilhelm Bode. Mein Leben*, Bd. I, S. 372.

504 Vgl. Veit, *Verlorenes Erbe*, S. 311; Glaser, Curt: *Ostasiatische Kunst. Die Neuerwerbungen der königlichen Museen zu Berlin*, in: *Cicerone*, 1. Jg. 7. Heft,

dem Besitz des Sammlers Alexander George Moslé sowie eine Ausstellung altjapanischer Farbholzschnitte im Haus der Presse statt.⁵⁰⁵ Angesichts dieser Fülle von Ausstellungen, bei denen Ostasiatika präsentiert wurden, schrieb Bode im Januar 1909 mit ironischem Unterton an Kümmel: »Alle diese Ausstellungen, selbst die tolle der Frau Dr. Wegener, werden für unsere Zwecke auf die Dauer nur nützlich sein. Dafür muss aber Ihre jetzige Ausstellung ein ›Schlager‹ werden!«⁵⁰⁶ Nützlich waren diese Konkurrenzausstellungen insofern, als sie das generelle Interesse an ostasiatischer Kunst demonstrierten, das den Neubau eines eigenen Museums gerade gegenüber Kaiser Wilhelm II. rechtfertigte. Darüber hinaus bot es den Fachmännern um Bode die Möglichkeit, sich durch ihre Expertise gegenüber den anderen Ausstellungsorganisationsvorhaben. Ein spezielles Problem verband sich für Bode jedoch trotzdem mit der Sammlung Olga-Julia Wegeners: Er fürchtete, dass die Sammlerin ihre von ihm als minderwertig und unwissenschaftlich eingestufte Sammlung dem Kaiser für die im Entstehen begriffene Ostasiatische Sammlung der Königlichen Museen zum Kauf anbieten könnte, was Bode und seinen Mitarbeitern wiederum dringend benötigte Gelder entziehen und seinem eigenen Sammlungskonzept zuwiderlaufen würde.⁵⁰⁷ Dies bestätigen auch die Memoiren Ludwig Justis: »da er [Bode] alles auf sich bezog, so war er überzeugt, die Akademie habe die Sammlung Wegener nur ausgestellt, um ihn zum Ankauf zu zwingen. [...] nun war er nicht davon abzubringen, dass die Akademie schändlich gegen ihn arbeitete«.⁵⁰⁸

Bode intervenierte bereits im Vorfeld erfolglos sowohl bei Ludwig Justi, Arthur Kampf als auch im Kultusministerium bei Geheimrat Friedrich Schmidt-Ott, um die Ausstellung der Sammlung Wegener zu unterbinden.⁵⁰⁹ Zu Bodes Leidwesen wurde die Ausstellung beim breiten Publikum jedoch zu einem großen Erfolg. Es gab allerdings auch Kritik, etwa von Curt Glaser: »Wer als nur Genießender die Ausstellung durchwandert, wird in reichem Maße auf seine Rechnung kommen«, nicht je-

April 1909, S. 215-223. Außerdem wurden die Objekte der neuen Ostasiatischen Sammlung in München bei der Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst* im Jahr 1909 präsentiert. Auch Olga-Julia Wegener war Leihgeberin für die Münchener Ausstellung.

505 Vgl. Brief von Bode an Kümmel vom 30.1.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 49.

506 Brief von Bode an Kümmel vom 30.1.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 49.

507 Vgl. Gaethgens/Paul, Bode, Bd. I, S. 372.

508 Gaethgens/Winkler (Hg.), Ludwig Justis, S. 202 f.

509 Vgl. Gaethgens/Paul, Bode, Bd. I, S. 372.

doch wer die Erforschung ostasiatischer Kunst anstrebe.⁵¹⁰ Der Kritiker Ewald Bender dagegen schloss seine Besprechung mit dem panegyrischen Satz: »Man kann der Königlichen Akademie der Künste nur Dank wissen, dass sie uns mit dieser Ausstellung, die zu gleichen Teilen Genuss und Belehrung bot, überraschte.«⁵¹¹ Briefe bildender Künstler an Olga-Julia Wegener, in denen diese ihren Dank für die gelungene Ausstellung ausdrückten, bestätigen diese Wahrnehmung.⁵¹² Als Krönung kündigte Kaiserin Auguste Viktoria ihren Besuch der Ausstellung an.⁵¹³

Einige Kritiker drängten in ihren Ausstellungsbesprechungen auf den Ankauf der Sammlung durch die Königlichen Museen: »Hoffentlich bleibt die Sammlung der Frau Wegener Deutschland erhalten und wandert nicht ins Ausland; es dürfte sich nie wieder eine gleiche Gelegenheit bieten, ähnliche Schätze aus China zu erwerben«, hieß es etwa in der *Illustrierten Rundschau*.⁵¹⁴ Unmut darüber, dass staatliche Institutionen es bisher versäumt hätten, die »schöne Sammlung« anzukaufen, wurde in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* laut:

»Eine Reverenz vor der Dame, die diese Bilder ferner Gegenden und ferner Zeiten gesammelt hat. Und einen langen Seufzer tun wir zu dem Manne hinüber, dessen Pflicht es gewesen wäre, die schönsten dieser Bilder für das schon genannte, geplante Museum in Dahlem, zu kaufen – Wilhelm Bode, dem Generaldirektor der Museen zu Berlin.«⁵¹⁵

Bode sah sich auf Grund dieser Vorwürfe erneut zur Intervention gezwungen. Er beorderte Otto Kümmel telegraphisch aus Japan nach Berlin und forderte ihn zur Begutachtung der Sammlung Olga-Julia

510 Vgl. Glaser, Curt: Altchinesische Kunst, in: *Der Cicerone*, Jg. 1, Heft 1, Januar 1909, S. 20-22.

511 Bender, Ewald: Die bildenden Künste. Rück- und Ausblicke auf das Kunstleben der Gegenwart, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 105, Nr. 2, S. 924-936, hier S. 931; Bethge, Chinesische Gemälde, S. 70-84; Bunsen, Marie von: Chinesische Kunst in Berlin, in: *Deutsche Rundschau*, Jg. 35, Heft 4, Bd. 138, Januar 1909, S. 140-142; Jessen, Jarno: Peinture chinoise à Berlin, in: *The Studio: an Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Jg. 46 (Mar. 1909), Nr. 192, S. 116-120.

512 Vgl. SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Mappe »Olga-Julia China Bilder«, K. 15.

513 Vgl. Gaethgens/Paul, Bode, Bd. I, S. 732.

514 Vgl. ebenda, Anonymus [H. v. S.]: Illustrierte Rundschau. Die Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung Olga-Julia Wegener in den Räumen der Berliner Akademie, in: *Velhagen & Klasing's Monatshefte*, Bd. 23, Ausg. 2, S. 299 f.

515 Bethge, Chinesische Gemälde, S. 71.

Wegeners auf: »Inzwischen hat Frau Dr. Wegener durchgesetzt, dass auch Seine Majestät in ihre Ausstellung gekommen war und unter ihrer Aufsicht ihre Schätze bewundert hat. Wir werden wohl demnächst vom königlichen Kabinett auf die Ankunft gestoßen werden. Also bitte machen Sie einen kurzen Bericht gleich in den nächsten Tagen. In Eile!«⁵¹⁶ Zudem unterrichtete Bode die Kaiserin davon, für wie minderwertig er die Wegener'schen Sammlung halte.⁵¹⁷ Kümmel sandte bereits am 13. Januar 1909 seine vernichtende Expertise an die Generalverwaltung der Königlichen Museen Berlin:

»Die älteren Bilder der Wegenerischen Sammlung sind fast durchweg solche industrielle Kopien so dass es ganz unnötig scheint, der Sammlung ein ausführliches Gutachten zu widmen. Zu einem Urteile über die angeblichen Werke neuerer Meister fühle ich mich nicht berechtigt, da ich zu wenig Bilder dieser Art kenne. Nach einzelnen Proben an japanischen Sammlungen traue ich auch diesen wesentlich bessere Leistungen zu. Die älteren Meistern zugeschriebenen Bilder gehen zu einem guten Teile offenbar auf ganz vorzügliche Originale zurück, wie man noch in der Gesamtkomposition und einzelnen Stellungen erkennt, daher auch die Bewunderung mancher Künstler, sie sind auch gr. T. keineswegs neue Arbeiten. Aber die absolute Erbärmlichkeit der Ausführung, besonders der Pinselführung und der Farbe, charakterisiert sie nur zu deutlich als schwache Kopien von Kopien in endloser Folge. Die älteren Arbeiten sind außerdem vielfach in schlechtester Verfassung und durchaus retuschiert; die meist neuen Montierungen – auf die es bei ostasiatischen Bildern sehr ankommt – höchst geschmacklos. Künstlerisch scheinen mir in der Sammlung nur 2 Bilder einigermaßen brauchbar [...].«⁵¹⁸

Kümmel beschrieb in seinem Bericht, dass das Vorhandensein und die anhaltende Produktion unzähliger Kopien und Kunstfälschungen die Lage auf dem Pekinger Kunstmarkt schwierig gestalte. Er erklärte mit Verweis auf japanische Sachverständige, dass es »[i]n China noch zahlreiche Originale chinesischer Malerei« gebe, diese aber »fast unmöglich für den Europäer und selbst Japaner, zu Gesicht zu bekommen [sein],

516 Brief von Bode an Kümmel vom 15.1.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 47.

517 Vgl. Gaethgens/Paul, Bode, Bd. I., S. 372, und Brief von Bode an Kümmel vom 24.1.1909, in: Klose, Briefwechsel, S. 48.

518 Bericht über die Sammlung chinesischer Gemälde der Frau Olga-Julia Wegener, gerichtet an die Generalverwaltung der Königlichen Museen Berlin, 13. Januar 1909, abgedruckt in: Butz, Wege und Wandel, S. 73 [dort ohne Quellenangabe].

geschweige denn zu erwerben«. ⁵¹⁹ Von Engpässen auf dem Pekingener Kunstmarkt hatte auch Olga-Julia Wegener 1908 ihrem Mann berichtet, sich jedoch überzeugt gezeigt, wegen ihrer Kenntnisse und guten Beziehungen nicht betrogen worden zu sein:

»[Die] Chinesen schätzen mich außerordentlich. [...] Es ist mir gelungen, die Privatsammlung eines Mandarin zu erwerben, Sachen allerersten Ranges, hinreißend schön. Es waren schwierige, langwierige Verhandlungen, zuerst ziemlich geheimnisvoller Art. Er decouvrierte sich erst ganz zuletzt, versuchte auch erst, mir den minderwertigen Teil seiner Sammlung anzuhängen, doch ohne Erfolg.« ⁵²⁰

Diese Selbsteinschätzung bestätigte Douglas Gray, ein Angehöriger der britischen Legation in Peking. Er schrieb Olga-Julia Wegener, die Pekingener Kunsthändler hätten sie in guter Erinnerung, da sie »all appreciated the fair way you dealt with them – not like some of the others here who want to acquire art treasures for an absolut cheap price«. ⁵²¹

Um 1900 gab es in Europa nur geringe Kenntnisse über ostasiatische Kunst, denn das Fach Kunstgeschichte steckte im Allgemeinen noch im Prozess methodischer Professionalisierung, und zahlreiche Fälschungen befanden sich im Umlauf. Die Infragestellung der Authentizität von Kunstwerken führte daher häufig zu großer Unsicherheit. Wilhelm Bodes Kompetenz beziehungsweise die seiner Mitarbeiter war bis zum Sommer 1909 nahezu unangefochten. Das sollte sich insbesondere durch den transnational geführten und sich über Jahrzehnte erstreckenden Skandal um die Echtheit einer von Bode angekauften und von ihm Leonardo da Vinci zugeschriebenen Büste einer Flora ändern. ⁵²² Die Diskussion um die Sammlung Olga-Julia Wegeners im Frühjahr 1909 kann als Kontroverse gewertet werden, die der Kritik an der Kennerschaft Bodes Voranschub leistete und der Heftigkeit des späteren Flora-Büsten-Skandals den Boden bereitete. ⁵²³

Durch Bodes vehemente Ablehnung der Sammlung Olga-Julia Wegeners gerieten er und sein Umfeld zudem in Opposition zu einigen Förde-

⁵¹⁹ Ebenda.

⁵²⁰ Wegener, Madeleine, S. 191 f.

⁵²¹ Brief von Gray an Olga-Julia Wegener vom 5.11.1912, SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Mappe »Olga-Julia China Bilder«, K. 15.

⁵²² Vgl. Wolff-Thomsen, Ulrike: Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?, Kiel 2006.

⁵²³ Vgl. ebenda, S. 9.

rern moderner Kunstströmungen. Bode nannte diese Gruppe »Freunde der Frau Dr. Wegener«: Ludwig Justi, Arthur Kampf und Julius Meier-Graefe. Die Frontstellung Bodes gegen Befürworter avantgardistischer Tendenzen in der bildenden Kunst hatte sich bereits 1908 im Kontext der »Tschudi-Affäre« angedeutet. Hugo von Tschudi, seit Januar 1896 Direktor der Berliner Nationalgalerie, war durch seine Ankäufe moderner Kunst für die Sammlung der Nationalgalerie sukzessive in Ungnade bei Kaiser Wilhelm II. gefallen, der ihn schließlich für ein Jahr beurlaubte. Tschudi setzte seine Tätigkeit in Berlin im Anschluss daran nicht fort, sondern nahm das Angebot, als Direktor der *Staatlichen Galerien* München tätig zu werden, 1909 an. Der Streit um die Moderne hatte sich so auch auf die preußische Museumsverwaltung ausgeweitet. Während der »Tschudi-Affäre« wurde Bode unter anderem von Maximilian Harden angegriffen, der in einem Artikel der *Zukunft* mutmaßte, Bode habe anonym in Artikeln gegen Tschudi intrigiert.⁵²⁴ Ganz eindeutig war die Trennlinie zwischen Bode und den Förderern der Moderne jedoch nie, was seine guten Beziehungen zu Max Liebermann und einigen modernen Kunstsammlerinnen und -sammlern belegen. Im Unterschied zu den Parteien, die sich bezüglich der Frage um Hugo von Tschudis Weggang aus Berlin gegenüberstanden, zählten drei zentrale Förderer der Moderne, Max Liebermann, Paul Cassirer sowie der designierte Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi selbst zudem nicht zu den »Freunden« Olga-Julia Wegeners. Tschudi lehnte die Wegener'sche Sammlung als »sehr roh« ab, und Max Liebermann soll die Ausstellung ebenfalls missbilligt haben.⁵²⁵ Paul Cassirer, mit dem Georg Wegener in Kontakt stand und den Olga-Julia Wegener lediglich bei kunsthändlerischen Fragen zur Rate zog, war ebenfalls nicht mit ihr befreundet.

Die erste Euphorie, die die Ausstellung der Sammlung von Olga-Julia Wegener in Berlin ausgelöst hatte, wich nach Bodes Agitation zunehmender Skepsis. In der Zeitschrift *Kunst und Künstler* wurden erste Zweifel an der Echtheit der Kunstwerke laut, und ein Kritiker fragte ungläubig, »[o]b die Empfindung recht hat, die den Datierungen und Beschreibungen des Katalogs an vielen Stellen großes Misstrauen

524 Vgl. Harden, Maximilian: »Flora berlinensis« *Miszellaneen*, in: *Die Zukunft*, 20.II.1909, S. 237-243. In seinen Memoiren konstatierte Bode, dass er sich nicht Tschudis entledigen wollte. Vgl. Gaethgens/Paul, Bode, Bd. I, S. 348.

525 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Dienstag Abend [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3; Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Donnerstag Abend [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

entgegenbringt«. ⁵²⁶ Mit einem Ankauf der zunehmend in Misskredit geratenen Sammlung Wegener für die ostasiatische Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin war nach dem Ende der Ausstellung im Frühjahr 1909 daher nicht mehr zu rechnen.

Wie in der Berliner Presse bereits spekuliert worden war, bekundete jedoch das British Museum Interesse am Ankauf der Sammlung, was der Angelegenheit nunmehr eine internationale Dimension gab. Laurence Binyon, britischer Dichter, Dramatiker und Kunsthistoriker, war seit 1909 als Assistant Keeper im Department of Prints and Drawings des British Museum mit speziellem Interesse an ostasiatischer Kunst tätig. ⁵²⁷ Gemeinsam mit dem Leiter der Abteilung, Sidney Colvin, setzte er sich intensiv für die Erweiterung der ostasiatischen Bestände des Museums ein, weshalb er auch mit viel Engagement versuchte, die Sammlung Olga-Julia Wegeners zu erwerben. ⁵²⁸ Bereits im Sommer 1909 hatten Binyon und Colvin mit Olga-Julia Wegener Kontakt aufgenommen, und im Februar 1910 wurde die Sammlung schließlich an das British Museum verkauft. ⁵²⁹

Im Gegensatz zu den Berliner Sachverständigen rühmten Binyon und Colvin die gute Qualität der Sammlung. In einem Rundschreiben des British Museum wurde sie als »die bedeutendste die jemals aus dem Osten gebracht worden« sei, angepriesen. ⁵³⁰ Zudem wurde betont, dass sich Wegener vor den Ankäufen in China dem Studium chinesischer Kunst gewidmet habe und die Sammlung daher »mit Kenntnis der wesentlichen Eigenschaften der chinesischen Kunst geschaffen worden« sei sowie »mit Geschmack und Urteil«. Auch die Chance, die sich für die britische Nation mit dem Ankauf verband, wurde unterstrichen: »[it] would give this country the credit of being the first of the nations of Europe to see the true importance of an art which is going to be increasingly appreciated hereafter«. ⁵³¹

⁵²⁶ Anonymus [verm. Scheffler, Karl]: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, Bd. 7 (1909), S. 232.

⁵²⁷ Ying-Ling Huang, *British interest*, S. 282.

⁵²⁸ Vgl. Hatcher, John: Laurence Binyon. Poet, Scholar of East and West, Oxford 1995, S. 167.

⁵²⁹ Vgl. Brief Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Sonnabend Nachmittag [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 3.

⁵³⁰ Undatiertes Zirkular des British Museum, verm. v. Sidney Colvin verfasst, SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Mappe »Olga-Julia China Bilder«, K. 15.; deutsche Version abgedruckt in: Stahl, Fritz: Eine versäumte Gelegenheit, in: *Berliner Tageblatt*, 9.3.1910.

⁵³¹ Ebenda.

Weshalb fiel das Urteil über die Sammlung Wegener in den sachverständigen Kreisen von London und Berlin so konträr aus? Vermutlich hatten die beiden Hauptakteure Binyon und Colvin unterschiedliche Motive: Der »poet-scholar« Laurence Binyon lehnte im Gegensatz zu Bode eine einseitige »academic specialisation« ab. Er verkehrte im Umfeld der Londoner Bohème, die sich regelmäßig im Lesesaal des British Museum sowie im nahe gelegenen *Vienna Café* in der New Oxford Street traf.⁵³² Erfolgreich hatte Binyon als Kurator, Schriftsteller und Referent in diesem Kreis für das Studium fernöstlicher Ästhetik und Philosophie geworben. Für Binyon verband sich mit chinesischer Kunst insbesondere die Synthese von Literatur und bildender Kunst:

»[C]hinese Art is intimately associated with literature, especially poetry. [...] The painter like the poet finds a motive in Nature and communicates his own emotional response to it. And he relates the chosen forms to one another by bringing them into a rhythmical accord; he is not preoccupied with the representation of objects as such, still less with the complete realization of a scene«.⁵³³

Durch Binyon avancierte die Rezeption Ostasiens im Werk zeitgenössischer Literaten – etwa des amerikanischen Schriftstellers Ezra Pound – zu einem wichtigen Referenz- und Experimentierfeld. Pound war bereits in den USA mit ostasiatischer Kunst in Kontakt gekommen, seine eigentliche Passion dafür entstand aber erst während seines Londonaufenthalts (1909-1914) durch Binyons Vorträge und Veröffentlichungen sowie nicht zuletzt durch die Freundschaft mit ihm. Pound besichtigte wiederholt die ostasiatische Kunst des British Museum – auch die Sammlung Olga-Julia Wegener –, und diese ästhetische Erfahrung schlug sich in seinem Œuvre nieder.⁵³⁴ Eine regelrechte Chinamode wurde in intellektuellen Avantgardekreisen Londons ausgelöst, in deren Kontext Ostasien als »neues Griechenland« des 20. Jahrhunderts verkündet wurde. Pound formulierte beispielhaft: »The last century rediscovered the middle ages. It is possible that this century may find a new Greece in China«.⁵³⁵ Zweifel-

532 Vgl. Kappeler, Suzanne: Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915, Frankfurt a. M. 1986, hier S. 28-32.

533 Royal Academy of Arts (Hg.): The Chinese Exhibition. A commemorative catalogue of the International Exhibition of Chinese Art, London 1936, S. IX.

534 Vgl. Qian, Zhaoming: The modernist response to Chinese Art. Pound, Moore, Stevens, Virginia 2003, v. a. S. 3-21.

535 Pound, Ezra: The Renaissance (1914) in: Eliot, Thomas (Hg.): Ezra Pound. Literary Essays, London 1954, S. 214-219, hier S. 215.

los prägte Binyon durch seine Zugehörigkeit zu diesen Kreisen und zu einer jüngeren Generation eine ganz andere Vorstellung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft als der »Diktator der historischen Idee«, Wilhelm Bode.⁵³⁶ Die historische Authentizität von Kunstwerken hatte für Binyon geringere Priorität als deren ästhetische Erfahrung: Die »Verliebtheit des Auges in malerische Werte« stand für ihn im Vordergrund. Olga-Julia Wegener berichtete diesbezüglich: »[H]eute sagte er [Binyon] ›wir werden es wohl kaum erleben, dass diese Bilder je richtig datiert werden. Aber das ist für uns ja auch nebensächlich.«⁵³⁷ Dieses Plädoyer für ein Kunstsammeln nach ästhetischen Maximen verband avantgardistische Kreise transnational miteinander: so Binyon mit den Opponenten Bodes in Berlin, den so genannten »Freunden Olga-Julia Wegeners« Ludwig Justi und Julius Meier-Graefe. Denn auch Meier-Graefe kritisierte ein bildungsbürgerliches »Spezialistentum«, wie es Bode vertrat, und verfolgte mit seinem Eintreten für einen rein formalästhetischen Kunstzugriff in seiner *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* einen vergleichbaren Standpunkt wie Binyon. Im Berliner Ausstellungskatalog der Wegener'schen Sammlung wurde erklärt, dass bei der Auswahl der ausgestellten Werke »lediglich künstlerische Gesichtspunkte maßgebend gewesen« seien. Dort wurde zudem darauf hingewiesen, dass die Echtheit der Werke eine Frage des historischen und nicht des künstlerischen Interesses und daher für die Ausstellung in der Berliner Akademie zweitrangig sei.⁵³⁸

Binyons Mitstreiter Sidney Colvin gehörte im Gegensatz zu seinem 20 Jahre jüngeren Kollegen der Generation Wilhelm Bodes an und hatte sich ähnlich wie dieser mittels seiner kunsthistorischen Kompetenz als Kunstkoryphäe etabliert. Gerade angesichts der Erfolge deutscher (Kunst-)Wissenschaftler, etwa im Bereich der Archäologie, hatte Colvin bereits in den 1880er Jahren eine »Crisis of representation« chinesischer Kunst im British Museum bemängelt und den Ausbau der Sammlung gefordert. Colvin charakterisierte die deutsche Archäologie in seinen Memoiren: »[t]hat branche of study had since the days of Winckelmann been much more generally followed and understood among German scholars than among English; and after their triumph and the establish-

536 Vgl. Waetzold, Bode – Tschudi – Lichtwark, S. 10.

537 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Dienstag Abend [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K. 3.

538 Vgl. Meier-Graefe, Julius: Hugo von Tschudi, in: *Die Zukunft*, 17, Bd. 68, 17.7.1909, Nr. 42, S. 87-90; Königliche Akademie der Künste (Hg.), Ausstellung Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener, S. 8.

ment of their empire in 1870 [sic!] the Germans, keen to their credit be it said, in the pursuit and organization of every other science no less than of the science of conquest and spoliation – were determined to take a practical lead in archaeological research on classic ground«. ⁵³⁹ Stärker als Binyon strebte Colvin danach, die britische Hegemonie im Bereich ostasiatischer Kunst zu verteidigen beziehungsweise neue Bereiche zu erschließen. Ob Colvin durch den Ankauf der Sammlung Wegener, wie Bode in seinen Memoiren vermutete, »[g]laubte [, ihm] [...] bei dieser Gelegenheit einen zweiten Streich versetzen zu können, indem er sie für den Print Room des British Museum erwarb«, bleibt offen. ⁵⁴⁰ Klar ist, dass das Verhältnis zwischen den staatlichen Museen in Berlin und London, parallel zum deutsch-britischen Verhältnis auf diplomatischer Ebene, äußerst angespannt und mit der *Daily-Telegraph*-Affäre im Oktober und November 1908 abermals verschärft worden war. Die Verquickung von bildender Kunst und politischer Machtstellung, von Kunst- und Imperialpolitik – gerade im Kontext des deutsch-britischen Verhältnisses –, spiegelt emblematisch ein abschätziger Artikel des einflussreichen Historikers und Publizisten Paul Hinneberg aus dem Jahr 1909 wider, in dem es hieß:

»Seit Jahrhunderten erfreut sich dieses Land [England, Anm. ACA], und heute mehr als je, einer politischen Macht, die nicht ihresgleichen gehabt. Besitzt doch England einen so großen Teil der Erdoberfläche, wie niemals irgendeine Macht seit Bestehen unseres Planeten. Im Gegensatz dazu hat England als Kunstland sehr wenig geleistet. Denn selbst die bedeutenden Bildnismaler des achtzehnten Jahrhunderts, die Landschaftler zu Beginn des neunzehnten, selbst die Präraphaeliten – als Meister vom ersten Rang können sie alle nicht gelten.« ⁵⁴¹

Im Spätsommer 1909, nach der Veröffentlichung eines kritischen Artikels des Auktionators Charles F. Cooksey, nahm im Rahmen dieses angespannten binationalen Verhältnisses der Flora-Büsten-Skandal seinen Lauf. ⁵⁴²

⁵³⁹ Vgl. Qian, *The modernist response to Chinese Art*, S. 6f.; Colvin, Sidney: *Memories & Notes of persons & places. 1852-1912*, London 1921, S. 216.

⁵⁴⁰ Gaethgens / Paul, Bode, Bd. I., S. 372 f.

⁵⁴¹ Haendcke, Berthold: *Die bildenden Künste und die politische Machtstellung*, in: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 3. Jg. Nr. 24 (1909), S. 715-726 u. 735-758, hier, S. 758.

⁵⁴² Vgl. Wolff-Thomssen, *Flora*, S. 32. Bei Wolff-Thomssen wird Colvin als Akteur nicht erwähnt, was verwundert, da Bode ihn selbst in seinen Memoiren als einen der »Leiter der Flora-Kampagne« benennt. Vgl. Gaethgens / Paul, Bode, Bd. I, S. 357.

Die Flora-Büsten-Affäre wurde, nachdem die Sammlung Wegener an das British Museum verkauft worden war, mit der Kontroverse um die Sammlung vermengt. Nach Bekanntwerden des erfolgreichen Verkaufs in London verfasste Fritz Stahl im *Berliner Tageblatt* einen Artikel mit der provokativen Überschrift *Eine versäumte Gelegenheit*, in dem er den Berliner Museumsautoritäten eine vorschnelle Verurteilung der Sammlung Olga-Julia Wegeners vorwarf und den Verlust für die deutschen Museen bedauerte.⁵⁴³ Ohne den Namen Bodes zu nennen, richtete sich Stahl mit seinen Vorwürfen eindeutig gegen den Generaldirektor. Indem er anmerkte, dass die rund 200 Bilder der Sammlung weniger gekostet hätten als »die falsche Florabüste allein«, verknüpfte er das Versäumnis des Ankaufs mit Bodes umstrittener Expertise in Bezug auf die Zuschreibung der Flora-Büste. Wiederholt berichtete Olga-Julia Wegener, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits in London befand, ihrem Mann über die britischen Reaktionen auf die Kontroverse. Durch ihre Nähe zu Sidney Colvin, der sich mit einem Artikel in der *Times* sowie diplomatischer Intervention aktiv an der Flora-Büsten-Affäre beteiligte, war sie gut über die Vorgänge unterrichtet.⁵⁴⁴ Olga-Julia Wegener berichtete ihrem Mann, dass Sidney Colvin dem Hofmarschall des Prinzen Heinrich, Albert von Seckendorff, geschrieben habe, »er müsste dem Kaiser sagen, dass Bode entfernt würde, er blamiert uns Deutschen. Hier wissen sie schon längst die unglaublichen Verhältnisse in Berlin [...] u. sie sagen ganz glatt ›Bode ist längst made‹ (verrückt) sie sagen alle Bode ist der beste Kenner aber allmählich größenwahnsinnig geworden u. überhaupt ein Unglück, er hat auch hier Händlern Certifikate ausgestellt an die er selbst nie glauben kann.«⁵⁴⁵

Nicht Bode, sondern sein Mitarbeiter Otto Kümmel reagierte eine Woche später mit einer Gegendarstellung auf Stahls Artikel, die ebenfalls im *Berliner Tageblatt* abgedruckt wurde.⁵⁴⁶ Kümmel betonte, dass nicht Bode, sondern er selbst als Leiter der ostasiatischen Abteilung für die

543 Stahl, *Eine versäumte Gelegenheit*. Vgl. Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Montag Abend [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

544 Wegener informierte interessanterweise den Bildhauer August Gaul über den aktuellen Stand der Kontroverse. Gaul verfasste später ein für Bode negatives Gutachten, das allerdings nie veröffentlicht wurde. Vgl. Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Freitag [o. D.], in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3; Vgl. Wolff-Thomsen, *Flora*, S. 186.

545 Brief von Olga-Julia Wegener an Georg Wegener, Donnerstag Abend, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, K.3.

546 Kümmel, Otto: *Die versäumte Gelegenheit*, in: *Berliner Tageblatt*, 15.3.1910, Morgenausgabe.

Ablehnung des Ankaufs verantwortlich sei. Er betonte, dass Olga-Julia Wegener ihre Sammlung »in kürzester Zeit, an den zugänglichsten Stellen, mit bescheidenen Mitteln und bescheidenem Verständnis zusammengerafft« habe, was angesichts der außerordentlichen Seltenheit chinesischer Originale und der Häufigkeit von Kopien und Fälschungen schon als fragwürdig erscheinen müsse.⁵⁴⁷ Kümmel verzichtete im Folgenden auf eine detaillierte Kritik der Sammlung mit der Begründung, er versage sich dies aus Kollegialität nach dem Ankauf des British Museum. Dennoch stellte er am Schluss die Fachkenntnis der britischen Kollegen in Frage.⁵⁴⁸

Dieser Stellungnahme Kümmels wurde im *Berliner Tageblatt* mit einem nicht minder scharfen Kommentar begegnet, der vermutlich wieder von Stahl verfasst worden war. Darin wurde Kümmel seine »weder sympathisch[e] noch überzeugende [...] Anschauung von der absoluten Ueberlegenheit und Unfehlbarkeit der deutschen Sachverständigen« sowie das Vertreten einer »peinlichen Deutschland-in-der-Welt-voran-Stimmung« vorgeworfen.⁵⁴⁹

Kümmel reagierte darauf in der Zeitschrift *Cicerone* und stilisierte sich als Opfer, das sich gegen »persönliche Beschimpfungen« wehren müsse.⁵⁵⁰

»Es ist sehr möglich, und es steht dem B. T. [Berliner Tageblatt, ACA] vollständig frei zu glauben, dass die Beamten des British Museum Recht, die der Berliner Museen Unrecht haben. Indessen wird auch das Berliner Tageblatt doch nicht nur sich selbst und den englischen Sachverständigen, sondern auch den Deutschen das Recht zugestehen müssen, eine Meinung zu haben und sie zu vertreten.«⁵⁵¹

Daraufhin ebte die Diskussion ab, flammte aber im Sommer 1910 erneut wieder auf. Anlass war eine im Juni eröffnete Ausstellung chinesischer und japanischer Malerei im White Wing des British Museum, die zu Ehren und ausgestattet mit zahlreichen Stücken der neu erworbenen Sammlung Olga-Julia Wegeners stattfand.⁵⁵² Die britische Presse feierte

547 Ebenda.

548 Ebenda.

549 Ebenda.

550 Vgl. Brief Kümmel an Bode, 17.3.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 206f.; Anonymus [Otto Kümmel]: Die Erwerbung chinesischer Gemälde aus dem Besitze der Frau Wegener, in: *Der Cicerone*, 2. Jg. Heft 6, März 1910, S. 207f.

551 Anonymus [Otto Kümmel], Erwerbung chinesischer Gemälde, S. 207-208.

552 Vgl. British Museum (Hg.): Guide to an Exhibition of Chinese and Japanese Paintings (Fourth to Nineteenth Century AD) in the Print and Drawing Gallery,

den Erwerb der Sammlung als kulturellen Triumph über die deutschen Sachverständigen, die *Sunday Times* schloss einen Artikel mit den Worten: »At least an English art director [Sidney Colvin, Anm. ACA] has scored even over the still redoubtable Dr. Bode.«⁵⁵³

Kümmel empörte sich über diesen Artikel und schrieb Bode: »Es ist wirklich Zeit der Welt zu zeigen, daß das Spiel, in dem Mister Sidney Colvin »scored over the still redoubtable Dr. Bode« foul play war.«⁵⁵⁴ Kümmel beantragte daraufhin eine Dienstreise nach London, um die dortige Ausstellung im White Wing des British Museum zu begutachten. Bereits von Mai bis Juni 1910 war Kümmel nach London und Paris gereist, um sich ein Bild der dortigen ostasiatischen Sammlungen zu machen. In einem Bericht an die Generaldirektion vom 8. Juni 1910 resümierte er:

»Wenn ich meine Eindrücke in einem Worte zusammenfasse, so verdienen die Londoner Sammlungen ostasiatischer Kunst das Prädikat erbärmlich. [...] Herr Binyon, der diese Sammlung [Wegener] für brauchbar hält, [...] muß von ostasiatischer Kunst aber auch gar nichts verstehen – kein Wunder da er kaum über [...] London hinaus gesehen hat, und sich so unmöglich einen Standard bilden konnte. Das B[ritish] M[useum] scheint seine Beamten nicht reisen zu lassen, die 1200 £, die in etwa eine zweijährige Reise nach Ostasien gekostet haben würde, hätten sicherlich die 8000 £ erspart, die jetzt für die völlig wertlose Sammlung Wegener ausgegeben worden sind.«⁵⁵⁵

Nach Besichtigung der Ausstellung im British Museum berichtete Kümmel der Generaldirektion abermals abschätzig:

»[I]hre Qualität ist mir diesmal noch geringer erschienen als das letzte Mal. [...] Das schlimmste ist die Wegenersammlung [sic!], die tatsächlich das Prädikat monströs verdient [...]. Die Wegenerschen [sic!] Gemälde sind durchweg von der Gattung der allgegenwärtigen Mas-

London 1910; Binyon, Laurence: Chinese Paintings in the British Museum, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 17, No. 89, Aug. 1910, S. 255-261. In derselben Ausgabe des Magazins ist das demonstrative Austrittsgesuch Wilhelm Bodes aus dem »consultative committee« der Zeitschrift auf Grund der Berichterstattung im Floraskandal abgedruckt.

553 Die *Sunday Times* vom 3.7.1910, zitiert nach: Brief Kümmel an Bode vom 10.7.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 212 f.

554 Brief Kümmel an Bode vom 10.7.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 212 f.

555 Vgl. Erwerbungen für die ostasiatische Kunstabteilung, in: SMB-ZA, Museum f. Völkerkunde/Ostasiatische Kunstsammlung. 1907-1910, 743, Bl. 58 f.

senkopien, die überall in Ostasien für wenige Dollar zu erwerben sind und deren Meisterbezeichnungen in einem fast laecherlichen Gegensatz zu ihrer Qualität stehen.«⁵⁵⁶

Im Herbst 1910 erhielt die Kontroverse um die Sammlung Wegener neue Dynamik. In der Berliner Presse war bekannt gegeben worden, dass Olga-Julia Wegeners Ehemann Georg als Experte das Kronprinzenpaar Wilhelm und Cecilie von Preußen auf einer Reise nach Indien begleiten würde.⁵⁵⁷ Diese Meldung führte bei Kümmel und Bode zu Spekulationen, Kümmel vermutete: »[H]err Wegener wird sicher alles tun, das bittere Unrecht, das den Schätzen seiner Frau geschehen ist, beim Kronprinzen in das rechte Licht zu setzen.«⁵⁵⁸ Jedoch hielt er es für unwahrscheinlich, dass auch Olga-Julia Wegener an der Reise teilnehmen würde. Bode reagierte sarkastisch:

»Frau Olga-Julia als Instrukturin und spätere Beraterin des Kronprinzen in Dingen der ostasiatischen Kunst – das kann ja schön werden! Das Resultat wird sein, daß der große Herr weiter für Napoleon und Napoleon-Reliquien und Kunstwerke schwärmt und die asiatische Kunst Kunst sein läßt.«⁵⁵⁹

Dennoch schien die Nähe der Wegeners zu Hofkreisen Bode zu beunruhigen: »Ich will dem Grafen Dohna, den Hauptbegleiter des Prinzen, den ich kenne, ein offenes Wort nach Indien nachschicken, damit Grosse nicht ganz ausgeschaltet wird und das Ehepaar Wegener genügend kennenlernt.«⁵⁶⁰ Auch dieses Mal intervenierten Bode und Kümmel nicht nur über persönliche Kontakte zum Hof, sondern zudem über die Presse: Kümmel spielte der Zeitschrift *Cicerone* eine negative Kritik der Sammlung Wegener zu, die angeblich ein japanischer Kenner verfasst und in der japanischen Monatsschrift *Bijitsu no Nihon* publiziert hatte. Auch der Generalverwaltung der Museen und dem Ministerium ließ Kümmel eine Übersetzung des Artikels zukommen.⁵⁶¹ Parallel warb William Cohn, ein Mitarbeiter Kümmels, in einem Artikel für eine stärkere

556 Ebenda.

557 Vgl. Wegener, Georg: Beim Nisam von Haiderabad, in: Ders.: Erinnerungen eines Weltreisenden, S. 152-159.

558 Brief von Kümmel an Bode vom 6.II.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 216 f.

559 Brief Bode an Kümmel vom 8.II.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 74.

560 Ebenda.

561 Vgl. Brief Kümmel an Bode vom 6.II.1910, in: Klose, Briefwechsel, S. 217. Anonymus: Ein japanisches Urteil, in: *Cicerone*, 2. Jg., Heft 22, November 1910, S. 767.

Verwissenschaftlichung der Auseinandersetzung mit chinesischer Kunst und rühmte die besondere Qualität der Ostasiatischen Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin.⁵⁶²

Dieser auf mehreren Ebenen erfolgte Angriff auf Olga-Julia Wegener und ihre Sammlung zielte erneut darauf ab, die Kennerchaft der Museumsautoritäten Bode und Kümmel zu unterstreichen und sie Olga-Julia Wegener und den britischen Sachverständigen abzusprechen. Die Agitation der Berliner Museumsmänner erinnert an die von der Historikerin Ulrike Wolff-Thomsen analysierten Reaktionen im Kontext des Flora-Wachsbüsten-Skandals. Wolff-Thomsen konstatiert unter anderem, dass Bode in diesem Kontext versucht habe, sein »System Bode«, das auf der »Unfehlbarkeit« seiner Bewertung von Kunstwerken fußte, zu stützen.⁵⁶³ Dies tat er beispielsweise, indem er den öffentlichen Meinungsbildungsprozess zu seinen Gunsten beeinflusste, der Presse – oft anonym – gezielte Informationen zuspitzte und darüber hinaus mittels des Rückgriffs auf seine guten Verbindungen zur Hofgesellschaft und zu Diplomatenkreisen versuchte, die Meinung hoher Entscheidungsträger zu beeinflussen.

Bode prägte zudem die öffentliche Wahrnehmung von Olga-Julia Wegener nachhaltig durch die Aufnahme der Wegener-Kontroverse in seine 1930 publizierten Memoiren.⁵⁶⁴ Sein ablehnendes Urteil von Sammlerin und Sammlung erzeugte ein negatives Bild, das möglicherweise dazu beigetragen hat, dass dieses Thema bis heute im deutschen Forschungskontext vernachlässigt wurde.⁵⁶⁵ Innerhalb des angelsächsischen

562 Es handelte sich hierbei um einen ungewöhnlich ausführlichen Artikel (32 Seiten, 25 Abbildungen!). Cohn, William: Die Malerei in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen, in: *Cicerone*, 2. Jg., H. 23, Dezember 1910, S. 779-810.

563 Vgl. Wolff-Thomsen, Flora, S. 167-198.

564 Vgl. Gaethgens / Paul (Hg.), Wilhelm Bode, Bd. 1, S. 372 f.

565 Es existiert bisher nur ein kurzer Beitrag im Kontext von Provenienzforschung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. Ansonsten wird Wegener weder im Kontext der Forschung zur Geschichte ostasiatischer/chinesischer Kunst rezipiert, noch findet sie Erwähnung in Publikationen zu Wilhelm Bode oder verwandten Themen, etwa zum Flora-Skandal. Dies verwundert umso mehr, als in den letzten Jahren mehrere Briefeditionen veröffentlicht wurden, in denen sie und ihre Sammlung häufig Erwähnung finden. Vgl. Reuther, Silke: Die Sammlung des Reiseschriftstellers und Geografen Georg Wegener, in: Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2014, S. 112 f.

Forschungskontexts wurde und wird die Sammlung Wegener hingegen deutlich häufiger rezipiert.⁵⁶⁶

International wurde die Sammlung Wegener in avantgardistischen Künstlerkreisen positiv bewertet. Im Januar 1911 wurden bisher unveräußerte Teile der Sammlung Olga-Julia Wegeners in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune ausgestellt.⁵⁶⁷ Die französische Fachpresse besprach die Ausstellung euphorisch. Insbesondere in einer Kritik Guillaume Apollinaires im Pariser Journal *L'intransigeant* wurden die chinesischen Kunstwerke als »Chinas Raphaels und Rembrandts« emphatisch begrüßt.⁵⁶⁸ Apollinaire, der wenig später als »Prophet einer neuen Kunst« dem deutschen Publikum den Begriff *Kubismus* näherbringen sollte, verglich einzelne *kakemonos* aus der Sammlung Wegener mit Werken der italienischen Renaissancekünstler Giotto di Bondone und Sandro Botticelli sowie der impressionistischen Landschaftsmalerei.⁵⁶⁹ Radikaler als Binyon vertrat er einen rein formal-ästhetischen Zugang zu den chinesischen Kunstwerken und hielt es sogar für unnötig, seinen Lesern die Namen der chinesischen Künstler zu nennen.⁵⁷⁰ Er versäumte es jedoch nicht, zu erwähnen, welche Kontroverse die Sammlung beziehungsweise ihr Nichtankauf in Berlin ausgelöst hatte:

»Ce fut un beau tapage à Berlin! On reprocha violemment aux musées allemands d'avoir laissé échapper une collection allemande au premier ordre, tandis que l'on achetait à grands frais la Flora faussement attribuée à Léonard de Vinci. Mais il était trop tard, et pour ne pas avoir l'air de revenir sur leurs décisions, les représentants des musées allemands continuèrent à boudier la collection de Madame de Wegener«.⁵⁷¹

566 Vgl. Ying-Ling Huang, *British interest*, S. 279-287; Qian, Zhaoming: *Pound and Chinese Art in the »British Museum Era«*, in: Dennis, Helen May (Hg.): *Ezra Pound and Poetic Influence. The Official Proceedings of the 17th international Ezra Pound Conference*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 100-114; Qian, *The Modernist Response to Chinese Art*, S. 8 f.

567 Galerie Bernheim-Jeune (Hg.): *Peintures chinoises anciennes: collection Olga-Julia Wegener*, Paris 1911.

568 Apollinaire, *Chinese Art*, S. 127-129.

569 Ebenda, S. 128.

570 Vgl. Borsò, Vittoria: *Guillaume Apollinaire und Herwarth Walden – eine »liaison manquée«*. Konvergenzen und Divergenzen zwischen der französischen Avantgarde und den Künstlern von Der Sturm, in: Hülsen-Esch, Andrea/Finckh, Gergard (Hg.): *Der Sturm*. Bd. II, Wuppertal 2012, S. 305-322, hier S. 305; Apollinaire, *Chinese Art*, S. 128.

571 Weitere Pressestimmen aus Paris, London und New York befinden sich, oft ohne Angabe zu Autor, Datum oder Zeitschrift, im NL Wegener, SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, *Mappe »Olga-Julia China Bilder«*, K. 15.



Abb. 14: Katalog der Ausstellung »Chinesische Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener«.

Auf die Pariser Ausstellung folgte 1913 die Präsentation der Sammlung im Budapester Kunstgewerbemuseum.⁵⁷² Bereits 1914 wurde sie erneut ausgestellt, dieses Mal im zweiten Stock der neu gegründeten Düsseldorfer Galerie Alfred Flechtheims, die in der Regel Werke moderner europäischer Künstler präsentierte.⁵⁷³ Ähnlich wie die Pariser reagierte auch die Düsseldorfer Kritik positiv auf die Ausstellung:

572 Takács, Zoltán von: Die chinesische Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener im Kunstgewerbemuseum zu Budapest, in: *Ostasiatische Zeitschrift*. Beiträge zur Kenntnis der Kunst und Kultur des Fernen Ostens, Berlin, 2. Jg. Heft 1, April/Juni 1913, S. 121f. Takács berichtet von mehr als 80 ausgestellten Werken, die z.T. auch in Berlin und London zu sehen waren.

573 Flechtheim, Alfred (Hg.): Chinesische Gemälde aus der Sammlung der Frau O.J. Wegener, Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, vom 7. März bis Mitte April 1914, Düsseldorf 1914.

»Seht sie euch an, seid ruhig und lasst eure individuellen Phantasmen oder Bedürftigkeiten bei Seite, und ihr werdet eine Feierstunde haben vor diesen Beispielen einer unsäglich feinen, beglückend harmonischen, restlos gekonnten Kunst. [...] seht sie euch an, ihr vom Niederrhein, die euch euer schöner Strom mit allen Zonen der Erde verbindet.«⁵⁷⁴

Die Ausstellung chinesischer Kunst bildete den Auftakt der von Alfred Flechtheim verfolgten Etablierung außereuropäischer Kunst auf dem deutschen Kunstmarkt. Ob intendiert oder nicht – Olga-Julia Wegener feierte durch die Präsentationen ihrer Sammlung in Paris, Düsseldorf und Budapest gerade bei der künstlerischen Avantgarde große Erfolge. Dies stand deutlich im Kontext der um 1905 innerhalb der künstlerischen Avantgarde einsetzenden Begeisterung für die außereuropäische »primitive Kunst«, die neben der Kunst Ostasien auch die Afrikas, Ozeaniens und Südamerikas umfasste.⁵⁷⁵

574 Hermanns, Rob.: Chinesische Malerei in Düsseldorf, in: SB Abt. III A, Nachl. Wegener, Georg, Mappe »Olga-Julia China Bilder«, K. 15.

575 Flam, Jack/Deutch, Miriam: Primitivism and twentieth-century art. A documentary History, Berkeley 2003, S. 1-22, hier S. 1. Auch in diesem Bereich waren einige Berliner Sammlerinnen aktiv: So trug beispielsweise Nell Walden, die Ehefrau des Kunstgaleristen und Publizisten Herwath Walden, eine Sammlung so genannter primitiver Kunst zusammen und präsentierte sie gemeinsam mit ihrer bedeutenden Sammlung von Werken avantgardistischer Kunstschaffender wie Franz Marc, Wassily Kandinsky, Jacoba van Heemskerck und Marc Chagall. Zu nennen ist ferner die Berliner Sammlung afrikanischer Volkskunst von Ellen Paasche, der Ehefrau des Afrika-Forschungsreisenden Hans Paasche, eines zentralen Agitators der Lebensreform- und Wandervogelbewegung. Gemeinsam unternahm das Ehepaar mehrere Afrikareisen, und in diesem Kontext begann Ellen Paasche zu sammeln.

V. Berliner Kunstmatronage nach 1914

1. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und die Kunstmatronage

Als »[e]ine Zeit in der Jeder – ein neuer, zu Schwererem verurteilter Atlas – unter der Last einer unseligen Welt fast zusammenbricht, aus Blut, aus Grauen und Zerstörung« beschrieb die van-Gogh-Sammlerin Margarete Mauthner im Jahr 1917 ihre vom Ersten Weltkrieg gezeichnete Gegenwart.¹ Zahlreiche Frauen der Berliner Elite waren wie Mauthner erschüttert von den Folgen des Krieges, leisteten Kriegshilfe, pflegten Verwundete und Kranke, unterstützten das Rote Kreuz oder richteten in ihren Villen und Landhäusern Lazarette ein.² Einige von ihnen, wie zum Beispiel Franka Minden, spendeten hohe Summen, um die Not kriegsversehrter Soldaten zu lindern.³ Tilla Durieux schildert in ihren Erinnerungen, dass sie nach 1914 erstmals das Elend des Krieges erkannte und welche Mühe es ihr bereitete, ihren Dienst im Lazarett zu leisten, »ohne ununterbrochen zu weinen oder vor dem großen Elend davonzulaufen«.⁴

Ihr Engagement für bildende Kunst verlagerten die meisten Berliner Sammlerinnen und Kunstförderinnen gerade in den ersten Kriegsjahren in den Bereich der Kriegsfürsorge. Auch Vereine wie der *Lyceum-Club* erklärten die Kriegshilfe zu ihrer wichtigsten Aufgabe und stellten ihre rein kulturellen Förderaktivitäten zunächst weitgehend ein. Kriegsbedingt entstand so für viele Kunstschaffende rasch eine massive Notlage:

»Wer hat denn überhaupt noch Sinn und Muße für die Kunst, wer braucht noch Bilder oder Bildhauerarbeiten? [...] Die Museumsankäufe setzen aus, da das Geld notwendig anderwärts gebraucht wird, die Ausstellungen gehen kaput [sic!], der wohlhabende Privatmann ist

1 Mauthner, Rückblick, S. 377.

2 Einige Frauen wurden für ihr Engagement während des Krieges ausgezeichnet: Milly von Friedlaender-Fuld erhielt 1916 die Rote Kreuz-Medaille III. Kl. sowie 1917 die Rote Kreuz-Medaille II. Kl. (für die Versorgung v. Armen, Verwundeten u. Kranken mittels eigener Nähstube u. Engagement für Rotes Kreuz). Fanny Steinthal erhielt 1918 das Verdienstkreuz für Kriegshilfe. Auch Johanna Arnhold richtete in Wannsee auf eigene Kosten ein Lazarett ein und pflegte verwundete Soldaten, vgl. Dormmann, Arnhold, S. 332.

3 Franka Minden spendete während des Krieges 100.000 Mark für erblindete Soldaten. Vgl. LAB A Rep. 1-2, Nr. 1943.

4 Vgl. Durieux, Erinnerungen, S. 184

froh, wenn er genug Mittel zum Leben flüssig machen kann und verzichtet ebenfalls auf die Kunst, der Kunsthändler sucht die unglückliche Lage auszunutzen und kauft zu Schundpreisen oder in der Hoffnung später Hunderte von Prozenten daran zu verdienen, der Verkauf von Reproduktionen stagniert, die illustrierten Zeitschriften erscheinen in geringerem Umfange und zahlen möglichst überhaupt nichts mehr für den Nachdruck von Bildern usw.«⁵

Dieser Not begegneten vereinzelt Berlinerinnen durch Initiativen für mittellose Kunstschaffende. Beispielsweise richtete Tilla Durieux in ihrem Haus eine Kriegsküche ein, die bedürftigen Künstlerinnen und Künstlern eine Mahlzeit anbot.⁶ Es existierten aber auch auf Vereins-ebene verschiedene Bemühungen zur Unterstützung mittelloser Kunstschaffender. Der bereits 1913 gegründete *Frauenkunstverband* – die nationale Dachorganisation des *Vereins bildender Künstlerinnen* – engagierte sich unter dem Vorsitz von Käthe Kollwitz, Dora Hitz und Eugenie Kaufmann nach Kriegsausbruch gezielt für bedürftige Künstlerinnen.⁷ Seinen Einsatz für Künstlerinnen verband der Verein geschickt mit frauenemanzipatorischen Bestrebungen.⁸

Auch der *Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst*, der im Sommer 1916 von der Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire gegründet wurde, tat sich während des Krieges überregional im Bereich der Förderung bedürftiger Kunstschaffender besonders hervor.⁹ Wohl nicht zuletzt da Rosa Schapire als »passives Mitglied« der Künstlergruppe *Brücke* eng mit Vertreterinnen und Vertretern des deutschen Expressionismus vernetzt war, bemühte sich der Verein, insbesondere Personen aus diesem Umfeld zu unterstützen.¹⁰ Mit Spendengeldern erwarb er

5 Jahn, Georg: Der Krieg und die Künstler, in: *Der deutsche Künstler*, 1. Jg., Nr. 6, 15.9.1914, S. 61f., hier S. 62.

6 Vgl. Durieux, Erinnerungen, S. 182.

7 Vgl. Matz, Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen, S. 148 f.

8 Dehrmann, M.: Vom Frauenkunstverband, in: *DKD*, 33 (Oktober 1913–März 1914), S. 140–142, hier S. 140; Anonymus: Frauenkunstverband, in: *Der deutsche Künstler*, 2. Jg., Nr. 10, S. 79.

9 Vgl. Bruhns, Maike: Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Junge, Henrike (Hg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln 1992, S. 269–283; Schapire, Rosa: Der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: *Die literarische Gesellschaft*, 4 (1918), S. 204–206; Dies.: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: *Der Cicerone*, Jg. 1916, Bd. 8, S. 289 f.

10 Vgl. Wietek, Gerhard: Dr. phil. Rosa Schapire, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, Hamburg 1964, S. 114–160.

Werke des deutschen Expressionismus, bot sie Museen als Schenkungen an und veranstaltete Ausstellungen, um auf diese Weise eine Brücke zwischen den »Schaffenden, Genießenden und den Museen« zu schlagen.¹¹ So erwarb der Verein beispielsweise 1917 das Gemälde *Vase mit Georginen* (1912) von Karl Schmidt-Rottluff, das als erstes Bild dieses Künstlers in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle aufgenommen wurde; 1918 folgte der Kauf eines Landschaftsgemäldes Ernst Ludwig Kirchners für die Kunsthalle Bremen. Der Vorstand des *Frauenbunds zur Förderung deutscher bildender Kunst* setzte sich aus Frauen zusammen, die »[d]urch berufliche Tätigkeit und als Sammlerinnen den Beweis erbracht haben, dass sie ein Verhältnis zur Kunst unserer Zeit haben.«¹² Mit Ida Dehmel, Martha Rauert und Magdalena Pauli saßen drei prominente Sammlerinnen und Angehörige der Kulturelite Hamburgs im Vorstand des Vereins. Durch Zweigstellen in Elberfeld, Hagen, Köln, Berlin, Dresden, Bremen, Mannheim, Heidelberg und Essen hatte der Verein auch überregional große Bedeutung. In Berlin engagierte sich vor allem die Sammlerin und Kunstschriftstellerin Lotte von Mendelssohn-Bartholdy für seine Anliegen.¹³ Im Gegensatz zum *Frauenkunstverband* distanzierte sich Schapires Frauenbund explizit öffentlich von frauenemanzipatorischen Ansätzen und erklärte einzig die Förderung moderner Kunstschaffender zu seinem Ziel:

»Frauenrechtlerische Tendenzen liegen uns selbstverständlich vollkommen fern, was wir auch durch unsere Ankäufe beweisen werden. Männer, die unseren Zielen förderndes Interesse entgegenbringen, sind uns als Mitglieder sehr willkommen. Durch den Namen der Organisation wird nur zum Ausdruck gebracht, dass die geistige und künstlerische Leitung in Frauenhänden liegt, da eine Frau die intellektuelle Urheberin des Bundes war.«¹⁴

11 Vgl. Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund, S. 273; Anonymus: Anmerkungen, Ausstellung des Frauenbunds zur Förderung der deutschen bildenden Kunst, in: *Die Literarische Gesellschaft*, Heft 11/12, Jg. 3 (1917), S. 424-429; Schapire, Frauenbund, S. 204-206.

12 Schapire, Frauenbund, S. 206.

13 Vgl. der Briefwechsel zwischen Dehmel und Mendelssohn-Bartholdy in Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg, Handschriften, Nachlass Ida Dehmel, Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Da: Br: 1915: 33; Da: Br: 1915: 146-148; Da: Br: 1919: 232-234; Da: Br: M: 400.

14 Schapire, Rosa: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: *Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde*, N. F. 8 (1916), Sp. 315-316.

Unabhängig von den Aktivitäten des Hamburger Frauenbundes erhielten die Königlichen Museen zu Berlin während des Ersten Weltkrieges weiterhin vereinzelt bedeutende Schenkungen und Vermächtnisse Berliner Frauen: Die Witwe des Industriellen Isidor Loewe, Julie Loewe, schenkte beispielsweise der Nationalgalerie die zwei Plastiken *Arbeit* und *Fleiß* des Bildhauers Nicolaus Geiger im Wert von 14.000 Mark. Die Berliner Porzellansammlerin Hermine Feist schenkte dem Kunstgewerbemuseum 1914 und 1915 zwei wertvolle Stücke ihrer Sammlung, eine Wiener Porzellantasse (um 1730) und eine Nymphenburger Porzellanfigur einer Muse (um 1765); die Cézanne-Sammlerin Margarete Oppenheim gemeinsam mit Robert von Mendelssohn der Nationalgalerie im Jahr 1917 Max Liebermanns Gemälde *Gartenbank*. Als Vermächtnis von Anna vom Rath erhielt das Kunstgewerbemuseum 1918 einen Sakristeischrank mit figürlicher Schnitzerei und eingelegten Barockornamenten (Trier 1725). Doch die bedeutendste Schenkung erhielten die Königlichen Museen zu Berlin durch die Auflösung der Berliner Privatsammlung des verstorbenen Richard von Kaufmann. Seine Witwe Marie schenkte den Berliner Museen vor der Versteigerung der Sammlung im Jahr 1917 Kunstwerke im Wert von 180.000 Mark. Während alle diese Schenkungen und Vermächtnisse keinen expliziten Bezug zum Kriegsgeschehen hatten, wurden während des Krieges auch Schenkungen getätigt, die davon maßgeblich beeinflusst waren, wie Franka Mindens Zueignung eines Sammelbandes mit 74 Vivatbändern auf Kriegereignisse 1914 bis 1915 an das Museum für Völkerkunde.

Die Mehrheit der Berliner Sammlerinnen und Kunstförderinnen teilte 1914 wohl zunächst die allgemein überwiegende Kriegsbegeisterung, aber es gab auch Ausnahmen. Milly und Marie-Anne von Friedlaender-Fuld etwa waren bereits seit Beginn des Krieges bekennende Kriegsgegnerinnen und traten für einen schnellen Friedensschluss ein. Sie luden in ihren Salons vornehmlich Gäste, die ihre Einstellung teilten, etwa das Diplomatenpaar Karl Max und Mechtilde Lichnowsky oder auch Rainer Maria Rilke, Ernst Hardt, Hugo von Hofmannsthal und Annette Kolb.¹⁵ Mutter und Tochter Friedlaender-Fuld förderten in diesem Zusammenhang auch verschiedene pazifistische Kulturprojekte: So empfingen sie

15 Vgl. Hemecker, Mechtilde Lichnowsky, S. 66. Karl Max von Lichnowsky, der als deutscher Botschafter von 1912 bis 1914 in London tätig war, verfasste noch während des Ersten Weltkrieges eine Autobiographie sowie eine Eingabe an das preußische Herrenhaus, die offen die Kriegsschuldfrage stellte, woraufhin er aus dem preußischen Herrenhaus ausgeschlossen und nach dem Krieg zu den so genannten Novemberverschuldbrechern gezählt wurde.

im Dezember 1915 Wilhelm Herzog, den Herausgeber der kriegsgegenrischen, verbotenen Zeitschrift *Das Forum*, und unterstützten finanziell die Gründung der pazifistischen *Internationalen Rundschau*.¹⁶ 1916 bemühte sich zudem Wieland Herzfelde, der später zusammen mit seinem Bruder George Heartfield und George Grosz den *Malik-Verlag* als Sprachrohr der linksrevolutionären Literatur und des Dadaismus gründete, ihre Unterstützung für die neu gegründete Zeitschrift *Neue Jugend* zu gewinnen.¹⁷

2. Bruch im Stil – Kontinuität in den Debatten: Neohistorismus im Kunstgewerbe

Durch den Ersten Weltkrieg geriet die moderne Kunstgewerbebewegung ins Stocken. Gesteigerter Patriotismus, Solidarität mit der Monarchie und Skepsis gegenüber »ausländischen Einflüssen« führten zu einer tendenziell konservativen Rückbesinnung auf traditionelle, nationale und historistisch-aristokratisierte Formen in der angewandten Kunst, die die fortschrittsgläubigen Reformansätze – etwa des *Werkbunds* – zeitweise verdrängten.

Für die historistische Synthese des »Heute und Einst« plädierend, konstatierte etwa der Kunstkritiker Max Osborn 1915, dass »die orthodoxe Modernität, die fanatisch das Gewesene ausschalten wollte«, längst abgedankt habe. Er begründet dies mit einer gefühlten »Kulturnotwendigkeit der Anknüpfung an Überlieferungen«.¹⁸ So fanden der Krieg und die damit einhergehende nostalgisch-nationalistische Rückwendung zum Tradierten im Kunstgewerbe in den Eisernen Kreuzen und historischen Feldherrenbildnissen ihren Niederschlag, die seit Kriegsbeginn eine Vielzahl kunstgewerblicher Objekte des Alltags zierten und in Kriegsdevotionalien verwandelten. Auch kunstgewerbliche Ausstellungen widmeten sich nun vermehrt dem nostalgischen Blick in die Vergangenheit und banden dafür Kunstmatronage ein. Ein Beispiel ist die im Sommer 1916 vom deutschen *Lyceum-Club* im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* zuguns-

16 Vgl. Herzog, Wilhelm: Menschen, denen ich begegnete, Bern/München 1959, S. 420; Briefe von Rainer Maria Rilke an Marie-Anne von Friedlaender-Fuld vom 18.1.1915 u. 27./28.1.1915, abgedruckt bei Storck, Briefe Rilkes an Marianne Mitford, S. 64-66 u. 66 f.

17 Vgl. Tagebucheintrag Harry Graf Kessler vom 28.9.1916, in: Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 6, S. 88.

18 Osborn, Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, S. 71.

ten der wohltätigen Caecilienhilfe veranstaltete Ausstellung *Das Reich der Frau – Aus vergangener Zeit*, in der insbesondere Kleinkunst und Kunstgewerbe aus Privatsammlungen präsentiert wurde.¹⁹ Leihgeberinnen der Ausstellung waren sowohl Frauen des gehobenen Bürgertums als auch adelige Frauen, unter denen ein regelrechter Wettstreit entfacht worden war, »Bestes aus der Damensphäre aller Zeiten zusammenzutragen«.²⁰ Zu den Exponaten zählten Textilien, Tafelsilber, Goldschmiedekunst, »vaterländischer Eisenschmuck«, Frauenkleider und Porzellane des 19. Jahrhunderts sowie Schmuck und Kunsthandwerk des Altertums und aus »fernen Ländern«.²¹

Die Kunstkritikerin Jarno Jessen begrüßte in einer Besprechung dieser Ausstellung, dass durch den Krieg »dem eilenden Zeiger an der Uhr des Fortschritts ein Stillstehen« geboten worden sei und Vorbildliches aus vergangenen Zeiten wiederentdeckt werde.²² Jessen begründete ihre Zustimmung zu dieser Rückwendung einerseits damit, dass in der Ausstellung »Musterstücke der guten alten Zeit aus Privatbesitz als Wecker des ästhetischen Gewissens« vorgeführt würden, die der expandierenden und geschmacklosen Kriegskunst entgegenwirken konnten.²³ Zum anderen begrüßte die Kritikerin die Präsentation alter Objekte, da aus ihnen, im Gegensatz zu den schlichten, zweckmäßigen und modernen Objekten der Gegenwart, ein höheres ästhetisches Bedürfnis spreche. Der bloße Werkstoff sei durch feinste historische Ziertechniken veredelt und die Objekte ließen »hohe Kultur für die Hausfrau« erkennen. Das haptische Vergnügen, das Hausfrauenhände beim Berühren solcher Objekte hätten, lasse Nippsachen wie »Kirchenschätze« wirken.²⁴ Die moderne Kunstgewerbereform hingegen, der Jessen ebenso nahestand wie der bürgerlichen Frauenbewegung, stufte sie lediglich als nötige entwicklungsgeschichtliche Zwischenstufe auf dem Weg zu einer gerechten Beurteilung des veredelt-ästhetischen Kunstgewerbes der Vergangenheit herab:

19 Leider ist kein Ausstellungskatalog überliefert. Vgl. Jessen, Jarno: *Das Reich der Frau. Aus vergangener Zeit*, in: *Westermanns Monatshefte*, August 1916, 60. Jg., Heft 12, S. 823–833, hier 823. Auch ein Mann, der Prinz Leopold Sohn, trat als Leihgeber von Fächern auf, vgl. Kurth, *Die Frau als Sammlerin*, S. 270.

20 Vgl. Jessen, *Das Reich der Frau*, S. 823.

21 Vgl. Jessen, Jarno: *Stickereien und Spitzen aus vergangenen Zeiten*, in: *DKD*, 1916/1917, S. 87f.

22 Vgl. Jessen, *Das Reich der Frau*, S. 823.

23 Ebenda.

24 Ebenda, S. 830.

»Wir sind alle gewiß dankbar für vorzügliches Tisch- und Hausgerät, für Schmuck und Porzellan, das aus modernen Werkstätten hervorgeht. Wir haben den Wert der Gediegenheit schätzen gelernt, uns in der Verachtung bloßen Schauwertes geschult. Gerade diese Erziehung befähigt heute zu rechter Würdigung des feinen Kunsthandwerks der Vergangenheit.«²⁵

Doch es gab auch kritische Stimmen, die gegen die Ausstellung *Das Reich der Frau* polemisierten. Das Zurschaustellen von Luxusgütern in Kriegzeiten hielten nicht wenige Zeitgenossen für unangebracht. Einhellig waren sich die Gegner der Ausstellung einig, dass gerade Frauen für den von ihnen als moralisch verwerflich bewerteten Luxuskonsum verantwortlich seien. Jessen entgegnete in ihrer Ausstellungskritik, dass Luxuskonsum kulturgeschichtlich betrachtet keinesfalls ein rein weibliches Phänomen sei, da er sich etwa auch für König Salomo, Nero und die Dandys des 19. Jahrhunderts nachweisen lasse. Zudem würden sich in den Luxusprodukten durchaus auch »Frauen-Tugenden« spiegeln – etwa bei textilen Handarbeiten, die »weibliche« Geduld, Zartsinn und Selbstaufopferung erforderten.²⁶ Ein zweiter Vorwurf betraf die vermeintliche Trivialität und Modeunterworfenheit des Kunstsammelns von Frauen und bezog sich zum Beispiel auf die ausgestellten Fingerhüte, Miniaturscheren und Haarspangen. Insbesondere der Kritiker Wilhelm Kurth griff dies in einer Ausstellungsbesprechung auf, in der er »frauenpsychologisch« argumentierend den Trieb des Sammelns von Frauen nicht durch rationale Ideen und Gesichtspunkte geleitet betrachtete, sondern durch rein persönliches Gefühl und einen Hang zur Mode.²⁷ Jessen hob im Gegensatz dazu den hohen Grad an Professionalisierung von Sammlerinnen hervor. Sie betonte, dass die Ausstellung gewissermaßen als Fortsetzung der Sammlerinnen-Abteilung in der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* von 1912 zu bewerten sei und dass »Namen wie Ida Schöller, Sophie von Wedekind, Frieda Hahn, Lilli von Schey, Margarete Strauß und Wanda Frischen heute in Fachkreisen bereits guten Klang« hätten.²⁸ Schlagworte wie »Luxus« und »Mode«, aber auch das apologetische Insistieren Jessens auf der »Professionalität« der Sammlerinnen verdeutlichen, dass die Vorkriegsdebatten während des Krieges kontinuierlich weitergeführt wurden. Lediglich stilistisch lässt sich während des Krieges eine deutliche

25 Ebenda, S. 828 f.

26 Vgl. Jessen, Stickereien und Spitzen, S. 87 f.

27 Kurth, Die Frau als Sammlerin, S. 280.

28 Vgl. Jessen, Das Reich der Frau, S. 833.

Verlagerung von sachlich-modernen Ansätzen hin zu nostalgisch-historischen Vorbildern feststellen.

3. Kunstmatronage nach dem Ersten Weltkrieg

Die politischen, sozialen und ökonomischen Umwälzungen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, waren fundamental und wirkten sich auch auf die Kunstmatronage aus. Zudem vollzog sich in Hinblick auf die hier betrachtete Personengruppe während und nach dem Ersten Weltkrieg ein deutlicher Generationenwechsel. Die nachfolgende Generation war nun häufig mit der Frage konfrontiert, ob sie die Sammlungen in Familienbesitz erhalten oder veräußern sollte.

Gerade der Vermögensverlust, den viele Familien durch den Krieg erlitten, machte sich zudem bemerkbar.²⁹ Es häuften sich in den ersten Nachkriegsjahren Ersuchen an Berliner Museen, in denen Schenkungen auf Grund von Vermögensverfall – wie etwa im Fall der Stiftung der Sammlung von Marianne Perl an die Nationalgalerie – widerrufen wurden. Manchen Berliner Familien gelang es jedoch auch trotz finanzieller Einbußen, ihr Vermögen zu stabilisieren. So konnte beispielsweise Marie-Anne von Friedlaender-Fuld in der revolutionären Nachkriegszeit relativ ungebrochen an ihre Kunstmatronage anknüpfen. Während die Aufstände der Spartakisten im Januar und Februar 1919 in den Berliner Straßen tobten, schuf der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck – vermutlich als letztes Werk vor seinem Freitod im März 1919 – im Friedlaender'schen Palais direkt am Brandenburger Tor eine Porträtbüste seiner jungen Auftraggeberin.³⁰ Der mit Lehmbruck befreundete Schriftsteller Fritz von Unruh beschreibt in seinen Erinnerungen die widersprüchliche Szenerie, in der die Plastik entstand: inmitten eines »raffinierten Luxus« und zugleich umgeben von den »vom Brandenburger Tor hinauf und herunterlärmenden Arbeitermassen«.³¹ Unruhs Schilderung suggeriert, dass Friedlaender-Fuld ganz unbeeindruckt von den politischen Umwälzun-

29 Vgl. Friedländer, Max J.: Der Sammler und seine Zukunft in Deutschland, in: *Jahrbuch für Kunstsammler*, 4. Jg., 1924-1925, S. 5.

30 Wilhelm Lehmbruck, *Weibliche Porträtbüste* (Frl. B. von Friedländer-Fuld) 1919. Vgl. Schubert, Dietrich: Wilhelm Lehmbruck, *Catalogue raisonné der Skulpturen*, Worms 2001, S. 96, No. 96; Elster, Hanns Martin (Hg.): Fritz von Unruh. *Opfergang. Sämtliche Werke*, Bd. 17, *Erinnerungen, Aufsätze, Vorträge*, Berlin 1979, S. 432.

31 Vgl. Elster, Fritz von Unruh, S. 432.

gen ihre Kunstmatronage fortführte. Tatsächlich jedoch war sie zunehmend von den revolutionären Umbrüchen geprägt: Im März 1919 unterstützte sie zum Beispiel den *Arbeitsrat für Kunst*, der im Oktober 1918 in Berlin als Zusammenschluss von avantgardistischen Künstlern, Architekten und Schriftstellern gegründet worden war.³² Wortführer waren die Architekten Bruno Taut, Adolf Behne und Walter Gropius, die das Manifest der Gruppe formulierten. Gefordert wurde darin insbesondere die Vereinigung und Demokratisierung aller Künste. Kunst sollte nicht länger »ein Luxus für die Wenigen sein, sie sollte von der breiten Masse erfahren und genossen werden«. ³³ Sozialutopien für eine neue Gesellschaft nach dem Krieg fanden ihren Ausdruck in expressiv-utopischen Werken der Mitglieder des Arbeitsrats. Diese Melange aus »romantisch-expressionistischen Ideen, Antiautoritärem, der Hinwendung zum Volk und einem Hauch von kommunistischem Utopismus« entsprach phasenweise durchaus der Vorstellungswelt geistesaristokratischer Berliner Kreise, in denen Marie-Anne von Friedlaender-Fuld verkehrte.³⁴ So wurde der Arbeitsrat auch von Personen aus ihrem nächsten Umfeld wie Paul Cassirer, Tilla Durieux, Alfred Flechtheim, Maximilian Harden, Wieland Herzfelde, Harry Graf Kessler, Georg Kolbe und Mechtilde Lichnowsky unterstützt.³⁵

Die mitunter widersprüchlich zwischen elitärem und sozialistischem Denken changierende politische Haltung vieler Angehöriger der Berliner Geistesaristokratie in den revolutionären Nachkriegswochen skizziert das 1919 erschienene *Politische Geständnis des Künstlers* von Julius Meier-Graefe:

»Ob wir Demokraten oder konservativ waren? Man hätte die Frage wie eine Beleidigung abgetan. Gelegentlich trat man für Minoritäten ein, ganz gleich, auf welcher Seite sie standen, haßte alles Klassenhafte, vermied die Masse. Die Uniform, die Grobheit preußischer Beamten

32 Vgl. Emonts, Anna Martina: Mechtilde Lichnowsky. Sprachlust und Sprachkritik. Annäherung an ein Kulturphänomen (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 651), Würzburg 2009, S. 257.

33 Manifest des Arbeitsrats für Kunst, 1919, zitiert nach Dempsey, Amy: Stile. Schulen. Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne, Leipzig 2002, S. 126.

34 Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005, S. 31; Steneberg, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921, Düsseldorf 1987, S. 11.

35 Vgl. Emonts, Mechtilde Lichnowsky, S. 256 f.

und der deutsche Lodenmantel waren die wenigen Dinge, über die man sich einig war. [...] Man verkehrte gern mit gebildeten Aristokraten, weil sie Formen hatten, weil sie einen Begriff von Gesellschaft besaßen oder vortäuschten. Nach dergleichen sehnte man sich. Nicht nach Teestunden, Dinergesprächen mit dicken Damen und Herren mit Gänseleberlippen, nicht nach Gesellschaften.«³⁶

Der Krieg habe ein neues Gemeinschaftsgefühl heraufbeschworen, das nun als Leitgedanke für die avantgardistische Utopie einer neuen Gesellschaft und Kunst diene:

»Jetzt sind wir Revolutionäre, Bürger des neuen Staates, Republikaner. Umgelernt? Ach nein. Wir sitzen bei den Republikanern aus genau demselben Grunde, der uns mit in den Krieg trieb. Weil wir dort ein Fünkchen sehen, die Möglichkeit einer neuen Gemeinschaft, weil wir zuweilen das Bewußtsein einer Gemeinschaft brauchen, weil wir mit unentwegtem Optimismus an eine Form aus der Gemeinschaft hoffen.«³⁷

Das elitäre Element und mitunter auch reaktionäre Potential dieser Geisteshaltung kommt bei Meier-Graefes Beschreibung deutlich zum Ausdruck:

»Wir sind Reaktionäre, sobald eine Revolution den geborenen Unterschied in unseren Reihen aufheben und die Persönlichkeit vergesellschaften will. Wir sind Aristokraten, weil wir heimliche Könige haben und uns auf die Blut- und Wahlverwandschaft mit ihnen unsere Stände stützen.«³⁸

Die Politisierung während dieser revolutionären Nachkriegsphase wirkte sich auch langfristig auf die Kunstmatronage von Marie-Anne von Friedlaender-Fuld aus. Sie vertiefte ihre bereits während des Krieges ausgeprägt pazifistische Einstellung im Verlauf der 1920er Jahre und engagierte sich persönlich und finanziell insbesondere gegen übersteigerten Nationalismus, für ein vereintes Europa und einen universellen Humanismus.³⁹

36 Meier-Graefe, Julius: Politisches Geständnis des Künstlers, in: *Ganymed*, 1 (1919), S. 5.

37 Ebenda, S. 9.

38 Ebenda, S. 11.

39 Vgl. Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 13.2.1923, Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 7, S. 679.

Das Vertrauen in den Wert des Geldes war nach dem Krieg auf Grund der Inflation zerrüttet, was das Interesse an der Spekulation mit Sachwerten steigerte. Bedeutende Kunstwerke und ganze Sammlungen wanderten durch Verkäufe meist in Sammlungen außerhalb Deutschlands – allen voran in die USA – ab. Die Zeit der großen Berliner Kunstsammlungen schien vorbei zu sein. Zahlreiche private Kunstsammlungen wurden während des Krieges versteigert oder kamen in der Zwischenkriegszeit auf den Kunstmarkt. Die Sammlung Rosenfeld wurde schon 1916 nach dem Tod Marie Rosenfelds im Amsterdamer Auktionshaus Muller versteigert, ihr Verkauf erzielte mit insgesamt $3\frac{1}{4}$ Millionen Mark einen exorbitanten Preis. Um die Abwanderung ähnlich bedeutender Sammlungen zu verhindern, wurden Listen mit »national wertvollen Kunst- und Kulturgütern« erstellt und dafür Ausfuhrverbote erlassen, die unter anderem Werke aus den Sammlungen von Milly Friedlaender-Fuld, Margarete Oppenheim, Hermine Feist, Mathilde Kocherthaler und Giulietta von Mendelssohn betrafen.⁴⁰ Dennoch setzte sich die Auflösung der großen Sammlungen fort. Im Jahr 1928 ließ Tony Straus-Negbaur ihre Sammlung japanischer Farbholzschnitte zu Rekordpreisen versteigern. Diese Versteigerung wurde von Zeitgenossen als eines der sensationellsten Ereignisse des Auktionsbetriebs der Weimarer Republik wahrgenommen.⁴¹ Anlässlich dieser Versteigerung konstatierte ein anonymes Autor fatalistisch: »Die Sammlung Straus-Negbaur war eine der letzten deutschen Sammlungen von internationalem Rang.«⁴²

Zwar formierte sich parallel eine neue ökonomische Elite, die nicht selten gerade durch den Krieg reich geworden war und nun Interesse an Kunstbesitz bekundete, jedoch standen viele Zeitgenossen wie etwa der Kunstschriftsteller Adolph Donath dieser »neureiche[n] Elite« äußerst skeptisch gegenüber:

40 Vgl. SMB-ZA, I/NG 467.

41 Vgl. Tikotin, Felix: Erinnerungen eines Sammlers, in: Walravens, Hartmut: Du verstehst unsere Herzen gut: Fritz Rumpf (1888-1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen, Berlin 1989, S.118-124, hier S.120; Cassirer/Helbing, Sammlung Tony Straus-Negbaur, Berlin 1928; Anonymus [G.], Auktionsnachrichten, in: *Kunst und Künstler*, 26 (1928), S. 407f. Zwei Jahre darauf folgte die Verauktionierung weiter Teile der Sammlung alter europäischer Kunst von Tony Straus-Negbaur. Vgl. Cassirer, Paul/Helbing, Hugo (Hg.): Sammlung Tony Straus-Negbaur: Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Möbel, Keramik, Textilien und andere Kunstgegenstände (beschrieben von Otto von Falke und Jakob Rosenberg.), Berlin 1930; Eisenstadt, Auktionsnachrichten, S. 173f.

42 Anonymus [G.], Auktionsnachrichten, S. 407.

»[V]iele von diesen neuen Millionären rafften die Dinge zunächst vielleicht nur deshalb zusammen, um ungewöhnliche Räume ihrer neuen Palais mit Möbeln zu füllen [...]. Gesellschaftliche Ziele waren hier oft, wie bei den meisten amerikanischen Sammlern, die Triebfeder des Sammelns. Und mit den gesellschaftlichen Zielen vereinigten sich vielleicht auch spekulative Zwecke.«⁴³

Nicht nur das Ende der großen Kunstsammlungen, sondern auch das der privaten Kunstförderung durch gesellschaftliche Eliten schien mit dem Abdanken der Monarchie gekommen. Der *Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* strich auf Grund nachlassender privater Unterstützung und durch den Wegfall der Protektion durch das Kaiserhaus nach dem Krieg die »Kunstfreundinnen« aus seinem Vereinsnamen. Die Zulassung von Frauen zum Studium an der Akademie der Künste seit dem 27. März 1919 machte zentrale Aufgaben des Vereins zudem überflüssig. Das Vereinsleben kam daher weitgehend zum Erliegen, seine Ausstellungen und andere gesellschaftliche Aktivitäten erregten zu Beginn der 1920er Jahre nur noch geringes öffentliches Interesse in Berlin.⁴⁴

Die offizielle Kunstpolitik der Weimarer Republik wich grundsätzlich von der des Kaiserreiches ab: Dem gerade in der unmittelbaren Nachkriegszeit von avantgardistischen Künstlern, Architekten und Kunstgewerblern neu definierten Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, vor allem deren Maxime einer unabhängigen Kunst, sollte durch staatliche Ankäufe und Aufträge Rechnung getragen werden.⁴⁵ Im Gegensatz zur Vorkriegszeit sollte beispielsweise staatliche Förderung auch für den modernen Ausbau der Berliner Nationalgalerie, wie den Erwerb expressionistischer Kunst, eingesetzt werden. Rasch zeichnete sich jedoch ab, dass mit den insbesondere inflationsbedingt geringen staatlichen Mitteln das Berliner Kunstleben nicht aufrechterhalten werden konnte.⁴⁶ Die Not der Kunstschaffenden wuchs und wurde durch staatliche Eingriffe wie die von 1919 bis 1926 erhobene Luxusumsatzsteuer noch verstärkt, die auch beim Verkauf von Kunstwerken erhoben wurde. Immer häufiger und stärker warben daher staatliche Einrichtungen für eine Reaktivie-

43 Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, S. 12.

44 Der Verein besteht allerdings bis heute und verzeichnet wieder eine steigende Nachfrage. Zum 150-jährigen Jubiläum wurde 2017 das Vereinsarchiv an das Archiv der Berliner Akademie der Künste übergeben und eine Ausstellung zum Verein präsentiert.

45 Vgl. Kratz-Kesemeier, Kristina: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums, 1918 bis 1932*, Berlin 2008.

46 Vgl. Kratz-Kesemeier, *Kunst für die Republik*, S. 493.

rung privater Kunstförderung und den Ausbau von Privatsammlungen. So propagierte Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob in einem Artikel zum Thema *Volkswirtschaftlicher Wert des Kunstbesitzes* das private Sammeln von Kunst und dessen Wert für die ganze Gesellschaft.⁴⁷ Gezielt fragten Berliner Kulturinstitutionen auch die finanzielle Unterstützung vermögender Frauen wie Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, – die seit 1923 mit dem Künstler Rudolf von Goldschmidt-Rothschild verheiratet war und nun Baronin Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild hieß.⁴⁸ Auf Frauenvereinsebene wurde ebenfalls Kunstmatronage im Verlauf der 1920er Jahre reaktiviert. Im Jahr 1927 gründete Ida Dehmel die *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen*, kurz GEDOK. Dieser Frauenverband setzte wieder verstärkt auf die Unterstützung durch Kunstfreundinnen und war überregional organisiert.

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wuchs, vergleichbar mit der Zeit um 1900, die Berliner Privatsammlungslandschaft. In der modernen Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais präsentierten 1928 Sammlerinnen und Sammler in zwei Ausstellungen moderne Kunstwerke aus ihrem Besitz.⁴⁹ Als Leihgeberinnen traten Sammlerinnen der Vorkriegszeit wie Tilla Durieux, Nell Walden, Regina Freudenberg und Margarete Oppenheim Seite an Seite mit Frauen einer jüngeren Sammlerinnengeneration wie Anita Gonzala und Käthe Robinson auf. Auch in dem von Ludwig Justi 1929 nach dem Vorbild älterer Museumsvereine gegründeten *Verein der Freunde der Nationalgalerie* wurde kollektive Kunstförderung durch Privatpersonen reaktiviert. Dieser Verein verschrieb sich maßgeblich den Neuerwerbungen von Gegenwartskunst und band Frauen wie das Gründungsmitglied Lili Deutsch sowie Anita Gonzala und Edith Rosenheim als reguläre Mitglieder ein.⁵⁰

Die sukzessive Wiederbelebung der Kunstmatronage im Verlauf der 1920er Jahre lässt sich anhand einer Vielzahl von Publikationen, Ratgebern und Zeitschriften ablesen, die sich dem privaten Kunstsammeln widmeten, etwa Lothar Briegers *Das Kunstsammeln* (Berlin 1917), Adolph

47 Redslob, Erwin: Volkswirtschaftlicher Wert des Kunstbesitzes, in: *DKD* 53 (1923-1924), S. 25 f.

48 Vgl. Kratz-Kessemeier, Kunst für die Republik, S. 491.

49 Justi, Ludwig, Ausstellung Neuerer Deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz, Berlin 1928; Ders. (Hg.): Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz, Nationalgalerie Berlin, Juli 1928, Berlin 1928.

50 Vgl. Meyer, Andrea, In Guter Gesellschaft. Der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin von 1929 bis heute (= Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum, Bd. 3), Berlin 1998.

Donaths *Psychologie des Kunstsammelns* (Berlin 1911) sowie dessen *Technik des Kunstsammelns* (Berlin 1920). Das Bild der Sammlerin, das in diesen Publikationen gezeichnet wird, knüpfte nahtlos an die geschlechtsspezifischen Merkmale und Zuordnungen zu bestimmten Kunstgattungen an, die bereits vor dem Krieg geläufig waren. So blieb beispielsweise Porzellan ein »natürliches« Hoheitsgebiet der sammelnden Frau:

»Porzellan zu sammeln ist so das Gebiet der Dame. Das edle Material mit seiner spiegeligen Glasur schmeichelt der Frauenhand, die liebkosend darüber fährt; wärmer und heiterer als Glas, persönlicher als Silber, vornehmer als Fayence, spröde und doch lieblich, zugleich von äußerster Empfindlichkeit und ewig strahlender Unberührtheit ist das Kunstwerk aus Porzellan das weibliche Kunstwerk par excellence.«⁵¹

Weiterhin galten in erster Linie das Dekorieren und die Interieurgestaltung als künstlerische Aufgabenbereiche der Frau. Wie bereits um 1900 wurde die Kunstmatronage der Gegenwart häufig mit historischen Vorbildern verglichen. In seinem Artikel *Die Sammlerin* pries Lothar Brieger beispielsweise Sammlerinnen wie Margarete von Österreich oder die Gräfin de Verrue als vorbildliche Frauen an.⁵² Auch Adolph Donaths 1921 im Damen-Almanach *Die galante Frau* erscheinener Artikel *Die Frau als Sammlerin* führt eine Vielzahl historischer Sammlerinnen an und zieht Parallelen zu den sammelnden Frauen seiner Zeit.⁵³ Das Kunstengagement einzelner Frauen wie das Straus-Negbaur wurde zudem in Frauenzeitschriften vorgestellt.⁵⁴

»Sie hat sich mit größter Liebe, mit einer für eine Frau erstaunlichen Ausdauer und Hartnäckigkeit, mit den Dingen befasst; durch große Reisen, ständigen Kontakt mit den größten Sachverständigen auf diesem Gebiet, hat sie sich zu einer Kennerin entwickelt, an die nicht so leicht jemand heranreichen kann.«⁵⁵

51 Maban, Jorinde von: Einiges über Porzellan, in: *Vogue*, Jg. 1, o. Nr. (20.6.1928), S. 32 f. u. 50, hier S. 32.

52 Brieger, Die Sammlerin, S. 46.

53 Donath, Adolph: Die Frau als Sammlerin, in: Straßburger, Egon H. (Hg.): *Die galante Frau. Damen-Almanach auf das Jahr 1921*, S. 47-49. Auszüge des Artikels wurden ebenfalls abgedruckt in: *Der Kunstwanderer*, 2 (1920), S. 169 f.

54 Anonymus: Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung Tony Straus-Negbaur, in: *Vogue*, Jg. 1 (20.6.1928), S. 36 f.

55 Anonymus, Japanische Farbholzschnitte, S. 36.

Während hier die Kennerschaft Straus-Negbaur betont wird, relativiert der Kunsthistoriker Curt Glaser diese auf subtile Weise im Vorwort des Versteigerungskatalogs ihrer Sammlung, der ebenfalls 1928 erschien:

»[K]ennerschaft war ihr immer nur Mittel zum Zweck, die eigentliche Triebfeder ihres Handelns [war] eine echte Sammlerpassion, wie sie in Frauen nur selten sich zu entwickeln scheint.«⁵⁶

Nicht nur im Text, sondern auch bei der bildlichen Inszenierung der Sammlerin wurde die schon um 1900 oft konstatierte Nähe von weiblichem Kunstsammeln und Kommerz während der Weimarer Republik aufgegriffen. Das Bild der Sammlerin avancierte zu einer Werbeikone für verschiedene Konsumbereiche, insbesondere für Mode und Kunstgewerbe.

Die sich in den frühen 1930er Jahren wieder verschlechternde ökonomische Lage schlug sich erneut auf die Kunstmatronage nieder. So ging die Anzahl der Schenkungen merklich zurück.⁵⁷ Vermutlich teilten viele Berliner Kunstförderinnen die Denkweise Paul von Mendelssohn-Bartholdys, der 1933 nach der Bewilligung einer Schenkung von 500 Mark für den Kauf eines Gemäldes gegenüber Ludwig Justi zu bedenken gab: »[I]ch bin allerdings der Ansicht, dass man in den jetzigen Zeiten der allgemeinen größten Not es kaum verantworten kann, Geld für derartige Zwecke auszugeben, so betrüblich das auch sein mag.«⁵⁸

4. Die Neue Kulturfrau der 1920er Jahre

Das Ende des Ersten Weltkriegs wirkte auf frauenemanzipatorischer Ebene als Katalysator, das Recht auf politische Partizipation und Beteiligung auf dem Arbeitsmarkt waren zwei seiner Folgen. Dennoch blieb die zivilrechtliche Gleichberechtigung von Ehefrauen, insbesondere deren pekuniäre Handlungsfreiheit, auch in der neuen Republik weiterhin

⁵⁶ Cassirer / Helbing (Hg.), Sammlung Tony Straus-Negbaur, S. VIII.

⁵⁷ Neben zwei Gemälden für die Nationalgalerie überwogen kleinere Schenkungen vor allem an das MfV und das KGM. Ein Landschaftsgemälde von Curt Herrmann, das Alma Bertha Salomonsohn 1931 der Nationalgalerie als Schenkung anbot, und ein Porträtmalerei, das Karl Gussow von Hedwig Woworsky anfertigte und das diese im Jahr 1933 der Nationalgalerie schenkte. Vgl. SMB-ZA, NG/I 999, 1922-1933; SMB-ZA, I/NG 1000.

⁵⁸ Vgl. SMB-ZA, NG/I, 999, 1922-1933.



Abb. 15: Lieselotte Friedländer, *Die Sammlerin* –
Kleid vom Wiener Modellhaus Max Becker

eingeschränkt.⁵⁹ Obwohl demzufolge keine vollständige Gleichberechtigung erreicht wurde, führten demographische und sozioökonomische Trends während der 1920er Jahre zu strukturellen Veränderungen in Familie und Gesellschaft.⁶⁰

Die Idee einer *Neuen Frau*, die ein selbstbestimmtes Leben führt, hatte ihren Ursprung bereits im Kaiserreich und fand in Berlin mit der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* im Jahr 1912 erste breite öffentliche

59 Vgl. Gerhard, Ute/Klausmann, Christina/Wischermann, Ulla: Neue Staatsbürgerinnen – die deutsche Frauenbewegung in der Weimarer Republik, in: Gerhard, Ute (Hg.): *Feminismus und Demokratie. Europäische Frauenbewegungen der 1920er Jahre* (= Frankfurter Feministische Texte – Sozialwissenschaften Bd. 1), Sulzbach/Taunus 2001, S. 176–209, hier S. 186 f.; Frevert, *Bürgerinnen und Bürger*, S. 198.

60 Frevert, *Bürgerinnen und Bürger*, S. 181.

Rezeption. Bestätigung erfuhr das dort propagierte Bild der unabhängigen und in neue Erwerbszweige vordringenden jungen Frau durch den Ersten Weltkrieg.⁶¹ Denn während des Krieges waren Frauen in nahezu alle Bereiche des Berufslebens eingebunden. Neben Erwerbstätigkeit waren noch weitere Merkmale charakteristisch für die *Neue Frau*: Sie war idealerweise schlank, sportlich, gesund sowie leistungs- beziehungsweise arbeitsfähig. Sie war insbesondere in der sich immer stärker ausformenden Mittelschicht, im Angestelltensektor, verankert. Aber auch innerhalb der Elite etablierte sich eine abgewandelte Variante der *Neuen Frau*. Zwar waren die wenigsten dieser Frauen berufstätig, verfügten aber meist auf Grund ihres Vermögens über ökonomische Unabhängigkeit. Zudem nahmen sie sich größere Freiheiten in Bezug auf alternative Ehe- und Partnerschaftsmodelle und ihre Sexualität. So brachen beispielsweise Marie-Anne von Friedlaender-Fuld und Anita Gonzala durch mehrfache Ehen und Scheidungen offen mit gesellschaftlichen Konventionen. Optisch entsprachen sie dem Bild der *Neuen Frau*, waren schlank und trugen Kurzhaarfrisuren. Doch trotz dieser äußerlichen Modernisierung blieb der »aristokratische Habitus, der diesen Frauentyp charakterisiert, [...] auch dann noch lebendig, als sich die mit ihm ursprünglich verbundene soziale Schicht überlebt und neuen Amalgamierungen Platz gemacht hatte«.⁶²

Die normative Kontinuität elitärer Geschlechterrollen lässt sich an zeitgenössischer Frauenliteratur ablesen. So inszenierte beispielsweise die Schriftstellerin Ola Alsen in ihrer 1928 erschienenen modernen Gesellschaftsrevue *Er und Sie* elitäre Rollenbilder. Die junge Dame wird von ihr als »schlank, schmal, rassig, trainiert mit kurzem Haar« präsentiert.⁶³ Als Orte der Geselligkeit dieser Frauen führt Alsen den *Lyceum-Club* und den *Deutschen Damen-Automobil-Klub* an.⁶⁴ Kunstmatronage widmet der Ratgeber ein ganzes Kapitel, in dem es zum »richtigen« Kunstsammeln durch Frauen heißt:

»GUTE SAMMLUNGEN verraten Geschmack (wenn ihn auch häufig nur der Berater besitzt), zieren die Wohnung und bieten ein anregendes Gesprächsthema. [...] Juwelen, Kunstgegenstände, Teppiche, Tapisserien, seltene Buchausgaben, Instrumente haben überall Freunde und Heimat. Seltene Kostbarkeiten werden deshalb nie herrenlos –

61 Ebenda, S. 171 f.

62 Erbe, *Das vornehme Berlin*, S. 13.

63 Ebenda, S. 50.

64 Vgl. ebenda, S. 124 f.

womit übrigens nicht gesagt sein soll, dass Damen nicht mindestens ebenso eifrige Sammlerinnen sein können. Im Gegenteil. Wird einmal eine Frau vom Sammelteufel erfaßt, ist es um ihre Beherrschung geschehene. Dann ist es ihr gleichgültig, ob sie für einen seltenen Teppich von London nach Paris fliegen muß, um als erste auf der Auktion zu sein, oder eine ganze Nacht im Schlafwagen verbringt, um die erste Hand bei einer angekündigten vente zu haben. [...] ERNSTHAFTE SAMMLERINNEN, die nicht nur zwölf Armbänder um ihre Arme tragen müssen, weil es die Mode will, sondern alte Kupferstiche sammeln, weil sie damit glücklich sind oder ihre Tage in der Gesellschaft ihrer Uhren verbringen, wie es die durch ihren Sammeleifer berühmte Herzogin Sophie Charlotte tat, die niemals schlafen konnte, bis ihre ›Lieblinge‹ die zehnte Stunde geschlagen ... ernsthafte Sammlerinnen machen nicht eine ›Mode‹ mit, sondern folgen einem INNEREN, ZWINGENDEN DRANG. Das sollten Frauen, die Sammeln, nicht außer Acht lassen!«⁶⁵

Auch die Max-Beckmann-Sammlerin und Förderin Lily von Schnitzler-Mallinckrodt definiert 1930 in einem Buchbeitrag die Rolle der elitären Frau als Kulturträgerin.⁶⁶ Sie argumentiert, dass die Frau ›konservativ aus Substanz‹ sei und »die Kette nicht abreißen lässt, die Früchte eines Zeitabschnittes dem anderen übermittelt, das Kulturgut erhält« und daher prädestiniert für die Rolle der Kulturträgerin sei.⁶⁷ Schnitzler-Mallinckrodt bemüht sich in ihrem Text das Bild der elitären Kulturträgerin zu stärken, indem sie vor der »demokratischen Illusion« warnt, die Masse könne bereits in umfassendem Maße kulturschöpferisch tätig sein.⁶⁸ Auf der anderen Seite versucht sie jedoch das Bild der *Kulturfrau* teilweise zu demokratisieren und zu modernisieren, indem sie es auf den einfachen Alltag der neuen, selbstständigen und werktätigen Frau anwendet. Auch diese könne einen kulturellen Beitrag leisten, indem sie sich durch vorbildliche Höflichkeit, einen geschmackvollen Wohn- und Modestil, heitere Geselligkeit und gepflegte Küche auszeichne. Sie unterstreicht dieses Argument mit Abbildungen vorbildlicher Interieurgestaltung, zum Beispiel von »Porzellan für die neue Wohnung«.⁶⁹ Auch Kunstmatronage

65 Ebenda, S. 125-129. Hervorhebungen im Original.

66 Vgl. Schnitzler-Mallinckrodt, Lily von: Die Frau und die gesellschaftliche Kultur, in: Schmidt-Beil, Ada (Hg.): Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts, Berlin 1930, S. 513-519.

67 Ebenda, S. 513.

68 Ebenda, S. 514.

69 Ebenda, hier sechs Abbildungen auf S. 521.

spielt bei ihrer Handlungsanweisung gezielt eine Rolle. Dabei erweitert sie den Begriff »Mäzenatentum« zeitgemäß und versteht darunter, dass nun nicht mehr eine Elite, sondern jeder »nach seinen Kräften dem Sinn der modernen Kunst« dienen solle. Durch den günstigen Kauf einer Zeichnung sei dies auch Personen, die nur über bescheidene Mittel verfügen und weder Gemälde noch Skulpturen erwerben könnten, möglich.⁷⁰ Das sei sogar nötig, denn die moderne Kunst sei »kein Ästhetisches, außer uns Stehendes, sondern [etwas, Anm. ACA] mit Lebensgefühl und Metaphysik für uns zutiefst Verbundenes«.⁷¹

Kunstmatronage blieb auch in den 1920er Jahren weiterhin eng mit der halböffentlichen Geselligkeit exklusiver Gesellschaftskreise verbunden. In Berlin führte wohl am prominentesten Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild »ein großes, internationales Haus. Hochfinanz und alte Berliner Hofgesellschaft, Auswärtiges Amt und Diplomatisches Korps« trafen sich hier »mit vielen jungen Talenten, denen die Hausherrin eine ebenso gütige wie freigebige Mäzenin« war.⁷² Den Sommer verbrachte das Ehepaar Goldschmidt-Rothschild gemeinsam mit Freunden auf Schloss Lanke bei Bernau, wo »Rollen studiert, originelle Pläne für die Wintersaison geschmiedet und so viel junge Künstler und Künstlerinnen eingeladen [wurden], dass Lanke wohl ein kleiner Musenhof genannt werden« konnte.⁷³ Das Theaterspielen war Mitte der 1920er Jahre ein Hauptamusement der »weit über das Dilettantenhafte begabten« Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild sowie all derjenigen, die »sich in Berlin zur geistigen Elite rechnet[en]«. ⁷⁴ Goldschmidt-Rothschild übernahm Rollen im Boulevardtheater *Komödie* am Kurfürstendamm, spielte aber auch im Rahmen halböffentlicher Salongeselligkeit Theater.⁷⁵ So führte sie beispielsweise gemeinsam mit dem befreundeten Francesco von Mendelssohn im Friedlaender-Palais Theatertestücke auf.⁷⁶ Goldschmidt-Rothschild war zudem als Gastgeberin exzentrischer Tanzpartys

70 Ebenda, S. 518.

71 Ebenda.

72 Reissner, Gestalten, S. 185-189.

73 Ebenda.

74 Ebenda; Wilke, Altberliner Erinnerungen, S. 191.

75 Reissner, Gestalten, S. 185-189.

76 Sie probte und spielte aber ebenso Stücke im Elternhaus Francesco von Mendelssohns im Berliner Grunewald gemeinsam mit Leonie Horstmann, Hermann von Wedderkop, Alfred Flechtheim, Rudolf Levy, Graf Kanitz und Hans Siemsen. Vgl. Blubacher, Eleonora und Francesco von Mendelssohn, S. 117 u. 130; vgl. Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 9.2.1926, in: Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 8, S. 724.

bekannt. Es ist überliefert, dass im Anschluss an private Theateraufführungen im Friedlaender-Palais die Gäste – darunter auch Käte Stresemann – bis spät in die Nacht zu Jazz-Musik tanzten.⁷⁷ Sie veranstaltete auch besonders kreative Kostümbälle, beispielsweise 1928 einen »Bücherball«, zu dem jeder Gast verkleidet als der Titel eines Buches erscheinen sollte.⁷⁸ Das Fördern zeitgenössischer bildender Künstler und die Erweiterung ihrer Kunstsammlung blieben neben allen anderen Aktivitäten die Hauptbetätigungsfelder von Goldschmidt-Rothschild. Allerdings überlagerte ihr Laienschauspiel und ihre Rolle als »Societylady« ihre Wahrnehmung als Kunstförderin.

Auch Lotte Fürstenberg-Cassirer, geborene Jacobi, das »enfant terrible der Familie Cassirer«, führte jahrelang einen mondänen Salon im Berlin der 1920er Jahre.⁷⁹ Durch ihren ersten Ehemann, den Fabrikbesitzer Hugo Cassirer, war sie nicht nur familiär in das kunstsinnige Familiennetz der Cassirers eingebunden, sondern darüber hinaus früh mit Werken der avantgardistischen französischen und deutschen Kunst vertraut und umgeben, die ihr Mann sammelte. Hugo Cassirer kaufte wohl in erster Linie Kunstwerke bei seinem Bruder, dem Kunsthändler Paul Cassirer, so dass das Profil seiner Sammlung weitgehend dem modernen Angebot des Kunstsalons Cassirer entsprach und vornehmlich Werke des (Post-)Impressionismus umfasste.⁸⁰ In seiner Sammlung befanden sich unter anderem Kunstwerke von Édouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Max Liebermann und Max Slevogt. Als Hugo Cassirer 1920 starb, erbte seine Witwe die Sammlung, die in der Weimarer Republik – neben den Sammlungen Oppenheim, Arnhold, Mendelssohn-Bartholdy und Kroll – als eine der wichtigsten impressionistischen Kunstsammlungen Berlins galt. Obgleich Lotte Fürstenberg-Cassirer die Sammlung nicht selbst zusammengetragen hatte, besaß sie großes Interesse und Sinn für die von Hugo Cassirer gesammelten Werke.⁸¹ Sie führte zudem das öffentliche Kunstengagement Hugo Cassirers, der

77 Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 9.2.1926, in: Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 8, S. 724.

78 Reissner, Gestalten, S. 185-189.

79 Vgl. Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 136; Kennert, Christian: Der Unternehmer Hugo Cassirer. Ein Beitrag zur Berliner Wirtschaftsgeschichte, in: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, Bd. 56 (2007), S. 123-150.

80 Hugo Cassirer und seine Frau sollen nachweislich 50 Werke bei Paul Cassirer erstanden haben. Vgl. Pucks, Von Manet zu Matisse, S. 386-391, hier S. 387.

81 Vgl. Brief vom 1. Dezember 2011 von Nadine Gordimer an die Verfasserin.

vielfach als Leihgeber für Ausstellungen aufgetreten war, fort.⁸² Seit Mitte der 1920er Jahre lebte sie in einer Wohnung in der Hohenzollernstraße 6, in der sie ihren kleinen, mondänen Salon führte. Den Salon »der amüsanten Frau Lotte Fürstenberg-Cassirer« besuchten insbesondere »Mäzene, die wenigen die es sind und die vielen, die es sein sollten, dazu Künstler, alt und jung [...]«. ⁸³ Die Gäste, die sie einlud, entstammten, nach der Beschreibung ihrer Schwiegertochter Nadine Gordimer, dem einstigen Freundeskreis Hugo Cassirers, der neben Künstlern liberale Politiker und Schriftsteller wie Walther Rathenau und Jakob Wassermann umfasste.⁸⁴ Wie auf einer 1929 publizierten Porträtfotografie von Lotte Fürstenberg-Cassirer zu erkennen ist, inszenierte sie sich mit Bubi-kopf und langer Perlenkette gerne selbst als *Neue Frau*.⁸⁵

Neben den halböffentlichen Geselligkeiten Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschilds oder Lotte Fürstenberg-Cassirers blieben die Berliner Kunstgalerien wichtige Zentren der Kunstmatronage. Gerade im Bereich der modernen, zeitgenössischen Kunst expandierte und transformierte sich das Galeriewesen Berlins in den 1920er Jahren: 1921 eröffnete der Düsseldorfer Kunsthändler Alfred Flechtheim eine Dependance in Berlin und wurde rasch zu einer wichtigen Institution in der Metropole.⁸⁶ 1926 beging Paul Cassirer, der bis dahin wohl wichtigste Berliner Kunsthändler moderner Kunst, Selbstmord. Walter Feilchenfeldt und Grete Ring führten das Geschäft Cassirers in den folgenden Jahren erfolgreich fort. Auch der Kunsthändler Justin Thannhauser verlagerte 1927 seinen Galeriehauptsitz von München nach Berlin.⁸⁷ Frauen bilde-

82 So war sie etwa Leihgeberin für die Berliner Corinth-Ausstellung im Jahr 1923. Vgl. Brühl, *Die Cassirers*, S. 37; Brief vom 1. Dezember 2011 von Nadine Gordimer an die Verfasserin.

83 Reissner, *Gestalten*, S. 202.

84 Vgl. Gordimer, Nadine: Manuskript für *The pearl of Manet*, 1954/55, Nadine Gordimer papers. 1934-1991, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, Box 3, Folder 34.

85 Diese Inszenierung entsprach auch Fürstenberg-Cassirers Affinität für die Figur der verführerischen und selbstbewussten Carmen, wovon ihre Schwiegertochter Nadine Gordimer ironisch berichtet. Vgl. Gordimer, *The pearl of Manet*.

86 Vgl. Gabelmann, Andreas: *Deutsch-französische Netzwerke – Kunsthändler und Sammler 1900-1914*, in: Ewers-Schultz, Ina (Hg.): *Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst. 1913*, Bonn 2003, S. 109-128; Dascher, Ottfried: »Dann lieber richtig arm im Ausland als Verräter«. Der Kunsthändler und Sammler Alfred Flechtheim, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 46-66.

87 Welsh-Ovcharov, Bogomila: Vincent van Gogh und die Leidenschaft für die Moderne. Die Kunsthändler Heinrich und Justin K. Thannhauser, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 66-90.

ten während der Weimarer Republik weiterhin eine wichtige Klientel des Berliner Kunsthandels. Ihre Rolle als Kunstkonsumentinnen in den 1920er Jahren lässt sich beispielhaft anhand der zahlreichen verzeichneten Frauen in der Kundenkartei der Galerie Thannhauser ablesen.⁸⁸ Aber auch Alfred Flechtheim waren viele Berliner Sammlerinnen, wie Lotte von Mendelssohn-Bartholdy und Lotte Fürstenberg-Cassirer, freundschaftlich und als Leihgeberinnen und Käuferinnen verbunden.⁸⁹

Auch bei Auktionen waren Frauen im Publikum und als aktive Bieterinnen in den Weimarer Jahren stark präsent. Frauenzeitschriften wie die *Vogue* berichteten über spektakuläre Auktionen. Im Dezember 1928 hieß es dort in einem Bericht über eine Versteigerung im Auktionshaus Paul Graupe, dass »die männlichen Interessenten [...] beschämt das Feld räumen« mussten, als »Liebhaberinnen« ostasiatischer Kunst mitboten: »Die Damen siegten, und die armen Männer mußten nun ihr Dasein fristen ohne die handkolorierten Kupfer«.⁹⁰

Dieser Bericht verweist darauf, dass während der Weimarer Republik ostasiatische Kunst eine der beliebtesten Gattungen der Berliner Kunstmatronen blieb.⁹¹ In den 1920er und 1930er Jahren entwickelte sich Berlin sogar zu einem Drehpunkt des Sammelns und Erforschens ostasiatischer Kunst.⁹² 1926 wurde in Berlin die *Gesellschaft für Ostasiatische Kunst* gegründet, die nicht nur als Förderverein des dortigen Ostasiatischen Museums fungierte, sondern auch spektakuläre Ausstellungen ausrichtete, wie 1929 die europaweit größte *Ausstellung chinesischer Kunst*, die von nahezu 60.000 Besuchern gesehen wurde.⁹³ Zahlreiche Berliner Sammlerinnen und Sammler beteiligten sich mit Leihgaben an ihrem Erfolg. Der Katalog nannte allein 75 Berliner Leihgeberinnen und Leih-

88 Vgl. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln (ZADIK), Slg. Thannhauser A077_XIX_013_0048. Fotografien dokumentieren auch das mondäne weibliche Berliner Publikum 1928 bei einer Paul-Gauguin-Ausstellung in den Galerien Thannhauser, vgl. ZADIK (Hg.): *sediment. Mitteilungen zur Geschichte des internationalen Kunsthandels*, Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter, Köln 2006, S. 45.

89 Flechtheim, Alfred (Hg.): *Henri Rousseau*, Berlin 1926.

90 Kainer, Ludwig: Berliner Auktionen, in: *Vogue* Jg. 1, o. Nr. (5.12.1928), S. 9-11 u. S. 58, hier S. 10.

91 Kainer, Ludwig: Chinesische Kunst in der Akademie, in: *Vogue*, Jg. 2, Nr. 3 (30.1.1929), S. 22 f.; Donath, Kaufmann als Kunstfreund, S. 306.

92 Vgl. Butz, Wege und Wandel, S. 40.

93 Gesellschaft für Ostasiatische Kunst (Hg.): *Ausstellung chinesischer Kunst in der Preußischen Akademie der Künste*, Berlin 1929; vgl. Butz, Wege und Wandel, S. 40.



Abb. 17: Ludwig Kainer, Die Sammlerin

geber, zu denen Käthe Jacobsohn, Edith Rosenheim und Milly von Friedländer-Fuld zählten. Der spätere Kustos der Ostasiatischen Abteilung, Leopold Reidemeister, erinnerte sich:

»Was sich auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst zwischen 1925 und 1930 abspielte, war einzigartig. Das Interesse der Sammler wurde durch ständige Importe aus diesem unerschöpflichen China immer wieder geweckt. [...] Ostasien in Berlin blühte. Der ständig wachsende Kreis von Sammlern traf sich in der ›Gesellschaft für Ostasiatische Kunst‹, die Vortragsabende und Ausstellungen veranstaltete. [...] Man war ›in‹, wie man heute sagen würde, wenn man dieser Gesellschaft angehörte.«⁹⁴

94 Reidemeister, Leopold: Erinnerungen an das Berlin der zwanziger Jahre, in: Bud-densieg, Tilmann/Düwell, Kurt/Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.): Wissenschaften in Berlin, Berlin 1987, S. 186-195, hier S. 189.

5. Wachsender Antisemitismus und die Partikularisierung der Kunstmatronage

Der Antisemitismus war während und nach dem Ersten Weltkrieg im politischen und öffentlichen Leben in Deutschland allgegenwärtig und trat radikalisiert – gerade in den frühen Nachkriegsjahren – in einer Welle von Gewalt sowie zunehmender gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ausgrenzung von Jüdinnen und Juden offen zu Tage.⁹⁵ Eine bereits im Herbst 1916 vom preußischen Kriegsministerium angeordnete Zählung der Juden im Heer, die der denunzierenden Behauptung eines Mangels an patriotischem Engagement und Opferbereitschaft unter jüdischen Soldaten nachgehen sollte, warf einen langen Schatten, der zur Propagierung des antisemitischen Topos des »jüdischen Drückebergers« und damit auch der »Dolchstoßlegende« beitrug, die in der Zwischenkriegszeit insbesondere Juden- und Republikfeindschaft ideologisch miteinander verknüpfte.⁹⁶

Ein antisemitischer Standpunkt symbolisierte für viele Zeitgenossen in Kontinuität zum Kaiserreich, auch und gerade nachdem die erste Kriegseuphorie verflogen war, das Einverständnis mit einer nationalistischen, konservativen, antiemanzipatorischen Weltanschauung.⁹⁷ Dies zeigte sich ebenso bei Angehörigen des Berliner Kunstmilieus wie symptomatisch in einer Schrift Wilhelm Bodes, in der dieser gegen Ende des Krieges kolportierte:

»Schlimmer noch [als ein Mangel an völkischem Selbstbewusstsein, Anm. ACA] hat die Verjudung und das starke Anwachsen des Einflusses der jüdischen Elemente in Deutschland gewirkt, nicht nur in allen Finanzfächern und vielfach auch in der Industrie, vor allem in der Beherrschung fast der ganzen Presse; der Sonnenmann-, Mosse- und Ullstein-Blätter bis hin zur ›Zukunft‹ und der Spartakuspresse, die Steige-

95 Vgl. Barkai, Avraham: Jüdisches Leben in seiner Umwelt, in: Meyer, Michael A. (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, Bd. IV, München 1997, S. 50–73, hier S. 50; Hecht, Cornelia: Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Bd. 62), Bonn 2003.

96 Zu den Debatten und Konsequenzen der »Judenzählung« vgl. Rosenthal, Jacob: »Die Ehre des jüdischen Soldaten«. Die Judenzählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen, Frankfurt a. M. 2007; Sieg, Ulrich: Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe, Berlin 2001, v. a. S. 87–96; Panter, Sarah: Jüdische Erfahrungen und Loyalitätskonflikte im Ersten Weltkrieg, Göttingen 2014.

97 Vgl. Volkov, Antisemitismus als kultureller Code, S. 35 f.

rung der Genußsucht unter Vorgang reicher Juden und auf der anderen Seite die gewissenlose Aufhetzung der untersten Volksklassen durch jenes jüdische Presseproletariat.«⁹⁸

In der Nachkriegszeit nahm der Antisemitismus an Schärfe und politischer Bedeutung noch zu. Die von Bode aufgezählte »Steigerung der Genußsucht [...] reicher Juden« war in diesen Jahren eine häufig artikuliert Denunziation, bei der sich misogyne und antisemitische Elemente verbanden und die sich mitunter auch dezidiert gegen einzelne Frauen der prominenten Berliner Gesellschaft richtete. So etwa gegen Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild, die in den Augen vieler Zeitgenossen mit ihrem selbstbestimmten Lebenswandel, ihrer Kunstmatronage, ihren wechselnden Ehepartnern beziehungsweise Liebesaffären und ihrer luxuriösen Konsumfreudigkeit eine unangemessene, elitär-aristokratisierte Dekadenz ausstrahlte.⁹⁹ So hielt auch der mit ihr gut bekannte Harry Graf Kessler nach einem Besuch bei Goldschmidt-Rothschild 1929 verächtlich fest:

»Gegessen bei Baby [Marie-Anne] Goldschmidt-Rothschild am Pariser Platz. Acht bis zehn Personen, kleines Diner, äußerster Luxus, vier unschätzbare Meisterwerke von Manet, Cézanne, van Gogh, Monet an den Wänden. Dreißig Briefe von van Gogh in einem überreichen, häßlichen Einband wurden nach Tisch zu Zigaretten und Kaffee herumgereicht. Armer van Gogh! Man empfindet schließlich pogromhaft: diese Leute müßte man totschiessen. Nicht Neid, sondern Ekel über die Verfälschung und Verflachung geistiger und künstlerischer zu bloß materiellen Werten, zu Gegenständen des ›Luxus‹.«¹⁰⁰

Die von Kessler beklagte »Verfälschung und Verflachung geistiger und künstlerischer zu bloß materiellen Werten« erinnert an die Luxuskritik um 1900 und das negative Bild der *Salonjüdin*, mit dem bereits die Mutter Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschilds, Milly von Friedlaender-

98 Bode, Wilhelm: In den Weihnachtstagen 1918, in: Gaetgens, Thomas W. / Paul, Barbara (Hg.): Wilhelm Bode. Mein Leben. Textband und Kommentarband, 2 Bde., Berlin 1997, S. 408-414, hier S. 409.

99 Zur Ambivalenz der sexuellen Befreiung in der Weimarer Republik: Grossmann, Atina: Die »Neue Frau« und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik, in: Snitow, Ann / Stansell, Christine / Thompson, Sharon (Hg.): Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA, Berlin 1985, S. 38-63.

100 Tagebucheintrag vom 8.12.1929, in: Kamzelak / Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 9, S. 297.

Fuld, zwei Jahrzehnte zuvor konfrontiert war. Drastisch zeigt sich jedoch in der davon abgeleiteten Vernichtungsphantasie Kesslers die Tendenz zur Brutalisierung und die regelrechte »Pogromstimmung«, die die Zwischenkriegsjahre kennzeichnete.

Dem überwiegenden Teil der jüdischen Kunstmatronen, die in einer elitär-kosmopolitischen Großstadtpflichtigkeit verkehrten, begegnete wie Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild antisemitisches Ressentiment in halböffentlichen Salons, in Vereinen, Clubs, auf Bällen, Wohltätigkeitsveranstaltungen oder beim Sport.¹⁰¹ Gleich drei Berliner Kunstsammlerinnen – Tilla Durieux, Estella Katzenellenbogen und Frida Hahn – wurden sogar im Kontext eines spektakulären Wirtschaftsskandals (Schultheiss-Patzenhofer-Prozess) 1931 zur öffentlichen Zielscheibe massiver antisemitischer Angriffe, da Angehörige von ihnen zu den Hauptverdächtigen des Prozesses zählten.

Für einige der betroffenen Frauen stellte sich angesichts des wachsenden Antisemitismus im Verlauf der 1920er Jahre immer häufiger die Frage nach ihrem Verhältnis zum Judentum beziehungsweise ihrem Jüdischsein. Im Fall von Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild führte dies zu einer zunehmenden Identifikation als Jüdin: So (re-)konvertierte die als Kind evangelisch Getaufte zeitgenössischen Berichten zufolge angeblich Mitte der 1920er Jahre vor ihrer dritten Eheschließung mit dem befreundeten Künstler Rudolf von Goldschmidt-Rothschild zum Judentum und betonte in Gesprächen mit Freunden verstärkt ihre jüdische Identität.¹⁰² Außerdem förderte sie in dieser Zeit auch jüdische Kulturprojekte wie die seit 1927 entstehende *Encyclopaedia Judaica*, die unter anderem zur Herausbildung moderner Formen jüdischer Zugehörigkeit

101 Die Historikerin Cornelia Hecht nimmt in Anlehnung an Marion Kaplans Ausführungen zum Kaiserreich auch für die Weimarer Jahre an, dass jüdischen Frauen Antisemitismus weniger bzw. auf andere Weise begegnete, da sie sich seltener in der öffentlichen Sphäre – beispielsweise der Berufswelt – bewegten als jüdische Männer. In dieser Hinsicht weichen die Kunstmatronen der großbürgerlich-adeligen Elite durch ihre vergleichsweise hohe öffentliche Präsenz ab. Vgl. Hecht, *Antisemitismus in der Weimarer Republik*, S. 353 f.; Kaplan, *Jüdisches Bürgertum*, S. 178 f.

102 1930 berichtete sie beispielsweise Harry Graf Kessler, dass es für sie als Jüdin und einen Christen wie Kurt Warnekros unmöglich sei, sich wirklich zu verstehen, es bleibe immer ein Abgrund zwischen ihnen. Sie verglich ihre Liebesbeziehung zu einem nicht-jüdischen Mann mit dem Roman *Geliebter! O mon Goye!* von Sarah Levy. Vgl. Tagebucheintrag vom 24.2.1930, in: Kamzelak/Ott, *Harry Graf Kessler Tagebuch*, Bd. 8, S. 311; Levy, Sarah: *Geliebter! O mon Goye!*, Berlin 1930.

beitragen sollte.¹⁰³ Wegen des anwachsenden Antisemitismus verlagerte Goldschmidt-Rothschild in den späten 1920er Jahren ihren Hauptwohnsitz zudem nach Frankreich, besuchte allerdings noch bis 1938 regelmäßig Berlin.¹⁰⁴ Demonstrativ und selbstbewusst signalisierte sie dort auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ihre Zugehörigkeit zum Judentum, indem sie etwa als Zuschauerin bei den propagandistisch inszenierten Olympischen Spielen 1936 in Berlin einen auffälligen Kettenanhänger in Form eines Davidsterns aus Diamanten trug.¹⁰⁵ In diesem und einigen anderen Fällen galt, was der Historiker Julius H. Schoeps wie folgt beschrieben hat: »So paradox es erscheinen mag, aber der Antisemitismus hat auch dazu gedient, die jüdische Identität zu festigen. Dadurch, dass sie durch die antisemitische Agitation gezwungen wurden, Position zu beziehen, hat so mancher sich zum Judentum bekannt, der sich von ihm entfernt hatte und eigentlich nichts mehr von ihm wissen wollte.«¹⁰⁶

Nach 1933 verschloss sich durch die zunehmende nationalsozialistische Gleichschaltung des Kulturlebens und veränderte Geschlechterbilder, in deren Zentrum Rassismus und damit die Ausgrenzung aller »Nichtarierinnen« stand, für einen Großteil der bisherigen Berliner Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst sukzessive der »Handlungsraum Kunstmatronage«.¹⁰⁷ Von diesem Ausschluss waren auch nicht-jüdische Frauen wie Tilla Durieux und Nell Walden betroffen, die jüdische Partner hatten und zudem durch ihren modernen Lebensstil und die Förderung von avantgardistischer Kunst, die spätestens seit 1937 laut offizieller natio-

103 Vgl. Engelhardt, Arndt: *Arsenale jüdischen Wissens: Zur Entstehungsgeschichte der »Encyclopaedia Judaica«* (= Schriften des Simon-Dubnow-Instituts, Bd. 17), Göttingen 2014, S. 9 und 50.

104 Innerhalb Berlins zog Goldschmidt-Rothschild im Februar / März des Jahres 1938 vom Pariser Platz, wo sie sich »zu exponiert fühlte«, in eine Wohnung am Wannsee (Wernerstr. 1a), ohne sich umzumelden. »Ich fühlte mich damals als früheres prominentes Mitglied der Berliner Gesellschaft einerseits und als Nichtarierin andererseits wohl nicht mit Unrecht gefährdet und habe damit gerechnet, eventuell unter irgendeinem Vorwand verhaftet zu werden.« Eidesstattliche Erklärung von Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild, in: LAB, B Rep. 025-02, Nr. 21 WGA 6863 / 59, Bl. 42 f.

105 Von diesem Ereignis berichtete die Tochter von Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild in einem Gespräch mit der Autorin.

106 Vgl. Schoeps, Julius: Der Umgang mit dem Jüdissein. Zur Debatte um ein schwieriges Identitätsproblem, in: *Menora*. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte, München 1994, S. 9-15, hier S. 19.

107 Zur nationalsozialistischen Geschlechterideologie vgl. Schüler-Springorum, *Differenz und Geschlecht*, S. 118.

nalsozialistischer Kunstpolitik als »entartet« galt, weltanschauliche Gegner waren und damit zur Zielscheibe nationalsozialistischer Angriffe wurden.

Einige der betroffenen Frauen emigrierten bereits 1933, die Mehrheit jedoch blieb zunächst im Land und verlagerte den Fokus ihrer Kunstmatronage auffällig auf die Unterstützung jüdischer Kunstschaffender, die sich durch die Welle der Entlassungen aus den staatlichen Kulturinstitutionen nach dem im April 1934 erfolgten Erlass des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums und das Ausbleiben von Auftragsarbeiten in einer sehr prekären Lage befanden. Manche beteiligten sich an der Finanzierung des *Kulturbunds deutscher Juden*, der sich als Selbsthilfeorganisation jüdischer Kunst- und Kulturschaffender 1933 gründete.¹⁰⁸ Andere protegierten befreundete jüdische Kunstschaffende durch finanzielle Zuwendungen und Aufträge oder setzten sich für jüdische Kulturinstitutionen wie das 1933 gegründete Jüdische Museum in Berlin ein.¹⁰⁹

Um über transferierbares Kapital für die eigene Emigration oder für die Auswanderung von Familienangehörigen und Freunden zu verfügen, begannen einige Sammlerinnen wie Margarete Mauthner bereits vor 1933 damit, ihre Kunstsammlungen nach und nach zu verkaufen. Der Künstler Erich Hancke, ein enger Freund Mauthners und Vermittler bei deren Kunstverkäufen, schilderte am 21. Oktober 1933 dem Käufer Oskar Reinhart die Beweggründe der Sammlerin:

»Sie wissen, wie schwer sich Frau Mauthner von dieser Zeichnung, dem letzten und besten Stück ihrer van Gogh Sammlung trennt, und sie würde sich wohl nie zu diesem Schritt entschliessen, wenn sie nicht jetzt durch den Wegzug ihres Neffen, der im Ausland eine neue Existenz sucht, eine Verwendung des Geldes für einen Zweck böte, der ihr noch mehr am Herzen liegt, als der Besitz der Zeichnung.«¹¹⁰

108 Beispielsweise Lotte Fürstenberg-Cassirer unterstützte den Jüdischen Kulturbund, vgl. BLHA, Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg, Rep. 36 A G 9.

109 Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild protegierte zum Beispiel den jüdischen Maler Eugen Spiro, vgl. Spiro, *Erinnerungen*, S. 80. Franka Minden, Fanny Steinthal, Lotte Fürstenberg-Cassirer, Felicia Adele Isaac sowie Hedwig Isaac unterstützten das Jüdische Museum nach 1933 durch Schenkungen und Leihgaben, vgl. Landsberger, *Abschied von Franka Minden*, S. 5, Spalte c; Simon, Hermann: *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburger Straße. Geschichte einer zerstörten Kulturstätte*, Berlin 2000, S. 8.

110 Zitiert nach: Tisa Francini, Esther/Heuss, Anja/Kreis, Georg: *Fluchtgut – Raubgut: der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001, S. 95. Dazu auch: Braun, Ernst (Hg.): *Spurensuche: Erich Hancke – Zwischenbericht – Briefe von Erich Hancke an Karl Scheffler. Karl Scheffler über Erich Hancke. Spurenelemente: Erich Hancke*, Dresden 2005, S. 131 f.

Auch testamentarische Bestimmungen wurden unter dem Eindruck des politischen Wandels umformuliert oder auch »in tausend Stücke zerrissen«,¹¹¹ um zu verhindern, dass eigene Sammlungsobjekte – wie dies mitunter Jahre zuvor geplant worden war – nach dem Tod der Sammlerin an staatliche Museen und damit den nun nationalsozialistischen Staat fielen.¹¹² Einige Frauen trafen rasch Vorkehrungen, um bedeutende Stücke ihrer Sammlungen in sichere Exilländer zu überführen. Sie gaben sie als Depositum oder Leihgaben in Museen und Ausstellungen im Ausland oder ließen sie auf anderen, teils abenteuerlichen Wegen ins Exil bringen.

Dem Gros der verfolgten Frauen und ihren Familien wurde allerdings erst nach dem Novemberpogrom 1938 das Ausmaß ihrer Bedrohung bewusst. Die Sammlerin Franka Minden beging im Angesicht des nationalsozialistischen Terrors Selbstmord. Emigrationspläne setzte die Mehrheit der in Berlin verbliebenen Frauen erst konkret um, als der systematische Entzug und Raub ihres Eigentums durch den nationalsozialistischen Staat bereits massiv vollzogen wurde. Die Veräußerung von Objekten ihrer Kunstsammlungen zu Marktpreisen oder deren Überführung ins Ausland war zu diesem Zeitpunkt bereits nahezu unmöglich.¹¹³ Einzelne nationalsozialistische Akteure wie Reichsmarschall Hermann Göring bereicherten sich auch persönlich und nutzten die Zwangslage der Verfolgten für ihre auf Erpressung und Raub basierende Form des Kunstsam-

111 Walden, Nell: Herwarth Walden, Berlin / Mainz 1963, S. 58.

112 So hatte beispielsweise bis 1933 Margarete Oppenheim testamentarisch verfügt, dass ihre Kunstsammlung nach ihrem Tode versteigert und die Erträge auf ein Nachlasskonto eingezahlt werden sollten. Möglicherweise war ihr gerade angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung daran gelegen, ihren Erben transferierbares Vermögen zu hinterlassen. Außerdem veranlasste sie die Versteigerung ihrer gesamten kunstgewerblichen Sammlung, damit auch die Stücke, die sie als Leihgaben an öffentliche Museen gegeben hatte, nicht nach ihrem Tode dem nationalsozialistischen Staat zufielen. Vgl. Panwitz, Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, S. 127 f.; Reuther, Silke: Die Sammlung Margarete Oppenheim, unveröffentlichtes internes Dossier zur Provenienzforschung, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2011.

113 Schlüsselwerke der Sammlungen einiger jüdischer Frauen wurden 1938 in die »Liste national wertvoller Kunstwerke« aufgenommen und damit deren Überführung ins Ausland verboten, u. a. Werke aus den Sammlungen von Margarete Oppenheim, Milly von Friedlaender-Fuld und Hermine Feist. Zu Margarete Oppenheim vgl. Obenaus, Maria: Für die Nation gesichert? Das Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke: Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919-1945, Berlin 2016, insb. S. 303-313; GStA, PK, I A Rep 151 / 1060.

meln aus.¹¹⁴ Die Mitnahme von Kunstgegenständen im Umzugsgut war nun bereits genehmigungspflichtig und musste vor der Auswanderung bei den Devisenstellen beantragt werden. In zahlreichen Fällen erreichten Kunstwerke, die mit dem Umzugsgut an Expeditionen zum Transfer ins Exil übergeben worden waren, nicht mehr ihr geplantes Ziel, sondern wurden beschlagnahmt und zugunsten des nationalsozialistischen Staates »verwertet«.¹¹⁵ Nur wenigen Besitzerinnen war es möglich, Kunstwerke, die sie bei der Flucht aus Deutschland zurückließen, ins Exil nachzuholen.¹¹⁶

Der noch in der Zwischenkriegszeit existierende Rest der Kunstsammlungen von Berliner Kunstmatronen zerfiel in der Zeit des Nationalsozialismus fast ausnahmslos: Manche Stücke konnten in weit entfernte Exilländer überführt werden, manche wurden über den internationalen Kunsthandel weltweit verstreut. Zahlreiche Objekte verschwanden in Depots, auf Dachböden oder in Banksafes, viele davon wurden durch Kriegseinwirkung zerstört oder abermals geraubt, und es verliert sich ihre Spur.

6. Nachwort

Die Hände im Schoß gefaltet, die Beine kokett übereinandergeschlagen, eine lange Perlenkette um den Hals drapiert und eine akkurate Wasserwelle gelegt: so sitzt Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild, fast schüchtern den Blick zur Kamera gerichtet, auf einem Louis-Quinze-Sofa, überragt von Vincent van Goghs *Arlesienne*, dem ersten Gemälde ihrer Kunstsammlung, das sie vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erwarb. Es ist eine moderne und bei aller sichtbaren Verunsicherung doch selbstbewusst-elitäre Inszenierung, die die Sammlerin für diese Fotografie wählte, die 1928 in der Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* erschien (und das Cover dieses Buches zierte). Die Sammlerin Goldschmidt-Rothschild konnte zu diesem Zeitpunkt sowohl auf die Selbstinszenierung als auch auf die Praxis der Kunstmatronage ihrer Mutter Milly von Friedlaender-Fuld sowie zahlreicher weiterer Frauen um 1900 zurückgreifen, die, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt werden konnte, die

114 Vgl. die Fälle von Antonie Straus-Nebaur und Catalina von Pannwitz.

115 Dies betraf u. a. das Umzugsgut von Estella Katzenellenbogen, Ella Lewenz und Milly von Friedlaender-Fuld.

116 Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy war es beispielweise möglich, Teile ihrer Sammlung auch nach ihrer Emigration noch ins Exil zu überführen.

Kunstgenese im frühen 20. Jahrhundert allgemein und insbesondere der Reichshauptstadt Berlin nachhaltig prägten.

Diese Frauen waren in Berlin in der Regel Angehörige der adelig-großbürgerlichen Elite und entstammten häufig Familien jüdischer Herkunft. In Abhängigkeit von verschiedenen sozialen Faktoren wie Alter und Familienstand, pekuniärer Handlungsfreiheit und Vernetzung in Kunstkreisen, entfalteten sie ihre Kunstmatronage um die Jahrhundertwende meist in halböffentlichen Salons oder kollektiv in Kunst- oder Wohltätigkeitsvereinen. Sie legten Kunstsammlungen an, unterstützten Künstlerinnen und Künstler finanziell, erteilten Aufträge, schrieben Stipendien aus, schenkten Museen einzelne Kunstwerke oder vermachten sogar ganze Sammlungen. Diese Kunstmatronage entsprach tendenziell der elitären Rollenerwartung an repräsentative *Kulturfrauen*, auf die diese als Mädchen und junge Frauen bereits durch eine »ästhetisierte Erziehung« vorbereitet wurden.

Den kulturhistorischen Rahmen der Kunstmatronage bildeten im frühen 20. Jahrhundert die politisierten Kämpfe, die um die zahlreichen neuen Kunststile, Sammlungen, Museen und Kunstmärkte entbrannt waren. Diese Kunstkämpfe spiegelten das allgemeine Ringen um Reformen der Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert wider, zu dem auch kunstsammelnde und -fördernde Frauen ihre individuell unterschiedlichen Interessen einbrachten. Schwerpunkte der Kunstmatronage in Berlin ließen sich deutlich in umstrittenen beziehungsweise (noch) nicht etablierten und kulturpolitisch umkämpften Kunstgattungen ausmachen. Gerade avantgardistischen, modernen Kunststilen wurde auch durch das Engagement von Frauen in Berlin maßgeblich der Weg gebahnt. Ob bei der Kunst Arnold Böcklins, des französischen Impressionismus oder der »Skandalkünstler« Vincent van Gogh und Paul Cézanne – Sammlerinnen und Förderinnen traten für den Etablierungsprozess dieser Kunst ein. Gleiches gilt für die Reform des Kunstgewerbes bis hin zur Konzeption elitärer Raumkunst, die zuerst maßgeblich von der Kronprinzessin Victoria gefördert und danach von zahlreichen Berlinerrinnen, etwa durch Aufträge für den Jugendstil-Designer Henry van de Velde oder Ausstattungsaufträge für Bruno Paul, aufgegriffen und mitgetragen wurden. Ebenso zählten die um 1900 pulsierende altorientalische Archäologie, deutsche Volkskunst sowie außereuropäische Kunst – allen voran Ostasien, wie anhand der herausragenden Sammlungen von Antonie Straus-Negbaur und Olga-Julia Wegener gezeigt werden konnte – zu den zentralen Kunstgattungen, denen sich die Frauen widmeten.

Trotz oder gerade wegen dieser Nischenspezialisierung wurden Sammlerinnen und Kunstförderinnen um 1900 kontrovers beurteilt: Ihre weni-

gen Fürsprecher betonten in erster Linie den ökonomischen Vorteil des Luxuskonsums von Frauen und dessen positive Effekte auf die Kunstentwicklung. Wie allen Frauen wurde ihnen aber von weiten Teilen der Gesellschaft grundsätzlich die Befähigung zu gutem Geschmack und qualitativem Kunstkonsum abgesprochen und ihr Sammeln und Fördern bildender Kunst als dilettantisch und dekorativ abgewertet. Manche der *Kulturfrauen* standen, wie am Beispiel von Anna vom Rath deutlich wurde, stark in der Kritik verschiedenster gesellschaftlicher Lager. Zeitgenössische Luxus- und Parvenükritik fand insbesondere ihren antisemitisch-misogynen Ausdruck im lange tradierten und eng mit der Kunstmatronage verknüpften, herabwürdigenden Bild der *Salonjüdin*. Dieses Bild wurde um 1900 nicht nur literarisch breit rezipiert, sondern damit wurden auch Zeitgenossinnen wie Milly von Friedlaender-Fuld identifiziert. Insbesondere Frauen, die öffentlich als Jüdinnen wahrgenommen wurden und moderne Kunst der Avantgarde – wie um 1900 insbesondere die Kunst der Secession – förderten oder sammelten, waren häufig antisemitischen Anfeindungen ausgesetzt. Nur äußerst selten übte bei jüdischen Kunstsammlerinnen und -förderinnen vor dem Ersten Weltkrieg nachweislich deren jüdische Herkunft, kulturelle Prägung oder ihr Glaube Einfluss auf die Kunstmatronage aus, weit häufiger handelte es sich bei Fremdzuschreibungen dieser Art um diffamierende Vorurteile.

Die Motive für die Kunstmatronage und die jeweilige Spezialisierung auf bestimmte Kunstgattungen waren individuell unterschiedlich. Oft verbanden sich persönliche Interessen mit dem ideellen Ziel, durch das Mittel der Kunstförderung die Gesellschaft zu transformieren. Die Zielrichtungen des Wunsches nach Transformation waren allerdings wiederum sehr verschieden: Manche Frauen, wie etwa die führenden Vertreterinnen des *Lyceum-Clubs*, Helene von Harrach und Hedwig Heyl, oder die Sammlerinnen Caecilie Seler-Sachs und Margarete Mauthner, zielten tendenziell auf Emanzipation, Demokratisierung oder das Eintreten für Kunstfreiheit. Andere Frauen wie Milly von Friedlaender-Fuld, Catalina von Pannwitz oder Olga-Julia Wegener verbanden ihre Kunstmatronage mit innerelitären Aspirationen oder distinguierender Selbstaristokratisierung. Auch die Unterstützung der imperialen Machtpolitik und der Wirtschaft des deutschen Kaiserreichs ließen sich bei Martha Koch und Olga-Julia Wegener als Motive nachweisen.

Sehr häufig war Kunstmatronage mit dem Betätigungsfeld der Wohltätigkeit verknüpft und nahm eine sozialpolitische Funktion ein, etwa als Mittel zur Durchsetzung frauenemanzipatorischer Anliegen. Der karitative Rahmen bot nicht selten auch die Möglichkeit zu innerelitärer Annäherung von Frauen des Großbürgertums und Frauen des Adels, zur Er-

füllung individuell-religiöser Motive oder zur Verleihung angestrebter Orden. Häufiger jedoch, wenn beispielsweise gezielt bildende Künstlerinnen oder kunstgewerbliche Berufe als Arbeitszweige für Frauen unterstützt wurden, kamen hier dezidiert frauenemanzipatorische Beweggründe zum Tragen. Allerdings wurde auch anhand der Vorgehensweise von Margarete Mauthner und Marianne Perl deutlich, dass das Kunst-sammeln nicht per se frauenemanzipatorisch wirkte, sondern Sammlerinnen auch eigenwillige Strategien entwickelten, um Geschlechtergrenzen gleichzeitig zu überschreiten und zu stützen, etwa indem sie sich Sammlungsobjekte nicht selbst kauften, sondern schenken ließen.

Derartige Ambivalenzen waren charakteristisch für die Zeit um 1900 und lassen sich insbesondere anhand der Analyse kulturhistorischer Ausstellungen in Berlin um 1900 ablesen, die plakativ die Gleichzeitigkeit massiver Modernisierung und des Strebens nach Konservierung der bestehenden Ordnung zum Ausdruck bringen. Das Format der Ausstellung wurde in diesen Jahren gleich mehrfach dafür genutzt, neu entworfene geschlechtsspezifische Rollenbilder im Kontext der Kunstmatronage zu popularisieren: Zwei dieser Bilder waren die des *weiblichen Mäzens* und der *professionellen Sammlerin*, die insbesondere Akteurinnen aus dem Umfeld der bürgerlichen Frauenbewegung durch die Präsentation vorbildlicher Kunstsammlungen von Frauen bei der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* 1912 zu etablieren versuchten.

Frauenemanzipatorische Neujustierungsversuche dieser Art stießen oft auf Ablehnung. Ihre Gegner versuchten sie nicht selten mit konstruierten Pathologien zu diskreditieren. Besonders harsch wurde die Kritik in den Fällen, in denen Frauen versuchten, ihr Kunstengagement in eine professionelle Tätigkeit umzuwandeln, womit sie im Erwerbsleben zu direkten Konkurrentinnen von Männern avancierten. Deutlich markiert dies das Fallbeispiel Olga-Julia Wegener, die durch ihre inoffizielle kunsthändlerische Agitation nicht nur heftig mit der Berliner Kunstkoryphäe Wilhelm Bode aneckte, sondern mit dem Verkauf ihrer Sammlung sogar eine transnational geführte Kunstkontroverse von außenpolitischer Brisanz anstieß.

Ein zweites, in der Berliner Ausstellung *Die Dame in Kunst und Mode* im Jahr 1909 propagiertes, neu etabliertes Frauenbild im Kontext der Kunstmatronage war das der *Geschmacksaristokratin*. Die Ausstellungsmacher – eine gemischte Gruppe, unter anderem aus modernen Kunstschaffenden und Warenhausbesitzern zusammengesetzt – hoben gerade den elitär aristokratisierten Lebensstil der *Kulturfrau*, die durch ihren gezielten Luxuskonsum kulturschaffend und wirtschaftsfördernd wirkte, positiv hervor. Die Propagierung dieses aristokratisch-elitären Frauenbildes, dem einige Frauen auch durch gezielte Selbstaristokratisie-

rung entsprechen wollten, kann unter anderem als Ausdruck der Formierung eines neuen geistesaristokratischen Adels und damit auch als elitestabilisierende Reaktion auf die Demokratisierungsbewegungen ihrer Zeit bewertet werden.

In der zeitgenössischen Öffentlichkeit dominierte deutlich die ablehnende Wahrnehmung der Kunstmatronen als aristokratisierte Großbürgerinnen, als Ausdruck der Dekadenz und des Verfalls, häufig vermengt mit antisemitisch-misogynen Ressentiments. Dagegen blieb die bei Sammlern und Mäzenen durchaus häufig betonte Idee und Praxis des Kunstsammelns und -förderns als emanzipatorischer Verbürgerlichungsakt in Bezug auf Frauen weitgehend unreflektiert.

Dies setzte sich auch nach dem Ersten Weltkrieg fort. Die Kunstmatronage verschwand trotz der sich vollziehenden massiven ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen nicht. Zwar fand bereits während und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg ein Generationenwechsel der Kunstsammlerinnen und -förderinnen statt, aber eine neue Generation junger Frauen modernisierte in den 1920er Jahren die Rolle der *Kulturfrau* und konservierte die Praxis der Kunstmatronage, allerdings häufig in verstärkt politisierter und partikularisierter Form, wie am Beispiel des zunehmenden Engagements von Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild für politische und jüdische Kunst- und Kulturprojekte gezeigt werden konnte.

Gezwungen durch die Nationalsozialisten, kehrte Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild 1938 ihrer Heimatstadt Berlin endgültig den Rücken. Sie lebte zunächst in Frankreich und floh nach dem Einmarsch der Deutschen über Südfrankreich ins amerikanische Exil. In Paris, ihrer Wahlheimat, knüpfte sie nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs an ihre Kunstmatronage an und schenkte unter anderem dem *Musée d'Orsay* demonstrativ das wichtigste Gemälde ihrer Sammlung – van Goghs *Arlesienne* –, weshalb sie dort bis heute als Kunstförderin auf einer Tafel im Eingangsbereich geehrt wird.

Es bleibt künftigen Forschungsarbeiten überlassen, diese und andere Kontinuitätslinien der Berliner Kunstmatronage, die in den verschiedenen Exilländern zu finden sind, systematisch nachzuzeichnen.¹¹⁷ Die in-

¹¹⁷ Ein Exilland, in dem sich beispielhaft mehrere Kontinuitätslinien der Berliner Kunstmatronage nachzeichnen lassen, ist Südafrika, vgl. Augustin, Anna-Carolin: Jenseits von Deutschland – Diesseits von Afrika. Deutsch-jüdisches Kulturerbe in Südafrika, in: Kotowski, Elke-Vera (Hg.): Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern, Berlin 2015, S. 288-309.

tensive wissenschaftliche Beschäftigung mit deutsch-jüdischem Kulturerbe weltweit sowie Exil- und Provenienzforschung bietet dafür einen sinnvollen Bezugsrahmen. Auch das Sammeln und Fördern bildender Kunst unter radikal veränderten Vorzeichen im nationalsozialistisch gleichgeschalteten Kulturbetrieb ist mit Blick auf Akteurinnen von der Forschung bisher noch weitgehend unangetastet geblieben. Ebenso liegen Untersuchungen zu Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst in anderen Metropolen, Regionen oder Ländern sowie zu der Zeit von 1945 bis heute nur sehr vereinzelt und unsystematisch vor. Das Schließen dieser Lücken wird dazu beitragen, wie dies hier anhand der Berliner Kunstmatronage um 1900 unternommen wurde, durch einen geschlechtergeschichtlich geschärften Blick auf das Sammeln und Fördern bildender Kunst neue Perspektiven auf die Sozial- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts zu gewinnen.

VI. Anhang

1. Kurzbiografien der erwähnten Berliner Kunstsammlerinnen und -förderinnen¹

Arnhold, Johanna

Geburtsname: Arnthal // **Geboren:** 14.6.1859 in Hamburg // **Gestorben:** 10.2.1929 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1881 verh. m. Eduard Arnhold (10.6.1849 Dessau–10.8.1925 Neuhaus am Schliersee) // **Kinder:** Adopt. Elisabeth (genannt Else) Mulert, verh. m. 1. Ehe: Hugo Kunheim; 2. Ehe: Carl Clewing // **Eltern:** Jacob Arnthal (gest. 1873) und Bertha Levy // **Geschwister:** Gustav Adolf Arnthal (gest. 31.3.1907), Ernst Arnthal (28.1.1865–7.2.1926) und Julius Alfred Arnthal (geb. 17.1.1862) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Die Familie Arnthal war teilweise evangelisch-lutherisch getauft. Arnholds ließen ihre Adoptivtochter taufen. Das Ehepaar ist begraben auf dem Neuen Friedhof Berlin-Wannsee // **Adressen:** Seit 1881: Voßstr. 28; seit 1888: Bellevuestr. 18a; seit 1898: Regentenstr. 19, *Villa Regentenhof*; Sommerwohnsitz am Wannsee 1885–1925: Große Seestr. 1, Ecke Königstr. (später: Am Großen Wannsee 4); Rittergut / Herrenhaus Hirschfelde bei Werneuchen; *Villa Bellagio* in Fiesole; seit 1915 zudem Bauernhof im oberbayerischen Neuhaus am Schliersee // **Personenumfeld:** Familienhof Oppenheim, Rathenau, Wollheim und Feist, Marie von Bunsen, Wilhelm von Bode, Max Liebermann, verwandt mit Oscar Huldshinsky. Befreundete Künstler waren u. a. Louis Tuailon, Georg Kolbe, Leopold von Kalckreuth und August Gaul. // **Sammlungsprofil:** Johanna Arnhold war beim Aufbau der Sammlung Eduard Arnholds beteiligt, aber sie entwickelte auch einen eigenen Kunstgeschmack (vgl. Dormmann, Arnhold, S. 35; Arnhold, Eduard Arnhold, S. 215). Sie sammelte antike Kleinkunst (v. a. Fächer) sowie Grafiken und Zeichnungen meist zeitgenössischer Künstlerinnen, darunter Werke von Julie Wolfthorn, Käthe Kollwitz, Sella Hasse und Cornelia Paczka-Wagner. Bevorzugt sozialkritische Sujets, wie Arbeiterfrauen, Hafenszenen und die Darstellung von Arbeitslosigkeit. Sie gab bei Adolph Menzel eine Gouache-Variante des Gemäldes *Besuch im Walzwerk* in Auftrag, um es ihrem Mann zum 25-jährigen Chefjubiläum zu schenken. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. BFA (1905); Mitgl. des Ausstellungskomitees der IVA (1909); Lg. u. Mitgl. im Komitee *Mode, Frau in der Gärtnerei* und *Frau in der bildenden Kunst* der Ausst. DFHB (1912); Lg. BU-GRA (1914); Lg. GCA (1926) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Förderte gemeinsam mit ihrem Mann das Künstlerhaus *Villa Romana* in Florenz. Schenkungen 1908: Zwei Exlibris von Max Klinger und Leopold von Kalckreuths *Bildnis von Eduard Zeller*, Radierung, KK; zahlte 1912 in Förderfonds für die Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* ein; gründete ein Jahr nach dem Tod ihres

¹ Die folgenden personenbezogenen Angaben zu Berliner Kunstsammlerinnen und -förderinnen erheben keinen Anspruch auf lexikalische Vollständigkeit.

Mannes 1930 den *Eduard Arnhold-Hilfsfonds für Künstler* und richtete die *Arnhold-Stiftung für kunstgewerbliche Arbeiten* (für 3 Jahre je 2000 Mark) ein. Sie gab der Kunstgewerblerin Margarete Vorberg Aufträge für die Ausgestaltung des *Johanna-Heims*. // **Mitgliedschaften:** Mitgl. im VdKKB 1906-1927 (davon 1911-1916 im Vorstand); 1918 Mitgl. im Ehrenausschuss der Freistellenstiftung für begabte Schülerinnen der Zeichen- und Malschule des VdKKB; Mitgl. im *Lyceum-Club* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Eduard Arnhold besaß ein geschätztes Vermögen von 40 Millionen Mark und ein Einkommen von 2,8 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Leopold von Kalckreuth, *Porträt Johanna Arnhold*; August Kraus, *Frau Johanna Arnhold*, Plastik, Marmorbüste // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung wurde 1939 aufgelöst und unter den Nachfahren aufgeteilt. Grundstück und Wohnhaus der Arnholds mussten für das nationalsozialistische Bauprojekt *Germania* geräumt werden. Ein Großteil der Sammlung ist erhalten und befindet sich heute überwiegend in öffentlichen Sammlungen. // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins*; Mitgl. im Damen-Komitee des *Berlin-Brandenburger Heilstätten-Vereins für Lungenkranke*; Mitgl. im *Lette-Verein* (1916); stiftete gemeinsam mit Eduard Arnhold das *Johanna-Heim* für Berufsausbildungen von Frauen und jüdische Belange (1906); Mitgl. *Frauen-Verein von 1833 zum Besten israelitischer Waisenmädchen*; Mitgl. im *Verein Lehrlingsheim Pankow*; Mitgl. im *Verein israelitischer Lehrerinnenheime*; unterstützte das Mädchenhaus Pankow; Mitgl. im *Israelitischen Frauenverein Charlottenburg* und weiteren nichtjüdischen, sozialen Einrichtungen (vgl. Dormmann, Eduard Arnhold, S. 103 u. 112) // **Auszeichnung:** 1917: Luisenorden, 2. Klasse, 2. Abt. // **Frauenpolit. Engagement:** Mitgl. im Lokalkomitee anlässlich des Internationalen Frauenkongresses in Berlin (1904) // **Gedruckte Quellen:** Arnhold, Gedenkbuch; Bunsen, Zeitgenossen, S. 70-73; Deutscher Buchgewerbeverein, *Frau im Buchgewerbe*, Nr. 151-187; Deutscher Lyceum-Club, *Frau in Haus und Beruf*; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 3 u. Bd. 4; Tschudi, *Sammlung Arnhold*; Velsen, *Erinnerungen*, S. 40-43 // **Literaturauswahl:** Dormmann, Eduard Arnhold; Hardtwig, *Drei Berliner Porträts*, S. 39-73; Haus der Wannsee-Konferenz, *Villenkolonie Wannsee*, S. 28; Jensen, *Weibliche Mäzene*, S. 304; Knopf, *Sammlerinnen um 1900*, S. 145-174; Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*; Paul, *Drei Sammlungen*, S. 19-25; Siebel, *Großbürgerlicher Salon*, S. 241.

Begas-Parmentier, Luise von

Geburtsname: von Parmentier // **Geboren:** 15.4.1850 (andere Quellen geben 1843 an) in Wien // **Gestorben:** 11.2.1920 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1877 verh. m. dem Künstler Adalbert Begas (8.3.1836 Berlin – 21.1.1888 Nervi bei Genua), fünfter Sohn von Carl Begas d. Ä. und Bruder des Bildhauers Reinhold Begas // **Geschwister:** Malerin Marie von Parmentier (1846/48-1879) und Baronin von Löwenbruck-Parmentier // **Beruf:** Landschafts-, Blumen- und Architekturmalerin. Ausbildung als Künstlerin bei dem Wiener Landschaftsmaler Jakob

Schindler und dem Radierer Wilhelm Unger // **Personenumfeld:** Marie von Olfers, Adolph Menzel, Alfred Kerr, Isidora Duncan, Rudolf Alexander Schröder, Tilla Durieux, Samuel Fischer, Harry Graf Kessler, Ernst von Wildenbruch, Eberhard von Bodenhausen, Ehepaar Wildenbruch, Franz Skarbina, Dora Hitz, Familie Dehmel, Curt Hermann, Sabine Lepsius, Henry van de Velde, Lovis Corinth, Paul Baum, Gräfin Sascha von Schlippenbach. Empfang in ihrem Salon eine »Mischung von Bohème und grand monde« (vgl. Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, 3.2.1894). // **Adresse:** Genthiner Str. 3 (heute Nr. 30), »Begas-Winkel« // **Ausstellungen:** Beteiligt bei BFA (1905); im Ausstellungskomitee der IVA (1909) // **Schenkungsprofil:** 1890, Marie v. Parmenier, *Dieppe*, Ölgemälde, NG // **Mitgliedschaften:** Stellvertretende Vorsitzende des VdKKB // **Porträt:** Adalbert Begas, *Die Frau des Künstlers*, 1884, Ölgemälde, Germanisches Nationalmuseum // **Gedruckte Quellen und Literaturauswahl:** Doege, Luise Begas-Parmentier, S. 74-75; Hirsch, Künstlerinnen, S. 20-22; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2 u. Bd. 3; Müllejans-Dickmann/Cortjaens, Sammlung Begas, Köln 2013; Wirth, Begas, S. 18-19; Wilhelmy, Berliner Salon, S. 609-610.

Bernstein, Félicie Leonovna

Geburtsname: Rosenthal // **Geboren:** 7.9.1850/52 in St. Petersburg (oder Odessa) // **Gestorben:** 11.6.1908 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1872 verheiratet mit dem Juristen und Privatdozenten der königl. Universität, Carl Bernstein (13.1.1842 Odessa – 30.9.1894 Berlin) // **Kinder:** Adopt. Johanna von Tuhr, geb. von Rentzell // **Eltern:** Bankier und Philanthrop Jehuda Leo/n (Leib) M. Rosenthal // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee, Gräberfeld H 1, Reihe 21, Bestattungsnummer 33621 // **Bildung:** Mädchenpensionat; besuchte Vorlesungen von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Reinhard Kekulé von Stradonitz, Heinrich Wölfflin, Erich Schmidt, Max J. Friedländer und Karl Emil Franzos im *Victoria-Lyceum* // **Adressen:** Seit 1873: Lennéstr. 2, In den Zelten 23 (»Präsidentenwohnung«); seit ca. 1894: Stülerstr. 6b // **Personenumfeld:** Therese Bernstein, Charles Ephrussi, Max Liebermann, Georg Brandes, Hugo von Tschudi, Marie und Richard von Kaufmann, Harry Graf Kessler, Max Klinger, August Hudler, weitere Gäste des Salons vgl. Wilhelmy, Salons, S. 613-615 // **Sammlungsprofil:** Félicie Bernstein sammelte Dosen, Miniaturen, Fächer, Porzellan und antike Möbel. Gemeinsam sammelte das Ehepaar Gemälde französischer und deutscher Impressionisten (Manet, Monet, Pissarro, Liebermann), vereinzelt Werke alter Meister (Brouwer, Goya) und Kunstgewerbe. Carl Bernstein sammelte zudem franz. Bücher des 18. Jh.s // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. GAM (1883); Lg. WNK (1890); Lg. FAK (1891); Lg. BFA (1905) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Schenkte: 1895, Bibliothek franz. Bücher des 18. Jh.s, ca. 100 Bde., KK; 1897, Münzen, MK (nur »Frau Prof. Bernstein« vermerkt); 1908, Édouard Manet, *Der Fliederstrauß*, NG; Vermächtnis: 1910, Jan van Goyen, *Flußlandschaft*, GG, eingetauscht in:

Lucas van Uden, *Waldlandschaft*, GG; gab Geldbeträge für NG; stiftete 1907 20.000 Mark für Villa Romana; begründete die *Therese Bernstein Stiftung*; unterstützte nach dem Tod ihres Mannes insb. Künstlerinnen und Künstler der Goppelner Schule, v. a. den Bildhauer August Hudler // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Vermögendes Elternhaus, hohe Mitgift und Erbe // **Verbleib der Sammlung:** Sie teilte die Sammlung vor ihrem Tod unter ihren Freunden auf. // **Auszeichnungen:** Erhielt für ihre Wohltätigkeit Verdienstkreuz am weißen Bande und ein Schreiben der Kaiserin Auguste Viktoria // **Wohltätigkeit:** Verm. Ausschuss *Lette-Verein* (»Frau Professor Bernstein«); kümmerte sich am Schlesischen Bahnhof um bedürftige Kinder; unterstützte insbesondere arme Glaubensgenossen und Landsleute // **Gedruckte Quellen:** Behrend, Lepsius *Erinnerungen*, München 1972; Brandes, Berlin, S. 535; Greifenhagen, Furtwängler; Herz, Damals; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 3; Lepsius, *Deutscher Lebensstil*, S. 42; Lepsius, *Aussterben der »Salons«*; Treu, Carl und Felicie Bernstein; Weisbach, *Erinnerungen*, S. 335 u. 371 // **Literaturauswahl:** Augustin/Ludewig, *Kunst und Leben*; Bilski (Hg.), *Berlin Metropolis*, S. 196 f.; Bilski/Braun, *Jewish Women*; Hahn, *Die Jüdin Pallas Athene*, S. 76 f.; Heinen, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum*; Kern, *Impressionismus*, S. 350; Ludewig, Carl und Felicie Bernstein, S. 90-103; Paul, *Drei Sammlungen*, S. 11-15; Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 311-314 und 612-614; Windholz, *Villa Romana*.

Bunsen, Marie von

Geburtsname: von Bunsen // **Geboren:** 17.1.1860 in London // **Gestorben:** 28.6.1941 in Berlin // **Familienstand:** Ledig // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Dr. phil. Georg von Bunsen, liberaler Parlamentarier (7.11.1824 Rom – 22.12.1896 London) und Emma Birkbeck von Keswick Old Hall/Norfolk (5.12.1829-1899) // **Geschwister:** Carl, Lothar, Bertha, Else, Emma, Hildegard und Waldemar // **Religionszugehörigkeit:** Christlich, beerdigt in Bonn // **Bildung:** Besuchte Lehrerinnenseminar und bildete sich autodidaktisch aus. Wird von Kessler als »geistreiches, männlich-denkendes Mädchen« beschrieben (vgl. Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, 5.3.1894) // **Beruf:** (Kunst-)Schriftstellerin, Malerin, Kritikerin, Biographin, Aquarellistin // **Adressen:** Maienstr. 1, *Villa Bunsen* (Charlottenburg), 1902: Derfflingerstr. 17 (Schöneberg), seit 1911 Corneliusstr. 4a (Tiergarten) // **Personenumfeld:** Kronprinzessin Victoria, Gräfin von Gröben, Gräfin von Harrach, Alfred Lichtwark, Wilhelm von Bode, Charles Ephrussi, Marie Olfers, Dolores von Oriola, Ellen von Siemens, Fürstin Marie Wied, Anna von Helmholtz, Gertrud Bäumer, Olga-Julia Wegener. Gästeliste des Salons vgl. Wilhelmy, *Berliner Salon*, S. 621-622 // **Sammlungsprofil:** Japanische Kunst, Zeichnungen, Spitzen, italienische Renaissance-Kunst // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. u. Protektorin/Vorstandsdame f. SAB (1905); geschäftsführender Ausschuss der IVA (1909) // **Mitgliedschaften:** VdKKB (als Künstlerin); *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (seit mind. 1927); *Verein der Freunde antiker Kunst* (mind. 1921-1924); Goethe-Gesellschaft // **Ökonomische**

Handlungsfreiheit: Familiär finanziell abgesichert und zusätzlich eigene Einkünfte durch Erwerbstätigkeit // **Porträts:** Anna Jaeger, *Porträt Marie von Bunsen*, Öl auf Leinwand, Berlin Museum // **Wohltätigkeit:** Vorstandsmitglied des *Vereins für Familien- und Volkserziehung*; des *Vereins für häusliche Gesundheitspflege*; saß im Kochschulen-Komitee der Berliner Kochschule des Pestalozzi-Fröbelhauses // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Marie von Bunsen, S. 243; Bäumer, Marie Bunsen, S. 347; Bunsen, Erinnerungen; Bunsen, Stimmungsbild; Bunsen, Zeitgenossen; Bunsen, Meine Wohnung; Fechter, Die Berlinerin, S. 234-239; Kamzelak / Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2 u. Bd. 4; Reissner, Gestalten, S. 205 // **Literaturauswahl:** Erbe, Das vornehme Berlin, S. 208-214; Kuhn, Familienstand ledig, S. 146-164; Schlieker, Frauenreisen; Schneider, Marie von Bunsen, S. 87-113; Wilhelmy, Berliner Salon, S. 365.

Dallwitz, Luise Wanda Wilhelmine Auguste von

Geburtsname: von Graefe // **Pseudonym:** Walther Schwarz (offenbarte als Witwe ihr Pseudonym) // **Geboren:** 5.II.1830 in Berlin // **Gestorben:** 15.IO.1914 in Berlin // **Familienstand:** Seit 19.4.1856 verh. m. Johann Adolf Sigismund Dallwitz-Tornow (18.I2.1830 Insterburg–1900/1906), Mitgl. des Reichstags, Kgl. Preuß. OLT a.D.; Rittergutsbesitzer // **Kinder:** Johanne Auguste Wanda Ruth (geb. 22.I.1857 in Berlin), Dr. Johann Wolfgang Sigismund von Dallwitz (geb. 31.IO.1863 Berlin) verm. verh. m. Hanni von Dallwitz // **Eltern:** Der Mediziner Karl von Graefe (8.3.1787 Warschau–4.7.1840 Hannover) und Auguste von Alten (16.5.1797 Berlin–27.II.1857 Berlin), die Tochter des königlich preußischen Geheimen Oberberg- und Baurats Professor Martin von Alten und der Charlotte Müller aus Frankfurt (Oder). Karl von Graefe war 1826 in St. Petersburg in den polnischen, erblichen Adelsstand erhoben worden (die preußische Adelsanerkennung erfolgte am 16.II.1826 in Berlin). Johann von Dallwitz war »Junker von Geburt«, gehörte aber »keineswegs den intransigenten Junkerkreisen an« (vgl. Hutten-Czapski, Sechzig Jahre, Bd. II., S. 27) // **Geschwister:** Der Berliner Augenarzt Albrecht von Graefe (22.5.1828 Berlin–20.7.1870 Berlin) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch // **Beruf:** Kunst- und Romanschriftstellerin und Übersetzerin. Wanda von Dallwitz publizierte Aufsätze und verfasste zahlreiche Novellen und Romane, die sich u. a. mit dem Sammeln beziehungsweise einzelnen Werken ihrer eigenen Sammlung beschäftigten. // **Adressen:** Am Karlsbad 15; Rittergut Tornow (Wusterhausen) // **Personenumfeld:** Die Sammlerin Caroline von Uttenhoven (Dresden). Dallwitz war als Universalerbin von Uttenhoven eingesetzt und vermittelte verm. deren Schenkung an das Berliner KGM. // **Sammlungsprofil:** Porträtminiaturen des 18. und 19. Jh.s, Porzellane, Kupferstiche und Berliner Muster des 18. Jh.s. Die Sammlung soll vor dem Zweiten Weltkrieg im Rittergut Tornow für die Öffentlichkeit zugänglich gewesen sein. Sie besaß auch ein Werk von Anton Graff. // **Sammlungshandbuch:** Kunsthandbuch (1897), Donath (1911), Pantheon (1914), Seelig (1903) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. JA (1906); Lg. KZF (1892) // **Verbleib der Samm-**

lung: Kriegsbedingt wurde die Porzellansammlung zerstört. // **Gedruckte Quellen:** Hutten-Czapinski, Sechzig Jahre, Bd. II; Schwarz, Caroline Bardua; Schwarz, Schwestern Bardua, S. 769-802; Schwarz, Von einer alten Berlinerin, S. 261-263; Schwarz, Porträt, S. 249-251 // **Literatur:** Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich.

Deutsch, Franziska Elisabeth (auch Lili)

Geburtsname: Kahn // **Geboren:** 19.8.1869 // **Gestorben:** Um 1940 (verschollen) in Ostende, verm. ermordet // **Familienstand:** Seit 17. Oktober 1893 verh. m. Felix Deutsch (1858-1928) // **Kinder:** Gertrud Deutsch (27.9.1894 Berlin–Mai 1940 Ostende), verh. m. dem Komponisten und Dirigenten Gustav Brecher (5.2.1879 Eichwald bei Töplitz – im Mai 1940 in Ostende, verm. gemeinsamer Selbstmord, um der Verschickung in ein Konzentrationslager zu entgehen); Franz Gerhart Deutsch (1899 Berlin – September 1934 Ivry-en-Montagne), verh. m. der Schauspielerin Maria Ley, die später den Regisseur Erwin Piscator heiratete. Georg Felix Deutsch (5.4.1901 Berlin – 15.7.1957 London, verh. m. Julia Holzapfel, später Ward // **Eltern:** Industrieller Bernhard Kahn und Emma Eberstadt aus Mannheim // **Geschwister:** Franz Michael, Clara Maria, Otto Hermann, Paul Friedrich, Felix Paul, Hedwig // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, trat am 30.12.1936 aus der Jüdischen Gemeinde aus // **Adressen:** Schiffbauerdamm 22 (1899); Rauchstr. 16 (1904); Grunewald, Jagowstr. 4/6 (1936); seit 1907: Landsitz *Villa Deutsch* in Mittelschreiberhau im Riesengebirge // **Personenumfeld:** Dreiecksfreundschaft mit Walther Rathenau und Maximilian Harden, die 1912 auf Grund einer »Briefintrige« von Lili Deutsch zerbricht; Harry Graf Kessler, Sabine Lepsius, Gerhart Hauptmann // **Mitgliedschaften:** Gründungsmitgl. des *Vereins der Freunde der NG*; Mitgl. d. VfMDV (1905) und Werbekommission // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Felix Deutsch besaß ein geschätztes Vermögen von 5,8 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,34 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre) // **Porträts:** Sabine Lepsius fertigte zwei Porträts von Lili Deutsch an, die als verschollen gelten. // **Wohltätigkeit:** Stiftete als Witwe der Stadt Berlin das *Felix-Deutsch-Haus* als Heim für Geistesarbeiter // **Gedruckte Quellen:** Hellige, Rathenau – Harden. Briefwechsel; Kamzelak / Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch // **Literatur:** Meyer, Verein der Freunde der Nationalgalerie; Schulin, Lili Deutsch, S. 55-66.

Dohme, Henriette Emma

Geburtsname: Alenfeld // **Geboren:** 22.7.1854/55 in Magdeburg // **Gestorben:** 25.10.1918 in Berlin // **Familienstand:** 1. Ehe mit dem Frankfurter Bankier Ernst Daniel Henry Springer (1840 Frankfurt a. M. – 1880 Wien), verwitwet, 2. Ehe mit Dr. phil. Robert Dohme, Geh. Rath., Direktor im Oberhofmarschallamt, Mitgl. d. kgl. Akad. d. Bauwes. (17.6.1845 Berlin – 1893 Konstanz), Kunsthistori-

ker, Konservator der Kunstschätze des königlichen Hauses, enger Vertrauter des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Kaisers Friedrich III. Dohme war auch Mitbegründer der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (gemeinsam mit Eduard Arnhold und Friedrich Lippmann). // **Kinder:** Aus erster Ehe Sohn Max Ernst Julius Springer (10.3.1877 Frankfurt a. M. – 1953 Paris) // **Eltern:** Der Bankier Julius (Jakob) Alenfeld und Mathilde Mayer Levin Beyfus (die Urgroßmutter Emma Dohmes war Jeannette Rothschild, Tochter von Mayer Amschel Rothschild) // **Geschwister:** Charles (1855-1872) und Eugen (1861 geb.) Alenfeld // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, 1886 zum Christentum konvertiert, begraben auf dem Friedhof der Jerusalems- und Neuen Kirchengemeinde zu Berlin (Abt. 3/2, G3) // **Adressen:** Kindheit im Berliner Schloss, seit ca. 1889: Stülerstr. 14; seit 1890/91 im Ihne-Palais »Villa Dohme« in der Händelstr. 1 (Tiergarten); nach dem Tod Robert Dohmes (1893) wohnte sie in der Corneliusstr. 10a (Tiergarten) // **Personenumfeld:** Dora Hitz, Melchior Lechter, Max und Martha Liebermann, Lovis Corinth, Harry Graf Kessler, Julius Meier-Graefe. Dohme übernahm nach Félicie Bernsteins Tod deren Salongäste, vgl. Wilhelmy, Berliner Salon, S. 636-637 // **Sammlungsprofil:** Wenig ist über Emma Dohmes Kunstbesitz bekannt. Aber es ist anzunehmen, dass sich in ihrer Sammlung Werke der mit ihr befreundeten und von ihr geförderten Secessions-Künstlerinnen und Künstler befanden. Außerdem Porträt-Miniaturen. Da sich Robert Dohme professionell mit Barock- und Rokokoarchitektur und der Kunst des Mittelalters beschäftigte, könnten auch diese Epochen sich im gemeinsamen Kunstbesitz gespiegelt haben. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. MAB (1906); im Arbeitskomitee der DKM (1909); im Komitee *Schaufensterdekoration* bei DFHB (1912) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Förderte nach dem Tod ihres Mannes viele Kunstschaffende der Secession, z. B. durch Porträtaufträge u. a. für Dora Hitz. // **Mitgliedschaften:** 1911-1916: VdKKB (Kunstfreundin); Goethe-Gesellschaft; Mitgl. im *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* (1909) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Erhielt verm. eine sehr hohe Mitgift ihrer vermögenden Eltern und erbt zudem das Vermögen ihres ersten Ehemanns // **Verbleib der Sammlung:** Teile der Kunstsammlung (Gemälde) wurden nach 1933 zur Begleichung von Transportkosten für die Emigration des Sohnes Max nach Südfrankreich verkauft, andere Teile konnten ins Exil gerettet werden und wurden später veräußert. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1916) // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Kamzelak / Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 4; Weisbach, Erinnerungen, S. 371 // **Literatur:** Alenfeld, Emma Dohme, S. 162-178; Alenfeld, Überleben in Berlin; Bartmann, Berliner Kunstfrühling; Wilhelmy, Berliner Salon.

Durieux, Tilla

Geburtsname: Ottilie Helene Angela Godeffroy // **Pseudonym:** Tilla Durieux (»du Rieux« war der Mädchenname ihrer Großmutter), genannt: Puma // **geboren:** 18.8.1880 in Wien // **Gestorben:** 21.2.1971 in Berlin // **Familienstand:**

1. Ehe mit dem Künstler Eugen Spiro, Scheidung 1906; seit 1910 verh. m. dem Kunsthändler Paul Cassirer (Suizid 1926); 3. Ehe seit 28. Februar 1930 mit dem Generaldirektor des Schultheiss-Patzenhofer-Konzerns, Ludwig Katzenellenbogen (21.2.1877 Krotoschin/Posen – 30.5.1944 in Berlin, verm. im Polizeipräsidium oder KZ Sachsenhausen) // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Chemieprofessor Richard Godeffroy (gest. 1894) und die ungarische Pianistin Adelheid Ottilie Augustine Godeffroy, geb. Hrdlicka (1847-1920) // **Geschwister:** Ältere Stiefschwester, Namen unbekannt // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch getauft, begr. auf dem Städtischen Waldfriedhof Charlottenburg // **Beruf:** Schauspielerin, Schriftstellerin // **Adressen:** Lennéstr. 6 (1908); Margaretenstr. 1 (1912); Viktoriast. 2 (1920); Viktoriast. 35 (1925); Landsitz in Freienhagen; Bungalow auf dem Golfplatz // **Personenumfeld:** Julius Meier-Graefe, Eugen Spiro, Klara Sachs, Max Reinhardt, Max Liebermann, Paul Cassirer, Samuel Fischer, Frieda Riess, Edith Andrae, Maximilian Harden, Karl Walser, August Gaul, Louis Tuillon, Lovis Corinth, Leo Kestenberg, Max Slevogt, Max Osborn, Julie und Julius Elias, Else Lasker-Schüler, Walter von Heymel, Alfred Flechtheim, Berta Zuckerkandl, Harry Graf Kessler, Henry van de Velde // **Sammlungsprofil:** Paul Cassirer schenkte Tilla Durieux eine umfangreiche Sammlung moderner Kunstwerke (u. a. Werke von Cézanne, van Gogh, Liebermann etc.). Nach dem Tod Paul Cassirers erbt sie weitere Kunstwerke. Auch Ludwig Katzenellenbogen brachte Kunstwerke mit in die Ehe ein. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. SAK (1912); Mitgl. der Gruppe *Die Bühnenkünstlerin* bei DFHB (1912); Lg. NDK (1928); Lg. DNK (1928); Lg. MAT (1928) // **Schenkungsprofil:** Sie vermachte dem Stadtmuseum in ihrer Exilheimat in Zagreb (Kroatien) 19 Werke ihrer Sammlung // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Eigenes Einkommen als erfolgreiche Schauspielerin. Nach 1926 wurde ihr Geld von Ludwig Katzenellenbogen gut angelegt, so dass sie sich »jeden Luxus leisten konnte« (Durieux, Erinnerungen, S. 284). // **Porträts:** Eugen Spiro, *Porträt mit Hund*, 1905; Olaf Gulbransson, *Tilla Durieux*, 1907; Max Slevogt, *Porträt als Salome*, Stadtmuseum Zagreb; Lovis Corinth, *Porträt als spanische Tänzerin*, 1908, Privatbesitz; Oskar Kokoschka, *Bildnis Tilla Durieux*, 1910, Museum Ludwig, Köln; Julie Wolfthorn, *Porträt Tilla Durieux*, 1910 Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin; Max Oppenheimer, *Bildnis Tilla Durieux*, 1912; Pierre-Auguste Renoir, *Porträt*, 1914, Metropolitan Museum of Art, New York; Franz von Stuck, *Tilla Durieux als Circe*, 1913, Nationalgalerie Berlin; Max Slevogt, *Bildnis als Weib des Potiphar*, 1921, Landesmuseum Mainz. Porträtbüsten: Ernst Barlach, vier Büsten, 1912; Herman Haller, Terrakottabüste, 1917, Kunsthaus Zürich; Mary Duras, Bronzestatuette, 1937, Nationalgalerie Prag; Götz Löpelmann, Gipsbüste, 1967; Hugo Lederer, Bronzestatuette, o. J.; Lithographien: Max Liebermann, *Porträt*, 1910; Emil Orlik, *Porträt*, 1922 // **Verbleib der Sammlung:** In den 1930er Jahren veräußerte sie Teile der Sammlung. Den verbliebenen Rest konnte sie nach Zagreb (Kroatien) überführen. // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, *Frau in Haus und Beruf*; Durieux, *Eine Tür fällt ins Schloß*; Durieux, *Erinnerungen*; Durieux, *Meine ersten neunzig Jahre*; Kamzelak/Ott, *Harry Graf Kessler Tage-*

buch, Bd. 3 u. Bd. 4; Walach, Tilla Durieux // **Literaturauswahl:** Möhrmann, Tilla Durieux und Paul Cassirer; Preuss, Tilla Durieux; Rai, Tilla Durieux; Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Tilla Durieux, Berlin 2004.

Feist, Hermine

Geburtsname: Wollheim // **Geboren:** 20.12.1855 // **Gestorben:** 17.11.1933 in Berlin // **Familienstand:** Seit Ende der 1870er Jahre verh. m. dem Kaufmann Otto Feist (1847-1912). Otto Feist entstammte einer Familie Frankfurter Sektfabrikanten. // **Kinder:** Hans Feist (1887-1952), Paul Cäsar (1882-1886) und Ernst Moritz (1884-1939, kurz nach seiner Entlassung aus dem KZ Oranienburg) // **Eltern:** Caroline Wollheim, geb. Pollack, und Kohlegroßhändler Caesar Wollheim (1814-28.5.1882) // **Geschwister:** Else Wollheim (verh. mit Franz Oppenheim); Martha Wollheim, verh. mit dem Augenarzt und Bruder von Georg Reichenheim, Dr. Max Reichenheim (1853-1924) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Beerdigt auf dem Neuen Friedhof Berlin-Wannsee, nicht im Erbbegräbnis der Familie Wollheim auf dem jüdischen Friedhof Schönhauser Allee. Sie ist im Jüdischen Adreßbuch 1930 verzeichnet. // **Adressen:** Bellevuestr. 12a; Bellevuestr. 15 (1914); neogotische *Villa Mäuseburg* in der Bergstr. 5, Wannsee (1930) // **Personenumfeld:** Eduard Arnhold war der geschäftliche Ziehsohn ihres Vaters, Otto von Falke, Julius Schnorr von Carolsfeld, Robert Schmidt, Adolph Goldschmidt, Charlie Förster, Lili Huldshinsky, Eugen Landau, Richard Feist, Dr. v. Simson, Erich von Goldschmidt-Rothschild, Wilhelm Bode, Benno Elkan // **Sammlungsprofil:** Die Porzellansammlung Hermine Feist umfasste Figuren, Service und Vasensätze aus den Manufakturen Meißen, Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg, Nymphenburg, Wien, Fulda und Limbach. Sie sammelte zudem alte Spitzen und Schmuck. Außerdem besaß das Ehepaar eine Gemäldesammlung (u. a. Gemälde von Joshua Reynolds, Pater, Lepsius, Guardi, Joseph Highmore, Tischbein, Franz Lenbach, Goya) sowie Grafik, Möbel und Kleinkunstobjekte. Otto Feist hatte bereits vor seiner Frau mit dem Sammeln alter Meister, italienischer Möbel, Kleinbronzen, Majoliken und Steinarbeiten begonnen. // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914), Maecenas (1930) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. AWK (1906); Lg. ABB (1909) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1908, Porzellankännchen, Meißen, KGM; 1910, Nymphenburger Porzellankanne nach Nilson bemalt, KGM; 1914, Wiener Porzellantasse um 1730, KGM; 1915, Nymphenburger Porzellanfigur einer Muse, bemalt, um 1765, KGM; sie förderte auch jüngere Künstler wie Gert Wollheim und Rudolf Großmann durch Porträtaufträge. Otto Feist stiftete 1904 Sasetta (Nachfolge), Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, GG. // **Mitgliedschaften:** *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (seit 1929); mind. 1914-1927 Mitgl. KFMV // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie lebte als Rentière nach dem Tod ihres Mannes 1912 finanziell unabhängig bis zum Ersten Weltkrieg. Danach hohe Verschuldung auf Grund von Krieganleihen, Inflation und durch anhaltend hohe Ausgaben // **Porträts:** Gert Wollheim, *Porträt Hermine Feist*, 1928, verschollen; Rudolf Groß-

mann, *Büste Madame X/Hermine Feist*, 1929, Jüdisches Museum Berlin // **Berater:** Otto von Falke, Julius Schnorr von Carolsfeld und Robert Schmidt // **Verbleib der Sammlung:** Hermine Feist verschuldete sich zu Lebzeiten so stark, dass nach ihrem Tod 1933 Teile ihrer Sammlung an die Dresdner Bank und andere Gläubiger sicherungsübereignet wurden. Das Land Preußen erwarb 1935 das Gros der ehemaligen Porzellansammlung Feist über die Dresdner Bank. Aus diesem Engagement der Dresdner Bank sowie von anderen Gläubigern erwarb das Berliner Kunstgewerbe Museum (bzw. Schlossmuseum) Stücke der Sammlung. Nach starken Kriegseinwirkungen ist davon im Kunstgewerbemuseum Berlin nur ein Teil der Sammlung Feist erhalten geblieben. Ein weiterer Teil der Sammlung wurde nach Kriegsende von den Alliierten gefunden, in Kunstgutlagern in Wiesbaden und Celle gesammelt und Ende der 1950er Jahre nach einem Vergleich an die Erben restituiert. Andere Teile der Sammlung wurden wiederum am 22./23. Juni 1939 bei Hans W. Lange in Berlin und 1941 bei der Galerie Fischer in Luzern versteigert. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Hermine Feist; Bode, *Kunst des Sammels*, S. 175; Donath, *Berliner Kaufmann*, S. 304; Donath, *Kunstfälscher*, S. 105; Galerie Fischer, *Sammlung Frau Hermine Feist*; Perls, *Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel*, S. 69; Reidemeister, *Erinnerungen*, S. 191; Reissner, *Gestalten*, S. 151; Schwarz, *Kunstsammler*, S. 122 // **Literaturauswahl:** Anonymus: Eine echte Berlinerin, S. 2; Bärnreuther/Schuster, *Zum Lob der Sammler*, S. 254; Bauhaus-Archiv Berlin u. a., *Berliner Lebenswelten*, S. 42; Girardet, *Jüdische Mäzene*; Francini / Heuss / Kreis, *Fluchtgut – Raubgut*, S. 155-158 u. 251; Keisch, *Hermine Feist*, S. 32-35; Koordinierungsstelle Kulturgutverluste, *Entrechtung und Enteignung*, S. 221; Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 90-92, 192-193 u. 272-273; Seligman, *Collecting*, S. 10; Rother, *Kunst durch Kredit*.

Freudenberg, Regina

Geburtsname: Hirsch // **Geboren:** 2.10.1871 in Brüssel // **Gestorben:** 4./2.10.1941 in Brüssel (Suizid) // **Familienstand:** Verh. m. Cousin Julius Freudenberg (2.10.1870-28.11.1927), Inh. Modehaus Gerson am Werderschen Markt // **Kinder:** Kinderlos. Adoption Georg Freudenberg // **Eltern:** Johanna Hirsch, geb. Freudenberg (27.1.1848 Bödefeld – 6.12.1901 Meran), und Leo (urspr. Levi) Hirsch (27.4.1842 Altena – 15.1.1906), Inhaber der luxuriösen Modehauskette Hirsch & Cie. in Brüssel // **Geschwister:** Fünf Geschwister, darunter Bertha Freudenberg, geb. Hirsch // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Beruf:** Seit 1928 Seniorchefin des Modehauses Gerson // **Adressen:** ca. 1900-1922: Lessingstr. 35 (Tiergarten); 1923-1933: Landgrafenstr. 31/12 (Tiergarten); 1934-1936: Wielandstr. 31 (Charlottenburg) // **Personenumfeld:** Familie Cassirer, Hugo Perls, Familie Philipp Freudenberg, Adolf Donath // **Sammlungsprofil:** Julius und Regina Freudenberg erwarben Gemälde und Zeichnungen französischer und deutscher Impressionisten und Expressionisten (darunter van Gogh, Gauguin, Monet, Nolde, Matisse etc.). Viele in der Slg. vertretene Künstler hatten

Bezüge zur Textilbranche. Ausführliche Rekonstruktion der Slg. vgl. Kessemeier, *Vergessene Familie*, S. 133-137 // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. NDK (1928); Lg. DNK (1928) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Julius Freudenberg besaß ein geschätztes Vermögen von 2 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,13 Millionen Mark (vgl. Martin, *Jahrbuch der Millionäre*). // **Porträts:** Emil Orlik, *Portrait Regina Freudenberg* // **Verbleib der Sammlung:** Verbleib unbekannt (vgl. Kessemeier, *Familie Freudenberg*, S. 96-98). Verm. wurden einzelne Werke veräußert, wie Max Pechsteins Gemälde *Modeblumen*, das 1932 in den Besitz von Karl Bamberg überging. Regina Freudenberg emigrierte 1936 als letztes Familienmitglied nach Belgien. 1941 nahm sie sich aus Angst vor der drohenden Deportation das Leben. // **Gedruckte Quellen:** Donath, *Berliner Kaufmann*, S. 304; Justi, *Ausstellung Neuerer Deutscher Kunst*; Justi, *Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst*. **Literaturauswahl:** Kessemeier, *Vergessene Familie*.

Friedlaender-Fuld, Marie-Anne (auch Marianne) von

Geburtsname: Friedlaender-Fuld // **Pseudonym:** Marianne Gilbert; »Baby« // **Geboren:** 17.1.1892 in Berlin (sie datierte ihr Geburtsdatum im Alter selbst auf 1897 vor) // **Gestorben:** 30.11.1973 in Paris // **Familienstand:** Seit 5.1.1914 verh. m. Lord John Mitford (31.1.1885-1963), vierter Sohn v. Lord Redesdale, Peer v. England, die Ehe wurde (verm. am 26.2.1915) annulliert; 1920 bis 1923 verh. m. Richard von Kühlmann (3.5.1873 Konstantinopel – 6./16.2.1948 Ohlstadt, Oberbayern), seit 13.4.1923 geschieden; ab 1923 verh. m. Rudolf von Goldschmidt-Rothschild (1.11.1881 Frankfurt a.M. – 5.9.1962 Basel); Scheidung ca. 1938, Liebesbeziehung mit dem Mediziner Kurt Ludwig Julius Ernst Warnekros (15.11.1882-30.9.1949) // **Kinder:** Antonie/Antoinette (genannt Nina) Mines, geb. von Kühlmann (23.4.1923); Gilbert von Goldschmidt-Rothschild (26.4.1925-1.1.2010) // **Eltern:** Fritz von Friedlaender-Fuld (30.8.1858 Gleiwitz, Oberschlesien – 16.7.1917 Schloss Lanke) und Milly Antonie Fuld (5.1.1865 Amsterdam – 28.9.1943 Cannes). Die Mutter Milly von Friedlaender-Fuld entstammte einer wohlhabenden jüdischen Amsterdamer Bankiersfamilie mit Verbindungen zur Frankfurter Rothschilddynastie. Der Vater, Fritz Friedlaender-Fuld, war Sohn des jüdischen Kaufmannes Emanuel Friedlaender, der im oberschlesischen Gleiwitz eine Kohलगroßhandlung begründete. Der ökonomische Erfolg des Industriellen Fritz Friedlaender-Fuld ließ die Familie seit den 1890er Jahren zu einer der wohlhabendsten Familien Preußens aufsteigen. Friedlaender-Fuld zählte zu den sog. »Kaiserjuden«. 1906 wurde die Familie in den erblichen Adelsstand erhoben. // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Wurde 1896 protestantisch getauft, aber säkular erzogen. Vor der Eheschließung mit Rudolf von Goldschmidt-Rothschild (re-)konvertierte sie wohl zum Judentum (Reissner, *Gestalten*, S. 185-189). In den 1960er Jahren konvertierte sie wiederum zum Katholizismus (mündl. Angabe ihrer Tochter). // **Bildung:** Kindermädchen, Gouvernante, Schulunterricht, sprachaffin (fünf Sprachen fließend), Kunst-

Theater- und Musikinteressen // **Adressen:** Voßstr. 33; 1899-1938: *Friedlaender-Palais* am Pariser Platz 5a u. 6; 1914: Bendlerstr. 6; Schloss Lanke bei Bernau; ca. 1929-1936: Sommerwohnung Am kleinen Wannsee 14 und Anwesen auf Schwanenwerder; 1920-1923: Wilhelmstr. 66; nach 1936: Wernerstr. 10; im französischen Exil: Paris, XVI Rue de la Faisanderie und Le Pradet, Vaisseau; im amerikanischen Exil: Beverly Hills, California, 602 N. Bedford Drive (verm. das ehemalige Haus von Dorothy Parker) // **Personenumfeld:** Rainer Maria Rilke, Alfred Walter Heymel, Eugen Spiro, Annette Kolb, Lion Feuchtwanger, Thomas Mann, Harry Graf Kessler, Franceso und Eleonora v. Mendelssohn, Wilhelm von Bode, Max J. Friedlaender, Käte Perls, Dietz Edzard, Erich von Pommern, Illan Alvarez de Toledo, Rudolf Levy, Winston Churchill // **Sammlungsprofil:** Gemälde und Zeichnungen der französischen und deutschen Moderne (Impressionismus, Postimpressionismus, Fauvismus), vereinzelt Kunst der deutschen Renaissance, niederländische Kunst, Künstlerautographen // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. DKM (1909) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Förderte Rainer Maria Rilke und die Künstler Eugen Spiro, Charles Camoin, André Dunoyer de Segonzac und Wols finanziell. Spendete nach Aufforderung von Walter Gropius 5000 Mark an den *Arbeitsrat für Kunst*; unterstützte die Zeitschrift *Neue Jugend*; unterstützte zahlreiche Künstler im französischen Exil (v.a. Eugen Spiro); begründete 1914 den Inter-Arma Verlag und die Modezeitschrift *Kleiderkasten*; möglicherweise förderte sie mit 15.000 Mark das Frankfurter Goethehaus (vgl. Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik*, S. 490) und 1927 das jüdische Projekt der *Encyclopaedia Judaica* // **Mitgliedschaften:** Mitgl. KFMV; Maximiliansgesellschaft (1929-1933); *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (seit 1929) // **Porträts:** Ignacio Zuloaga, *Frau Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild*, 1927, Öl auf Leinwand, verschollen (veröffentlicht in: *Der Querschnitt*, Jg. 7, 1927, S. 254/255, und bei Storck, S. 49); Lehbruck, *Weibliche Porträtbüste* (Frl. von Friedlaender-Fuld), 1918; Eugen Spiro, *Baby Goldschmidt an der Staffelei*, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Wurde als eine der reichsten Erbinnen Europas geboren. Bereits 1914 verfügte sie über ein monatliches Einkommen von 250.000 Mark durch Mieteinnahmen. Nach dem Tod ihres Vaters 1917 übernahm ein von ihm testamentarisch verfügter Nachlassverwalter die Verwaltung ihres geerbten Vermögens. Bis zu ihrem 40. Lebensjahr hatte ein Testamentsvollstrecker die Vollmacht über ihr väterliches Erbe, ab 1932 konnte sie die Aufhebung der Nachlassverwaltung beantragen, mit Ausnahme der für die »Rentensicherheit« angeordneten Verwaltung. // **Verbleib der Sammlung:** Seit 1933 wohnte sie fast ausschließlich in Frankreich. Im Juni 1938 wurde sie als französische Staatsbürgerin eingebürgert. Nach dem Einmarsch der Deutschen floh sie über Südfrankreich ins amerikanische Exil und konnte weite Teile ihrer Sammlung retten. In der Nachkriegszeit veräußerte sie sukzessive Teile der Sammlung, ein Teil blieb in Familienbesitz. // **Ausstellungen:** Sie organisierte mehrere Kunstausstellungen: 1951, *Les peintres du Coudon*, Galerie de l'Élysée, Paris; *Peintres du 18. Avril, La femme et à l'Enfant, Coquillages et racines dans l'art et la nature*, Galerie des Kunsthändlers Beudeley, Boulevard St. Ger-

main // **Wohltätigkeit:** Unterstützte insb. nach 1945 zahlreiche wohltätige Projekte: *Le prix de la signature caché*; *Village de bete heureuse*; Ausstellungsprojekt in Koop. mit dem Guggenheim-Museum *Un musée sur la lune* zugunsten jüdischer Displaced Persons. Engagierte sich für eine Europäische Union, um künftige Kriege zu vermeiden // **Gedruckte Quellen:** Storck, Zeitgenosse, S. 40-80; Friedländer, Die Reiserei; Gilbert, Le Tiror entr'ouvert; Goldschmidt-Rothschild, Mai, S. 313; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch; Reissner, Gestalten, S. 185-189; Sternheim, Tagebücher; Ullrich, Balance eines Lebens, S. 136-140 // **Literaturauswahl:** Storck, Zeitgenosse, S. 40-80; Storck, Rilkes Kriegsgegnerschaft, S. 183-200; Berg, Marianne von Friedlaender-Fuld, S. 37-39; Cecil, Lamar, Jew and Junker, S. 47-58; Blubacher, Eleonora und Francesco von Mendelssohn.

Friedlaender-Fuld, Milly Antonie

Geburtsname: Fuld // **Geboren:** 5.1.1868 in Amsterdam // **Gestorben:** 28.9.1943 in Cannes // **Familienstand:** Seit 14.4.1891 verh. m. Friedrich Viktor von Friedlaender-Fuld (30.8.1858 Gleiwitz, Oberschlesien – 16.7.1917 Schloss Lanke) // **Kinder:** Marie-Anne von Friedlaender-Fuld // **Eltern:** Elias Fuld (1822-1888) und Lina Hecht (1836-1917). Die Fuld-Familie stammte aus Frankfurt am Main, wo sie mind. seit dem 16. Jh. im jüdischen Ghetto nachweisbar ist. Der Vater Milly von Friedlaender-Fulds, Elias Fuld, arbeitete für die Bankiersdynastie Rothschild. Er begründete in Amsterdam eine Zweigstelle der Rothschildbanken, das Bankhaus *Becker & Fuld*. // **Geschwister:** Martin Ernst Fuld (1857 – Suizid im Bois de Boulogne in den 1920er/1930er Jahren); Dora Calmann-Levy (1862-1932); Maximilian Ernst Fuld (25.4.1858-11.4.1898) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Sie konvertierte 1898 zum Protestantismus (Austritt aus dem Judentum laut Austrittskartei am 18.12.1896). Familienmausoleum auf Friedhof III der Jerusalems- und Neuen Kirche Berlin-Kreuzberg. Ihre Tochter Marie-Anne ließ die Urnen ihrer Eltern nach dem Zweiten Weltkrieg von Berlin nach Südfrankreich (Le Pradet) überführen und beisetzen. // **Adressen:** Voßstr. 33; 1899-1938: *Friedlaender-Palais* am Pariser Platz 5a u. 6; Schloss Lanke bei Bernau // **Personenumfeld:** Wilhelm Bode, Familie Schwabach, Familie Fürstenberg, Rainer Maria Rilke // **Sammlungsprofil:** Milly bevorzugte repräsentative, bildende Kunst und Mobiliar (Barock/Rokoko). Sie sammelte *objet d'art* (Uhren, Porzellan, Bronzen, Kristalle etc.) und Asiatika. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. KZF (1882); Lg. u. im Ehrenkomitee der Ausst. DKM (1909); im Ausstellungskomitee der IVA (1909); Lg. OK (1912) u. CK (1929) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. KFMV und *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (1928); // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Fritz v. Friedländer-Fuld besaß ein Vermögen von 46 Millionen Mark und ein Einkommen von 3,35 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Tini Rupprecht, Porträtgemälde Milly Friedlaender-Fuld, 1905 // **Verbleib der Sammlung:** Das Interieur des *Friedlaender-Palais* am Pariser Platz wurde nach der erzwungenen Emigration der Besitzerin von den

Juwelieren Richard Giesel und Schmidt-Bangel begutachtet und danach teils verkauft, teils von den Auktionshäusern Ferdinand Knapp und Hans W. Lange versteigert. Die Speditionsfirma Berthold Jacoby sollte das kunstvolle Interieur in zehn acht Meter langen Möbelwagen nach Amsterdam transportieren und dort bei der Speditions- und Lagerfirma De Gruyter einlagern. Nach der Besetzung der Niederlande wurde das eingelagerte Gut von den Nationalsozialisten entzogen. Am 20. Oktober 1941 wurden die mehr als 1800 (!) Objekte auf Weisung der von der Besatzungsmacht bzw. Gestapo eingesetzten »Sammelverwaltung feindlicher Hausgeräte Haag« beim Auktionshaus Van Marle & Bignell (Den Haag) zwangsversteigert (vgl. LAB WGA). // **Auszeichnungen:** 1901 Chefakat-Orden III. Kl. des türkischen Sultans (Vermerk Polizeipräsident: »aus Courtoisie, andere Veranlassung liegt nicht vor«), 1916: Rote Kreuz-Medaille III. Kl., 1917: Rote Kreuz-Medaille II. Kl. (für Versorgung v. Armen, Verwundeten u. Kranken mittels eigener Nähstube u. Engagement für Rotes Kreuz), vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins*; übernahm gemeinsam mit anderen adelig-bürgerlichen Frauen die »Patronage« des Wohltätigkeitsfestes in der französischen Botschaft zugunsten der Künstler des *teatre royalux*, Februar 1910; Mitgl. im Damen-Komitee des *Berlin-Brandenburger Heilstätten-Vereins für Lungenkranke* // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, M. v. Friedländer-Fuld, S. 489; Anonymus: Fritz Viktor von Friedländer-Fould, S. 342-343; Achterberg, Berliner Hochfinanz, S. 48-49; Friedlaender-Prechtel, Fritz von Friedlaender-Fuld; Fürstenberg, Erinnerungen, S. 254; Gleichen, Memoirs, S. 276; Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 143; Hutten-Czapski, Sechzig Jahre, S. 63 u. 187; Martin, Jahrbuch der Millionäre, S. 124; Marle en Bignell (Hg.), Collectie von Friedländer Fuld; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 4; Rheinbablen, Aus dem Leben, S. 76; Wilke, Erinnerungen, S. 191; Zielenziger, Juden in der deutschen Wirtschaft, S. 156 // **Literaturauswahl:** Augustine, Wilhelminische Wirtschaftselite; Badstübner-Gröger, Schloss Lanke; Girardet, Jüdische Mäzene, S. 158-159; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 261-262; Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, S. 273; Schulin, Die Rathenaus, S. 115-143.

Fürstenberg, Aniela (auch Angelika)

Geburtsname: Natanson (auch Laski) // **Geboren:** 4.2.1856 in Warschau // **Gestorben:** 27.6.1915 in Berlin (Grab in Bayern) // **Familienstand:** 1. Ehe mit (Vorname unbekannt) Treitel, auf Wunsch der Eltern schon mit 17 Jahren verheiratet; Scheidung 1887; 2. Ehe seit 1889 mit Bankier Carl Fürstenberg (1850-1933). Carl Fürstenberg war in erster Ehe verh. m. Jeanette Degen. Er lehnte einen ihm angebotenen Adelstitel ab. // **Kinder:** Drei gemeinsame Kinder: 1. Hans Fürstenberg; 2. Aniela (genannt Lella), verh. mit ältestem Sohn Oscar Huldshinskys; 3. Natalie, verh. mit Bildhauer Fritz Huf, Schweiz. Drei Kinder aus ihrer ersten Ehe: 1. Heinrich Treitel, AEG Vorstandsmitgl., verh. mit Bertha, Tochter des Bankiers Wilhelm Kopetzky; 2. Ludwig Treitel, Bankier in den USA;

3. Hedwig, verh. mit Dr. Alfons Jaffé. Zwei Kinder aus Carl Fürstenbergs erster Ehe: 1. Carl (Tod durch Schlaganfall nach Studienabschluss); 2. Käthe, verh. in erster Ehe m. Bankier Moritz Helfft, 2. Ehe mit Kurt Henoch // **Eltern:** Dr. Ludwig Natanson aus Warschau und Natalie, geb. Epstein, aus St. Petersburg. Die Familie Natanson spielte unter dem Namen Laski in Warschau eine ansehnliche Rolle als Bankiers und Industrielle. Allerdings war Aniela Vater Mediziner. Mütterlicherseits entstammte sie der wohlhabenden Familie Epstein aus Warschau. // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft // **Bildung:** Wuchs in Paris auf. Wurde von Zeitgenossen als sehr »klug« beschrieben. Kennerin neuerer französischer Literatur, war der modernen geistesaristokratischen Bewegung Deutschlands zugetan und las Schopenhauer, Nietzsche und Ibsen // **Adressen:** Vor 1889: Wohnung am Kronprinzenufer (hier führte sie als geschiedene Frau einen eigenen Salon); 1889-1900: Viktoriastr. 7; 1902-1907: Bellevuestr. 6a; 1907-1915: Behrenstr. 33; 1898/1901-1915: im Sommer Landhaus Königsallee 51-55 // **Personenumfeld:** Walther Rathenau, Wilhelm Bode, Luise Dumont, Hedwig Dohm, Familie Schwabach, Gabriele Reuter, Fanny Steinthal (»aufrichtige Sympathie«), Hedwig Dohm, Paul Lindau, Familien Pringsheim und Begas, Walter Leistikow, Hanns Fechner, Max Klein, Richard Strauss, Gerhart Hauptmann, Max Reinhardt, Maximilian Harden, Alfred Kerr. Gästeliste ihres Salons, vgl. Wilhelmy, Berliner Salon, S. 646-648 // **Sammlungsprofil:** Berliner Secessionskunst und akademische Kunst polnischer Künstler. Gab dem Künstler Julian Falat Auftrag für einen Gemälde-Jahreszeitenzyklus. Kaufte einige Gemälde in Spanien // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Förderte den Künstler Wojciech Kossak; war überzeugte Wagnerianerin; Walter Leistikow bewohnte mehrere Jahre ein Gartenhaus auf ihrem Grundstück und malte dort seine berühmten Grunewald-Bilder. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Carl Fürstenberg besaß ein Vermögen von 16,3 Millionen Mark und ein Einkommen von 1 Million Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** L. Horowitz, *Porträtmalerei Aniela Fürstenberg*, in: Carl Fürstenberg, Die Lebensgeschichte, nach S. 232. Kurz vor ihrem Tod schuf Emil Orlik noch eine Zeichnung von ihr. // **Wohltätigkeit:** Sie stand gemeinsam mit Fanny Steinthal dem Charlottenburger Mütter- und Säuglingsheim vor. // **Gedruckte Quellen:** Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner, S. 25; Fürstenberg, Erinnerungen, u. a. S. 216-217, 229-230, 233-234, 330-331, 397-398; Kerr, Walther Rathenau, S. 37 // **Literaturauswahl:** Wilhelmy, Berliner Salon; Frevert, Geschlechter-Differenzen in der Moderne, S. 230.

Fürstenberg-Cassirer, Charlotte

Geburtsname: Jacobi // **Geboren:** 17.5.1879 // **Gestorben:** 24.1.1969 // **Familienstand:** Verh. m. Hugo Cassirer (25.12.1869 Breslau – 9.7.1920 Berlin); seit 1927 zweite Ehe mit Alfred Fürstenberg (gest. 1933, Suizid) // **Kinder:** Stefan (Dänemark, Kopenhagen, gest. 2011) und Reinholdt (12.3.1908 Berlin – 17.10.2001 Johannesburg), verh. m. der Schriftstellerin Nadine Gordimer // **Eltern:** Caecilie

Jacobi, geb. Mosler, und Leopold Jacobi (23.3.1847-1917), Kfm. und Stadtverordneter // **Geschwister:** Frida Jacobi (1883-1968 Zürich), verh. mit Paul Steiner (1871 Laupheim – 1943 Stuttgart) und Ernst Jacobi // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Adressen:** Elternhaus in der Matthäikirchstr. 32; seit 1902/1903: Landgrafenstr. 15; 1920-1927: Sigismundstr. 1; Landgut in Mecklenburg bei Neubrandenburg; Seit 1920: Landgut *Drei Eichen* bei Bad Saarow. 1928-1933: Salon in der Hohenzollernstr. 6; bis 1935 wohnhaft in der Fasanenstr. 29. Im südafrikanischen Exil: The Stephanie, 46 High Street Berea, Johannesburg // **Personenumfeld:** Berliner Cassirer-Familie, Alfred Flechtheim, Walther Rathenau, Robert Walser, Margarete Mauthner, Neffe Kurt Jacobi war Arzt in Südafrika, entfernt verwandt mit Julie Loewe // **Sammlungsprofil:** Hugo Cassirer, der Bruder des Kunsthändlers Paul Cassirer, baute gemeinsam mit seiner Ehefrau Lotte Cassirer eine umfangreiche Sammlung moderner Gemälde, Zeichnungen und Plastiken auf. Einen Schwerpunkt der Sammlung bildeten Werke Max Liebermanns und französischer Impressionisten. Es befanden sich in der Sammlung mehrere Werke Paul Cézannes, Vincent van Goghs, Édouard Manets, Auguste Renoirs usw. Hugo Cassirer gab zudem Henry van de Velde Aufträge (Wohnungsausstattung, Umfang ungeklärt, 1902/03), August Gaul und Karl Walser. Nach dem Tod Hugo Cassirers erbte Lotte Cassirer die Sammlung und nahm sich ihrer an. Laut ihrer Schwiegertochter Nadine Gordimer war Lotte Cassirer »informed and appreciative of the art of Hugo Cassirer«, kann aber selbst nicht als Kunstsammlerin bezeichnet werden. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. CW (1921); Lg. CAP (1923) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Schenkte 1935 Max Liebermanns *Schreitender Bauer*, 1894, dem neu gegründeten Jüdischen Museum Berlin // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Hugo Cassirer besaß ein Vermögen von 3,3 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,21 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Max Slevogt, *Damen-Portrait* (Lotte Cassirer), 1915, verschollen // **Verbleib der Sammlung:** Lotte Fürstenberg-Cassirer emigrierte im November 1935 in die Schweiz nach Lausanne. Vermutlich reiste sie 1936 über London nach Johannesburg. Dort lebte sie zunächst im Orange Groove Hotel. 1938 kehrte sie möglicherweise zum Zwecke der Rettung ihrer Kunstsammlung zurück nach Amsterdam. Der Sohn Lotte Cassirers, Reinholdt Cassirer, rettete große Teile ihrer Kunstsammlung einer Erzählung zufolge, indem er sie provisorisch verpackt bereits im Juli 1933 mit einem Freund im Schlafwagenabteil eines Zuges nach Holland brachte. Als die Freunde vom deutschen Zoll nach ihrem Gepäck befragt wurden, behauptete der Freund, dass Reinholdt Künstler sei und eine Ausstellung in Amsterdam habe. Ein Großteil der Sammlung (sechs Werke Cézannes, fünf Werke Pissarros, fünf Renoirs, zwei van Goghs, ein Manet und ein Toulouse-Lautrec) gelangten auf diesem Weg nach Den Haag, wo sie zunächst als Leihgaben im Gemeentemuseum verblieben. Ein Stück der Sammlung, Max Liebermanns *Garten am Wannsee*, 1917, wurde dem Museum gestiftet. Ab 1935 wurden die Werke in der dortigen Dauer Ausstellung präsentiert. Ein anderer Teil der Sammlung war 1933 in Zürich in der Ausstellung »Französische Malerei des 19. Jahrhunderts« zu sehen. Über Monte-

video und verschiedene Ausstellungen gelangten die Werke nach New York. Laut Nadine Gordimer war Lotte Cassirer nach 1933 auch gezwungen, Werke der Sammlung zu veräußern, um die Emigration ihrer Familie zu finanzieren. // **Ge-druckte Quellen:** Donath, Berliner Kaufmann, S. 241-311 u. 298; Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, S. 134; Reissner, Gestalten, S. 202; Waldmann, Karl Walsers Wandmalereien, S. 267-282; Schütz/Simon, Bestandsrekonstruktion, S. 43 // **Literaturauswahl:** Bauschinger, Die Cassirers; Becker, Henry van de Velde in Berlin, S. 75; Brühl, Die Cassirers; Feilchenfeldt, Familie Cassirer, S. 133-148; Feilchenfeldt, Rezeptionsgeschichte Cézannes, S. 293-312; Kennert, Hugo Cassirer, S. 144; Simon/Schütz (Hg.), Berliner Jüdisches Museum, S. 49.

Gonzala, Hertha Anita Alicia

Geburtsname: Weil // **Geboren:** 24.11.1907 (nach anderen Quellen auch 1901) in Frankfurt a. M. // **Gestorben:** 1951 (nach anderen Quellen auch 1953), Suizid in Argentinien nach Sanatoriumsaufenthalt in der Schweiz // **Familienstand:** 1. Ehe mit dem 20 Jahre älteren Bergbauingenieur und Kommunisten Adolf Wilhelm Krümmer; 2. und 3. Ehe mit dem Schauspieler Fedor Philipp Theodor Gonzala (Pseudonym) (1887-1950); 4. Ehe m. Herbert Hofmann // **Kinder:** Adolfo Elias Gisberto (9.5.1921); die Keramikerin Iris Brendel (geb. 1929 in Berlin – 2007 Wien) // **Eltern:** Der Getreidegroßhändler Hermann Weil («Kaiserjude») und Rosalie Weil, geb. Weismann (gest. 16.4.1912. Rosa Weil wurde im Familien-Mausoleum in Weibstadt beigesetzt) // **Geschwister:** Lucio Felix José Weil (8.2.1898 Buenos Aires, Argentinien – 18.9.1975 Dover, Delaware, USA) war ein bedeutender deutsch-argentinischer Mäzen (u. a. von George Grosz; Begründer des Instituts für Sozialforschung). // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Ließ ihre Tochter Iris taufen // **Bildung:** »Sie war rebellisch und intelligent, aber ihre spätere Anbetung irrationalster, nackter Gewalt, hat mich besonders unempänglich gemacht für »progressive« Erziehungsmethoden.« (vgl. Iris Brendel, Childhood Events) // **Adressen:** 1907 kehrte die Familie von Argentinien nach Deutschland zurück und ließ sich von Architekt Hermann Mohr und Innenarchitekt Paul Zucker in Wilmersdorf (Ballenstedter Str. 6) ein Haus bauen, wo sie Gäste empfing. »Das Budapest Quartett übte im Wintergarten« (vgl. Bauhaus-Archiv, Berliner Lebenswelten). // **Personenumfeld:** Max Horkheimer, Marie-Anne v. Goldschmidt-Rothschild, Arthur Schnitzler, Bertolt Brecht, Helene Weigel, Susanne Leonhard, Hans Rodenberg // **Sammlungsprofil:** Moderne Kunst, u. a. Erich Heckel // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. NDK (1928) // **Schenkungsprofil:** »Dutzende angehende Künstler lebten auf ihre Kosten« (vgl. Iris Brendel, Childhood Events). // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Verein der Freunde der NG* (1929-1930) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Tochter eines Multimillionärs. Allerdings gab es Auseinandersetzungen um das Erbe der Weils. Eigentümerin eines Teils der *Société Internationale de recherche sociale* // **Verbleib der Sammlung:** Gonzala lebte seit 1933, 1934 oder 1938 im argentinischen Exil. Der Verbleib von Kunst-

werken aus ihrem Besitz ist unbekannt. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus: Malik-Jubiläum, S. 305; Justi, Ausstellung Neuerer Deutscher Kunst; Leonhard, Fahrt ins Verhängnis, S. 34 // **Literaturauswahl:** Meyer, Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlin 1998, S. 240; Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berliner Lebenswelten, S. 156.

Hahn, Frida (auch Frieda)

Geburtsname: Sobernheim // **Geboren:** 19.8.1874 in Berlin // **Gestorben:** 12.7.1955 in Rio de Janeiro, Brasilien // **Familienstand:** Seit 6.7.1890 verh. m. dem Inhaber der Albert Hahn Röhrenwerke, Dr. Georg Heinrich Hahn (10.3.1864 Berlin – 24.4.1953). Georg Hahn war der Sohn von Albert und Therese Hahn, geb. Rosenthal, und Bruder von Dr. med. Martin Hahn // **Kinder:** Fünf Kinder: Peter, Hans (1932 emigriert nach Brasilien), Brigitte (Künstlerin, später Bridget Emerson, Kalifornien), Annemarie Voss, Rudolf (23.5.1913 Berlin – 16.2.1916 Berlin – begraben auf dem Jüdischem Friedhof Berlin-Weißensee) // **Eltern:** Bankier Adolph Sobernheim (22.4.1840–2.4.1880 Berlin, begraben auf dem Jüdischem Friedhof Schönhauser Allee) und Anna Sobernheim (1850–1908), geb. Magnus. Ihr Vater war Meyer Magnus (1805–1883), Bankier und Seidenwarenfabrikant, Stadtrat und Vorsitzender der Jüd. Gemeinde in Berlin. Ihr Stiefvater war der Bankier und Industrielle Eugen Landau (17.3.1852 Breslau – 19.2.1935 Berlin), der seit 1883 m. Anna Sobernheim verheiratet war // **Geschwister:** Walter Sobernheim (1869–1945) Generaldir. der Schultheiss-Patzenhofer-Brauerei in Berlin; Curt Sobernheim (1871–1940), Direktor der Commerz- und Privatbank AG in Berlin; Moritz Sobernheim (1872–1933), Prof. Legationsrat und Orientalist // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch, Georg Hahn war Mitgl. in der Jüdischen Gemeinde und ist im Jüdischen Adreßbuch 1929/30 verzeichnet. // **Bildung:** Besaß großes Interesse an Archäologie, besuchte Vorträge der Gelehrten Adolf Furtwängler, Reinhard Kekulé von Stradonitz, Friedrich Delitzsch, Hugo Winckler u. a. Sie unternahm Reisen in den Orient und zu den Stätten griechischer, römischer und etruskischer Geschichte. Sie begann auf Reisen zu sammeln. // **Adressen:** 1905–1907: Bellevuestr. 5a; 1909–1939 Tiergartenstr. 21 1939: NS-Zwangverkauf); Sommervilla am Wannsee, Zum Löwen 15/16; im Exil: Rua Almirante Tamandari 20, Rio de Janeiro // **Personenfeld:** Familie Eisner, Ernst Herzfeld, James Simon, Charlotte Weidler // **Sammlungsprofil:** Frida und Georg Hahn besaßen eine Sammlung archäologischer Artefakte, antike Kleinkunst des Vorderen Orients und Europas. Dazu zählten babylonische und assyrische Siegelzylinder, römische und orientalische Fayencen und Schmuck sowie koptische Tierplastiken. Von besonderer archäologischer Bedeutung war eine Tontafel aus der Sammlung Hahn, die mit assyrischer Keilschrift versehen ist. Georg Hahn ließ in die Tiergartenvilla eigens für die Präsentation der Sammlung ein Oberlicht einbauen. Außerdem besaß das Ehepaar Hahn eine Porträtsammlung großer Orientalisten. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DFHB (1912); Lg. DRF (1916); Lg. IKP (1932) // **Förderungs- und**

Schenkungsprofil: Verm. zwei Medaillen, MK, 1930 («Frau Dr. Hahn»). Beide Ehepartner waren herausragende Förderer der Hethitologie. Das Ehepaar unterstützte 1906 die Expedition und die Grabung Hugo Wincklers in Boghazkoi und Mitte der 1920er Jahre Forschungsreisen des Wissenschaftlers Emil O. Forrer finanziell (vgl. Oberheid, Forrer, S. 170). // **Mitgliedschaften:** Mitgl. der Werbekommission des MfDV (1904); Mitgl. MfDV // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** »Herr Dr. Georg Hahn war eine sehr bedeutende Persönlichkeit des deutschen Wirtschaftslebens; er hatte ein sehr erhebliches Vermögen [...]« (vgl. LAB, B Rep. 025-01 WGA 5360/59). // **Porträts:** Otto Protzen, *Frida Sobernheim*, Radierung, Berlin (vermutlich ihr Exlibris von 1894) // **Verbleib der Sammlung:** Georg und Frida Hahn emigrierten im April 1939 über Großbritannien ins brasilianische Rio de Janeiro. Die »Albert Hahn Röhrenwerke« wurden »arisiert«. Ein Teil der Sammlung konnte ins Exil überführt werden und verblieb in Familienbesitz. Große Teile der Sammlung wurden in den späten 1940er Jahren (teilw. über Vermittlung der ebenfalls emigrierten Berliner Kunsthistorikerin Charlotte Weidler) an das New Yorker Metropolitan Museum vermittelt. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1903/4) // **Gedruckte Quellen:** Anonymus [E. W.], Georg und Frida Hahn, S. 493-494; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Lewy, Die Kälteperetexte aus der Sammlung Frida Hahn, Berlin 1930; Selzer-Sachs, Die Sammlerinnen // **Literaturauswahl:** Oberheid, Emil O. Forrer und die Anfänge der Hethitologie, S. 378-379; Stange, Familie Sobernheim, Berlin 2015.

Hainauer, Julie

Geburtsname: Prins // **Geboren:** 24.II.1850 // **Gestorben:** 23.5.1926 Berlin // **Familienstand:** Verh. mit dem Bankier Oscar Hainauer (27.6.1840 Breslau–22.6.1894 Berlin) // **Kinder:** Vier Töchter: Margarete, Olga, Elsa und Gertrude // **Eltern:** Wurde von einem Onkel adoptiert, der der Textilindustriellenfamilie Reichenheim entstammte // **Geschwister:** Bruder (beging Suizid, Name unbekannt) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, konvertiert. Laut Austrittskartei trat sie am 25.2.1887 gemeinsam mit Ehemann Oscar Hainauer aus der Jüdischen Gemeinde aus. Beide Ehepartner konvertierten zum evangelischen Glauben und wurden auf dem Alten St. Matthäus-Friedhof beigesetzt. // **Adressen:** 1889-1905: Rauchstr. 23, nach 1894 auch: Ulmenstr. 5 // **Personenumfeld:** Wilhelm Bode, Franz von Mendelssohn, Georg von Siemens, Robert Wahrschauer, Fam. Friedländer-Fuld, Fam. Steinthal // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung, die Oscar Hainauer nach Vorbild der Pariser Sammlungen Rothschild und Spitzer anlegte, umfasste insbesondere Kunst und Kunstgewerbe des Mittelalters, italienische Renaissance, niederländische Meister und französische Kunst des 18. Jh.s. Auch Werke Berliner Künstler, v. a. von Adolph Menzel, waren darunter. Herzstück der Sammlung bildeten Spezialsammlungen der italienischen Renaissance (Plaketten, Medaillen, Majoliken, Schmuck etc.). // **Sammlungshandbuch:** Kunsthandbuch (1897); Donath (1929); Seelig

(1903) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. KRM (1898); Lg. EPJ (1904); Lg. WAM (1905) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Julie Hainauer führte nach dem Tod ihres Ehemannes dessen Kunstförderung fort: 1895, zwei Reliefs, KGM; 1897, Catalog der Slg. Oscar Hainauer, Bibliothek KGM; 1897 (Kollektivschenkungen), Jean-François Millet, *Novemberabend/Novembre*; 1898, Beteiligung am Millet-Ankauf (nicht in Berichten); 1905, Auktionskataloge, KGM; 1905, alt bemalte Madonna mit Engeln von Donatello, Abtl. Christl. Bildw.; Schenkung Plastik // **Mitgliedschaften:** 1911-1916: VBKK; seit 1896 im KFMV // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Besaß selbst ein Vermögen von 2 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,12 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Nach Oscar Hainauers Tod betreute Julie Hainauer die geerbte, umfangreiche Kunstsammlung. Sie entschied sich einige Jahre später für den Verkauf der Sammlung, um die finanzielle Situation ihrer großen Familie abzusichern. Zur Vermeidung einer Versteigerung und um einen besseren Preis zu erzielen bestand sie auf dem Verkauf der geschlossenen Sammlung. Im Juni 1906 veräußerte sie die Sammlung für vier Millionen Mark an die Londoner Kunsthandlung Duvée. Wilhelm Bode hatte gehofft, dass die Sammlung den königlichen Museen Berlins geschenkt werden würde. // **Wohltätigkeit:** Ehrenvorstandsmitgl. des Provinzialvereins Berlin des Vaterländischen Frauenvereins (1910); Hainauer-Stiftung des *Lette-Vereins* (10.000 Mark Reichsanleihe / 40.000 Mark Darlehen an den *Lette-Verein*); Mitgl. im Damen-Komitee des Berlin-Brandenburger Heilstätten-Vereins für Lungenkranke // **Frauenpolit. Engagement:** Engagierte sich 1904 beim internationalen Frauenkongress // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Julia Hainauer, Sp. 145; Bode, Sammlung Oscar Hainauer; Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner; Bode, Mein Leben; Donath, Berliner Kaufmann, S. 241-311; Herz, Damals; Hutten-Czapski, Sechzig Jahre, Bd. I, S. 174 // **Literaturauswahl:** Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, u. a. S. 37-45; Siebel, Großbürgerlicher Salon, S. 237 f.

Harrach, Konstanze Josephine Mathilde Wilhelmine Helene Gräfin von

Geburtsname: von Pourtalès // **Geboren:** 7.5.1849 in Konstantinopel // **Gestorben:** 13.12.1940 in Kraschnitz // **Familienstand:** Seit 1868 verh. m. d. Maler Ferdinand Graf von Harrach (1832-1915) // **Kinder:** Acht Kinder: Viktoria Auguste Therese Anna Elisabeth (24.6.1870-11.7.1961), Carl Leonhard Albert (1871-1876), Hans-Albrecht (1873-1963, verh. mit Schwester von Fürstin Lichnowsky); Mathilde Maria Jakobea Barbara Leopoldine Magdalene (8.5.1875-21.10.1889), Ferdinand Hellmuth, (1876-1888), Paula Johanna Hildegard Albertine Karoline Eleonore (1878-1967), Franziska Karola Marianna Renata (1882-1961), Ulrich (1885-1890) // **Eltern:** Preuß. Gesandter Albert Graf von Pourtalès (1812-1861) und Anna, geb. von Bethmann Hollweg (1827-1892) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch // **Adressen:** 1898: Pariser Platz 4 (*Arnimsches Palais*); 1905 u. 1908: Bismarckstr. 3; 1911: Alsenstr. 6a; Landgut: Schloss zu Tiefhartmannsdorf (Kreis Schönau/Niederschlesien) // **Personenumfeld:** Seit 1904 Palastdame der

Kaiserin und Königin Auguste Viktoria, Gräfin Maxe von Oriola, Hildegard von Spitzemberg, Anna von Helmholtz, Marie von Olfers; Cornelia Richter, Hedwig Heyl, Graf Keyserling, verwandt mit Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Helene von Nostitz, Marie von Bunsen, Henry van de Velde, Ossip Schubin. Gästeliste des Salons, vgl. Wilhelmy, Berliner Salon, S. 657-659 // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. SAB (1905); Leitete die Ausstellungen DFHB und IVA; Lg. DRF (1916) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Auftraggeberin Henry van de Veldes (Damenschreibtisch und Sessel). Als Leiterin des *Lyceum-Clubs* war sie eine wichtige Persönlichkeit des Berliner Kulturlebens. Harrach organisierte auch Ausstellungen im Rahmen des *Lyceum-Clubs*. // **Mitgliedschaften:** Vorsitzende und Mitgl. d. *Lyceum-Clubs*; Mitgl. d. Internationalen Bundes f. Vogelschutz; Mitgl. der Genossenschaft PAN // **Auszeichnungen:** 1912: Luisenorden, 1. Klasse mit silberner Krone, 2. Abt. (für Engagement in *Lyceum-Club* und Ausstellung DFHB // **Gedruckte Quellen:** Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner, S. 20, 26 u. 360; Bunsen, Zeitgenossen, S. 110-111; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2, Bd. 3, Bd. 4; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf // **Literaturauswahl:** Wilhelmy, Berliner Salon.

Harries, Hertha Viktoria Otilie

Geburtsname: von Siemens // **Geboren:** 30.7.1870 in Berlin // **Gestorben:** 5.1.1939 Berlin // **Familienstand:** Seit 1899 verh. m. dem Chemiker Carl Dietrich Harries (5.8.1866 Luckenwalde – 3.11.1923 Berlin) // **Eltern:** Werner von Siemens und Antonie von Siemens. Ihr Vater wurde 1888 geadelt. // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Begraben auf dem Süd-West-Friedhof Stahnsdorf im Familiengrab der Familie von Siemens // **Bildung:** Naturwissenschaftliche Begabung, Ausnahmegenehmigung für ein Studium bei dem Berliner Chemiker Emil Fischer, wo sie dessen Assistenten Dr. Carl Dietrich Harries kennenlernte // **Beruf:** Chemikerin // **Adressen:** Seit Juli 1904 lebte sie zeitweise mit ihrem Ehemann in einer Villa in Kiel (Düsternbrooker Weg 37); 1922: Grunewald, Höhmannstr. 13; Sommervilla in Forte die Marmi. // **Personenumfeld:** Adolf von Hildebrand, Malgonia Stern, Familie Mendelssohn, Dora Hitz, Ellen von Siemens // **Sammlungsprofil:** Hertha Harries und ihr Mann besaßen eine bedeutende Sammlung moderner Gemälde. In der Sammlung befanden sich unter anderem mehrere Werke van Goghs und Paul Cézannes. Sie besaßen darüber hinaus Werke von Lovis Corinth, Adolf von Hildebrand und Ferdinand Hodler. Auch alte christl. Kunst war Teil der Sammlung. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. GCA (1926) // **Schenkungsprofil:** 1914, Dora Hitz, *Kirschernte*, NG; 1928; Goldene Gesichtsmaske, wohl Syrien, röm. Kaiserzeit, Antiquarium; stifteten der Kieler Kunsthalle zur Eröffnung die Bronzebüste *Werner von Siemens* des Künstlers Adolf von Hildebrand // **Mitgliedschaften:** Mitgl. VdKKB, Vereinigung der Freunde antiker Kunst in Berlin // **Porträts:** 1899 fertigte Adolf von Hildebrand eine Büste von Hertha Harries. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Letzte-Verein* // **Frauenpolit. Engagement:** Sie förderte den *Elsa Neumann Verein zur*

Förderung von Studentinnen; lebenslanges Mitgl. d. *Else Neumann Vereins zur Gewährung zinsfreier Darlehen an studierende Frauen* // **Literaturauswahl:** Wolff-Thomsen, Kunstsammlung Paul Wassily, S. 40; Vogt, Vom Hintereingang zum Hauptportal, S. 53.

Hauschner, Auguste

Geburtsname: Sobotka // **Pseudonym:** Auguste Montag // **Geboren:** 12.2.1851 verm. in Prag // **Gestorben:** 10.4.1924 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1871 verh. m. dem Schuhfabrikanten, Ingenieur und Maler Benno Hauschner (18.12.1839 Neuhardenberg b. Münchberg – 11.4.1890 Neuhardenberg). Trat vor allem nach dessen Tod als Kunstförderin hervor // **Eltern:** Kaufmannsfamilie aus Prag // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Beerdigt auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee // **Bildung:** Im Alter von 14 Jahren kam sie nach Berlin und besuchte dort vier Jahre lang das Jesenius-Internat; Fritz Mauthner organisierte ihr Gustav Landauer als Privatdozent; philosophische Lektüre. // **Beruf:** Schriftstellerin // **Adresse:** Seit Mitte der 1870er im Tiergartenviertel: Am Karlsbad 25 // **Personenumfeld:** Cousin Fritz Mauthner, Gustav Landauer, Maximilian Harden, Max Liebermann und Max Brod, Edmund und Margarete Mauthner, Josef Block, Max Liebermann, Hedwig Dohm, Jakob Schaffner // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Vermittelte Künstler, finanzierte Gelehrte wie Gustav Landauer; setzte sich für deutsch-tschechische Künstlerzusammenarbeit ein // **Mitgliedschaften:** Mitgl. d. *Lyceum-Club*. Vermittelte dem *Lyceum-Club* Gustav Landauer als Referent // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Vermögend. Verlor wohl durch die Inflation nach dem Ersten Weltkrieg ihr Vermögen // **Frauenpolit. Engagement:** Verfasste 1904 den Roman *Kunst*, in dem sie das Kunstschaffen von Frauen thematisiert, das sie förderte // **Gedruckte Quellen:** Anonymus: Auguste Hauschner, Sp. 154; Beradt/Bloch-Zavrel, 1929 // **Literaturauswahl:** Schraut, Bürgerinnen im Kaiserreich, v. a. S. 61-64; Teufel, Auguste Hauschner, S. 57-80.

Isaac, Felicia und Hedwig

Geburtsname: Isaac // **Geboren:** Felicia am 25.3.1861 in Berlin; Hedwig am 4.10.1858 in Berlin // **Gestorben:** Felicia am 1.2.1943 in Theresienstadt; Hedwig am 5.10.1942 in Berlin // **Familienstand:** Ledig // **Kinder:** Kinderlos // **Geschwister:** Bruder Gotthold Isaac (geb. 17.4.1862; verh. m. Martha, geb. Rusch) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Hedwig wurde auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee beigesetzt // **Adressen:** Lebten gemeinsam in der Alexanderstr. 53; zuletzt wohnhaft: Iranische Str. 2 // **Sammlungsprofil:** Alte und moderne Gemälde; jüdische Zeremonialkunst; Lesser Ury, *Stilleben*, Gemälde, Verbleib unbekannt; unbekannter Künstler, Porträtmalerei Jacob Moses, seit 1930 in der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde Berlin und 1954 von der JRSO an das Israel Museum, Jerusalem, übergeben // **Ausstellungen/Leih-**

gaben: Lg. JKB (1938) // **Schenkungsprofil:** Schenkten der Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde Berlin 1933/34 zwei illustrierte Megilloth-Ester sowie ca. 1936 ein Schabbat-Leuchterpaar der Familie Isaac und 1936/1937 ein Blumenstillleben von Felix Nussbaum // **Gedruckte Quellen:** Bloch, Hundert Jahre jüdische Kunst aus Berliner Besitz, S. 13; Jüdisches Museum Berlin (Hg.), Hundert Jahre jüdische Kunst aus Berliner Besitz, Berlin 1937 // **Literaturauswahl:** Simon/Schütz (Hg.), Das Berliner Jüdische Museum, S. 175; Schütz/Simon, Bestandsrekonstruktion, S. 48, S. 121 und 123.

Kainer, Margarethe (1921 geändert zu Margret, auch Marguerite)

Geburtsname: Levy // **Geboren:** 26.1.1894 // **Gestorben:** 10.8.1968 in Neuilly-sur-Seine // **Familienstand:** Verh. m. d. Künstler Ludwig Kainer (1885-1967) // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Der Berliner Kommerzienrat (Norbert Lévy & Co, Metallgroßhandel) und Kunstsammler Norbert Lévy (geb. 1856 in Bromberg-11.8.1928 Samaden / Schweiz) und Anna Elise Levy, geb. Hirsch (gest. 10.3.1894) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Ihr Vater Norbert Lévy engagiert sich für den *Hilfsverein deutscher Juden*. Allerdings nicht verzeichnet im jüdischen Adreßbuch. Beerdigt auf dem Pariser Cimetière du Père Lachaise // **Adressen:** 1929: Kurfürstendamm 35 (war auch Wohnort von Norbert Lévy bis 1928); Haus am Wannsee, Kleine Seestr. Nr. 6 // **Personenumfeld:** Harry Graf Kessler, Hugo Simon // **Sammlungsprofil:** In der umfangreichen Kunstsammlung befanden sich Gemälde, Zeichnungen sowie Grafiken französischer Impressionisten (Pissarro, Monet, Renoir, Degas, Sisley) und deutscher Im- und Expressionisten (Max Liebermann, Karl Hofer). Darüber hinaus besaß sie eine umfangreiche Ostasiatika- und Kunstgewerbesammlung. Auch vereinzelte Werke alter Meister, Antiquitäten und Bronzen befanden sich in der Sammlung, die sie möglicherweise in weiten Teilen von ihren Eltern erbe. // **Sammlungshandbuch:** Vogue (1929) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. Ostasiat. Gesellschaft (1928) // **Verbleib der Sammlung:** Das Ehepaar Kainer befand sich auf Reisen, als im Januar 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen. Es kehrte nicht mehr nach Deutschland zurück. Sein Interieur samt der wertvollen Kunstsammlung wurde konfisziert und wohl 1935 im *Auktionshaus Union* von Leo Spik versteigert. // **Gedruckte Quellen:** Spik, Gemälde, antike Möbel, Antiquitäten, Chinakunst u. a. aus dem Besitz K., Vert.Kat., Berlin 1935; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch.

Kappel, Mathilde

Geburtsname: Hirsch // **Geboren:** 2.12.1847 in Köln // **Gestorben:** 3.11.1919 in Berlin // **Familienstand:** Verh. m. dem Bankier und Getreidehändler Marcus Kappel (24.2.1839 Köln-19.1.1920 Berlin). Marcus Kappel besaß in Köln ein Bank- und Getreidegeschäft unter dem Firmennamen Is. Kappel, das er 1873 nach Berlin überführte und bis ca. 1897 dort weiterführte. // **Kinder:** Drei

Töchter, darunter Marie Rathenau // **Geschwister:** David Kappel, Mitinhaber v. Is. Kappel (möglicherw. auch Cousin) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee // **Adressen:** 1873/74-1881: Regentenstr. 16; 1882-1920: Tiergartenstr. 14 // **Personenumfeld:** Wilhelm Bode, Hugo von Tschudi // **Sammlungsprofil:** Marcus Kappel sammelte seit 1896 vorwiegend alte Kunst. Darunter vor allem niederl. Künstler d. 17. Jh.s, etwa Werke von Rembrandt, Rubens, van Dyck, Frans Hals, aber auch zahlreiche Werke Adolph Menzels. Das Ehepaar Kappel besaß auch zahlreiche Porträt-Miniaturen. // **Schenkungsprofil:** Marcus Kappel stiftete 1907 im Namen seiner Frau 8000 Mark für den Ankauf des Gemäldes *Sommer* von Auguste Renoir für die NG. // **Mitgliedschaften:** Kunstfreundin VdKKB; im Ausstellungskomitee der IVA (1909) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Marcus Kappel besaß ein Vermögen von 7,5 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,49 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung von Marcus Kappel wurde 1930 bei Cassirer & Helbing versteigert. Eine angedachte Schenkung der Sammlung an die Berliner Museen konnte durch die veränderte ökonomische Lage nach dem Ersten Weltkrieg nicht verwirklicht werden. // **Auszeichnungen:** Auszeichnung mit Roter-Adler-Orden III. Kl. (1911), Notiz v. 1907: silbernes Frauenverdienstkreuz (bittet um Umtausch, vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum). // **Wohltätigkeit:** Sie schenkte dem Kaiserin-Auguste-Fonds 100 Mark (1911). Im Andenken an die verstorbene Tochter Marie stifteten Marcus und Mathilde Kappel 1905/06 der *Marie-Rathenau-Stiftung* 25.000 Mark, deren Zinsen für kranke Kinder in der Kinderheilstätte Belgig verwendet wurde. War Mitgl. im *Lette-Verein*. Das Ehepaar Kappel stiftete 1903 über 30.000 Mark für den Neubau des israelitischen Asyls für Kranke u. Altersschwache. Marcus Kappel soll Mitgl. in 60 bis 70 Wohltätigkeitsvereinen gewesen sein. // **Gedruckte Quellen:** Bode, Gemäldesammlung Marcus Kappel; Bode/Cassirer (Hg.), Sammlung Marcus Kappel; Bode, Mein Leben; Donath, Berliner Kaufmann, S. 241-311 // **Literaturauswahl:** Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, u. a. S. 197-198; Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, u. a. S. 85.

Katzenellenbogen, Estella (auch Estelle/Stella)

Geburtsname: Marcuse // **Geboren:** 24.2.1886 in Berlin // **Gestorben:** 17.2.1991 in San Diego // **Familienstand:** Verh. m. Ludwig Katzenellenbogen (21.2.1877 Krotoschin/Posen – gest. 30.5.1944 verm. im Polizeipräsidium in Berlin oder KZ Sachsenhausen), Scheidung 1929/1930. Verm. zeitweise mit Paul Cassirer liiert. Auch über eine Beziehung zu Albert Einstein wird spekuliert (vgl. Goenner, S. 138). // **Kinder:** Leonie (geb. 1918), Estella Katzenellenbogen (verh. Mysels, 12.1.1921-31.3.2010) und Konrad Katzenellenbogen, später Kellen (14.12.1913-8.5.2007) // **Eltern:** Frau Geheimrat Elise Marcuse // **Geschwister:** Leonie Marcuse, verh. m. Max Katzenellenbogen // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, konvertierte zum Protestantismus. Estella Katzenellenbogen und ihr

Mann ließen sich taufen und ihren Sohn Konrad in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche einsegnen. // **Beruf:** Galeristin (im Exil führte sie die Galerie *International Art*, eine Zweiggalerie von Karl Nierendorff, auf dem Sunset Boulevard in Los Angeles) // **Adressen:** 1904-1905: Viktoria-Luise-Platz 6 I; 1906, 1913: Burggrafenstr. 16 hpt.; 1917-1927: Keithstr. 8 II; 1928-1930: Bendlerstr. 40 (E); letzter inländischer Wohnsitz: Von-der-Heydt-Str. 1; seit 1913: Gut Freienhagen bei Oranienburg/Niederbranim // **Personenumfeld:** Galeristen Karl und Josef Nierendorf, Paul Cassirer, Tilla Durieux, Albert Einstein, Alfred Flechtheim, Ludwig Katzenellenbogen war der Finanzberater von Paul Cassirer. Sie soll mit Angehörigen des Bauhauses befreundet gewesen sein. // **Sammlungsprofil:** Sie besaß eine umfangreiche Ostasiatikasammlung sowie gemeinsam mit Ludwig Katzenellenbogen Gemälde und Zeichnungen französischer und deutscher Im- und Expressionisten, darunter Werke von Cézanne, van Gogh, Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Liebermann, Kokoschka und Klee. Außerdem befanden sich diverse Plastiken (u. a. von August Gaul) in ihrem Besitz. Das Paar Katzenellenbogen beauftragte Lovis Corinth 1913/14 damit, die Festsaaldekorationen für das Gut in Freienhagen zu malen. Corinth schuf einen Bilderzyklus aus elf Gemälden, die Figurenbilder mit Kampfszenen aus der *Odyssee* und Ariosts *Orlando Furioso* darstellten. Darunter: *Der Bacchant*, *Zwei liegende Knaben*, *Odysseus*, *Andromeda*. Nach der Scheidung des Paares Katzenellenbogen verblieb die Hälfte der Kunstsammlung wohl im Besitz Estella Katzenellenbogens. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. MAN (1927); Lg. LAB (1927) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Unterstützte insb. den Bildhauer Prof. Nikolaus Friedrich finanziell // **Mitgliedschaften:** Mitgl. Ostas. Gesellschaft (1927) // **Porträts:** Max Liebermann, *Porträt Estella und Ludwig Katzenellenbogen* // **Verbleib der Sammlung:** Estella Katzenellenbogen flüchtete im Mai 1939 in die USA nach Los Angeles. Sie finanzierte ihr Leben in der Emigration wohl zunächst über den Verkauf von Stücken ihrer Kunstsammlung mit Hilfe von Walter Feilchenfeldt sen. Es ist anzunehmen, dass ein Teil ihrer Sammlung ins Exil überführt werden konnte. Ein anderer Teil allerdings, den sie als Umzugsgut vor ihrer Emigration bei der *Spedition Sandmann* eingelagert hatte, wurde beschlagnahmt und zur Versteigerung an das *Auktionshaus Union* in Berlin-Dahlem übergeben. Das Umzugsgut sollte wohl ursprünglich entweder nach Rio de Janeiro oder Basel in Sicherheit gebracht werden. // **Literaturauswahl:** Durieux, Erinnerungen, S. 285; Kellen, Erinnerungen; Kellen, Thomas Manns Sekretär erzählt, S. 20; Gönner, Einstein in Berlin, S. 138-139.

Kaufmann, Marie (auch Maria) Franziska von

Geburtsname: Eltzbacher // **Geboren:** 9.8.1860 // **Gestorben:** 22.6.1937 in Berlin // **Familienstand:** Verh. m. dem Geheimen Regierungsrat, Berliner Immobilienbesitzer und Professor für Volkswirtschaft Richard Ritter von Kaufmann-Asser (29.3.1850 Köln – 12.3.1908 Berlin) // **Kinder:** Diplomat Heinrich von Kaufmann-Asser; Arzt und Filmproduzent Wilhelm von Kaufmann

(16.5.1888-21.10.1959); Emilie Rintelen, geb. von Kaufmann (8.5.1884-30.7.1970) // **Eltern:** Jakob Löb Eltzbacher (Bankier, Manufakturwaren- und Pferdehändler) und Emilie Kaulla. Richard Kaufmanns Vater, Jakob (Ritter von) Kaufmann-Asser, verheiratet mit Jettchen Asser, wurde 1871 in den österreichischen Adelsstand erhoben. // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, zum Christentum konvertiert. Begraben auf dem Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Friedhof Berlin-Westend. Richard bemühte sich wiederholt darum, den jüdischen Namen Asser ablegen zu dürfen, was ihm verwehrt wurde. // **Adressen:** Bendlerstr. 17; Maaßenstr. 5 (1904); Rauchstr. 6 // **Personenumfeld:** Enge Freundschaft zu Wilhelm Bode, Carl und Félicie Bernstein, Harry Graf Kessler, Ehepaar Richter // **Sammlungsprofil:** Richard Kaufmann sammelte altniederländische, altdeutsche und italienische Renaissance-Malerei. Er unterstützte die Bode unterstellten Museen und war Mitbegründer des KFMV. Er stiftete den Berliner Museen eine Reihe von Kunstwerken, u. a. Robert Campins *Madonna an der Rasenbank*. Marie von Kaufmann führte die Sammlung und das fördernde Engagement für bildende Kunst ihres Mannes nach dessen Tod fort. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Verm. Mitgl. im Komitee (Frau Geheimrat von Kaufmann) *Die Frau in der bildenden Kunst* bei DFHB (1912) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Sie war 1910 beteiligt an der Finanzierung eines großen Konvoluts von Zeichnungen und Kupferstichen aus der Slg. Lanna und Theobald, das für das KK erworben wurde; anlässlich der Versteigerung der Sammlung im Jahr 1917 schenkte sie den Berliner Museen Kunstwerke im Wert von 180.000 Mark (vgl. Girardet, Jüdisches Mäzenatentum). Darunter waren: 1918, Hans von Kulmbach, *Bildnis eines Jünglings*; niederl. Meister um 1440, *Sitzende Madonna*, GG; 1918, zwei Leuchterengel, Freifiguren, Niederbayern, Anfang 16. Jh., Abt. chr. Bildw.; 1928/29, 15 römische Münzen, MK. Außerdem richtete sie 1920 mit einem Stiftungskapital von 200.000 Mark die *Richard von Kaufmann-Stiftung* ein, die der Gemäldegalerie für Erwerbungs Zwecke zur Verfügung gestellt wurde. // **Mitgliedschaften:** Seit 1914 Mitgl. KFMV (ausgetreten Ende 1925/1926) // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung wurde 1917 versteigert. Die Richard von Kaufmann-Stiftung wurde »arisiert« und 1938 umbenannt in *Stiftung zu Gunsten der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Heinrich Kaufmann-Asser, Sp. 205; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Helbing/Cassirer (Hg.), Sammlung Richard von Kaufmann; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch // **Literaturauswahl:** Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich; Drewes, Jüdischer Adel, S. 345, Anm. 321.

Kempner, Fanny

Geburtsname: Levy // **Geboren:** 14.4.1860 in Köln // **Gestorben:** April 1937 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1882 verh. m. Industrieanwalt Maximilian Kempner (1854-1927) // **Kinder:** Paul, Fritz und Emma // **Eltern:** Bankier Hermann Levy (Levy & Co.) und Johanna Levy // **Geschwister:** Elise Meyer, Emma,

Albert, Louis und Carl // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Im Jüdischen Adreßbuch verzeichnet. In ihren letzten Lebensjahren wurde sie eine Anhängerin des katholischen Priesters und Religionsphilosophen Romano Guardini, unter dessen Einfluss sie als »Franziska« zum Katholizismus konvertierte. Sie wurde auf dem katholischen Friedhof Charlottenburg beerdigt. // **Adressen:** ca. 1909-1920: Landgrafenstr. 18; 1933: Sophienstr. 6-7 (Architekt: Mies van der Rohe) // **Personenumfeld:** Dirigent Felix Weingartner, Jan Veth, Romano Guardini, Mies van der Rohe // **Sammlungsprofil:** Fanny Kempner besaß Werke des von ihr geförderten Künstlers Jan Veth und ein Gemälde des Künstlers Ferdinand Hodler. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Mitgl. i. Komitee *Die Frau in der bildenden Kunst* b. DFHB (1912) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Förderte insb. Mies van der Rohe und den niederländischen Maler (und Kunsthistoriker) Jan Veth durch Aufträge und Einführung in die Berliner Gesellschaft (in der Folge entstanden Porträts u. a. von Liebermann, Bode, Virchow, Menzel und Bebel), und sie bot ihm Unterkunft bei seinen oft längeren Aufenthalten in Berlin an. // **Mitgliedschaften:** Mitgl. d. Orient-Gesellschaft (1913) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Max Kempner war Millionär (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf // **Literaturauswahl:** Marx/Weber: Mies van der Rohes Haus Kempner, S. 65-107.

Kirschner, Marie

Geburtsname: Kirschner // **Geboren:** 7.1.1852 in Prag // **Gestorben:** 1931 in Koschatek, Böhmen // **Familienstand:** Ledig // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Gutsbesitzer Carl Kirschner und Anna Kirschner, geb. Polak // **Geschwister:** Aloisia Kirschner (17.6.1854 Prag–10.2.1934 Koschatek), Pseudonym Ossip Schubin // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, verm. konvertierte die Familie. Auf Prager Friedhof Malvazinky begraben. Nicht im Jüdischen Adreßbuch verzeichnet // **Bildung:** Studierte Malerei in München bei Adolph Lier, dann in Paris bei Alfred Stevens und Jules Duprés // **Beruf:** Künstlerin // **Adresse:** Steglitzer Str. 21 (1908) // **Personenumfeld:** Anna vom Rath, die Familien Siemens und Lipperheide, Gräfin Maximiliane von Oriola, Marie von Olfers, Ernst Hardt, Corot, Harry Graf Kessler; Karl Walser, Frieda Jacoby, Architekt Ernst Lessing, Julius Senft, Ernst Friedmann, Rudolf Alexander Schröder, Fanny Steinthal, Franziska Brück, Sophie L. Schlieder, Fia Wille, Cucuel Tschuchner, Gräfin Montgelas-Dresden, v. Versen, R. Tornow, Alice Senft, Geheimer Rat Kayser, Kom.-Rat Heyl, Meier-Gräfe, Else Oppler-Legband, Cornelia Richter // **Ausstellungen/Leihgaben:** Die historische Abteilung der IVA 1909 entstand unter ihrer Beihilfe; sie wirkte b. DGT bei *Friedmann & Weber* (1908) mit; geschäftsführender Ausschuss IVA (1909); im allgemeinen Beirat und geschäftsführenden Vorsitz der Abteilungen *Kunstgewerbe*, *Mode* und im Komitee *Volkskunst* bei DFHB (1912) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Lyceum-Club*, Vorstandsmitgl. des VdKKB; Mitgl. im Verein für deutsches Kunstgewerbe in

Berlin (1909) // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins* // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch // **Literaturauswahl:** König, Konsumkultur, S. 252; Wilhelmy, Berliner Salon; Stratigakos, A Women's Berlin, S. 45.

Knoblauch, Luise Clara Caroline

Geburtsname: Eyssenhardt // **Geboren:** 12.3.1865 // **Gestorben:** 5.1.1940 in Berlin // **Familienstand:** verh. m. Prof. Dr. Karl Friedrich Reinhold Johannes Knoblauch (27.8.1855-22.7.1915) // **Kinder:** Zwei Pflegekinder, August Knoblauch (1863-1919) // **Eltern:** Rittergutbesitzer Julius Leopold Eyssenhardt in Kl. Kienitz und Auguste Anna Roeder // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Sie ist begraben auf dem Friedhof Friedrichshain (Prenzlauer Allee/Mollstr.). // **Adresse:** Am Karlsbad 12-13 (1914) // **Sammlungsprofil:** Sie legte 1889 während einer Griechenlandreise den Grundstein für ihre Sammlung, die sie auf Reisen erweiterte. Sie sammelte künstlerische Textilien. // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DFHB (1912) // **Gedruckte Quellen:** Breslauer, Johannes Knoblauch, S. 83-91; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Selser-Sachs, Die Sammlerinnen.

Koch, Martha Josefa Theodora

Geburtsname: von Winckler // **Geboren:** 26.6.1863 in Beckum // **Gestorben:** 23.6.1934 in Bad Homburg // **Familienstand:** Verh. m. dem Großkaufmann Karl [auch Carl] Anton Gottfried Koch (geb. 19.5.1856 Lippstadt), Sohn des Kaufmanns Anton Koch; Firmenvertreter der Firma *Lütticke & Co.* in Aleppo // **Kinder:** Zwei Töchter, u. a. Paula Koch // **Eltern:** Wilhelmine Antonie von Winckler und Wilhelm Jacob Maria von Winckler // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch // **Adresse: 1885:** Wiesbaden, Moritzstr. 16; später Aleppo // **Persönenumfeld:** Friedrich Sarre, Walter Andrae, Robert Koldewey, Feldmarschall Freiherr Colmar von der Goltz // **Sammlungsprofil:** Koch sammelte antike Artefakte und arabisches Kunsthandwerk, insbesondere Textilien. // **Schenkungsprofil:** 1901, Münzen, Münzkabinett; 1901, Silberplatte, 15. Jh., MfV; 1901, Schnalle, Bronze, KGM; 1902, Münzen, Münzkabinett; 1903, Stempel in Kreuzform, Antiquarium; 1903, Schutztafel, Ägypt. Abtl. Koch kaufte 1912 das Aleppo-Zimmer an, das Sarre nach Berlin überführte. Verkäufe: u. a. zwei ornamentale Alabasterkapitelle des 9. Jh.s Auch an das Berliner Völkerkundemuseum verkaufte Koch Kunstwerke. // **Mitgliedschaften:** Orient-Gesellschaft (1913) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Das Eigentum der Familie Koch wurde während des Ersten Weltkriegs in Aleppo beschlagnahmt. // **Wohltätigkeit:** Engagiert in deutscher Orientmission, sie gründete in Aleppo ein Krankenhaus; intervenierte vor Massaker an Armeniern 1910 // **Gedruckte Quellen:** Andrae, Lebenserinnerungen eines Ausgräbers, S. 35, 180 u. 229; Bock, Alfred Bock, S. 41; Sarre, Islamische Kunstabteilung, S. 43-49; Sarre, Einer deutschen Frau in Syrien

zum Gedächtnis // **Literaturauswahl:** Andrae/Boehmer, Walter Andrae im Orient; Ess/Weber-Nöldeke (Hg.), Arnold Nöldeke, S. 297 u. 339; Gonnella, Aleppo-Zimmer, S. 8; Helmecke, Sammler und Vermittler islamischer Kunst in Berlin, S. 18-27; Wartke (Hg.), Robert Koldewey, S. 87.

Kocherthaler, Mathilde

Geburtsname: Joseph // **Geboren:** 5.10.1867 in Michelstadt, Odenwald // **Gestorben:** 11.2.1922 in Berlin // **Familienstand:** Verh. m. dem Direktor der Diskontogesellschaft und der Gesellschaft für Elektrische Unternehmungen sowie Vertreter der AEG in Madrid, Samuel Kocherthaler (1847 Konstanz Württemberg – 11.7.1906) // **Kinder:** Ernesto Kocherthaler (geb. 9.12.1894 in Madrid) // **Eltern:** Bankier Abraham Salomon Joseph und Johanne Joseph // **Geschwister:** Verm. der Londoner Bankier Leopold Joseph // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischem Friedhof Berlin-Weißensee // **Adressen:** Tiergartenstr. 7a (1911-1917); Lützowufer 22; wohnhaft meist in Madrid // **Personenumfeld:** Herbert Gutmann, Anna vom Rath // **Sammlungsprofil:** Alte spanische Kunst, Gemälde und christliche Skulpturen. Darunter Werke von Francisco de Goya und Peter Paul Rubens; spanische Fächer und Miniaturen // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. BFA (1905); Lg. MAB (1906); Lg. u. Mitgl. d. Komitees *Die Frau in der bildenden Kunst* DFHB (1912) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. KFMV (sie übernimmt die Mitgliedschaft ihres Mannes nach dessen Tod); Mitgl. der *Vereinigung der Freunde antiker Kunst*; Mitgl. der *Orient-Gesellschaft* (1913); Mitgl. der *Gesellschaft für Ethnologie* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie war Millionärin (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Wohltätigkeit:** *Samuel und Mathilde Kocherthaler-Stiftung* in Öhringen // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf.

Koenigs, Elise

Geburtsname: Koenigs // **Geboren:** 30.10.1848 in Dülken // **Gestorben:** 13.2.1932 in Berlin // **Familienstand:** Ledig // **Eltern:** Der Unternehmer Franz Wilhelm Koenigs (8.5.1815 Dülken – 6.10.1882 Köln) und Wilhelmine Koenigs, geb. Mevissen (1809-1873) // **Geschwister:** Fünf Brüder: Bankier Felix Koenigs (18.5.1846-24.9.1900); Bankier Ernst Friedrich Wilhelm Koenigs (15.6.1843-24.7.1904); Prof. der Chemie Wilhelm Koenigs; Geh. Oberregierungsrat Gustav Koenigs // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch. Familiengrab auf dem Melaten-Friedhof in Köln // **Adressen:** 1885-1889: Markgrafenstr. 46, 1890 – mind. 1906: Wilhelmstr. 98; 1908 – mind. 1910: Schillerstr. 121-123 (Berlin-Charlottenburg), ab 1920: Schillerstr. 117 // **Personenumfeld:** Frau Delbrück, Felix Koenigs, Max Klinger, Detlev von Liliencron, Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche, Moritz Meurer // **Sammlungsprofil:** Besaß Werke von Max Klinger. Es ist unklar, ob sie selbst bildende Kunst sammelte. // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1901: (Erbengemeinschaft Felix Koenigs) Slg. Felix Königs, 14 Gemälde

usw., NG; 1902: stiftete 10.000 Mark für den Ankauf eines goldenen Alexander-Medaillons, Münzkabinett; 1904/5: stiftete 4000 Mark für den Ankauf griechischer und römischer Münzen, MK; 1906: finanzierte den Ankauf von Auguste Renoirs *Landschaft/Blühender Kastanienbaum*, 1881, Öl auf Leinwand (Wert 12.000 Mark), NG; 1907: M. Klinger, *Felix Koenigs auf dem Totenbett*, KK; 1907: Frau Marie Gey-Heinze, drei Radierungen, KK; 1907: Franz Langheinrich, *An das Leben* (Gedichte, Buchschmuck von Max Klinger und Otto Greiner), Ernst Liebermann, zwei Radierungen, Emil Orlik, *Aus Japan*, Radierung u. Steindruck; Karl Schmoll v. Eisenwerth, *Steinbruch*, Radierung Max Klinger, *Weibl. Studienkopf*, Otto Greiner, *Herkules am Scheidewege*, Steindruck; Josef Farago, *Richard Strauß*, Radierung, *Bauernhütte*, Radierung; Olaf Lange, *Knabenkopf*, KK; 1910: Hans Olde, *Elise Koenigs*, Schabkunst, KK. Laut Adolf von Harnack soll Elise Koenigs auch die DOG unterstützt haben. Sie war außerdem maßgebliche Förderin der *Villa Romana* und unterstützte auch Literaten wie den Dichter Liliencron finanziell. // **Mitgliedschaften:** Als erste Frau Mitgl. d. *Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft* (1911-1920); VdKKB (1911-1916); Mitgl. d. *Vereins der Villa Romana*; Mitgl. d. *Vereins zur Erhaltung und Förderung des Kunsthistorischen Instituts Florenz* // **Porträts:** Würde von Giovanni Segantini und Johannes Graf von Kalkreuth porträtiert. Elise Koenigs wollte stets anonym und unerkannt bleiben, daher existieren von ihr wenige Porträts // **Auszeichnungen:** 1912: erste und einzige weibliche Trägerin der Goldenen Leibniz-Medaille von 1907 bis 1944. Diese Medaille wurde allgemein verliehen für wohltätige Zwecke zur Förderung von Wissenschaft und Kunst. Koenigs erhielt sie für ihr jahrelanges Engagement für zahlreiche Akademie-Unternehmen. Dame des Louisenordens // **Wohltätigkeit:** Sehr engagierte Wohltäterin im karitativen Bereich. Sie war u. a. lebensl. Mitgl. im *Berliner Frauenverein gegen den Alkoholismus* (1914). // **Frauenpolit. Engagement:** Sie war Mitgl. des *Elsa Neumann Vereins zur Gewährung zinsfreier Darlehen an studierende Frauen* // **Gedruckte Quellen:** Fischer, *Aus meinem Leben*, S. 67; Singer, *Briefe von Max Klinger*, S. 142-144 und 174-176; Tschudi, *Sammlung Felix Koenigs*, Berlin 1901 // **Literaturauswahl:** Vogt, *Vom Hintereingang zum Hauptportal*, S. 53, 54, 57-59 u. 468; Heinen, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum*; Wobbe, *Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Wissenschaft*, S. 165.

Krauß, Helene

Familienstand: Verh. m. dem Bibliophilen Dr. med. Friedrich Krauss // **Adresse:** Lietzenburger Str. 11 (1914), Charlottenburg // **Sammlungsprofil:** Kalender und Almanache des 18. und 19. Jh.s, Musenalmanache, genealogische und historische Kalender. Erhielt erste Almanache von ihrem Ehemann geschenkt. »Vom Elternhause her ererbter Sammeltrieb.« // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DFHB (1912); Lg. BUGRA (1914) // **Gedruckte Quellen:** Seler-Sachs, *Die Sammlerinnen*; Deutscher Buchgewerbeverein (Hg.), *Frau im Buchgewerbe*; Deutscher Lyceum-Club, *Frau in Haus und Beruf*.

Kühn, Anna Louise Helene

Geburtsname: Koschmieder (auch Koschmider) // **Geboren:** 2.1.1863 // **Gestorben:** 26.10.1903 // **Familienstand:** Seit 1883 verh. m. d. Bankier Wilhelm Heinrich Karl Kühn (geb. 15.3.1851) // **Geschwister:** Ernst Koschmieder // **Eltern:** Privatier Karl Koschmieder und Auguste, geb. Hanne // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. In Grabtempel auf dem Südwestkirchhof Stahnsdorf beigesetzt // **Adresse:** 1900: Königgrätzer Str. 9 II; Charlottenburg, Goethestr. 85 und 87a // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung Kühn umfasste Gemälde und Zeichnungen zeitgenössischer deutscher (Menzel, Klinger, Knaus), französischer (Ziem) und niederländischer (Mauve) Meister // **Schenkungsprofil:** Vermächtnis 1906 an NG: Anton Mauve, *Landschaft mit Kühen*, um 1882/1883, Öl auf Leinwand, 50×70 cm, Inventar-Nr. A I 948; Ludwig Knaus, *Porträt Wilhelm Kühn*, 1883, Öl auf Holz, 43×32 cm, NG, Inventar-Nr. A I 949; Ludwig Knaus, *Porträt Helene Kühn*, 1883, Öl auf Holz; Ankauf aus dem Vermächtnis Frau Helene Kühn: Wilhelm Leibl, *Mädchenkopf (Dachauerin)*, 1879, Öl auf Holz, 20×16 cm, NG. Silbersachen, Möbel, Porzellane, ein Damenschreibtisch, Teppiche etc. sollten laut Vermächtnis dem KGM vermacht werden, das lehnte jedoch 1904 ab. // **Porträt:** Ludwig Knaus, *Porträt Helene Kühn*, 1883, Öl auf Holz, NG.

Lepsius, Sabine

Geburtsname: Graef // **Geboren:** 15.1.1864 in Berlin // **Gestorben:** 22.11.1942 in Bayreuth (auch: 29.11.1942 in Würzburg) // **Familienstand:** Im Jahr 1885 Verlobung mit dem Philologen und Historiker Ludwig Traube, die im Sommer 1887 wieder gelöst wurde. Seit 1892 verh. m. d. Porträtmaler Reinhold Lepsius (1857-1922) // **Kinder:** Drei Töchter (Monica, Sibylle und Sabine) und ein Sohn Stefan (1897-1917). Die Töchter Monica (verh. Berenberg) und Sabine (verh. Simons) wurden auch Künstlerinnen. // **Eltern:** Historien- und Porträtmaler Gustav Graef (1821-1895) und die Malerin Franziska Graef (1824-1893), geb. Liebreich // **Geschwister:** Der Archäologe Botho Graef (1857-1917) und Harald Graef (geb. 1856) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, da ihre Mutter Jüdin war. Sie ist nicht im Jüdischen Adreßbuch verzeichnet. // **Bildung:** Strebte zunächst ein Musikstudium der Komposition an, wurde als Frau aber nicht in der Hochschule zugelassen. Lernete von 1884 bis 1886 im Schülerinnen-Atelier des Genremalers Carl Gussow. Längere Aufenthalte in Italien und Paris folgten. In Paris lernte sie an der Académie Julien, bei Lefèvre und Benjamin Constant. // **Beruf:** Malerin // **Adressen:** Elternhaus Graef bis 1876: Seegers Hof; Elternhaus Graef mit Atelier: Lützowplatz; seit 1892: Hardenbergstr.; 1887-1889: Romaufenthalt; 1890-1891: Parisaufenthalt; Charlottenburg: Kantstr. 162; seit 1902: Ahornallee 31 (Westend). Atelier von Reinhold Lepsius: Kurfürstenstr. 162; seit 1900 private Malschule Sabine Lepsius in Lützowstr. 71 // **Personenumfeld:** Félicie Bernstein, Max Klinger, Lou Andreas-Salomé, Stefan George, Wilhelm Dilthey, Georg und Gertrud Simmel (Georg Simmel widmete sein Werk *Philosophie des Geldes* dem befreundeten Paar Lepsius), Käthe Kollwitz,

Hugo von Tschudi, Ludwig Justi, Melchior Lechter, Gertrud Kantorowicz, Margarete Susmann, Georg Brandes, Markus Behmer, Otto Eckmann, Melchior Lechter, Walther Rathenau, Harry Graf Kessler, Cornelia Paczka-Wagner, Henriette Hertz, Robert von Mendelssohn, Felix und Lili Deutsch, Hans Purrmann, Marie von Bunsen, Werner Weisbach, Ida Dehmel. Gästeliste der Salonhabitués vgl. *Wilhelmy, Berliner Salons, S. 716-719* // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DKM (1909) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Der Salon Lepsius war ein Zentrum des Stefan-George-Kultes in Berlin. Dort hielt George legendäre Lesungen. // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Lyceum-Club*; VdKKB Gast (1898/1901/1930) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Ihr Elternhaus war nicht vermögend. Sie hatte durch den Verkauf ihrer Kunst ein eigenes Einkommen. Das Paar hatte keine großen finanziellen Rücklagen. // **Porträts:** Es existieren zahlreiche Selbstporträts und Porträtmalereien anderer Künstler (Reinhold Lepsius) von Sabine Lepsius (vgl. Dorgerloh, Lepsius). // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, *Erinnerungen*; Kamzelak/Ott, *Harry Graf Kessler Tagebuch*; Lepsius, *Erinnerungen*; Weisbach, *Erinnerungen, S. 373-389* // **Literaturauswahl:** Dorgerloh, *Das Künstlerehepaar Lepsius*; Wilhelmy, *Berliner Salon*.

Lewenz, Ella Henriette

Geburtsname: Arnhold // **Geboren:** 12.7.1883 in Dresden (auch: 12.6.1883)
Gestorben: 23.9.1954 in New York (auch: 5.7.1953) // **Familienstand:** Seit 1909 verh. m. d. Fabrikanten Dr. Hans Leo Lewenz (gest. 25.3.1932 in Berlin) // **Kinder:** Vier Töchter (Annemargret, Erika Sophie Charlotte, Gerda verh. Wallach, Dorothea) und zwei Söhne (Hans-Wolfgang, Hellmut) // **Eltern:** Georg Arnhold, Dresden. Seit 1881 Inhaber der 1864 von seinem Bruder Max gegründeten Bank, die sich in *Bankhaus Gebrüder Arnhold* umbenannte; Kunstsammler // **Geschwister:** Hans Arnhold, Dr. Heinrich Arnhold, Adolf Arnhold, Dr. Kurt Arnhold und Ilse Maron // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Das alte Familiengrab der Familie Lewenz befindet sich auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee. Der Sohn Hellmut wurde noch 1937 hier begraben. // **Beruf:** Filmmacherin // **Adressen:** Seit 1929: Berlin-Kladow, *Haus Sonne*, Lindhorstweg 37; Alt-Lietzow 28 (heute Standesamt Charlottenburg); 1930: Lützowstr. 12, Berlin-Charlottenburg // **Personenumfeld:** Georg Kolbe, Walter Leistikow, Cäsar Flaischlen, Paul Mühsam, Kurt Pinthus, Gerhart Hauptmann // **Sammlungsprofil:** Antiquitäten, antike Skulpturen, Autographen, Grafik, Keramik, Bücher, Textilien, Musikinstrumente. Sie besaß auch moderne Gemälde, darunter das Gemälde *Dänische Landschaft*, Öl auf Leinwand, 1898, des Künstlers Walter Leistikow. Sie sammelte hellviolette Objekte. // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Mitgliedschaften:** Seit 1911 Mitgl. der *Gesellschaft der Bibliophilen*; Mitgl. der *Maximiliangesellschaft* (1922-1933) // **Verbleib der Sammlung:** Ella Lewenz emigrierte am 28.11.1938 nach New York. Sohn Hellmut emigrierte nach Peru und starb dort 1937. Tochter Erika wanderte 1935 nach Palästina aus. Am 10.5.1941 wurde im Zusammenhang mit der beabsichtigten Ausbürgerung von

Ella Lewenz, ihr bei der Spedition Gustav Knauer eingelagertes Umzugsgut beschlagnahm und versteigert. Die Versteigerung erfolgte vom 10. bis 15. Juli 1941 durch das Versteigerungshaus *Alfred Berkhan*. Es ist unbekannt, ob und in welchem Umfang Ella Lewenz ihre Sammlung ins Exil retten konnte. Aus Filmaufnahmen, Briefen und Tagebüchern aus Familienbesitz kreierte 1998 die Enkelin Lisa Lewenz die Dokumentation *A letter without words über Ella Lewenz*. // **Literaturauswahl:** Lässig, Juden und Mäzenatentum in Deutschland, S. 224.

Lichnowsky, Gräfin Mechtilde Christiane Marie von

Geburtsname: Gräfin von und zu Arco-Zinneberg // **Pseudonym:** Christiane Bogen und Chr. Dark // **Geboren:** 8.3.1879 in Schloss Schönburg im Rottal (Niederbayern) // **Gestorben:** 4.6.1958 in London // **Familienstand:** Seit 20.8.1904 verh. m. dem Diplomaten Carl Max Fürst von Lichnowsky (1860-1928); seit 1937 2. Ehe mit Sir Ralph Harding Peto (1977-1945) // **Kinder:** Wilhelm (geb. 1.7.1905), Leonore (geb. 28.8.1906) und Michael (geb. 9.12.1907) // **Eltern:** Graf Maximilian von und zu Arco-Zinneberg und Olga, geb. Freifrau von Werther. Direkte Verwandtschaft mit Kaiserin Maria Theresia. Ihre Urgroßmutter Marie Leopoldine war eine Enkelin der Kaiserin und seit 1804 in zweiter Ehe mit dem kurfürstlich pfalz-bayerischen Landesdirektionsrat Ludwig von Arco verheiratet. // **Geschwister:** Schwestern Helene von Harrach und Anna Rudolf von Marogna-Redwitz // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch // **Bildung:** Mit 13 Jahren besuchte sie für vier Jahre eine von Sacré-Cœur-Schwestern geführte Klosterschule in Riedenburg. Sie kritisierte in ihrem Werk *Der Lauf der Asdur* die Erziehung höherer Töchter, die nur als Vorbereitung auf die Ehe diene. // **Beruf:** Schriftstellerin, Komponistin // **Adressen:** Schloss Grätz (Schlesien, bei Troppau), Schloss Kuchelna (Landsitz bei Ratibor), München, Bendlerstr. 2 (1904-1911), Buchenstr. 2 (nach 1918), Bendlerstr. 10 (1930), London 1912-1914, seit 1946 wohnhaft in London // **Personenumfeld:** Carl Sternheim, Wilhelm von Stauffenberg, Kurt Wolff, Hertha König, Hermann Graf Keyserling, Maximilian Harden, Rainer Maria Rilke, Karl Kraus, Johannes R. Becher, Hugo von Hofmannsthal, Annette Kolb, Richard von Kühlmann, George Bernard Shaw, Georg Kolbe, Oskar Kokoschka, Hugo von Tschudi, Cornelia Richter, Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild // **Sammlungsprofil:** Den Kern der Sammlung der Familie Lichnowsky, die bereits seit Ende des 18. Jh.s Kunst sammelte, bildete alteuropäische Malerei. Sie umfasste Werke von Jacob Jordaens, David Teniers, Peter Paul Rubens, Tintoretto und Giorgione. Mechtilde Lichnowsky erweiterte die Sammlung um moderne Werke von Georg Kolbe, Auguste Rodin, Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Franz Marc und Theo von Brockhusen. Außerdem sammelte sie insb. vor 1914 ostasiatische Kunst, wie Tangpferde und -Kamele sowie frühchinesische Seidenmalerei. Sie war zudem sehr interessiert an den archäologischen Armarna-Funden in Ägypten und ließ sich einen Gipsabguss der Nofretete anfertigen. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. PAB (1927) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Lichnowsky unterstützte zahlreiche Künstler

(Willy Geiger, Georg Kolbe, Oskar Kokoschka) und Schriftsteller (Rilke, Johannes R. Becher) finanziell. Sie unterstützte nach dem Ersten Weltkrieg auch den *Arbeitsrat für Kunst*. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Als Schriftstellerin verdiente Lichnowsky selbst Geld. »Ich will Bücher schreiben und Geld [!] machen« (Hemecker, Lichnowsky, S. 79). Nach dem Tod des Fürsten erhielt sie von ihrem Sohn lediglich jährlich 1500 Pfund Unterhalt. Sie war gezwungen, ab 1928 mehrere Bilder ihrer Sammlung zu verkaufen. Auch nach ihrer zweiten Heirat blieb ihre finanzielle Situation schwierig. (vgl. Hemecker, Lichnowsky, S. 71). // **Porträts:** Fritz Huf, *Mechtilde Lichnowsky*, vor 1914, Tonbüste; Oskar Kokoschka: *Mechtilde Lichnowsky*, 1915, Öl auf Leinwand // **Verbleib der Sammlung:** Schloss Grätz und Schloss Kuchelna wurden nach dem Zweiten Weltkrieg samt Interieur von der Tschechoslowakei enteignet. Nach Kriegsende bemühte sich Lichnowsky darum, ihre Möbel, Bilder und die Bibliothek etc. zurückzuerhalten, dies schlug jedoch nach der Februar-Krise in Prag fehl. Teile ihrer modernen Kunstsammlung hatte sie bereits in den 1930er Jahren veräußert. // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, *Zeitgenossen*, S. III; Hofmannsthal/ Nostritz, *Briefwechsel*, S. 104; Kühlmann, *Erinnerungen*, S. 81 und 375-377; Pless, *Erinnerungen*, S. 216; Reibnitz, *Fürstin Mechtilde Lichnowsky*; Reissner, *Gestalten*, S. 205; Lichnowsky, *Der Lauf der Asdur*; Kamzelak/ Ott, *Harry Graf Kessler Tagebuch* // **Literaturauswahl:** Erbe, *Das vornehme Berlin*, S. 222-227; Hemecker, *Mechtilde Lichnowsky*; Emonts, *Mechtilde Lichnowsky*; Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*; Wilhelmy, *Berliner Salon*; Fließbach, *Mechtilde Lichnowsky*.

Liebermann, Anna

Geburtsname: Liebermann // **Geboren:** 17.5.1843 in Berlin // **Gestorben:** 17.2.1933 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1.11.1862 verh. m. d. Fabrikbesitzer Martin Liebermann (1838-28.9.1900). Martin Liebermann war der Cousin von Anna Liebermann. Die innerfamiliäre Verbindung sollte verm. wirtschaftliche Konkurrenz innerhalb der Familie verhindern. // **Kinder:** Otto Joachim (1864-1870), Gertrud Marianne Liebermann, verh. Meyer (1865-1942 Theresienstadt), Olga Ruhemann (geb. 1.11.1868) und Eugenie Victoria Betty Liebermann (1872-1937) // **Eltern:** Der Industrielle Leiser [Louis] Liebermann (1819-1894) und Pine Haller (1822-1892) // **Geschwister:** Max Liebermann (1847-1935), Georg Liebermann (1844-1926) und Felix Liebermann (1851-1925) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee // **Adressen:** 1903: Dorotheenstr. 51; mind. 1914-1930: Dorotheenstr. 41; seit 1885 Sommerhaus in der Villenkolonie *Alsen* am Wannsee, Zum Löwen 21. Sie starb in ihrer Stadtwohnung in der Regentenstr. 10. // **Personenumfeld:** Sehr verbunden mit Bruder Max Liebermann; Großtante der van-Gogh-Sammlerin Margarete Mauthner // **Sammlungsprofil:** Antiquitäten, Bronzen, Japonica, Porzellanfiguren, Holz- und Elfenbeinschnitzereien und Miniaturen. Sie kaufte demonstrativ das Gemälde *Arbeiter im Rübenfeld* ihres Bruders Max Liebermann, nachdem es bei

der Akademieausstellung 1876 durchgefallen war. // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914); Seelig (1903) // **Schenkungsprofil:** 1901: Figur eines nackten Fischers, Abt. christ. Bildw.; 1901: Zwei Porzellanfiguren, vier jap. Schwertstichblätter etc., KGM // **Wohltätigkeit:** Gemeinsam mit ihren Brüdern Max, Georg und Felix stiftete sie nach dem Tod ihres Vaters 100.000 Mark für die *Louis und Philippine Liebermann-Stiftung* // **Literaturauswahl:** Girardet, Jüdische Mäzene; Scheer, Die Geschichte einer Familie, u. a. S. 110-111 u. 203.

Lipperheide, Wilhelmine Amalie Friederike (Frieda) von

Geburtsname: Gestefeld // **Geboren:** 25.4.1840 in Lüchow // **Gestorben:** 12.9.1896 in Berlin // **Familienstand:** Seit 18.5.1865 verheiratet mit dem Buchhändler Franz (von) Lipperheide (1838-1906). Franz Lipperheide heiratete nach dem Tod Frieda Lipperheides Elisabeth Rouge (1867-1932). // **Eltern:** Amtsvogt Johann Diedrich Gestefeld und Auguste Amelie, geb. Blöte // **Geschwister:** Friedrich August Adolf Gestefeld (geb. 1846). Drei weitere Geschwister verstarben früh. // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Begraben auf dem Friedhof der St.-Matthäi-Gemeinde Großgörschenstr., Berlin-Kreuzberg // **Beruf:** Schriftstellerin, Redaktionsleiterin der Zeitschrift *Die Modemwelt*, *Bazar*, *Illustrierte Frauenzeitung*. Gemeinsam mit ihrem Ehemann baute sie die Lipperheide'sche Kostümbibliothek auf. // **Adressen:** Potsdamer Str. 37/38 (heute Nr. 96); Schloss Neumatzen bei Brixlegg (Tirol) // **Personenumfeld:** Julius Lessing, Peter Jessen, Paul Meyerheim, Max Klinger, Franz Skarbina, Detlev von Liliencron, Börries Freiherr von Münchhausen, Erich Schmidt, Hugo Wolf // **Samlungsprofil:** Sie sammelte Kunststickereien, Spitzen, historische Textilien, altdeutsche und altitalienische Stickmuster. Sie besaß auch Plastiken von Adalbert Begas. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. BAB (1888) // **Schenkungsprofil:** Schenkte VdKKB 10.000 Mark zum Erwerb eines Vereinshauses; 1892: 18 Modelle japanischer Blumen, KGM; 1895: Zwei farbige Aufnahmen von Kanevasstickereien, KGM; erwarb 1892 bei der Jahresausstellung des VdKKB drei Gemälde. Paul Meyerheim malte Räume ihrer Stadtwohnung aus. // **Mitgliedschaften:** Bis 1897: VdKKB; Verein für dt. Kunstgewerbe // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie kaufte selbstständig auf Reisen Textilien für ihre Sammlung. Vermutlich hatte sie durch ihre Tätigkeit im Verlag auch ein eigenes Einkommen. // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung wurde am 25. und 30. Oktober 1909 bei Hugo Helbig versteigert. Zwei Jahre später, vom 27. bis 28. Juni 1911, folgte der »Österreichische Schlossbesitz«. Nach Elisabeth Lipperheides Tod wurde im Februar 1933 bei Hugo Helbing der Rest des Lipperheide'schen Besitzes versteigert. // **Auszeichnungen:** Im Jahr 1883 wurde das Ehepaar für die Installation einer Pensions-, Witwen- und Waisenkasse für ihre Mitarbeiter in den erblichen preußischen Freiherrenstand erhoben. Weitere Auszeichnungen: Feldzugsmedaille für Nichtcombattanten und das Verdienstkreuz für Frauen und Jungfrauen. // **Wohltätigkeit:** War im Ausschuss des *Lette-Vereins*; Installation einer Pensions-, Witwen- und Waisenkasse für ihre Mitarbeiter; sie war

außerdem Mitgl. in zahlreichen pädagogisch-sozialen Vereinen. // **Gedruckte Quellen:** Grosse, Frieda Lipperheide, S. 101-104; Lipperheide, Muster altitalienischer Leinenstickerei, Berlin 1881; Helbing, Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers, München 1909; Lessing, Nachruf auf Frieda Lipperheide, S. 499-502; Deutscher Lyceum-Club (Hg.), Bahnbrechende Frauen, S. 167-175; Weiglin, Berlin im Glanz, S. 74 // **Literatur:** Rasche, Frieda Lipperheide; Wilhelmly, Berliner Salon.

Loewe, Julie (Gräfin von Arco)

Geburtsname: Manheimer // **Geboren:** 13.II.1855 in Berlin (auch: 13.I.1856) // **Gestorben:** 7.6.1929 in Berlin. // **Familienstand:** Seit 6.4.1879 verh. mit d. Fabrikbesitzer Isidor Loewe (24.I.1848 Heiligenstadt (Kreis Eichsfeld) – 27.8.1910 Berlin); 2. Ehe seit 1.8.1912 oder 7.7.1913 mit dem Grafen Wilhelm Gertraud Otto Markus von und zu Arco (25.4.1865 Wronczyn – 1944). Diese zweite Ehe wurde schon 1914 wieder geschieden. Die kurze Ehe-Episode zog antisemitische Hetzartikel nach sich. // **Kinder:** Fünf Kinder: Sophie Alice (1880-1944), verh. mit Oskar Oliven; Arthur Ludwig Valentin (1889-1911), Erich Valentin (geb. 1890), Otto Hellmuth Günther (1892-1893) und Egon Theodor (geb. 1896) // **Eltern:** Textilindustrieller Valentin Manheimer (1815-1889) und Philippine (1821-1893) (eine Tochter von Rosalie Minden aus Berlin, vgl. Franka Minden) // **Geschwister:** Insgesamt acht Geschwister, darunter: Gustav (geb. 1845), Ferdinand (gest. 1905), Alfred, Klara, verh. m. Julius Martin Friedländer, Cäcilie, verh. m. dem Berliner Juwelier Theodor Friedländer, Helene Valentin, Natalie Latz // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben mit Isidor Loewe auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee. Jüdische Bräuche wurde in der Familie nicht praktiziert. // **Adressen:** Isidor Loewe ist seit 1881 in Berlin verzeichnet: Hollmannstr. 32 (Geschäftssitz); 1882-1892: Bellevuestr. 6a (Pt.); 1894-1910: Bellevuestr. 11a; ca. 1912-1914: Am Lützow 701; Matthäikirchstr. 5 (1915); Berlin-Charlottenburg, Marchstr. 4 (1930) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Julie Loewe stiftete zwei Marmorplastiken von Ernst Moritz Geyger, *Arbeit* und *Fleiß*, im Wert von 14.000 Mark. Sie knüpfte an die Schenkung die Bedingung, dass im Sockel der Text angebracht wird: »Geschenk von Frau Geheimrat I. Loewe, geb. Manheimer«. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Valentin Manheimer vererbte bei seinem Tod angeblich 10-12 Millionen Mark. Isidor Loewe besaß ein Vermögen von 14,32 Millionen und ein jährliches Einkommen von 0,975 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Anton v. Werner, *Der 70. Geburtstag des Kommerzienrats Valentin Manheimer im Kreise seiner Familie*, 1887, DHM // **Auszeichnung:** Silbernes Frauen-Verdienstkreuz am weißen Bande // **Gedruckte Quellen:** Anonymus [WM]: Julie Loewe, Sp. 275-276; Loewe, Familie Valentin Manheimer // **Literaturauswahl:** Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum; Girardet, Jüdische Mäzene.

Loewenstein, Aenny (auch Anny)

Geburtsname: Loewenstein // **Geboren:** 1871 in Berlin // **Gestorben:** 1925 (Suizid) // **Familienstand:** Ledig // **Kinder:** Kinderlos // **Bildung:** Ausbildung in der VdKKB Zeichen- und Malschule bei Margarethe Hoenerbach sowie in Paris. // **Beruf:** Künstlerin, Grafikerin, Leiterin einer Erwachsenenmalschule. Von 1906 bis 1908 Lehrerin an der Zeichenschule des VdKKB // **Adresse:** Bülowstr. 5 (Atelier, ca. 1914) // **Personenumfeld:** Dora Hitz, Eugenie Kaufmann, Käthe Kollwitz // **Sammlungsprofil:** Loewenstein sammelte Grafiken, insb. kolorierte Radierungen von französischen modernen Künstlern. Darunter waren auffällig viele Frauendarstellungen. Sie begann 1904 in Paris zu sammeln und besaß u. a. Grafiken von Henri Boutet de Monvel, Francis Jourdain, Manuel Robbe, Richard Ranfft, Honoré Daumier und James McNeill Whistler. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DFHB (1912) // **Mitgliedschaften:** VdKKB als Künstlerin von 1898 bis 1918; Mitgl. *Lyceum-Club*; Mitgl. im Vorstand des *Frauenkunstverbands* (1913) // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Hirsch, Künstlerinnen der Neuzeit, S. 65; Selser-Sachs, Die Sammlerinnen.

Mauthner, Margarete

Geburtsname: Alexander // **Geboren:** 7.7.1863 in Berlin // **Gestorben:** 24.4.1947 in Johannesburg // **Familienstand:** 1. Ehe seit 7. Februar 1886 mit Alexander Pinkuss (7.7.1863-1902 Berlin), geschieden im März 1899; 2. Ehe seit 1. August 1899 mit Edmund Mauthner (25.8.1868 Wien – 23.7.1909 Berlin), seit 1909 verwitwet // **Kinder:** Edith Rebekka Pinkuss (20.2.1887-20.12.1946 Johannesburg), verh. mit Dr. Ing. Adolf Orgler // **Eltern:** Julius Alexander (6.8.1836-12.12.1906) und Guthilde/Juthilde Henriette, geb. Meyer (28.11.1843-8.7.1898) // **Geschwister:** Edmund (1865-1933); Fritz (1.6.1870 Berlin – 7.11.1895 Florenz); Carl (1871 Berlin – 1946 London); Johann (22.4.1873 Berlin – 1938 Johannesburg) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Mauthners Eltern sind auf dem jüdischen Friedhof Schönhauser Allee begraben. Verzeichnet im Jüdischen Adreßbuch // **Beruf:** Schriftstellerin, Übersetzerin für den Verlag Bruno Cassirer, u. a. auch für die Zeitschrift *Kunst und Künstler* // **Adressen:** Matthäikirchstr. 1 (Berlin-Tiergarten); Hohenzollernstr. 11; seit 1899: Altonaer Str. 10 (Berlin-Tiergarten); seit 1904: Klopstockstr. 4 (Berlin-Tiergarten); 1930: Carmerstr. 18 (Berlin-Charlottenburg); 1930/31: auch Wien 19, Peter-Jordan-Str. (Adressbuch dt. Schriftsteller); mind. 1930-1938: Im Dol 42, (heute teilweise Heinrich-Stahl-Weg Berlin-Dahlem); 1938/39: Sächsische Str. 67 (Berlin-Wilmersdorf); // **Personenumfeld:** Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt, Familie Cassirer // **Sammlungsprofil:** Mauthner sammelte in erster Linie Werke des deutschen und französischen Im- und Expressionismus sowie des Fauvismus. Hervorzuheben sind ihre Gemälde der Künstler Vincent van Gogh, Henri Charles Manguin, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt und Auguste Renoir. Mauthner besaß Möbel des Jugendstil-Künstlers Henry van de Velde (Wohnungsausstattung: Speisezimmer, Schlafzimmer, Salon, Einzelmöbel 1901/02) // **Sam-**

lungshandbuch: Maecenas (1930) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. SAK (1912); Lg. VGA (1914); Lg. LAB (1927) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Margarete Mauthner förderte die Künstler Erich Hancke und Henry van de Velde durch Aufträge. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie besaß ein Vermögen von 3,4 Mio. Mark und ein jährliches Einkommen von 0,19 Mio. Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Mauthner veräußerte einzelne Stücke ihrer Sammlung seit den späten 1920er Jahren. Durch den Verkauf von Gemälden finanzierte sie in den 1930er Jahren die Emigration von Teilen ihrer Familie. Teile ihres van-de-Velde-Interieurs haben sich in Familienbesitz erhalten und sind heute in der *Stiftung Klassik* in Weimar ausgestellt // **Gedruckte Quellen:** Anonymus: Margarete Mauthner, Sp. 302; Braun, Briefe von Erich Hancke an Karl Scheffler; Mauthner, Das verzauberte Haus, Berlin 2004; Mauthner, Rückblick, Berlin 1917 // **Literaturauswahl:** Augustin, Margarete Mauthner, S. 136-160; Augustin, Ein großbürgerliches Frauenleben; Feilchenfeldt, Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, S. 39-47; Föhl, Henry van de Velde, S. 64 u. 203; Grodzinski, The artdealer and collector as visionary, S. 221-228; Grodzinski, French Impressionism and Jewish Patronage, S. 91-113; Pophanken/Billeter (Hg.), Moderne und ihre Sammler; Simon, Was vom Leben übrig bleibt, S. 208 (Kat. Nr. 25).

Mendelssohn, Giulietta/Julia Sofia Maria von

Geburtsname: Gordigiani // **Geboren:** 17.5.1871 in Florenz // **Gestorben:** 1955 in Florenz // **Familienstand:** Seit 30.1.1898 verh. m. dem Bankier, Kunstsammler und Musiker Robert Alexander Georg von Mendelssohn (1857-1917) // **Kinder:** Eleonora Gabrielle Maria Josefa (12.1.1900 Berlin – 24.1.1951 New York), Schauspielerin, 1. Ehe: Pianist Edwin Fischer, 2. Ehe: Gutsbesitzer Emmerich von Jeszensky, 3. Ehe: Schauspieler Rudolf Forster, 4. Ehe: Schauspieler Martin Kosleck, 2) Franz Otto Mechele Hermann Francesco (6.9.1901 Berlin – 22.9.1972 New York, Cellist u. Theaterdirektor), 3) Angelica Hertha Clara Geraldine (13.12.1902 Berlin – 28.1.1920 Florenz) // **Eltern:** Tochter des italienischen Porträtmalers Michele Gordigiani (25.5.1835 Florenz – 7.10.1909 Florenz) // **Geschwister:** Der Maler Eduardo Gordigiani // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch, Ehemann Robert von Mendelssohn und die Kinder waren evangelischer Konfession. Als Nachfahren der berühmten Mendelssohn-Familie wurde den Angehörigen dennoch häufig eine Zugehörigkeit zum Judentum zugeschrieben. // **Beruf:** Ausgebildete Pianistin und Sängerin // **Adressen:** 1898 bis 1920 Hauptfamilienwohnsitz: Jägerstr. 5; ab 1903 bis 1932/35: Sommersitz: Königsallee 16 (Berlin-Grünwald). Sie lebte seit 1932/35 in Italien. // **Personenumfeld:** Franz und Marie von Mendelssohn, Wilhelm Bode, James Simon, Adolf Busch, Alice Salomon, Joseph Joachim, Eleonora Duse, Albert Einstein, Gerhart Hauptmann, Gustav Landauer, Hugo von Tschudi, Cornelia Richter, Gabriele d'Annunzio, Benito Mussolini, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Walther Rathenau, Fritz Wichert // **Sammlungsprofil:** Das Ehepaar Giulietta

und Robert von Mendelssohn teilte die Liebe zur bildenden Kunst. Gemeinsam bauten sie eine Gemäldesammlung auf, die sowohl Alte Meister (Rembrandt, Rubens, Goya) als auch zentrale Werke französischer Impressionisten (Manet, Sisley, Cézanne, Corot, van Gogh, Pissarro) umfasste. // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Giulietta von Mendelssohn stiftete 1914 gemeinsam mit Hertha Harries und Marie von Mendelssohn der NG das Gemälde *Kirschenerte* von Dora Hitz. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Giulietta von Mendelssohn war Korrespondentin f. die IVA (1909). // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Robert von Mendelssohn besaß ein Vermögen von 25,2 Millionen Mark und ein Einkommen von 2 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Reliefporträt des Bildhauers Adolf Hildebrand // **Verbleib der Sammlung:** Nach dem Tod Robert von Mendelssohns im Jahr 1917, insbesondere jedoch seit den 1930er Jahren, veräußerte seine Frau Giulietta sukzessive einige Gemälde der Sammlung. Nach 1933 ließ die Familie zahlreiche Bilder über die Grenze in die Schweiz überführen. Die Kinder Giuliettas, Eleonora und Francesco v. Mendelssohn, gingen ins amerikanische Exil. Giulietta verlagerte ihren Hauptwohnsitz nach Italien. Eleonora v. Mendelssohn war durch Geldnöte gezwungen, in den 1940er Jahren durch diverse Kunsthändler verbliebene Kunstwerke der Sammlung zu verkaufen. // **Wohltätigkeit:** Giulietta von Mendelssohn veranstaltete häufig Musikabende zu wohltätigen Zwecken. Sie förderte insb. junger Musiker. Gemeinsam mit der befreundeten Alice Salomon besprach sie philanthropische Angelegenheiten (Salomon, S. 275). // **Gedruckte Quellen:** Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch; Gilbert, Erinnerungen, S. 19; Sombart, Jugend in Berlin, S. 17; Alice Salomon Hochschule (Hg.), Alice Salomon, S. 227. // **Literaturauswahl:** Blubacher, Eleonora und Francesco von Mendelssohn; Blubacher, Eleonora (1900-1951) und Francesco von Mendelssohn (1901-1972), S. 72-86; Girardet, Jüdische Mäzene; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum; Schoeps, Das Erbe der Mendelssohns; Schoeps, Die Mendelssohns als Mäzene und Sammler, S. 180-196.

Mendelssohn, Marie Clara (von)

Geburtsname: Westphal // **Geboren:** 4.II.1867 in Berlin // **Gestorben:** 7.II.1957 in Berlin // **Familienstand:** Seit 4.3.1889 verh. m. ihrem Cousin Franz Pierre Walther v. Mendelssohn (29.7.1865 Berlin – 13.6.1935) // **Kinder:** 1. Emma Enole Clara Josepha (22.1.1890 Berlin – 7.9.1957 Syracuse, USA); 2. Enole Anais Alexandrine (4.2.1891 Berlin – 1982 Kanada, verh. mit Theodor Freiherr von Haimberger); 3. Margarethe Elisabeth Marie (9.6.1894 Berlin – 1961 New Jersey, USA, verh. Paul Kempner); 4. Lili Marianne Therese (30.II.1897 Berlin – 11.5.1928 bei Autounfall, Geigerin, verh. 1919 mit dem Geiger, Dirigenten u. Komponisten Emil Bohnke); 5. Robert Franz Carl (19.2.1902 Berlin-Grunewald – 5.7.1996, gesch. Lieselotte von Bonin) // **Eltern:** Carl Westphal (23.3.1833-27.1.1890), Professor der Psychiatrie an der Universität Berlin, und Clara Westphal, geb. Mendelssohn (24.7.1840-3.10.1927) // **Geschwister:** Verm. Elisabeth Westphal

(25.8.1865-30.9.1942), Carl Westphal (27.4.1875-7.12.1937); Prof. Dr. med. Alexander Westphal (18.5.1863-9.1.1941) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Begraben auf Jerusalemer und Neuer Kirchhof III (Berlin-Kreuzberg) // **Adressen:** Uhlandstr. 197 (1895); 1889-1899; Jägerstr. 51 (bis 1917 auch Wohnsitz von Bruder Robert und bis 1884 von Onkel Ernst von Mendelssohn-Bartholdy). Ab 1898 Sommersitz: Hardenbergstr. 12 (Charlottenburg), 1900-1935: *Mendelssohn-Palais* in Herthastr. 5/Ecke Bismarckallee (spät. ab 1932: Herthastr. 3-7) // **Personenumfeld:** Robert und Giulietta von Mendelssohn, Wilhelm Bode, Adolf von Hildebrand // **Sammlungsprofil:** Marie und Franz von Mendelssohn sammelten in erster Linie Gemälde und Skulpturen alter Meister sowie Bronzen und nach 1900 zunehmend auch moderne Malerei, u. a. drei Manets, einen Cézanne, drei Gemälde und drei Zeichnungen von van Gogh, einen Braque und mind. ein Gemälde von Oskar Kokoschka. // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Marie von Mendelssohn schenkte 1914 gemeinsam mit Hertha Harries und Giulietta von Mendelssohn der NG das Gemälde *Kirschenernte* von Dora Hitz. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Marie von Mendelssohns Mutter besaß als Witwe ein Vermögen von 6,8 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,36 Millionen Mark. Franz von Mendelssohn besaß ein Vermögen von 17-18 Mio. Mark und das drittgrößte Einkommen im Reg.-Bez. Potsdam von 0,89 Mio. Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Nach dem Tod Franz von Mendelssohns im Jahr 1935 blieb die Sammlung zunächst im Besitz der Witwe. Seit Dezember 1938 wurde die »Arisierung« des Bankhauses *Mendelssohn & Co.* durch die Deutsche Bank vollzogen. In diesem Kontext begannen sich die deutschen Behörden auch für den Kunstbesitz zu interessieren. Die weiteren Vorgänge sind unklar. Drei van-Gogh-Gemälde der Familie von Mendelssohn gelangten in den Besitz des Schweizer Waffenfabrikanten und Kunstsammlers Emil G. Bührle. // **Auszeichnungen:** 1894: Luisenorden, 2. Klasse, 2. Abt. // **Literaturauswahl:** Girardet, Jüdische Mäzene; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum; Schoeps, Das Erbe der Mendelssohns; Schoeps, Die Mendelssohns als Mäzene und Sammler, S. 180-196.

Mendelssohn-Bartholdy, Charlotte (von)

Geburtsname: Reichenheim // **Geboren:** 25.3.1877 in Berlin // **Gestorben:** 6.7.1946 in Genf // **Familienstand:** Seit 1902 verh. m. Paul von Mendelssohn-Bartholdy (14.11.1875-10.5.1935), geschieden seit 8. Februar 1927; zweite Ehe seit 12.11.1930 mit Rittmeister a. D. Graf Georg von Wesdehlen. Durch die zweite Ehe heiratete sie in alten preußischen Adel ein. Der Vater ihres zweiten Ehemannes war Wirklicher Geheimrat Ludwig Friedrich Petitpierre Graf von Wesdehlen (geb. 29.7.1833), der in Nauenburg, einer preußischen Enklave in der Schweiz, geboren wurde. // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Margarete Oppenheim-Reichenheim und Georg Reichenheim. Beide Elternteile sammelten bildende Kunst und zählten zum Bode-Kreis. // **Geschwister:** Hans Reichenheim (gest. 1900). Stiefgeschwister: Martha von Simson, geb. Oppenheim und Kurt Oppenheim //

Religionszugehörigkeit: Jüdischer Herkunft, getauft und christlich sozialisiert // **Bildung:** Erhielt Privatunterricht in Schlesien, bis sie elf Jahre alt war, danach fünf Jahre Unterricht in Berlin. // **Beruf:** Schriftstellerin, Redakteurin (für die Zeitschrift *Wieland*) // **Adressen:** Verlebte ihre Kindheit in Schlesien und in der Berliner Viktoriastr. 26. Seit ca. 1890: Victoriast. 29 / Ecke Margaretenstr. (mit Eltern); Wilhelmstr. 67a (1916); seit 1904 Landsitz: Schloss Börnicke (wurde durch Bruno Paul 1909-1911 umgestaltet); seit 1915: *Alsen-Palais*, erbaut vom Architekten Bruno Paul Alsenstr. 3 / 3a; In den Zelten 11 (1928, 1932); letzte inländische Anschrift: Großadmiral von Köster Ufer 87, danach Schweizer Exil: Genf, Rue Ferdinand Hodler 9 // **Personenumfeld:** Bruno Paul, Alfred Flechtheim, Paul Cassirer, Wilhelm Bode, Caesar Fleischlen, Bruno Paul, Paul Kempner, Hans Feist, Christoph Bernoulli, Paul Rosenberg, Ida und Richard Dehmel // **Sammlungsprofil:** In erster Ehe legte Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy gemeinsam mit Ehemann Paul von Mendelssohn-Bartholdy eine Sammlung v. a. impressionistischer, postimpressionistischer und kubistischer Gemälde an. Darunter waren Werke der Künstler von Vincent van Gogh, Henri Rousseau, Pablo Picasso (v. a. aus der »blauen Phase«), Toulouse-Lautrec, Cézanne und Degas. Das Interieur des Schlosses Börnicke ließ das Paar mit Möbeln nach Entwürfen moderner Werkstätten (v. a. München) und bekannter moderner Kunstgewerbler (u. a. Bruno Paul, Th. Th. Heine und Joseph Wackerle) ausstatten. Nach der Scheidung von Paul von Mendelssohn-Bartholdy 1927 wurde die Sammlung des Paares geteilt. In Charlotte von Mendelssohn-Bartholdys Besitz verblieben mind. drei Gemälde Henri Rousseaus und ein Gemälde Picassos. Nach dem Tod ihrer Mutter, der Sammlerin Margarete Oppenheim, erweiterte sich ihre Sammlung um mindestens 14 Werke des Künstlers Paul Cézanne. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Sie war im Arbeitskomitee der Ausst. DKM (1909); Lg. mehreren Ausstellungen in der Galerie Alfred Flechtheims // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Sie stiftete 1912 der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen ägyptische Schattenspielfiguren aus Leder. Sie unterstützte finanziell den Literaten Hugo v. Hofmannsthal (5000 Mark). Während des Ersten Weltkriegs unterstützte sie diverse bildende Künstler finanziell. // **Mitgliedschaften:** Mitbegründerin und Berliner Vorsitzende des *Frauenbunds zur Förderung deutscher bildender Kunst*; Mitgl. der *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (1928) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Paul von Mendelssohn-Bartholdy besaß ein geschätztes Vermögen von 13 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,9 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy war alleinige Erbin des Vermögens ihrer Mutter. Nach ihrer Scheidung von Paul von Mendelssohn-Bartholdy erhielt sie zusätzlich hohe Unterhaltszahlungen. Finanzielle Schwierigkeiten entstanden ihr erst nach 1933, insbesondere im Schweizer Exil. // **Berater:** Paul Cassirer, Wilhelm Uhde, Alfred Flechtheim, Heinrich Thannhauser, Paul Rosenberg, Galerie Heinemann, Galerie Druet (Paris), Galerie Bernheim-Jeune (Paris) // **Verbleib der Sammlung:** Im Dezember 1938 emigrierte sie ins Schweizer Exil. Im Sommer 1940 befanden sich noch vier Gemälde Rousseaus, je ein Werk von Picasso,

Gris, Pissarro, Renoir, Constantin, Gauguin in Deutschland. Mit Hilfe des Kunsthändlers Christoph Bernoulli gelang ihr die Ausfuhr der Henri-Rousseau-Bilder in die Schweiz. Gemeinsam mit Hans Feist und Henry Dreyfuss versuchte sie die Bilder in der Schweiz zu verkaufen. Sie bot einige ihrer Bilder bei einer Ausstellung »Ausländischer Kunst« in Zürich 1943 zum Verkauf an. Sie veräußerte mehrere Gemälde weit unter Wert an das Kunstmuseum Basel und das Kunsthaus Zürich. Antiquitäten aus der geerbten Sammlung ihrer Mutter Margarete Oppenheim hatte sie zum Teil bei der Länderbank AG eingelagert, die ihr u. a. für die Zahlung der so genannten Judenvermögensabgabe enteignet wurden. // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins*; Verm. Mitgl. im *Lette Verein*. Sie half mit Blumenarrangements der Caecilienhilfe 1914; Beiträge zur *Moses Mendelssohn Stiftung*. // **Gedruckte Quellen:** Flechtheim, Henri Rousseau; Fürstenberg, Erinnerungen, S. 65; Kestenbergl, Lebenserinnerungen, S. 33; Perls, Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, S. 55; Popp, Bruno Paul, S. 100; Uhde, Erinnerungen und Bekenntnisse, S. 159; Uhde, Henri Rousseau, S. 74; Wallich, Zwei Generationen im deutschen Bankwesen, S. 161 u. 209; Wolf, Gobelinentwürfe von Th. Th. Heine, S. 137-144 // **Literaturauswahl:** Adriani, Henri Rousseau, S. 186; Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berliner Lebenswelten, S. 108-111 u. 165; Geelhaar, Picassos Wegbereiter und Förderer, S. 213; Grodzinski, The Artdealer and Collector as Visionary, S. 225; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 176-177; Lackmann, Das Glück der Mendelssohns; Dascher, Alfred Flechtheim, S. 147-166; Dascher, Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, S. 182 u. 227; Panwitz, Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, S. 120-136; Schoeps, Das Erbe der Mendelssohns, v. a. S. 294-313; Schoeps, Paul von Mendelssohn-Bartholdy als Bauherr und passionierter van-Gogh-Sammler, S. 241-261; Stüwe, Thomas Theodor Heine, S. 61-62; Francini/Heuss/Kreis, Fluchtgut – Raubgut, S. 318-319.

Mertens, Bertha Alice

Geburtsname: Francke // **Geboren:** 4.II.1864 in Berlin // **Gestorben:** 1938 in Potsdam // **Familienstand:** Seit 1886 verh. m. Carl Rudolf Francke (geb. 27.10.1855); 1913 verwitwet // **Eltern:** Holzhändler Ernst Carl Francke (13.6.1823 Berlin – 19.2.1895 Berlin) und Alwine Francke, geb. Martens. Carl Francke übernahm 1859 gemeinsam mit seinem Bruder Theodor Francke den Holzhandel *Johann Gottfried David Francke* // **Geschwister:** Max (geb. 1866) und Arthur (24.7.1867 Berlin – 6.5.1941 Berlin) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Die Eltern wurden auf dem Georgen-Parochial-Friedhof II (Friedrichshain) in der heute denkmalgeschützten Grabkapelle Francke beigesetzt. // **Adressen:** Königin-Augusta-Str. 45 (1913); erbt 1907 die 1874 erbaute *Villa-Mertens*, die sie 1909 von Wilhelm Behrens umgestalten ließ (Neubau Gartenhaus, Tennisplatz und Einfriedung) in Potsdam-Neubabelsberg, Marienstr. 23, heute: Gregor-Mendel-Str. 23 // **Verknüpfte Personen:** Caecilie Seler-Sachs // **Schenkungsprofil:** 1909, Slg. Goldzierrate, Tiergestalten, MfV; 1909, Gr. Cloisonné Weihrauch-

kessel, China, MfV; 1911, bronzene Henkelkanne mit gravierten Ornamenten und Inschrift, Persien, 6.-7. Jh., Islam. Abt. Schenkte ethnologische Altertümer, 1911 mehrere costa-ricanische Altertümer an Berliner Ethnografisches Museum; »maurisches Fenster« verkauft an Islam. Abt. (?) // **Mitgliedschaften:** Im Komitee *Korb Dielenmöbel/Matten* der Ausst. DFHB (1912) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Alice Mertens war Millionärin (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Wohltätigkeit:** *Alice-Mertens-Stiftung*; Sie war lebensl. Mitgl. im *Berliner Frauenverein gegen den Alkoholismus* (1914). // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf. // **Literaturauswahl:** Bröner/Strauss, Bürgerliche Villen in Potsdam, S. 104-107; Jensen, Weibliche Mäzene, S. 299-309; Sarneck, Theodor Francke, S. 85-93.

Minden, Franka

Geburtsname: Isaak // **Geboren:** 22.6.1858 in Duisburg-Ruhrort // **Gestorben:** 31.8.1938 in Berlin (Suizid, ang. Gehirnblutung) // **Familienstand:** 1. Ehe: Seit 1877 verh. m. dem Essener Bankier Albert Hirschland (24.8.1848 Essen – 25.5.1902); 2. Ehe: Dr. Georg Josef Minden (28./31.8.1850 Berlin – 17.1.1928 Berlin), der seit 1905 Direktor des Berliner Pfandbriefamtes war. Georg Minden entstammte einer alteingesessenen jüdischen Berliner Familie. Sein Großvater, Samuel Joseph Minden, war Pferdehändler und seit 12.11.1821 verh. in erster Ehe mit Lina Cohn (gest. 19.8.1922). In zweiter Ehe verh. m. deren Schwester Johanna, die 1861 starb. Georg Mindens Vater, Leopold Minden (19.8.1822-27.11.1902), war ein Handelsreisender und Seidenwarenhändler. Er war verh. m. Hermine Oppenheim. Leopold Minden »zog sich schon mit 42 Jahren aus dem Geschäft zurück, war ein frühes, eifriges und in gewissem Sinne an traditionellen Religionsübungen festhaltendes Mitglied der jüd. Reformgemeinde, lange Jahre Vorstandsmitglied und schließlich Ehrenmitglied der Gemeinde« (Jacobson, S. 424). Georg Minden war sein einziger Sohn. // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Der Bankier Isaak Aaron und Henriette Aaron aus Grevesmühlen // **Geschwister:** Eine ihrer Schwestern, Selma Isaac (1863 – Suizid 1932), war in erster Ehe verh. m. dem Kaufmann Siegfried Simon Fontheim; verm. seit 1898 liiert und seit 1919 verh. m. dem Publizisten Maximilian Harden. Das Paar hatte eine gemeinsame Tochter, Maximiliane. // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee (Gräberfeld Q 2, Erbbegräbnis 974). Georg Mindens Eltern, Hermine Minden, geb. Oppenheim (8.2.1828-10.3.1908) und Leopold Minden (19.8.1822-27.11.1902) sind ebenfalls dort beerdigt. // **Bildung:** Franka Minden wird von Zeitgenossen als »very intelligent and highly educated« beschrieben (Grünebaum, Memoirs, S. 87). Das Ehepaar unternahm gemeinsame Reisen in ferne Länder. // **Adressen:** Georg Minden wohnte Tempelhofer Ufer 1a (1889/1890); mit ihrem ersten Ehemann, Albert Hirschland, seit 1895 – mind. 1932: Kleiststr. 1 *Villa Lepsius* (Berlin-Schöneberg); seit 1936: Altonaerstr. 5 // **Personenumfeld:** Franz Landsberger, Adolph Donath, Karl Schwarz, Maximilian Harden, Georg Schweinfurth (Afrikaforscher),

Lesser Ury, Lovis Corinth, Rudolf Virchow, Felix von Luschan, Nichte Ellen Paasche // **Samlungsprofil:** Das Ehepaar Georg und Franka Minden besaß insbesondere Schlüsselwerke moderner jüdischer Künstler (Lesser Ury, Henryk Enoch Glicenstein), Plastiken, akademische Gemälde sowie eine kunstgewerbliche (u. a. Teppiche und Stickereien) und jüdisch-ethnografische Sammlung. // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Franka Minden schenkte verm. (»Frau Direktor Minden«) 1914 zwei Frauenhauben aus Oldenburg, MfV; 1915, Sammelband v. 74 Vivatbändern auf Kriegseignisse 1914-1915, MfV; unterstützte den Künstler Lesser Ury finanziell; 1933: schenkte kleinere Kopie von Lesser Urys *Werk Moses bringt die Finsternis über Ägypten* der Berliner Reformgemeinde, (seit dem Novemberpogrom verschollen); wird als »großzügige Gönnerin« des Jüdischen Museums Berlin bezeichnet. Genaue Zuwendungen sind unbekannt. Nach dem Tod Georg Mindens stiftete sie weiterhin 1000 Mark jährlich für die Virchow-Medaille (gestaltet von Hugo Kaufmann). Gemeinsam mit ihrem Mann schenkte sie 1914 der Berliner Akademie der Wissenschaften das Gemälde *Die letzte Sitzung der Akademie in ihrem alten Heim* des Berliner Hofmalers William Pape; 1914; gemeinsam mit ihrem Mann schenkte sie der *Gesellschaft für Erdkunde* eine Büste von Fritz Schaper, *Georg Schweinfurth*; Georg Minden schenkte der Kunstsammlung des Jüdischen Museums einen Stich des Ephraim-Palais. // **Mitgliedschaften:** *Verein des Museums für dt. Volkskunde* (seit 1905); *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (seit 1904); war 1930 Mitgl. der *Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Spätestens seit dem Tod ihres ersten Ehemanns vermögende Witwe // **Verbleib der Sammlung:** Georg Mindens Bibliothek wurden nach 1933 geraubt und nach dem Zweiten Weltkrieg von der *Jewish Cultural Reconstruction* aufgefunden. Da die Bibliothek »verwaist« war, wurde sie an jüdische Gemeinden außerhalb Europas verteilt. Es ist bekannt, dass Franka Minden einige ihrer Besitztümer an Freunde verschenkte, nachdem sie 1936 gezwungen war, in eine kleinere Wohnung zu ziehen. Über den Verbleib der restlichen Sammlung ist nichts bekannt. Ihr ehemaliger Wohnsitz, die *Villa Lepsius*, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört // **Wohltätigkeit:** *Albert und Franka-Hirschland-Stiftung* (Augenklinik für die städtischen Krankenanstalten zu Essen-Ruhr; Stiftungskapital 100.000 Mark); Mitgl. im *Lette-Verein* (1916); stiftete 100.000 Mark für erblindete Soldaten im Ersten Weltkrieg (vgl. LAB A Rep. 001-02 Nr. 1943); unterstützten gemeinsam den verarmten Afrikaforscher Schweinfurth in der Zwischenkriegszeit finanziell // **Gedruckte Quellen:** Boehm, Georg Minden, S. 300-301; Donath, Kunstfälscher; Grünebaum, *Memoirs of Ernst Grünebaum*, S. 87-88; Hirsch, *Das Haus Minden*, S. 257-264; Jelski, Dr. Georg Minden, S. 18-19; Landsberger, *Abschied von Franka Minden*, S. 5 // **Literaturauswahl:** Berlin Museum (Hg.), *Judaica*, S. 89; Jacobson, *Judenbürgerbücher*, S. 125; Ladwig-Winters/ Galliner (Hg.), *Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin*, S. 155, 200 u. 201; Schütz, *Lesser Ury and the Jewish Renaissance*, S. 360-376; Simson, *Fritz Schaper*, S. 45, Kat. Nr. 59 u. 24; Schütz/ Simon, *Bestandsrekonstruktion*, S. 90; Wobbe, *Longue durée*, S. 1.

Mutzenbecher, Hedwig Jeanette von

Geburtsname: von Mutzenbecher // **Geboren:** 22.8.1862 in Hamburg-Klein Flottbek // **Gestorben:** 1942 (auch: um 1925) // **Familienstand:** Verh. m. Major Rudolf Schmeling (geb. 1848 Potsdam), verwitwet; 2. Ehe m. Major a. D. Albert von Boddien (geb. 1853 in Hannover – 2.9.1909) // **Eltern:** Jeanette Auguste Frfr. u. Johannes Eduard Frhr. v. Mutzenbecher. Die Familie stammte ursprünglich aus Hamburg. Johannes Mutzenbecher (1822-1903) gelangte durch Guanohandel zu Reichtum und wurde 1875 zum preußischen Freiherrn ernannt. Er gab seinen Hamburger Bürgerbrief zurück und wurde Gutsherr in Mecklenburg. // **Geschwister:** Die Kunstsammler Dr. Robert Kurt und Dr. August Viktor von Mutzenbecher; Helene von Mutzenbecher/Mathilde Jeanette Louise Baronin von Ribeaupierre; Bruno von Mutzenbecher, (Halbschwester) von Johannes v. Mutzenbecher // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Familie wurde von Antisemiten als »jüdisch« etikettiert (vgl. Semi-Kürschner) // **Adressen:** Gutsbesitzerin in Wendshof bei Bad Freienwalde (in der Nähe des Landsitzes von Walther Rathenau). In Berlin: 1909: Alexanderufer 6. // **Personenumfeld:** Walther Rathenau, Rainer Maria Rilke (gemeinsame Leseabende zu Prousts *Swann*). Viktor von Mutzenbecher (Rittergutsbesitzer), Curt von Mutzenbecher (Wiesbadener Theaterintendant), Heinrich von Mutzenbecher (Hamburg, Neffe), Henry van de Velde, Max Beckmann // **Sammlungsprofil:** Moderne Kunst und Kunstgewerbe // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Kundin und Förderin Henry van de Veldes; Aufträge für Max Beckmann // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Ihre Brüder Viktor und Johannes von Mutzenbecher wurden als Millionäre gelistet (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Porträts:** Max Beckmann, *Hedwig von Mutzenbecher*, 1909 // **Gedruckte Quellen:** Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch // **Literaturauswahl:** Föhl, Henry van de Velde, S 185; Schäfer, Kurt von Mutzenbecher, S. 95-124.

Oppenheim, Margarete

Geburtsname: Eisner // **Geboren:** 10.10.1857 in Leipzig // **Gestorben:** 2.9.1935 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1871 verh. m. d. Chemiker und Fabrikanten Georg Reichenheim (12.4.1842 Berlin – 2.12.1903 in Meran/Tirol); seit 1906 2. Ehe mit dem Chemiker und Unternehmer Franz Oppenheim (13.7.1852 Charlottenburg – 13.2.1929) // **Kinder:** Charlotte (25.3.1877 in Berlin – 6.7.1946 in Genf) und Hans Reichenheim (verm. 1880-5.2.1900 München); Stiefsohn Kurt Oppenheim (geb. 25.9.1886) und Martha Oppenheim, verh. von Simson (1882-1971) // **Eltern:** Der Kaufmann Isidor Isaak Eisner (1822-1885) und Alwine (Lea) Schlesinger // **Geschwister:** Anna Eisner (1856-1932), verh. m. Julius Reichenheim (1836-1905); Marie Eisner (1859-1934), verh. m. Friedrich Nachod (1853-1911), Georg Eisner, Henriette Eisner, Hugo Eisner // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, Konversion zum Protestantismus. Franz Oppenheim ist begr. auf dem städt. Friedhof Berlin-Wannsee bei seiner ersten Ehefrau, Else

Oppenheim // **Adressen:** 1866-1877: Tiergartenstr. 19; 1878-1890 Victoriastr. 26; seit 1891: Victoriastr. 29; 1907-1935, Wannsee, Große Seestr. 16 und 22 (E); 1914-1933: Corneliusstr. 7 (1927); Grundstück in Caputh, Kreis Zauche/Belzig // **Personenumfeld:** Max Liebermann, Wilhelm von Bode, Familie Cassirer, Eduard Arnhold, Agnes Simon, geb. Reichenheim (1852-1921), Neffe Dr. Hans Nachod, Schwager Hugo Oppenheim, Paul von Mendelssohn-Bartholdy // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung Oppenheims umfasste zum einen Gemälde des 18. Jh.s (Guardi, El Greco). Zum anderen besaß Oppenheim zahlreiche impressionistische und postimpressionistische Gemälde, vor allem eine umfangreiche Sammlung von Werken Paul Cézannes. Rekonstruierte Werkliste der Sammlung Oppenheim, vgl. Panwitz/Augustin, Verzeichnis. Darüber hinaus besaß sie eine Vielzahl kunstgewerblicher Objekte (insb. eine Riechflakonsammlung). // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. AWK (1906); Lg. MAB (1906); Lg. WAK (1914); Lg. DRF (1916); Lg. NDK (1928); CW (1921); ab ca. 1920 bis zu ihrem Tod lieh Oppenheim zudem Stücke ihrer kunstgewerblichen Sammlung dem KGM bzw. Schlossmuseum. // **Schenkungsprofil:** 1905: *Herkules mit dem Löwen*, Abt. christl. Bildw.; Inv.-Nr. 2917; 1910: 1000 Mark für Ankauf des Sekretärs von David Roentgen, den einst Marie Antoinette Papst Pius VI. schenkte; 1911: Seidenstoff, Italien Ende 16. Jh., KGM; 1913: Büste König Heinrichs IV. von Frankreich, Kleinbronze, franz., 2. Hälfte 16. Jh., Abt. christl. Bildw.; 1917: (gemeinsam mit Robert von Mendelssohn) Max Liebermanns *Gartenbank* an NG; 1924: Tischmesser, Porzellan an KGM (Schloss), Inv.-Nr. 24/1924; 1926: Meißner Porzellankanne mit Hausmalerei, um 1765, KGM (Schloss); ABKK Slg. 48/1927/1, S. 24; 1926: Henkelbecher, Braunes Steingut von Plau/Havel, um 1720, an KGM (Schloss); ABKK Slg. 48/1927/1, S. 24; 1936: Majolikakanne, Florenz, 15. Jh., aus dem Nachlass, KGM // **Mitgliedschaften:** 1907/08-9.9.1933: Mitgl. KFMV; Mitgl. *Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*; Mitgl. *Verein der Freunde antiker Kunst* (mind. 1921-1924); Mitgl. *Verein für deutsches Kunstgewerbe* (1909); Mitgl. *Orient-Gesellschaft* (1914) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Franz Oppenheim besaß ein Vermögen von 2,4 Mill. Mark und ein Einkommen von 0,16 Mio. Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Margarete Oppenheim verfügte bis 1933 testamentarisch, dass die Kunstsammlung nach ihrem Tode versteigert und die Erträge auf ein Nachlasskonto eingezahlt werden sollten. Möglicherweise war ihr daran gelegen, ihren Erben transferierbares Vermögen zu hinterlassen (vgl. Panwitz, Oppenheim). Außerdem veranlasste sie eine Versteigerung ihrer gesamten kunstgewerblichen Sammlung, damit auch die Stücke, die sie als Leihgaben an öffentliche Museen gegeben hatte, nicht nach ihrem Tode dem nationalsozialistischen Staat zufielen. Ihre Erben ließen weite Teile der Sammlung 1936 bei den Münchner Auktionshäusern Julius Böhler und Adolf Weinmüller versteigern. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Letzte-Verein* (1916) // **Gedruckte Quellen:** Bode, *Kunst des Sammels*, S. 175; Boehler, *Sammlung Frau Margarete Oppenheim*; Durieux, *Erinnerungen*, S. 61; Falke, *Sammlung Margarete Oppenheim*, S. 123; Gilbert, *Erinnerungen*, S. 69-70; Haber, *Mein Leben*, S. 160-161; Sauerbruch, *Das war mein Leben*, S. 415-416;

Schnorr von Carolsfeld/Oppenheim (Hg.), Sammlung Margarete und Franz Oppenheim; Weinmüller, Sammlung Frau Margarete Oppenheim // **Literaturauswahl:** Augustin/Ludewig, Kunst und Leben; Feliciano, Kunstraub, u. a. S. 42, 49 u. 89; Girardet, Jüdische Mäzene; Grodzinski, The artdealer and collector as visionary, S. 226; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 176-177; Kitchin, Cézanne in Deutschland, S. 281; Koordinierungsstelle (Hg.), Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert, S. 213-214; Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich; Panwitz, Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, S. 120-136; Panwitz/Augustin, Werkliste der Sammlung Margarete Oppenheim, S. 129-134; Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Cézanne in Berlin, S. 21; Francini/Heuss/ Kreis, Fluchtgut – Raubgut, S. 130-133; Haus der Wannsee-Konferenz, Villenkolonie Wannsee, S. 46; Winkler, Kunsthandlung Julius Böhler, S. 213-214.

Paasche, Gabriele Emilie Ernestine Hildegard (auch Ellen)

Geburtsname: Witting // **Geboren:** 21.3.1889 // **Gestorben:** 8.12.1918 (starb jung an Spanischer Grippe) // **Familienstand:** Verh. m. dem Forschungsreisenden, Kapitänlt. a.D., politisch-kultureller Vertreter der Lebensreform- und Wandervogelbewegung sowie Pazifist Johannes (Hans) Albert Ferdinand Paasche (3.4.1881 Rostock – 21.2.1920). Hans Paasche war nach Ellen Paasches Tod seit Frühjahr 1920 mit Hertha Geisler liiert. Er wurde im Mai 1920 von Angehörigen des Reichswehr-Schutzregimentes 4 auf seinem abgelegenen Gut erschossen. // **Kinder:** Vier Kinder (Helga, Joachim, Ivan, Nils) // **Eltern:** Der Bankier und Oberbürgermeister Posens, Richard Witting, und Gabriele Teuscher. Ellen Paasche war eine Nichte von Maximilian Harden. Hans Paasches Eltern waren Geheimrat Dr. Hermann Paasche und die politisch aktive Elise Paasche. // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch, ihr Vater war jüdischer Herkunft und konvertierte zum Protestantismus. Seine Tochter wurde von Antisemiten als »jüdisch« etikettiert. // **Beruf:** Schriftstellerin, Sammlerin, Pazifistin, Frauenrechtsaktivistin // **Adressen:** Westend, Reichstr. 5 (1914); seit 1912 *Gut Waldfrieden* (polnisch: *Zacisz*) // **Personenumfeld:** Maximilian Harden, Franka Minden, Gerhart Hauptmann (mit *Till Eulenspiegel* setzte Gerhart Hauptmann Hans Paasche ein dichterisches Denkmal) // **Sammlungsprofil:** Afrikanische Volkskunst // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. d. Ausst. DFHB (1912) // **Verbleib der Sammlung:** Die Kinder von Hans und Ellen Paasche wurden auf Grund ihrer jüdischen Herkunft mütterlicherseits nach 1933 verfolgt. Verbleib der Sammlung unbekannt // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Paasche, Aus meinem afrikanischen Reisetagebuch, S. 104-112; Paasche, Kriegs-, Jagd- und Reise-Erlebnisse in Ostafrika; Schwantje, Hans Paasche. // **Literaturauswahl:** Fulbrook, Dissonant Lives; Lange, Hans Paasche.

Pannwitz, Carolina Friedericke Georgine von
(auch Catalina / Käthe / Panni)

Geburtsname: Roth // **Pseudonym:** Panni // **Geboren:** 3.9.1876 in Rostock // **Gestorben:** 20.5.1959 in Long Crumple, England // **Familienstand:** Verh. m. Walter Sigismund Emil Adolf von Pannwitz (4.5.1856 Mehlsack, Ostpreußen–8.II.1920 Buenos Aires, Argentinien), Rechtsanwalt, Oberbürgermeister und Autor, Kunstsammler und Mäzen, Ehrenritter des Johanniterordens // **Kinder:** Ursula von Chichester, geb. von Pannwitz // **Eltern:** Großgrundbesitzer / Rinderfarmer in Argentinien. Federico (Friedrich) Anton Hermann Roth und Anna Caroline Mathilde Auguste Eduarde Roth // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch-lutherisch. Die Ruhestätte der Familie von Pannwitz befindet sich auf dem Süd-West-Friedhof Stahnsdorf. // **Adressen:** Seit 1910: *Palais Pannwitz* in Berlin-Grunewald. Das Ehepaar lebte halb in Berlin und halb in Argentinien; als der deutsche Kaiser 1918 ins Exil nach Holland ging, folgte ihm die Familie Pannwitz und erwarb dort das Schloss De Hartekamp bei Bennebroek (Provinz Nordholland). Nach dem Tod ihres Mannes machte seine Witwe Catalina in den folgenden Jahrzehnten De Hartekamp zu einem gesellschaftlichen Zentrum der europäischen Aristokratie. // **Personenumfeld:** Wilhelm II.; Familie Pringsheim; Wilhelm Bode // **Sammlungsprofil:** Catalina von Pannwitz besaß ebenso wie Walter von Pannwitz bereits vor der Eheschließung eine große und bedeutende Gemäldesammlung. Durch die Heirat verschmolzen beide Sammlungen und wurden in den folgenden Jahren zu einer der wichtigsten Sammlungen Berlins erweitert. Die Kunstsammlung umfasste italienische, französische, deutsche und niederländische Gemälde des 15. bis 17. Jh.s sowie Bronzen, Keramik und Grafiken. Einige Stücke der Sammlung erwarb das Ehepaar aus der Sammlung v. Kaufmann. Walter von Pannwitz zählte zum Kreis der »Bode-Sammler«. Nach dem Tod ihres Ehemannes pflegte und erweiterte Catalina von Pannwitz die Kunstsammlung. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Mitgl. i. d. Komitee *Die Frau in der bildenden Kunst* b. d. Ausst. DFHB (1912); Lg. DRF (1916) // **Schenkungsprofil:** 1925: D. Chodowiecki, *Die Zelte im Berliner Tiergarten*, Ätzdruck, Radierung; A. Menzel, *Guckkasten*, KK; 1926: C. D. Friedrich, *Landschaft mit Brandstätte*, KK; 1926: A. Dürer, Holzschnitt, *Stabius Pronosticon* 1504, KK; 1926: C. D. Friedrich, *Waldige Landschaft*, KK // **Mitgliedschaften:** Mitgl. im *Evangelischen Frauenbund für Afrika* // **Verbleib der Sammlung:** 1905 ließ Walter von Pannwitz in München die Porzellansammlung verauktionieren. Am 18.10.1940 veräußerte Catalina von Pannwitz sechs Gemälde ihrer Sammlung über Walter Andreas Hofer an Reichsmarschall Hermann Göring, um Geld und die nötigen Visa für das Schweizer Exil zu erhalten. Während des Krieges wurde das Anwesen De Hartekamp von Göring protegiert und blieb unversehrt. Ebenso blieb die Kunstsammlung, die im Rijksmuseum in Amsterdam eingelagert wurde, unberührt. // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, *Frau in Haus und Beruf*; Friedländer / Falke (Hg.), *Kunstsammlung von Pannwitz*, München 1925-1926; Helbing (Hg.), *Sammlung von Pannwitz*, München 1905.

Perl, Marianne

Geburtsname: Beschütz // **Geboren:** 10.4.1844 // **Gestorben:** 24.1.1925 in Berlin // **Familienstand:** Verh. m. dem Bankier und Inhaber des Bank- und Getreidegeschäfts *Perl & Meyer* Louis (Levin) Perl (1.10.1827 Bromberg – 3.1.1889 Berlin) // **Kinder:** Justizrat Alfred Perl (1863 Berlin – 18.7.1924 Berlin), verh. m. Gertrud Marie Perl, geb. Misch (1863-21.12.1963 New York) // **Eltern:** Verm. Kaufmann Levin Beschütz (10.2.1800-30.10.1853) und Dorothea Beschütz (geb. Misch, 13.12.1811-5.5.1883) // **Geschwister:** Der Chemiker Ernst Beschütz (1844-1916), Mitbegründer und Vorstandsmitgl. der *Rotophot* Aktiengesellschaft für graphische Industrie, verh. m. Margarete Beschütz, geb. Müller // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee, Erbbegräbnis mit Nummer 240 am Gräberfeld St. Louis Perl war Mitgl. im *Verein der Freunde* und stiftete für die *Hochschule der Wissenschaft des Judentums*. // **Adresse:** Tiergartenstr. 21a (seit 1871 und von 1900 bis 1925 dort allein verzeichnet). Die Villa verfügte über einen eigenen Oberlichtsaal zur Präsentation der Sammlung. // **Personenumfeld:** Familie Reichenheim, Familie Caspari, der Klaviervirtuose Hans von Bülow // **Sammlungsprofil:** Umfangreiche Sammlung von Gemälden und Zeichnungen zeitgenössischer deutscher Kunstschaffender, darunter Werke von Adolph Menzel, Arnold Böcklin, Paul Meyerheim etc. Ein Prunkstück der Sammlung war Arnold Böcklins 1878 gefertigtes, heute im Kunsthaus Zürich befindliches Gemälde *Kentaur am Wasser*. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. BÖA; Lg. SCH (1904); Lg. WAM (1905) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1928, Vermächtnis an NG: Volkmar, Antonie, *Bildnis Frau Marianne Perl*, 1868, Öl auf Leinwand, 110×92 cm, NG; Stuck, Franz von, *Porträt Marianne Perl*, um 1913, Öl auf Holz, oval im Rechteck, 65,5×57 cm, NG; Meyerheim, Paul, *Zirkusvorstellung/Elefant im Zirkus*, 1861, Bild, Tafelmalerei, Öl auf Leinwand, 46,5×59,5 cm, NG; Gussow, Karl, *Diana im Schilf*, 1870, Tafelmalerei, 100×80 cm, verschollen; Knaus, L[udwig?], *Gänselesel*; Kraus, Friedrich, *Fahrt zum Ball*, Öl auf Leinwand, 90×73 cm, verschollen; Achenbach, Oswald, *Bei der Heuernte*, Öl auf Leinwand, 37,5×56 cm, NG; Meyerheim, Paul, *Bäuerin*, Öl auf Leinwand, 22,7×16,3 cm, NG; Knorr, G., *Die Einladung*; Scheffer, H., *Revolutionsszene*; Becker, Karl, *Venezianischer Maskenball*, verm. Öl auf Leinwand, 129×213 cm, NG; Gude, Hans, *Norwegischer Fjord*; Achenbach, Andreas (zugeschrieben), *Westfälische Mühle*, Öl auf Holz, 51,5×78,5 cm, NG; Lessing, Karl Friedrich, *Eifellandschaft*; Voltz, Johann Friedrich, *Kübe*; Genelli, Bonaventura, *Bacchanten Schlacht*, Zeichnung. Marianne Perl förderte auch den Künstler Karl Stauffer-Bern durch Porträtaufträge. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Marianne Perl erhielt laut ihren Testamententwürfen die Kunstwerke zu Geburtstagen und zu Weihnachten als Geschenk; sie soll aber auch selbst gekauft haben. // **Porträts:** Volkmar, Antonie, *Bildnis Frau Marianne Perl* [im Alter von 24 Jahren], 1868, Öl auf Leinwand, 110×92 cm, NG und Stuck, Franz von, *Porträt Marianne Perl* um 1913, Öl auf Holz, oval im Rechteck, 65,5×57 cm, NG // **Verbleib der Sammlung:** Marianne Perl ver-

machte der Berliner Nationalgalerie testamentarisch sechzig Gemälde ihrer Sammlung, die dort nach ihrem Tod als »Perl'sche Sammlung« beziehungsweise »Louis Perl Stiftung« geschlossen präsentiert werden sollten. Als ihr Sohn von ihrem Testament erfuhr, begann er 1922, einen Rechtsstreit gegen seine Mutter zu führen, der mit einem Vergleich endete. Demnach gestand Marianne Perl ihrem Sohn eine ideelle Hälfte der Bilder zu. Sie forderte allerdings, dass diese bis zu ihrem Tode in ihrem Haus verbleiben sollten. Nach ihrem Tod wurden die Bilder sichergestellt und in der Nationalgalerie eingelagert. Auf Grund uneindeutiger Besitzverhältnisse kam es Mitte der 1920er Jahre zu einem Rechtsstreit zwischen der NG und den Erben Marianne Perls um die Aufteilung der Sammlung. Die Nationalgalerie erhielt 1928 letztlich 17 Kunstwerke in einem Schätzwert von 35.000 Mark. Teile davon gelten seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. Den anderen Teil der Sammlung (24 Gemälde, darunter 2 x Böcklin; Daubigny, Meyerheim etc.) erhielten die Perl-Erben. Ein drittes Konvolut an Werken, das weder die Erben noch die NG annehmen wollten, wurde versteigert und der Erlös geteilt. Zu dieser Versteigerung kam es aber erst am 23./24. April 1936 im Auktionshaus Rudolf Lepke. Die Erbgemeinschaft Perl, die nach 1933 verfolgt wurde und teilweise im New Yorker Exil lebte, erhielt lediglich 172,57 Reichsmark des Versteigerungserlöses. // **Gedruckte Quellen:** Donath, Psychologie des Kunstsammelns, S. 112; Lepke (Hg.), Antiquitäten, Gemälde aus Sammlungen und Privatbesitz; Osborn, Berliner Secession in neuem Hause, S. 90-105; Perl, Gedichte // **Literaturauswahl:** Papies, Vermächtnisse, S. 222.

Pfaff, Pauline Josephine Amalie (auch Paula)

Geburtsname: Pfaff // **Geboren:** 1.3.1827 // **Gestorben:** 24.9.1918 // **Familienstand:** Ledig // **Eltern:** Der Tischler und Möbelfabrikant Johann Christoph Pfaff (1824 gegr., Fa. *J. C. Pfaff* Möbel und Raumkunst, Zeughofstr. 3) und Caroline Wilhelmine Pfaff // **Geschwister:** Kommerzienrat Albert Pfaff, später Inhaber der Firma, befreundet mit Carl Fürstenberg und Jungeselle // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Möglicherweise jüdischer Herkunft, da die *J. C. Pfaff AG* Möbelproduktion und Inneneinrichtungen 1936 als jüdischer Gewerbebetrieb »arisiert« wurde // **Beruf:** Nach dem Tod ihres Bruders war Paula Pfaff die alleinige Inhaberin der Fa. Möbelfabrik *J. G. Pfaff*, Französische Str 37, die die Häuser Charlottenstr. 50/51, Zeughofstr. 3, Französische Str. 25/26 umfasste. Die Firma stellte u. a. moderne Salon-Interieurs für Kreuzfahrtschiffe her (z. B. Lloyddampfer *Kaiser Friedrich*) // **Adressen:** Markgrafenstr. 50 (1913); Markgrafenstr. 42 (1917) // **Verknüpfte Personen:** Carl Fürstenberg // **Schenkungsprofil:** Vermachte nach ihrem Tod Théodore Rousseaus *Landschaft bei Barbizon*, 1853, Tafelmalerei, Öl, Holz, 31,2 × 48,2 cm, der Nationalgalerie (Wert 15.000 Mark, an anderer Stelle 60.000 Mark). Auf der Rückseite Skizze eines Holzfällers // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Besaß selbst ein Vermögen von 4 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,27 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Wohltätigkeit:** Engagiert in privaten Wohl-

tätigkeitsvereinen; war Ehrendame der *Friedrich Wilhelm-Viktoria-Stiftung* // **Gedruckte Quellen:** Korporation der Kaufmannschaft, Festschrift, S. 417; Fürstenberg, Erinnerungen, S. 39.

Rath, Anna vom

Geburtsname: Jung // **Geboren:** 2.6.1839 in Köln // **Gestorben:** 31.3.1918 in Berlin // **Familienstand:** Seit 18. April 1869 verh. m. dem Bankier Adolph vom Rath (23.3.1832 Würzburg – 17.6.1907 Berlin). Adolph vom Rath war Mitbegründer der Deutschen Bank, hatte zuvor für die Kölner Fa. *Deichmann & Co.* gearbeitet und war spätestens seit 1890 Rentier. 1901 in den preußischen Adelsstand erhoben, behielten aber Zusatz »vom« anstatt »von« // **Kinder:** Zwei Adoptivtöchter: Ilse vom Rath und Adela (Adi), verh. von Papen // **Eltern:** Georg Jung (1814-1886) und Pauline Jung, geb. Stein // **Religionszugehörigkeit:** Christlich, jedoch sehr religionskritisch und antikirchlich eingestellt (vgl. *Wilhelmy, Berliner Salons*, S. 256). Begraben auf dem Friedhof der St.-Matthäi-Gemeinde Großgörschenstr., Berlin-Kreuzberg // **Adressen:** 1882-1887: Bellevuestr. 5a; 1888-1891: Bellevuestr. 10; seit 1. April 1881 bis 1918: Viktoriastr. 6 // **Personenumfeld:** Ernst von Wildenbruch, Richard Voß, Richard Strauß, Hildegard von Spitzemberg, Helene von Lebbin, Theodor Mommsen, Hedwig von Olfers, Gerhart Hauptmann, Hugo von Tschudi, Heinrich Wölfflin, Harry Graf Kessler, Cosima Wagner, Mimi Schleinitz. Salongästeliste vgl. *Wilhelmy, Berliner Salons*, S. 801-804 // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung von Anna und Adolph vom Rath umfasste Kunstgewerbe (Fächer, Brokate, Schnitzereien, Keramiken, Asiatika), Gemälde zeitgenössischer Künstler, u. a. von Arnold Böcklin, sowie Plastiken. Anna vom Rath ließ ihr Haus mit Renaissance-Paneelen und Gemälden sowie Fresken von Lenbach, Böcklin und Paul Meyerheim (Deckengemälde *Ein Morgen im Olymp*) ausschmücken. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. BFA (1905); Lg. SAB (1905); Lg b. JA (1906) // **Schenkungsprofil:** Stiftete 1883: Chin. Porzellan, KGM; Vermächtnis 1918: Sakristeischrank mit figürlicher Schnitzerei und eingelegten Barockornamenten, Trier 1725, KGM // **Mitgliedschaften:** 1911-1916: VdKKB; *Goethe-Gesellschaft*; immerwährendes Mitgl. des VfMDV (1897); Mitgl. *Orient-Gesellschaft* (1914). A. vom Rath unterzeichnete den Aufruf zur Gründung der DOG; Mitgl. im *Verein für die Villa Romana* (1907) // **Auszeichnungen:** Luisenorden, 2. Klasse, 2. Abt.; Verdienstkreuz für Frauen und Jungfrauen von 1870 / 71; 1910: Wilhelmorden // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1903 / 4). Sie war lebensl. Mitgl. im *Berliner Frauenverein gegen den Alkoholismus* (1914); *Internationaler Bund f. Vogelschutz*; *Victoria-Haus für Krankenpflege*; *Pestalozzi-Fröbel-Verein* // **Gedruckte Quellenauswahl:** Brieger, Die Sammlerin, S. 46-49; Bunsen, Zeitgenossen, S. 52-53; Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner, S. 30; Kamzelak / Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2, Bd. 3 u. Bd. 4; Reissner, Gestalten, S. 123-124; Wallich, Zwei Generationen im deutschen Bankwesen, S. 221; Weiglin, Berlin im Glanz, S. 76-77; Werner, Erlebnisse und Eindrücke, S. 94-95 // **Literaturauswahl:** *Wilhelmy, Berliner Salon*.

Richter, Cornelia

Geburtsname: Meyerbeer // **Geboren:** 4.3.1842 in Berlin // **Gestorben:** 19.7.1922 in Berlin // **Familienstand:** Seit dem 28.8.1866 verh. m. dem Künstler Gustav Richter (1823-3.4.1884) // **Kinder:** Vier Söhne: Gustav, Raoul, Hans und Reinhold // **Eltern:** Minna, geb. Mosson (1804-1886) und der Komponist und Generalmusikdirektor Berlins, Giacomo Meyerbeer; Großmutter die Salonière Amalie Beer (1767-1854) // **Geschwister:** Zwei Schwestern: Blanka und Caecilie // **Religionszugehörigkeit:** Ließ sich am 14.12.1858 in der Nikolaikirche taufen. Wurde beerdigt auf dem Alten St.-Matthäus-Friedhof Berlin-Schöneberg. // **Adressen:** Geburtshaus: Pariser Platz 6a; seit 1866: Bellevuestr. 5; seit 1899: Unter den Linden 78; Sommersitz am Wannsee: *Haus am Wehrhorn*, Hohenzollernstr. 12 (am Kleinen Wannsee, Alsenkolonie) // **Personenumfeld:** Gehörte dem Hofumfeld an, da sie mit dem Hofmarschall Graf Götz von Seckendorff, einem Vermittler der Kaiserin Friedrich, in engem Kontakt stand. Sie war auch persönlich mit Kronprinzessin Victoria vertraut, machte ihr wiederholt Geschenke zu Weihnachten und Geburtstagen. Testamentarisch vermachte die Kaiserin Cornelia Richter ein Armband. Bode, Helmholtz, Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Hugo von Hofmannsthal, Richard Dehmel, Cosima Wagner, Helene von Nostitz, Marie von Bunsen, Anton von Werner, Liste der Salongäste bei Wilhelmly, S. 809-812. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. KRM (1898); Lg. WAM (1905); im Ehrenkomitee der Ausst. DKM 1909; im Ausstellungskomitee der IVA (1909); war im Komitee der Ausst. DFHB (1912) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Schenkte 1893 an Abt. christl. Bildw. im Kollektiv mit James Simon u. a. (1893, Plaketten aus der Slg. Spitzer, Abt. christl. Bildw.). Förderte durch Vortragsreihe Henry van de Velde (Vorträge 1901 bei Bruno Cassirer publiziert); war Abonnentin der Zeitschrift *Pan* und unterstützte finanziell van de Veldes *Werkstätten für angewandte Kunst*. Sie versuchte auch zugunsten van de Veldes bei Wilhelm II. über Reichskanzler von Bülow einzuwirken. // **Mitgliedschaften:** Goethe-Gesellschaft // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie besaß ein Vermögen von 3 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,16 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). Sehr vermögend durch den Erfolg ihres Vaters, Giacomo Meyerbeer // **Porträts:** Gustav Richter schuf zahlreiche Porträts von Cornelia Richter. // **Verbleib der Sammlung:** Sie vermachte ihre Kunstwerke testamentarisch der Familie und engen Freunden. // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins* // **Frauenpolit. Engagement:** Sie finanzierte die Ausbildung mittelloser Mädchen, die ihr Hofprediger Ernst von Dryander vorschlug (vgl. Becker, Juden im Wilhelminismus, S. 96) // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, Zeitgenossen, S. 10 u. 63-64 u. 184; Eulenburg-Hertefeld, Erinnerungen, Tagebücher und Briefe, S. 60; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2 u. Bd. 3; Nostitz, Aus dem alten Europa, S. 35 u. 39; Weiglin, Berlin im Glanz, S. 77 // **Literaturauswahl:** Becker, Juden im Wilhelminismus; Bossmann/Uebe, Cornelia Richter, S. 125-140; Moeller, Cornelia Richter, S. 246-251; Wilhelmly, Berliner Salon.

Ring, Margarete (auch Grete)

Geburtsname: Ring // **Geboren:** 5.1.1887 in Berlin // **Gestorben:** 18.8.1952 in Zürich // **Familienstand:** Ledig // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Tochter von Victor Ring, Vizepräsident des Kammergerichts Berlin, und Margarete Marckwald // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch. Ihre Familie war jüdischer Herkunft // **Bildung:** Höhere Töcherschule, Gymnasialkurs für Frauen, Abitur als Externe 1906, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie, u. a. bei Wölfflin, Kekule von Stradonitz, Heidrich, Rinteln, Stumpff, Riehl. Sie beendete ihre Studien mit dem Doktor über *Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert* bei Heinrich Wölfflin in München. // **Beruf:** Kunsthistorikerin, wissenschaftliche Hilfsarbeiterin an der Pinakothek in München und an den Berliner Museen. Seit 1921 als Kunsthändlerin beim Kunstsalon Cassirer angestellt, später Teilhaberin // **Adressen:** Viktoriastr. 35 (1930); Schöneberger Ufer 46 (Wohnung der Eltern); 1926 kaufte sie ein Grundstück in Sacrow und ließ sich von Wilhelm Büning einen Einzimmerbungalow im Bauhausstil errichten. // **Personenumfeld:** Adolph Goldschmidt, Max J. Friedländer, Johannes Sievers, Detlev von Hadeln, Friedrich Winkler, Curt Glaser, August Griesebach, Walther Kaesbach, Walter Friedländer, Werner Weisbach, Käthe u. Kurt Rietzler, Mare Meyer-Cohn, Erna Pinner, Käthe Wilczynski, Renée Sintenis, ihre Tante war Martha Liebermann, Im Freundeskreis der Eltern verkehrten bekannte Berliner Sammler wie Oskar Huldshinsky und Eduard Arnhold. // **Sammlungsprofil:** Deutsche und französische Zeichnungen des 19. und frühen 20. Jh.s, darunter Werke von Caspar David Friedrich und Edgar Degas // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Mitgliedschaften:** Seit 1919 Mitgl. d. *Kunsthistorischen Gesellschaft* (Berlin) // **Verbleib der Sammlung:** 1935 emigrierte Grete Ring mit Walter Feilchenfeldt nach Amsterdam. Nach dem Einmarsch der Deutschen floh sie nach London. Ihre Sammlung französischer und deutscher Zeichnungen befindet sich seit 1954 im Oxforder Ashmolean Museum. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1916) // **Literaturauswahl:** Feilchenfeldt, Grete Ring, S. 131-150; Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berliner Lebenswelten, S. 116-119.

Robinso(h)n, Käthe (auch Käte)

Geburtsname: Borgzinner // **Geboren:** 22.5.1883 in Berlin // **Gestorben:** Todesdatum unbekannt // **Familienstand:** Seit 1915 verh. m. dem Kaufmann Hugo Robinsohn, seit 1925 verwitwet; 2. Ehe m. dem französischen Bildhauer Joseph Victor Bernard (gest. 29.1.1934 in Paris) // **Kinder:** Jean Bernard // **Eltern:** Leopold Borgzinner, Inh. einer Stoffgürtelfabrik, später Kaufmann, Wilmersdorf Seesener Str.), und Henriette, geb. Blumberg // **Geschwister:** Heinz und Hans Borgzinner // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Adressen:** 1925-30: Berlin-Wilmersdorf, Triberger Str. 7; 1933: Bastianstr. 6; danach: Paris, 5 Rue Desbordes, Valmore // **Personenumfeld:** Leo Prochownik (Künstler); Hugo

Feigl (Kunsthändler Prag, später New York) und I. B. Neumann (speziell für dt. Expressionismus), Galerie Ferdinand Möller und Wilhelm Valentiner (*Detroit Art Institute*); Aristide Maillol // **Sammlungsprofil:** Gemälde des deutschen Expressionismus, darunter Werke von Emil Nolde, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Lyonel Feininger und Emmy Roeder // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. NDK (1928); Lg. DNK (1928); Lg. MUE (1931); Lg. FAB (1931) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie besaß eine Immobilie in Berlin-Friedrichshain, Lange Str. 20 // **Verbleib der Sammlung:** Emigrierte am 17. Oktober 1933 mit Ehemann Joseph Victor Bernard nach Frankreich. Am 30. September 1933 gab ihr Ehemann Bernard in einem Formular an, er wolle sich in Zukunft in Paris als Kunsthändler für Malerei und Plastik betätigen. Vermutlich vereitelte sein plötzlicher Tod wenige Monate später diesen Plan. Bernard hatte ein Buch mit dem Titel *Art l'Allemand en France* mitherausgegeben und intendierte, in Frankreich moderne deutsche Kunst zu etablieren. Er gab auch an, hierfür Möbel und Gemälde nach Frankreich ausgeführt zu haben. Käthe Bernard kehrte verm. 1937 noch einmal nach Berlin zurück. Ihr Schicksal sowie der Verbleib ihrer Sammlung sind unbekannt. // **Gedruckte Quellen:** Justi (Hg.), Ausstellung Neuerer Deutscher Kunst; Justi (Hg.), Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst // **Literaturauswahl:** Enderlein, Berliner Kunsthandel; Caspers/Henze/Lwowski (Hg.), Sammlung Martha und Paul Rauert.

Rosenfeld, Marie (auch Maria)

Geburtsname: Goldschmidt // **Geboren:** 13.1.1841 in Frankfurt a.M. // **Gestorben:** 1. (auch: 2.) Juli 1914 in Hermsdorf/Schlesien // **Familienstand:** Seit dem 17.9.1863 verh. m. dem Berliner Bankier Eduard (auch: Edmund) Rosenfeld (26./28.2.1839-6.2.1905), Bankhaus »Rosenfeld & Goldschmidt« // **Kinder:** Acht Kinder: 1. Helene (11.7.1865-23.1.1873); 2. Anna (geb. 11.5.1867); 3. Anton Karl (21.6.1868-3.11.1868); 4. Hermine (geb. 30.9.1869); 5. Ernst (geb. 6.10.1870); 6. Luise/Lilli Sobernheim (2.10.1871 – ca. 1940); 7. Emilie (geb. 12.2.1873); 8. Max Benedikt (geb. 16.12.1873) // **Eltern:** Ihre Eltern waren Teil der renommierten Frankfurter Bankiers-Dynastie Goldschmidt: Ihr Vater war der Bankier Benedict Hayum Salomon Goldschmidt (1798-1873) und ihre Mutter Jeanette Goldschmidt (1802-1848) // **Geschwister:** Insgesamt 14 Geschwister, u. a. Maximilian Freiherr von Goldschmidt-Rothschild, Adolf Benedikt Hayum Goldschmidt, Leopold Benedikt Hayum Goldschmidt, Henriette Goldschmidt (verh. Wiener v. Welten), Isaak Benedikt Goldschmidt, Salomon Goldschmidt // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Beide begraben auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee // **Adressen:** Mind. 1889-1913: Voßstr. 13 (auch: 23) // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung von Marie Rosenberg war sehr umfangreich und umfasste insbesondere kostbares Kunstgewerbe, Bronzen, Zinn, Elfenbein, Porzellan, Majolika, Stoffe, Spitzen, Uhren, Waffen, ital. Renaissance-Skulptur, Fayencen und Miniaturen verschiedenster Epochen. // **Sammlungshandbuch:**

Pantheon (1914); Seelig (1903) // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. WNK (1890); Lg. KZF (1892); Lg. KRM (1898); Lg. WAM (1905); Lg. EPJ (1904); Lg. BFA (1905); Lg. MAB (1906) // **Schenkungsprofil:** 1898: Porzellanfigur, Nymphenburg, KGM (möglicherw. auch eine andere »A. Rosenfeld«); Vermächtnis 1915: Reliquienkasten aus vergoldetem Kupfer, Limoges um 1250, KGM // **Mitgliedschaften:** Mitgl. DOG (1906) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie war selbst Millionärin und Besitzerin des Hauses Voßstr. 13 (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung wurde 1916 nach dem Tod Marie Rosenfelds im Amsterdamer Auktionshaus Muller versteigert und erzielte exorbitante Preise. Insgesamt wurden etwa 3,25 Millionen Mark eingenommen. // **Gedruckte Quellen:** Muller (Hg.), Collection Madame Marie Rosenfeld // **Literatur:** Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich.

Rosenheim (später Randon-Bennett), Edith

Geburtsname: Wolfsohn // **Geboren:** 24.II.1901 // **Gestorben:** 23.2.1965 // **Familienstand:** Seit 28.8.1916 verh. m. Dr. ing. u. phil. h.c. Ludolf Rosenheim (4.10.1887 Bad Ems – 31.8.1939 New York). Ludolf Rosenheim war Inhaber der Firma *Rosenheim & Co.*, ab 1924 pers. haftender Gesellschafter von *C. Schlesinger-Trier & Co. KG a.A.* und ab 1929 von der *Lazard Speyer-Ellissen KG a.A.*; 2. Ehe mit Col. Jess Bryan Bennett, London (1894-1972) // **Kinder:** Claus-Peter Randon (31.10.1918 Düsseldorf – 2005) und Karen Rosenheim (geb. 3.II.1921) // **Eltern:** Kaufmann Isidor Wolfsohn (10.10.1851-3.2.1919 Berlin-Weißensee) und Betty Wolfsohn, geb. Krohn (gest. 2.II.1934). Ludolf Rosenheims Vater war Louis Rosenheim (geb. in Holland), verh. m. Caroline Rosenheim, geb. Thalheimer // **Geschwister:** Kurt Wolfsohn (Inhaber der Arena Schuh und Gamaschen Fabrik, die arisiert wurde), verh. m. Ella Wolfsohn, geb. Gürtner (Wolfsohn später geändert in Wilson) // **Soziale Gruppe:** Wirtschaftsbürgertum // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Bildung:** Heiratete bereits mit 15 Jahren Ludolf Rosenheim // **Adressen:** Sächsische Str. 75; Drakestr. 3 oder 2 (1931); Haus Am Sandwerder 25-27 (früher Friedrich-Karl-Str. 22; Innenarchitekt Paul Huldshinsky) // **Personenumfeld:** Anna Kallin, Oskar Kokoschka, Bruno Walter, Paul Huldshinsky, Kunsthändler Ball // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung Rosenheim umfasste sowohl alte als auch zeitgenössische Kunst. Die sehr umfangreiche Gemäldesammlung bestand aus Werken alter Kunst (El-Greco-Schule, Rubens, mittelalterl. Meister) und modernen Gemälden (Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Degas, verm. Pablo Picasso). Herausragend war insbesondere auch die umfangreiche Sammlung ostasiatischer Kunst (Plastiken; Bronzen etc.) // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1927) // **Leihgaben:** Lg. OK (1912); Lg. PAB (1927) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. d. *Gesellschaft für Ostasiatische Kunst* (1927); Mitgl. i. *Verein der Freunde der Nationalgalerie* (bis zum Geschäftsjahr 1932/33 im Kassenbuch verzeichnet) // **Porträts:** Oskar Kokoschka, *Edith Rosenheim*, 1919/20, Kohle auf Papier, 68 × 48 cm, Privatbesitz; Edith Rosenheim und Anna Kallin: Oskar Kokoschka, *Zwei Mädchen*, 1921; Oskar Kokoschka, *Lot und seine*

Töchter, 1921 / 22; Oskar Kokoschka, *Der Maler I – Maler und Modell I*, 1922 / 23; Oskar Kokoschka, *Jakob, Rachel und Lea*, 1922 / 23; Oskar Kokoschka, *Der Maler II – Maler und Modell II*, 1923 // **Verbleib der Sammlung:** Ludolf Rosenheim verließ Berlin 1933 zuerst und flüchtete nach Paris. Als das Berliner Büro Ludolf Rosenheims von den Nationalsozialisten durchsucht und nach seinem Verbleib geforscht wurde, fasste auch Edith den Entschluss zur Flucht. Sie verließ Berlin heimlich bei Nacht, um sich mit ihrem Ehemann in Paris zu treffen. Aus Angst, verhaftet zu werden, ließ sie ihre Kinder begleitet von einem Kindermädchen von einem anderen Berliner Bahnhof nachfolgen. Über Frankreich gelang dem Paar die Flucht in die USA. Vermutlich konnte die Sammlung teilweise in die USA überführt werden, da Edith Rosenheim in den Folgejahren auch dort als Leihgeberin für Ausstellungen auftrat. Teile ihrer Sammlung ostasiatischer Kunst (45 Objekte) hatte sie 1935 / 36 in eine Londoner Ausstellung verliehen und möglicherweise nicht mehr zurück nach Deutschland transferiert. Vier Porzellanplatten, ein antikes Porzellanservice und diverse Schmuckstücke wurden als Raubgut in Frankreich aufgefunden, was wohl darauf schließen lässt, dass auch noch weitere Stücke geraubt wurden. // **Gedruckte Quellen:** Donath, Berliner Kaufmann; Kümmel, Ostasiatische Kunst // **Literaturauswahl:** Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berliner Lebenswelten, S. 167-168; Spielmann, Oskar Kokoschka, S. 206, 321 u. 497; Meyer, Verein der Freunde der Nationalgalerie, S. 233-234.

Salomonsohn (später Solmssen), Alma Bertha

Geburtsname: Barschall // **Geboren:** 7.3.1872 // **Gestorben:** 21.2.1961 // **Familienstand:** Verh. m. dem Hamburger Privatbankier Rudolf Daniel Warburg, verw.; seit 1904 verh. m. Dr. jur. Arthur (Aaron Moses) Salomonsohn (gest. am 15.6.1930), Aufsichtsratsvorsitzender der Deutschen Bank, Geschäftsinhaber der *Diskonto-Gesellschaft*, Kunstsammler und Förderer // **Kinder:** Aus 1. Ehe: Elisabeth Anna Goldmann, geb. Warburg (geb. am 10.5.1896); Kurt Arthur Salomonsohn, später Solmssen (30.5.1905-1989), Bankier, Unternehmensberater, verh. m. Marguerite Warschauer (1906-1999); Max Arthur Salomonsohn, später Solmssen (Berlin 10.1.1908-1999), Kaufmann, Unternehmer, verh. m. Marie von Haimberger (1913-2000) // **Eltern:** Der Mediziner Moritz Barschall (1835-1908) und Wilhelmine (Minka) May (1847-1938) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Adressen:** 1905: Bellevuestr. 2; 1906-1930: Tiergartenstr. 8 (Henry van de Velde wurde mit dem Bau ihrer Villa in der Tiergartenstr. beauftragt, was allerdings kriegsbedingt nicht ausgeführt wurde); sie gab ihre große Stadtwohnung 1931 auf und zog nach Wannsee (Adresse unbekannt), neue Adresse in der Stadt im Jahr 1932: Matthäikirchstr. 23; 1935-1939: Matthäikirchstr. 13; seit 1906: Sommerhaus auf Schwanenwerder // **Personenumfeld:** Henry und Maria van de Velde (Patin von Anne van de Velde), Sophie und Curt Herrmann // **Sammlungsprofil:** Das Ehepaar besaß eine Gemäldesammlung, die Werke des 18. bis 20. Jh.s umfasste. Darunter waren Werke Max Liebermanns, Curt Herrmanns, Jan van Goyens, Jacob van Ruysdaels. Auch mind. eine Plastik (eine Adler-Plastik) von August

Gaul // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Alma Salomonsohn war Auftraggeberin Henry van de Veldes und förderte insb. dessen Reformbestrebungen des Frauenkleides, indem sie die von ihm entworfenen Reformkleider selbst trug. 1931 schenkte sie ein Gemälde von Curt Herrmann (Titel unbekannt, verm. verschollen) der NG. // **Verbleib der Sammlung:** Alma Salomonsohn emigrierte 1937 nach Großbritannien und von dort 1944 in die USA. Im August 1939 wurden sechs Gemälde der Sammlung auf Befehl des Oberfinanzpräsidenten zum Kaiser-Friedrich-Museum überführt. Verbleib unbekannt. Auch ihre Kinder emigrierten in die USA: Elisabeth Anna Goldmann, geb. Warburg, nach Belmont, Massachusetts; Kurt Arthur Salomonsohn, später Solmssen, nach Philadelphia, Pennsylvania; Max Arthur Salomonsohn, später Solmssen, nach Summit, New Jersey. Alma Salomonsohn ließ ihren Namen im Juli 1944 am *Court of common pleas of Montgomery County, Pennsylvania* ebenfalls in Solmssen ändern. // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1916) // **Gedruckte Quellen:** Solmssen, Berliner Reigen // **Literaturauswahl:** Föhl, Henry van de Velde, u. a. S. 35 u. 335.

Sarre, Maria

Geburtsname: Humann // **Geboren:** 6.10.1875 in Smyrna // **Gestorben:** 1.10.1971 in Ascona (Schweiz) // **Familienstand:** Verh. m. d. Orientalisten, Archäologen und Sammler Friedrich Sarre, 22.6.1865 Berlin – 31.5.1945 Babelsberg). Friedrich Sarre fungierte von 1921 bis 1931 als Direktor der Islamischen Abteilung der Berliner Museen. // **Kinder:** Friedrich-Carl, Hans-Joachim, Marie-Louise, Irene // **Eltern:** Carl Humann, Ausgräber des Pergamon-Altars, Archäologe, und Louise Werwer (1843-1928), Tochter des Rittergutspächters Heinrich Werwer in Sevinghausen und der Anna Maria Borgwarth // **Geschwister:** Hans Humann // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch // **Adressen:** Neubabelsberg; Kaiserstr. 39; Bergstr. 6 (heute Spitzwegstr.), Berlin-Babelsberg // **Personenumfeld:** Elise Wentzel-Heckmann (sie war die Tante von Friedrich Sarre. Der Vater von Friedrich Sarre, Theodor Sarre, urspr. hugenottische Familie 1816-1893, hatte die Schwester von Elise Wentzel-Heckmann, Mathilde Heckmann, geheiratet) Hedwig Woworsky, Walther Rathenau, Harry Graf Kessler, Max Liebermann, Familie Mendelsohn // **Sammlungsprofil:** Islamische Kunst, Ostasiatika // **Schenkungsprofil:** 1914, Mehrere Fayence-Scherben u. zwei Holzfüllungen aus Kairo und Baalbek, 7./8. Jh., Islam. Abt. // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Verein Freunde antiker Kunst*; Großes Ausstellungskomitee der IVA (1909); im Komitee *Korb-Dielenmöbel/Matten* der Ausst. DFHB (1912) // **Verbleib der Sammlung:** In den ersten Kriegsjahren (1939-1941) wurden große Teile der Sammlung nach Süddeutschland und später in die Schweiz transferiert und blieben erhalten. Nach dem Tod Friedrich Sarres veräußerte Maria Sarre Teile der Sammlung, um ihren Lebensunterhalt in der Schweiz zu finanzieren. // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, Zeitgenossen, S. 73; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch; Sarre (Hg.), Sammlung F. und

M. Sarre // **Literatur:** Gierlichs, Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre, S. 213-236; Hünneke, Sammeln in Potsdam, S. 120-121.

Schiff, Olga

Geburtsname: Halperson // **Geboren:** 23.12.1842 // **Gestorben:** 3.4.1918 // **Familienstand:** Verh. m. dem Bankier Julius Schiff (2.7.1826 Frankfurt a.M. – 19.6.1897), Inh. *Gebr. Schiff* // **Kinder:** Else Johanna Schiff, ledig (18.12.1865-24.9.1903). Sie starb schon mit 37 Jahren nach einer Operation; verm. Prof. Dr. A. Schiff (Kurfürstendamm 260) // **Eltern:** Moses Halperson und Rosalia Halperson // **Geschwister:** Leon Halperson, Esther Anastasia Senigaglia, Rosa Clara Steiner, Henriette Ephrussi, Elisabeth d'Italia, Susanna Halperson // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee // **Adressen:** 1872: Tiergartenstr. 7; mind. 1897-1917: Tiergartenstr. 29a (sie war Eigentümerin des Hauses Tiergartenstr. 29a) // **Personenumfeld:** James Simon, Wilhelm von Bode, Fam. von Wildenbruch // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung umfasste Gemälde (u. a. Adolph Menzel) und Renaissance-Plastiken. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. WAM (1905); Lg. KRM (1898); Lg. GBK (1913) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Olga Schiff besaß ein Vermögen von 5,7 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,31 Millionen (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1916); 1898: Stiftete dem *Centralverein für das Wohl der arbeitenden Klassen* 300 Mark; 1898: stiftete der *Hochschule für die Wissenschaft des Judenthums* 500 Mark im Andenken an ihren verstorbenen Mann. Errichtete 1903 mit einem Kapital von 50.000 Mark die *Elsa Schiff-Stiftung* zum Gedenken an ihre verstorbene Tochter. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Olga Schiff, Sp. 275-276.

Schlippenbach, Marianne Johanna Friederike Alexandrine (Sascha) Gräfin von

Geburtsname: (von) Metzler // **Geboren:** 14.6.1852 in Frankfurt a.M. // **Gestorben:** 5.7.1938 in Dorf Kreuth / Oberbayern // **Familienstand:** Seit 28.10.1874 verh. m. Friedrich Graf von Schlippenbach, Graf von Wath und Sköfde (1834-1882) // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Frankfurter Bankier Wilhelm Metzler (1818-1904), seit 1902 preuß. Adel, Emma geb. Lutteroth (1827-1880) // **Geschwister:** Konstanze Gräfin von Tattenbach (Cousine von Nadine Gräfin von Radowitz) // **Religionszugehörigkeit:** Verm. katholisch // **Adressen:** 1880: Alsenstr. 10; ca. 1900 – ca. 1930: Königsplatz 5 / Platz der Republik 5. Villa in Dorf Kreuth am Tegernsee (Bayern). Dort ließ sie sich 1908 von Dr. ing. Gabriel von Seidl, Architekt und Kgl. Professor in München, eine Villa erbauen, das heutige *Haus Bruneck*. // **Personenumfeld:** Wilhelm Bode, Alfred Walter Heymel, Spitzemberg, Ernst Hardt, Harry Graf Kessler, Frau Begas-Parmentier, Frau v. Blücher, Cornelia Richter, Cosima Wagner. Gäste ihres Salons vgl. Wilhelmy, Berliner Salons, S. 830-831 // **Sammlungsprofil:** Sascha von Schlippenbach

sammelte Textilien, insbesondere Leinenstickereien und Fächer // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. BFA (1905); im Ausstellungskomitee der IVA (1909) // **Schenkungsprofil:** 1883: Öfen, KGM; 1884: Kacheln, KGM; 1888: sechs kostümierte Tonfiguren, Neapel 18. Jh., KGM; 1905: elf marokkanische Stickereien, KGM. Schenkte 1918 der Stadt Kreuth das Kriegerdenkmal am Kirchberg // **Mitgliedschaften:** *Goethe-Gesellschaft* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Besaß selbst ein Vermögen von 8,2 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,44 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, Zeitgenossen; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 2, Bd. 3 u. Bd. 4; Kühlmann, Erinnerungen; Reissner, Gestalten // **Literatur:** Wilhelmy, Berliner Salon.

Schmidt-Bürkly, Minna

Geburtsname: Bürkly // **Gestorben:** 19.8.1915, verm. Suizid (vgl. Kerr, Es sei wie es wolle) // **Familienstand:** Verm. verh. m. dem Fabrikanten Emil Schmidt-Bürkly, *Heinicke & Co.*; verw. (mind. seit 1910) // **Eltern:** Rentier Georg Emil Melchior Bürkly und Anna, geb. Schinz // **Beruf:** Philanthropin, Tierschützerin, Frauenrechtsaktivistin, Schmuckkünstlerin // **Religion:** Evangelisch // **Adressen:** Sie stammte aus Zürich. 1897-1916: Matthäikirchstr. 14 // **Personenumfeld:** Gustav Freytag, Alfred Kerr. »In ihrem Salon fanden sich alle Kreise ein – Diplomatie, Politiker, Wissenschaftler, Künstler, Gelehrte, Großkaufleute, Offiziere und ihre Frauen.« (Kerr, Es sei wie es wolle) // **Sammlungsprofil:** Antiquitäten // **Sammlungshandbuch:** Seelig (1903); Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Im Ausst.-Komitee der IVA (1909); Lg. Abteilung *Retrospektive* der Aust. DFHB (1912) // **Schenkungsprofil:** 1909: Litauischer Kronleuchter aus Mariental, Ostpr., MFV // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* // **Wohltätigkeit:** Minna Schmidt-Bürkly war aktive Tierschützerin. In den Jahren 1904 und 1905 wurden von ihr in Berlin Unterschriften für eine Petition an den Reichstag gesammelt, in der eine wirksame Einschränkung der Vivisektion gefordert wurde. // **Frauenpolit. Engagement:** Sie engagierte sich für die Stärkung von Frauenrechten. Sie reichte dem Reichstag eine Petition ein, die die Einführung wirksamer Schutzmaßregeln für arbeitende Mütter forderte. // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Kerr, Es sei wie es wolle, S. 227; Weiglin, Berlin im Glanz, S. 74.

Schneider-Kainer, Helene (auch Lene)

Geburtsname: Schneider // **Pseudonym:** Elena Eleska // **Geboren:** 16.5.1885 in Wien // **Gestorben:** 15.6.1971 in Cochabamba, Bolivia // **Familienstand:** Seit 23.10.1910 verh. m. dem Künstler, Grafiker und Bühnenbildner Ludwig Kainer. Seit ca. 1926 getrennt von Ludwig Kainer // **Kinder:** Peter Kainer (verm. geb. 1911) // **Eltern:** Künstler Siegmund Schneider // **Religionszugehörigkeit:** Jü-

disch. Lene Schneider-Kainers Vater war Jude, ihre Mutter war eine zum Judentum konvertierte Katholikin. Noch 1907 wurde sie als Angehörige der »israelitischen Religion« beschrieben (vgl. Dahmen, Schneider-Kainer, S. 24). // **Bildung:** Kopierte zunächst autodidaktisch Gemälde in Wiener Museen, war dann verm. Gasthörerin an den Kunstakademien in Wien und München und hielt sich im Anschluss daran einige Jahre zum weiteren Studium in Paris auf // **Berufe:** Künstlerin, Malerin, Kunstsammlerin und Händlerin, Bühnen- und Kostümbildnerin, besaß seit 1925 einen Modosalon // **Adressen:** Verm. 1907/1908 wohnhaft in München und um 1909 in Paris. Seit 1912-1930: Niebuhrstr. 78. (Berlin-Charlottenburg), danach lebte sie auf Ibiza, in New York und schließlich in Bolivien. // **Personenumfeld:** Arnold Schönberg, Franz Werfel, Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler // **Sammlungsprofil:** Asiatika // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Schenkungsprofil:** 1928, Lithographien, Staatliche Kunstbibliothek; stiftete dem Ostasiat. Museum // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* (1929); Mitgl. VdKKB // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Entstammte einem vermögenden Wiener Elternhaus. Sie geriet als Künstlerin in Berlin um 1925 in finanzielle Nöte und eröffnete aus diesem Grund einen Modosalon. // **Verbleib der Sammlung:** Seit 1932 lebte Schneider-Kainer auf Ibiza und führte dort ein Gästehaus. Als 1937 der Spanische Bürgerkrieg ausbrach, siedelte sie schließlich 1938 nach New York über. Dort begann sie damit, Kinderbücher anzufertigen. 1954 wanderte sie abermals zu ihrem Sohn Peter nach Bolivien aus. Lene Schneider-Kainer ließ ihre Asiatika-Sammlung 1930 versteigern, um weitere Reisen zu finanzieren. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus [»GFK«]: Lene Schneider-Kainer, S. 381-387; Gläser, Lene Schneider-Kainer, S. 228-233; Internationales Kunst- und Auktions-Haus (Hg.), Sammlung Lene Schneider-Kainer, Berlin 1930 // **Literaturauswahl:** Butz, Wege und Wandel; Dahmen, Lene Schneider-Kainer.

Schwabach, Elisabeth (auch: Elli/ Eleonore/ Ellinor/ Eleanor) Mathilde von

Geburtsname: von Schröder // **Geboren:** 26.8.1873 in Hamburg // **Gestorben:** 15.9.1942 in Berlin // **Familienstand:** Seit 9.4.1896 verh. m. dem Bankier und Mitinhaber des Bankhauses S. Bleichröder und Königlich-großbritannischem General-Konsul Paul Hermann (von) Schwabach (6.5.1867 Berlin – 18.11.1938 Berlin). Wurden 1907 geadelt // **Kinder:** Leonie (*Lally*) Fanny Helene (geb. 17.3.1898 Berlin), verh. m. Alfred Horstmann; *Vera* Elisabeth Eleonore (11.12.1899 Berlin – 1996), verh. m. Eduard von der Heydt; *Paul* Julius Karl (11.2.1902 Berlin – 1.12.1937) // **Eltern:** Hamburger Patrizierfamilie »von Schroeder« // **Religionszugehörigkeit:** Christlich. Ehemann Paul von Schwabach war jüdisch, konvertierte jedoch am 16.8.1889 zum Protestantismus. Das Grab der beiden befindet sich auf dem Jerusalemer & Neuer Kirchhof III. // **Adressen:** 1897-1902: Wilhelmstr. 62 I; 1903-1911: Mauerstr. 35-36 (ehem. Wohnhaus der Rahel Varnhagen); 1912-1930: Tiergartenstr. 3; 1931: nicht verzeichnet; 1932-1934: Matthäi-

kirchstr. 27; 1935-1937: Matthäikirchplatz 7; Landgut Kerzendorf Kreis Teltow // **Personenumfeld:** Cornelia Richter, Harry Graf Kessler, Helene von Nostitz // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg u. im Ehrenkomitee der Ausst. DKM (1909); im Ausstellungskomitee der IVA (1909) // **Mitgliedschaften:** *Goethe-Gesellschaft* // **Porträt:** Hubert Herkomer, *Porträtmalerei Frau Generalkonsul Schwabach*, o. D. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Paul von Schwabach besaß ein Vermögen von 20 Millionen Mark und ein Einkommen von 2 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). Sie verfügte angeblich über ein »Toilettenbudget« von 70.000 Mark. Nach Reitmayer zeitweise wohnhaft in früherer Liegnitz'scher Wohnung, etwa 30 Zimmer, 30.000 Mark Jahresmiete (vgl. Reitmayer, Bankiers im Kaiserreich, S. 234). // **Gedruckte Quellen:** Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 350; Wilke, Erinnerungen, S. 187-188; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch, Bd. 4 // **Literaturauswahl:** Drewes, Jüdischer Adel, S. 135; Reitmayer, Bankiers im Kaiserreich, S. 234; Wilhelmy, Berliner Salon.

Schwabach, Leonie Jeanette Henriette

Geburtsname: Keyzer // **Geboren:** um 1845 // **Gestorben:** 1930 (auch: 1920) // **Familienstand:** Seit 1864 verh. m. Julius Leopold Schwabach (12.5.1831 in Breslau – 23.2.1898), Mitinhaber der Firma Bleichröder // **Kinder:** Ernst-Richard, Ernst, Paul Hermann von Schwabach // **Eltern:** Rachel und Lowis Keyzer // **Geschwister:** Verm. eine Schwester // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Ist in der Austrittskartei der Jüdischen Gemeinde aufgeführt, allerdings ohne Datum des Austritts. Nur Julius Schwabach wurde auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee begraben. Konvertierte zwar verm. zum Protestantismus, ist aber in der Gruft der Berliner Hedwigskirche (wo auch Wilhelmine Gräfin von Lichtenau begraben wurde) beigesetzt. // **Bildung:** »Sie hatte den ganzen Schliff einer feinen westlichen Kultur erhalten« (Fürstenberg, Erinnerungen, S. 56) // **Adressen:** Wilhelmplatz 7 (*Hatzfeldtsches Palais*); seit 1904: Villa im Grunewald, Delbrückstr. 4a; *Gut Kerzendorf* // **Personenumfeld:** Julius Schwabach war Vetter und Sozius von Gerson von Bleichröder. Sie war insb. befreundet mit Damen der Hofgesellschaft: Fürstin Marie Radziwill, Helene von Lebbin und Hildegard von Spitzenberg // **Sammlungsprofil:** Sie besaß mindestens ein Werk von Adolph Menzel. Über weiteren Kunstbesitz ist wenig bekannt. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. WAM (1905); sie war Protektorin/Vorstandsdame der SAB (1905); Mitgl. des Komitees *Mode* der Ausst. DFHB (1912) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie besaß ein Vermögen von 8,1 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,4 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). Durch sehr vermögenden Stiefvater schon vor der Ehe wohlhabend // **Wohltätigkeit:** Verm. im Ausschuss *Lette-Verein* (Frau Dr. Schwabach); Mitgl. im Damen-Komitee des *Berlin-Brandenburger Heilstätten-Vereins für Lungenkranke*; 1905: spendete 100.000 Mark in Erinnerung an ihren verstorbenen Ehemann an Bedürftige, egal welchen Glaubensbekenntnisses //

Frauenpolit. Engagement: Engagierte sich im Kontext des Internationalen Frauenkongresses in Berlin vom 12. bis 18. Juni 1904 // **Gedruckte Quellen:** Anonymus: Leonie Schwabach, Sp. 457; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner, S. 144; Fürstenberg, Erinnerungen, S. 55-56, 91 u. 118; Hutten-Czapski, Sechzig Jahre, Bd. I, S. 63-64; Kamzelak/Ott, Harry Graf Kessler Tagebuch // **Literaturauswahl:** Augustine, Patricians and Parvenus, S. 216 u. 219; Bilski (Hg.), Berlin Metropolis, S. 196; Frevort, Geschlechter-Differenzen in der Moderne, S. 151; Hahn, Die Jüdin Pallas Athene, S. 131; Siebel, Großbürgerlicher Salon, v. a. S. 88; Wilhelmy, Berliner Salon.

Seler-Sachs, Caecilie

Geburtsname: Sachs // **Geboren:** 1.6.1855 in Berlin // **Gestorben:** 4.1.1935 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1884 verh. mit dem Amerikanisten Dr. phil. Eduard Seler (1849-1922); Universitätsprofessor, Mitgl. d. königl. Akad. d. Wissenschaften; Abt.-Direktor im königl. Museum f. Völkerkunde // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Der Arzt Dr. Hermann Jacob Sachs (gest. 1883) und Bertha Sachs, geborene Guttentag (Breslau 17.10.1839-30.4.1904 Berlin). Die Zwillingsschwester der Mutter, Emma Guttentag, war verh. mit dem Bankier Gerson (von) Bleichröder // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft. Austritt aus der Jüdischen Gemeinde am 7.7.1904 // **Bildung:** Sehr gebildet; sie korrespondierte in zahlreichen Sprachen. Caecilie Seler-Sachs begleitete ihren Ehemann bei sechs Forschungsreisen nach Mexiko sowie in weitere Länder Mittel- und Südamerikas zwischen 1886 und 1911. Auf den Reisen war sie u. a. für die Bilddokumentation und das Herbarium zuständig. // **Berufe:** Forschungsreisende, Fotografin und Autorin, Mitarbeiterin bei der *Deutsch-Mexikanischen Rundschau* // **Adressen:** mind. 1910-1934: Familienvilla in Steglitz, Kaiser-Wilhelm-Str. 3 // **Personenumfeld:** Immanuel Hoffmann, Juliane Dillenius, Hedwig Pringsheim, geb. Dohm, Lotte Ring, Max Liebermann (Vater behandelte ihn medizinisch) // **Sammlungsprofil:** Die Sammlung umfasste südamerikanische – insbesondere mexikanische – Ethnografika: Stickereien, gewebte Bänder, Schmuck, Talaveras (weißblaue Keramikgefäße aus der Region um Puebla), Idolos (kleine Götterfiguren), Tragekörbe. Außerdem besaß sie eine ethnografische Fotosammlung. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. IVA (1908); Lg. u. Mitorganisatorin b. Ausst. DFHB (1912); Lg. BUGRA (1914) // **Schenkungsprofil:** 1900: zwei »Indianerinnen-Hemden«, MfV; 1905: Steinmaske, Reliefdarstellung, MfV (Herr u. Fr.); 1907: Gebrauchsgegenstände der Pani und Arapaho, Südamericana, MfV (Herr u. Fr.); 1907: zwei Paar Armringe der Pani von Oklahoma, Steinkiste mit Relief, Tonaltertümer, MfV (allein!); 1908: Volkstrachten aus Mönchgut, Werbig i. Fläming, dem Münstertal, den Vogesen, dem Tessin und Gaital, Kärnten, MfV (allein); 1911: eine Slg. v. Papierabklatschen von Reliefsteinen aus Hatun Kolla (Peru), Mexiko und Yucatán, MfV (mit Mann) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. VdKKB (1910) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** War vermutlich als Erbin

des Vermögens des Bankiers Leopold/Löbl Guttentag (Großvater, verh. mit Fanny Wiener) vermögender als ihr Ehemann // **Verbleib der Sammlung:** Größtenteils wurde die Sammlung im Zweiten Weltkrieg zerstört. Einzelstücke befinden sich in Museumssammlungen in Mexiko und Berlin sowie in Familienbesitz. // **Auszeichnungen:** *Officier de l'Académie Française* // **Wohltätigkeit:** Mitgl. im *Lette-Verein* (1916). Ausgeprägtes soziales Engagement, u. a. für die Berliner Suppenküchen von Lina Morgenstern. // **Frauenpolit. Engagement:** Herausragendes frauenpolit. Engagement u. a. auch 1904 bei internationalem Frauenkongress, für Reform der Frauenkleidung sowie das Frauenwahlrecht // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Vorstand des Bundes Deutscher Frauenvereine u. a. (Hg.), Der internationale Frauenkongress in Berlin 1904, S. 383; Seler-Sachs, Reiseerinnerungen; Seler-Sachs, Tracht der mexikanischen Indianerinnen; Seler-Sachs, Die Sammlerinnen, Berlin 1912; Seler-Sachs, Die Huasteca-Sammlung; Seler-Sachs, Professor Johanna Mestorf, S. 23; Seler-Sachs, Zeitströmungen und verbesserte Frauenkleidung, S. 34; Seler-Sachs, Briefe einer deutschen Naturforscherin, S. 38-46, 94-105, 158-165; Seler-Sachs, Frauen lernt wählen, S. 8-11; Seler-Sachs, Meine Kiepensammlung, S. 217-225 // **Literaturauswahl:** Bärnreuther/Schuster, Lob der Sammler; Beer, Frauen in der deutschsprachigen Ethnologie, S. 210-211; Habinger, Frauen reisen in die Fremde, S. 197; Hauser-Schäublin (Hg.), Ethnologische Frauenforschung; Kuhn, Philanthropinnen, S. 87-97; Kullik, Wegbereiterinnen der deutschen Ethnologie; Müller de Gámez, Katrin: Die Altamerikanistik in Berlin am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Der Anteil der Cäcilie Seler-Sachs (1855-1935) [Arbeitstitel], Dissertationsprojekt (noch unveröffentlicht).

Siemens, Barbara Elisabeth (Elise) von

Geburtsname: Goerz // **Geboren:** 12.9.1850 in Mainz // **Gestorben:** 20.12.1938 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1.5.1872 verh. mit Dr. Georg Johann (von) Siemens, Direktor der Deutschen Bank, Mitgl. des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Wendisch Alsdorf, Kreis Schweinitz (21.10.1839 Torgau – 23.10.1901 Berlin). 1899 wurde Georg Siemens in den preußischen Adelstand erhoben. Georg von Siemens hatte persönlichen Kontakt zum Kaiser. // **Kinder:** Sechs Töchter: Elisabeth Kurlbaum (geb. Berlin 19.8.1875); Marie Wiegand (geb. Berlin 16.12.1876), verh. mit Archäologen Wiegand; Charlotte Schrader (geb. Berlin 17.1.1880), verh. mit Archäologen Schrader; Anna (Annette) Helfferich (geb. Berlin 20.2.1886); Dorothea Aschmann (geb. Berlin 20.8.1892); Antonie/Tony (starb als Kind 1889) // **Eltern:** Tochter des hessischen Juristen, Oberlandesgerichtspräsidenten und liberalen Politikers Joseph Görz und von Franziska Barbara Aloisia Margarethe, geb. Stumpf (1824-1885), Tochter des David Josef Stumpf, Wasserbauingenieur und Hofbrunnenmeister in Mainz, und der Elisabeth Schedel // **Geschwister:** Anna Hirsch, geb. Görz, verh. m. Carl Hirsch (1870-1930), Professor der Medizin in Bonn; Anna Sabine Springer, geb. Görz (1852-1888), verh. m. Ferdinand Springer (1846-1906), Verleger; Joseph Görz (1846 – um

1903), Doktor der Ingenieurwissenschaften, Generaldirektor großer Erdölunternehmungen, verh. m. Clara Lohde (1849-1935); Friedrich David Görz (1847-1926), Geheimer Justizrat, Rechtsanwalt und Notar in Mainz; Adolf Görz (1856-1925), Minenbesitzer in Südafrika, ledig; Hermann Görz (1861-1930), Elektroingenieur // **Religionszugehörigkeit:** Katholisch, Konversion zum Protestantismus. Das Familiengrab der Familie von Siemens befindet sich auf dem Süd-West-Friedhof Stahnsdorf. // **Beruf:** Mitarbeiterin ihres Ehemanns, legte Grundstein für späteres Deutsche Bank Archiv // **Adressen:** Nach Hochzeitsreise: Bendlerstr.; 1876: Behrenstr. 9/10; 1889-1914: Tiergartenstr 37; 1921, 1925: Dahlem, Podbielski-Allee 75; Sommerhaus: Villa in Stresa am Lago Maggiore und Herrenhaus Wendisch-Ahlsdorf // **Sammlungsprofil:** Elise von Siemens sammelte v. a. Bücher, besaß aber auch einige Gemälde akademischer Künstler (u. a. von Eugen Bracht, William Pape). // **Schenkungsprofil:** 1908: La Fontaine, *Fables choisies*, 4 Bde., Kupfern von Oudry, KGM; 1912: Nachlass Joseph Olbrich (Künstler), im Kollektiv angekauft, KGM // **Mitgliedschaften:** Mitgl. *Verein der Freunde antiker Kunst* (mind. 1922/24). Dieser Verein traf sich auch im Haus von Elise von Siemens. // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Elise von Siemens besaß ein Vermögen von 5,6 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,31 Millionen Mark (vgl. Martin, *Jahrbuch der Millionäre*). // **Porträts:** Karl Gussow, *Portrait Elise von Siemens* // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins*. Großes wohltätiges Engagement für Hilfsbedürftige, Schulen, Betreuungsanstalten für Kinder und Krankenfürsorge d. Arbeiterschaft, Patronin u. Finanzierung v. Kirchen, stiftete Auswärtigem Amt 3.000 Mark zu Etablierung eines dt. Arztes in Bagdad (vgl. Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, S. 393) // **Gedruckte Quellen:** Hellferich, Georg Siemens, Berlin 1923, v. a. Bd. 3, S. 153-393; Siemens, Jugenderinnerungen; Siemens, Jugend, Lehr- und Wanderjahre; Siemens, Erfahrungen und Betrachtungen.

Siemens, Ellen Ida Elisabeth von

Geburtsname: von Helmholtz // **Geboren:** 24.4.1864 in Heidelberg // **Gestorben:** 27.II.1941 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1884 verh. m. d. Fabrikbesitzer Arnold Wilhelm von Siemens (1853-1918), Sek. Lieut. d. Res. d. Ulan.-Reg. v. Schmidt (1. Pomm.), Nr. 4 ältester Sohn von Werner v. Siemens // **Kinder:** Fünf Kinder: Hermann (geb. 1885); Robert (geb. 1889); Günther (geb. 1893); Hildgard (geb. 1887); Gerda Ellen Elisabeth von Siemens // **Eltern:** Der Physiologe und Physiker Hermann von Helmholtz und die Salonière Anna von Helmholtz, geb. von Mohl // **Geschwister:** Robert von Helmholtz und Friedrich Julius von Helmholtz // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch, begraben auf dem Neuen Friedhof Berlin-Wannsee // **Adressen:** 1889/1890: Moltkestr. 2; 1900: Bellevuestr. 11a; 1905: Tiergartenstr. 19; 1921: Von-der-Heydt-Str. 12; 1930: Hohenzollernstr. 7; 1936: Tiergartenstr. 34a; Sommerhaus am Wannsee *Siemensschlösschen* // **Personenumfeld:** Th. Wiegand, Hedwig Heyl, Helene von Harrach, Marie von Olfers, Cornelia Richter, Hugo von Tschudi, Arnold Böcklin, Rein-

hold Lepsius, Albert Hertel, Adolf von Hildebrand // **Sammlungsprofil:** Ellen von Siemens besaß eine umfangreiche grafische Sammlung (Radierungen, Lithographien, Kupferstiche). In ihrer Sammlung waren auffällig viele deutsche und britische Künstlerinnen vertreten, u. a. Cornelia Packa-Wagner, Clara Arnheim, Marianne von Buddenbrock, Erna Halleur, Anna Kühn, Aenny Loewenstein, Helena Maß, Paula Modersohn-Becker, Austen Brown, Susan Crawford, Ethel Gabain, Edith Dawson, Mary Sloane. In ihrer Sammlung befanden sich auffällig viele Städte- und Landschaftsansichten. Außerdem besaß sie eine Bibliothek und eine Fotosammlung (u. a. Aufnahmen von einer Reise nach Palästina, die sie bei der Ausstellung DFHB zur Verfügung stellte). // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. DFHB (1912); Lg. BUGRA (1914); geschäftsführender Ausschuss IVA (1909); geschäftsführender Ausschuss der Ausst. DFHB (1912) (auch zuständig für Blumenschmuck und im Komitee *Mode*) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1911: Christi Bergpredigt, silberne Plakette von W. Schott, Münzkabinett; 1913: Gedenkbuch an Gerda Ellen Elisabeth von Siemens, mit Buchschmuck v. Freifrau Emma v. Maltzan, Berlin 1911, KGM; 1923: gemeinsam mit Eduard Arnhold u. a. ermöglichte sie den Ankauf zweier Bronzen für das Antiquarium. Sie erteilte der Künstlerin Marie Kirschner den Auftrag zur Gestaltung eines großen Musiksaals und verschiedener Zimmer ihrer Villa. // **Mitgliedschaften:** *Verein der Freunde antiker Kunst* (mind. 1921-1924); Mitgl. VdKKB 1898-1940 (auch jahrelang im Vorstand), Schatzmeisterin des *Lyceum-Clubs* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Arnold Siemens besaß ein Vermögen von 18,5 Millionen Mark und ein Einkommen von 1,2 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Wohltätigkeit:** Ehrenkomitee des *Frauen-Groschen-Vereins* // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, Zeitgenossen, S. 43; Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Reissner, Gestalten, S. 138; Siemens (Hg.), Anna von Helmholtz; Siemens, Gerda Ellen Elisabeth von Siemens, 2 Bde. // **Literaturauswahl:** Augustine, Patricians and Parvenus; Knopf, Sammlerinnen um 1900, S. 147-148; Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich; Wilhelmy, Berliner Salon.

Simrock, Clara Franzisca Angelica Hubertina

Geburtsname: Heimann // **Geboren:** 22. (auch: 20.).6.1839 in Bonn // **Gestorben:** 30.4.1928 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1862 verh. mit dem Musikverleger Friedrich August Simrock (2.1.1837 Bonn – 20.8.1901 Ouchy/Lausanne) // **Kinder:** Zwei Töchter // **Eltern:** Verwandte der Kölner Familie Farina // **Adressen:** 1897: Am Karlsbad 3; ca. 1901-1914: Lützowplatz 3 // **Persoenenumfeld:** Viele berühmte Musiker, wie Johannes Brahms und Johann Joachim; enge Freundschaft mit Arnold Böcklin. Gästeliste des Salons vgl. Wilhelmy, Berliner Salon, S. 838. Fritz Simrock soll eine Liebesbeziehung zu Amalie Joachim gehabt haben. // **Sammlungsprofil:** Das Ehepaar Simrock besaß eine Sammlung von Gemälden des befreundeten Künstlers Arnold Böcklin. Darunter waren so bekannte Gemälde wie *Die Toteninsel* und *Triton und Nereide*. // **Aus-**

stellungen / Leihgaben: Lg. JA (1906); Lg. BöA (1927) // **Gedruckte Quellen:** Plessing, Clara Simrock, S. 2-8; Scheffler, Ausbau der Nationalgalerie, S. 71-72 // **Literatur:** Ottendorf, Das Haus Simrock, S. 134-135; Wilhelmy, Berliner Salon.

Sobernheim, Luise (auch Lilli)

Geburtsname: Rosenfeld-Goldschmidt // **Geboren:** 2.10.1872 // **Gestorben:** 1940 // **Familienstand:** Seit 1894 verh. mit Bankier Curt Joseph Sobernheim (10.1.1871 Berlin – 24.6.1940 Paris) // **Kinder:** Adolph Kurt (1898-1960er) und Grete (1899-1974) // **Eltern:** Marie Rosenfeld, geb. Goldschmidt, und Bankier Eduard Rosenfeld // **Geschwister:** Sieben Geschwister: 1. Helene (11.7.1865-23.1.1873); 2. Anna (geb. 11.5.1867); 3. Anton Karl (21.6.1868-3.11.1868); 4. Hermine (geb. 30.9.1869); 5. Ernst (geb. 6.10.1870); 6. Emilie (geb. 12.2.1873); 7. Max Benedikt (geb. 16.12.1873) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch // **Adressen:** 1897-1899: Bellevuestr. 7 pt.; 1900-1901: Hohenzollernstr. 5a; 1903-1908: Augsburger Str. 4/5 pt.; 1909-1933: Augsburger Str. 2/3 // **Samlungsprofil:** Buddha-Statuetten // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. DFHB (1912) // **Verbleib der Sammlung:** 1933 flüchtete Curt Sobernheim nach Paris, wo er nach der deutschen Besetzung Frankreichs nach dem 22.6.1940 vermutlich in Gestapohaft in Paris ermordet wurde. Das Schicksal seiner Frau ist ebenso ungeklärt wie der Verbleib ihrer Sammlung. Sie starb vermutlich in einem Krankenhaus in Paris kurz nach dem Tod ihres Ehemanns. // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Sobernheim, Buddhas Statuetten, S. 141-147 // **Literaturauswahl:** Pohl, Deutsche Bankiers, S. 388.

Steinthal, Fanny

Geburtsname: Lindenthal // **Geboren:** 13.1.1866 in Wien // **Gestorben:** 15.10.1941 in Berlin // **Familienstand:** Verh. m. dem Bankier und Direktor der Deutschen Bank Max Steinthal (24.12.1850 Berlin – 8.12.1940 Berlin) // **Kinder:** 1. Erich Berthold (1890-1963), Verleger; 2. Margarete Daisy Lea (1891-1980); 3. Eva Karola (1892-1993); 4. Jacob Werner (1894-1972); 5. Eduard Hans (1896-1942 Auschwitz); 6. Bertha Ruth (1898-1974); 7. Peter Friedrich (1899-1972) [später Namenswechsel zu Stanton] // **Eltern:** Berthold und Bertha Lindenthal // **Geschwister:** Dr. Otto Lindenthal; Ernst Lindenthal // **Religionszugehörigkeit:** Fanny und Max Steinthal waren jüdisch, ließen aber ihre Kinder taufen. Das Ehepaar Steinthal wurde auf dem interkonfessionellen Friedhof in der Berliner Heerstr. beigesetzt. // **Adressen:** 1889-1894 (erste gemeinsame Wohnung): Roonstr. 9; 1894-1939: Uhlandstr. 191 (Villa erbaut von Richard Wolfenstein); 1924: Erwerb des Gutshofs *Neue Mühle* am Maxsee bei Müncheberg; 1939-1940: Ballenstedter Str.; 1940: Hotel Eden, Budapester Str. 35 // **Personenumfeld:** Wilhelm von Bode, Hermann und Anna Wallich, Georg von Siemens, Karl Walser, Frieda Jacoby, Ernst Lessing, Julius Senft, Ernst Friedmann, Rudolf

Alexander Schröder, Marie Kirschner, Frau Steinthal, Franziska Brück, Sophie L. Schlieder, Fia Wille, Cucuel Tschuchner, Gräfin Montgelas-Dresden, v. Versen, R. Tornow, Alice Senft, Geheimer Rat Kayser, Kom.-Rat Heyl, Julius Meier-Graefe, Else Oppler-Legband, Ossip Schubin, Otto Haas-Heyl, E. v. Studnitz, Julius Gipkens // **Sammlungsprofil:** Das Ehepaar Steinthal sammelte gemeinsam insbesondere niederländische und flämische Malerei des 17. Jh.s, aber auch zeitgenössische und moderne Gemälde und Grafik (Werke von Lovis Corinth, Édouard Manet, Camille Pissarro, Edvard Munch, Pablo Picasso, Max Liebermann, Joaquin Sorolla, Giovanni Segantini und Dora Hitz). Fanny Steinthal besaß darüber hinaus eine Miniaturesammlung sowie eine Riechflakonsammlung. Eine Liste der Kunstwerke der Sammlung Steinthal befindet sich in: Kat. Jüdisches Museum Berlin, 2004, S. 52-64 // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. MAB (1906); Lg. DGT (1908); Lg. DKM (1909); Lg. DRF (1916); Lg. JKB (1938) // **Mitgliedschaften:** Mitgl. VdKKB; *Verein für deutsche Volkskunde* (auch in Werbekommission); Mitgl. *Ostas. Gesellschaft* (1927) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Das Ehepaar Steinthal war sehr vermögend, auf dem dritten Platz der Millionäre der Stadt Charlottenburg (1908) // **Verbleib der Sammlung:** Große Teile der Sammlung Steinthal wurden vom Testamentsvollstrecker und Schwiegersohn Richard Vollmann zum Schutz vor Kriegszerstörung nach Dresden in sein dortiges Haus gebracht. Anfang der 1950er Jahre floh Vollmann nach Westdeutschland und ließ die Kunstsammlung zurück. Die Sammlung gelangte zur treuhänderischen Verwahrung in die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Im Jahr 2002 fanden die von den Steinthal-Erben eingesetzten Historiker in einem Depot der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden ein 60 Werke umfassendes Konvolut aus der Sammlung Steinthal, das 2004 an die Erben restituiert wurde. Dennoch sind weiterhin vor allem die Miniaturesammlung und andere Kunstwerke der Sammlung Steinthal verschollen. // **Auszeichnungen:** 1918, Verdienstkreuz für Kriegshilfe // **Wohltätigkeit:** Fanny Steinthal stand gemeinsam mit Aniela Fürstenberg dem Charlottenburger Mütter- und Säuglingsheim vor, das vom Ehepaar Steinthal 100.000 Mark erhielt. 1905 stifteten Steinthals 100.000 Mark für das sozialreformerische Projekt Waldschulen; Mitgl. d. *Deutschen Willkommen-Gesellschaft* (Kreis von Frauen, der für die Aufnahme von Ausländern plädierte) // **Literaturauswahl:** Girardet, *Jüdische Mäzene*, S. 224; Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum, v. a. S. 401-402; Jüdisches Museum Berlin (Hg.), *Max Steinthal*, Berlin 2004; Kuhrau, *Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 286; Paul, *Hugo von Tschudi*, S. 357.

Stern, Wilma Malgonia und Julius

Geburtsname: Karpeles // **Geboren:** 13.9.1868 in Hamburg // **Gestorben:** 20.5.1914 (Suizid) // **Familienstand:** verh. mit Julius Stern (26.7.1858-23.3.1914), Direktor der Nationalbank f. Deutschland // **Kinder:** Direktor Paul Stern // **Eltern:** Der Hamburger Kaufmann Nikolaus Karpeles und Tekla Karpeles // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch. Begraben auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-

Weißensee (Gräberfeld H 4, Erbbegräbnis 2063) // **Beruf:** Malerin, Malschülerin von Dora Hitz // **Adressen:** 1889/90: Unter den Linden 5; 1905: Voßstr. 34; Bellevuestr. 6a; wohnten im Sommer in Potsdamer Villa (in Geltow) // **Personeenumfeld:** Henry van de Velde, Curt Herrmann, Sophie Herrmann, Dora Hitz, Luise Begas-Parmentier, Marie von Bunsen, Walter von Heymel, Direktor Julius Schiff, Otto Julius Bierbaum // **Sammlungsprofil:** Das Ehepaar baute sich zwischen 1890 und 1910 eine Sammlung moderner französischer und deutscher Gemälde und Plastiken auf. Darunter waren Werke von Berliner Secesionskünstlern (Liebermann, Corinth, Slevogt, Baum, Walser, Hitz und Ludwig Hoffmann, Max Beckmann) und französischen Impressionisten (Manet, Cézanne, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Monet, van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Rodin, Maillol). Darüber hinaus besaß das Ehepaar eine Sammlung ostasiatischer Kleinkunst und japanischer Farbholzschnitte. // **Ausstellungen / Leihgaben:** Protektorin / Vorstandsdame f. SAB (1905); Lg. bei SBK (1912) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Das Ehepaar Stern zählte zu den frühen Kunden Henry van de Veldes. Dieser fertigte ihnen eine opulente Wohnungsausstattung (Salon, Herrenzimmer, Bibliothek, Einzelmöbel & Teilausstattung und Umbauten van de Veldes für ihre Villa in Potsdam). Malgonia Stern trug auch von Henry van de Velde entworfene Kleider. Es existierte zudem eine *Julius und Malgonia Stern Stiftung*, die die Ausbildung und Unterstützung junger Künstler finanzierte. Malgonia Stern zahlte in den Förder-Fonds für die Ausstellung DFHB ein. Die Inneneinrichtung in der Bellevuestr. gab das Paar bei der Kunstgewerblerin Maria Henriette Josephine von Brocken in Auftrag. Sie förderten zudem den Kunstschriftsteller Karl Scheffler. // **Mitgliedschaften:** VdKKB // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Julius Stern besaß ein Vermögen von 2,6 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,16 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Verbleib der Sammlung:** Die Kunstsammlung wurde am 22.5.1916 bei der Galerie Paul Cassirer versteigert. // **Gedruckte Quellen:** Bunsen, Zeitgenossen, S. 70; Bielefeld Verlag (Hg.), Berlin und die Berliner, S. 147; Cassirer, Paul (Hg.), Sammlung Julius Stern; Cassirer / Helbing, Nachlass Julius und Malgonia Stern; Hancke, Sammlung Stern, S. 536-548 // **Literaturauswahl:** Föhl, Henry van de Velde; Pophanken / Billeter (Hg.), Moderne und ihre Sammler, S. 16.

Straus-Negbaur, Antonie (auch: Toni / Tony)

Geburtsname: Negbaur // **Geboren:** 19.3.1859 in Brooklyn // **Gestorben:** 3.9.1942 in Berlin // **Familienstand:** Seit 9.9.1885 verh. m. d. Frankfurter Bankier und Philanthropen Caesar Straus (12.1.1854 Michelstadt – 30.1.1905 Frankfurt a. M.). Straus gründete 1877 ein Bankgeschäft am Goethe-Platz 11. Nach dem Tod ihres Mannes 1905 für mehr als 30 Jahre Witwenstatus. // **Kinder:** Albert Ludwig Straus (30.5.1888 Frankfurt a. M. – 5.5.1950 Berlin, Kaufmann, psychologischer Berufsberater und später Fotograf; Erwin Walter Maximilian Straus (11.10.1891 Frankfurt a. M. – 20.5.1975 Lexington), Psychiater, amerikani-

sches Exil, verh. m. Gertrud Lukaschik Straus // **Eltern:** Amalie Negbaur, geb. Pollitz (26. März 1838-7. August 1919) und Louis Negbaur (Neugebauer), 1886 in den USA eingebürgert // **Geschwister:** Geschwister werden in einem Brief an Bode erwähnt. Evtl. Dr. Walter Negbaur (25.6.1867-14.7.1937) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdischer Herkunft, evangelisch getauft. Begraben auf Südwestkirchhof Stahnsdorf (Kapellenblock, Nr. 43, Erbbegräbnis) // **Adressen:** Myliusstr. 22, Frankfurt a.M., mit Caesar Straus (1905); Kl. Wiesenau 8 (Frankfurt a.M., 1908), Berlin-Grunewald, Teplitzer Str. 9 (1928); Sodener Str. 34, Berlin-Wilmersdorf (1942) // **Personenumfeld:** Curt Glaser, Prof. Jessen (Kunstgewerbemuseum), Woldemar von Seydlitz, Wilhelm Bode; Dr. Julius Kurth; William Frederik Cookin (Chicago), Herr Prof. Singer (Kupferstichkabinett Dresden); Besucher ihrer Sammlung: Emil Orlik, Walter Heymel, Carl Heinz Martin, Prof. Fischer und Frau, Oscar Graf (Radierer), Swarenski, Dr. Hermann Smitt (Arzt und Kunstfreund), Howard Mansfield (New Yorker Sammler), Mrs Havemeyer, Clarence Buckingham, Fitzroy Carrington; Frank Lloyd Wright, verwandt mit der Cassirer-Familie // **Sammlungsprofil:** Sie baute zwischen 1908 und 1913 eine Sammlung japanischer Farbholzschnitte auf, die für ihre herausragende Qualität und Vollständigkeit (Überblick über Technik und Geschichte des Farbholzschnitts) berühmt war. Darüber hinaus sammelte sie koreanische Töpfereien, Handzeichnungen, Radierungen und Kupferstiche alter Meister (Rembrandt etc.), v. a. des niederländischen Barock und der deutschen Renaissance; Holzskulpturen und altes Kunstgewerbe. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Zahlreiche Ausstellungen ihrer Sammlung u. a. in München (1909), im Frankfurter Städelschen Institut (1909/1910), in Schwerin (1910) und in der Bremer Kunsthalle (1911); Lg. OK (1912) // **Schenkungsprofil:** 1925: Torii Kiyonubu II. Schauspielszenen, kolorierter Holzschnitt, Kunstbibliothek Berlin // **Mitgliedschaften:** Mitgl. d. *Gesellschaft f. Ostasiatische Kunst* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sehr vermögend, jedoch die Versteigerungen ihrer Sammlungen deuten auf finanzielle Schwierigkeiten nach dem Ersten Weltkrieg hin, bedauert Mitte der 1920er Jahre, dass sie zu »arm« sei, um Vermeers anzukaufen // **Verbleib der Sammlung:** 1928 ließ sie das Gros ihrer Sammlung japan. Farbholzschnitte bei Cassirer und Helbing versteigern; 1930 folgte die Versteigerung ihrer Zeichnungen alter Meister ebenfalls bei Cassirer und Helbing. Antonie Straus-Negbaur und ihr Sohn Albert wurden bis 1942 von Hermann Göring »protegiert«, da sie Werke ihrer Kunstsammlung über den Kunsthändler Walter Karl Hofer weit unter Marktwert an Göring verkaufte und vermutlich auch schenkte, darunter: Riemenschneider-Schule, *Madonna mit Kind*, Holzskulptur, süddeutsch um 1530; Meister Barkofen, *Stehender Bischof*, Plastik; Jörg Syrlin, *Männlicher Heiliger*, Plastik; von Vest, flämische Renaissance, *Adam und Eva*, Buchsrelief; Frankreich um 1430; *Johannes der Evangelist*, kleine Holzskulptur. Tony Straus-Negbaur konnte so, trotz des Bescheids zur Räumung ihrer Wohnung 1939, bis zu ihrem Tode (Herbst 1942) dort wohnen bleiben und ihr Sohn als Fotograf tätig sein. Nach dem Tod Tony Straus-Negbaur wurde jedoch ihr Sohn Albert von der Gestapo inhaftiert und gefoltert. Er starb wenige Jahre nach

seiner Befreiung durch die Alliierten (verm. Suizid). Nach 1945 wurden fünf Werke der Sammlung Straus-Negbaur, die von den Alliierten geborgen worden waren, an ihren zweiten, in die USA emigrierten Sohn Erwin W. Straus restituiert. Nach dessen Tod wurden diese fünf Kunstwerke an das *Simon Silverman Phenomenology Center* an der Duquesne University (Pittsburgh, Pennsylvania) übergeben, wo sie ausgestellt werden. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung Tony Straus-Negbaur, S. 36-37; Anonymus [G.], Auktionsnachrichten, S. 407-408; Eisenstadt, Auktionsnachrichten, S. 175-176; Cassirer/Helbing, Sammlung Tony Straus-Negbaur, Berlin 1928; Cassirer/Helbing, Sammlung Tony Straus-Negbaur, Berlin 1930; Donath, Technik des Kunst sammelns, S. 168 u. 170-171; Glaser/Rumpf, Frühe japanische Holzschnitte; Kurth, Ausstellung alter japanischer Farbenholzschnitte; Straus-Negbaur, Wie ich Japan entdeckte und sammelte, S. 464-470; Tiedemann (Hg.), Sammlung Tony Straus-Negbaur // **Literaturauswahl:** Anonymus, Straus-Negbaur, S. 490; Meech, Frank Lloyd Wright and the Art of Japan; Moss, Translators preface, S. VII-XVIII; Moss, Erwin Straus; Tikotin, Erinnerungen eines Sammlers, S. 118-124; Bossong, Erwin Walter Maximilian Straus.

Victoria, Adelaide Marie Luise
(**Kronprinzessin Victoria, später Kaiserin Friedrich**)

Geburtsname: Princess Royal von Großbritannien und Irland // **Geboren:** 21.II.1840 in London // **Gestorben:** 5.8.1901 in Kronberg/Taunus // **Familienstand:** Seit 1856 verlobt, seit 1858 verh. mit Friedrich Wilhelm von Preußen, später Kaiser Friedrich III. Seit 1871 Protektor der Königlichen Museen // **Eltern:** Victoria von Großbritannien // **Bildung:** Privatunterricht bei Erzieherin Lady Lytton und Lehrer Henry Birch; zahlreiche Kunstreisen nach England, Italien und in die Niederlande. Sie sprach vier Sprachen fließend, fertigte professionelle Übersetzungen an. Zudem wurde sie in Natur- und Geisteswissenschaften ausgebildet. // **Adressen:** Seit 8.2.1858 in Berlin; Kronprinzenpalais und das Neue Palais (Potsdam), nach 1888: Kronprinzenpalais, Schloss Charlottenhof; Schlösser in Bad Homburg und Wiesbaden; Schloss Friedrichshof in Kronberg [auch Cronberg]/Taunus (Witwensitz) // **Personenumfeld:** Berliner Kaiserhof, Anton von Werner (sie war die Patin seiner Tochter), Albert Wolf (Bildhauer), Reinhold Begas, Heinrich von Angeli (ihr Mallehrer), Sir Richard Wallace (englischer Sammler), Herzogin von Galliera (Sammlerin), Graf Sechendorff, Wilhelm Bode, Fedor Jagor, Julius Lessing, Cornelia Richter // **Sammlungsprofil:** Besaß eine umfangreiche Kunstgewerbesammlung (erbte 1500 kunstgewerbliche Objekte aus der Sammlung von Ferdinand Robert-Tornow), darunter: Renaissance-Keramik, Creußener Steinzeughumpen, venezianisches Glas des 16. und 17. Jh.s, Kleinbronzen, Medaillen, Bleibeschläge, Berliner Porzellan des 18. Jh.s, Schnupftabakdossen, Mittelalter bis 18. Jh., englische Porträtmalerei (Reynolds, Lawrence), Werke der Landschaftsmaler Christian Wilberg und Ascan Lutteroth und des Porträtmalers Heinrich von Angeli; sammelte auch Stammbücher und

Autografen // **Ausstellungen / Leihgaben:** Lg. Älteres Kunstgewerbe im Zeughaus (1872); Lg. Gemälde alter Meister (1883); Niederl. Kunst (1890); Kunstwerke Zeitalter Friedrich d. Große (1892); Renaissance und Mittelalter (1898) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1884: span. Gefäße, KGM; 1885: Textilien, KGM; 1889: Schenkungskonvolut, KGM; 1890: zwei große Medaillen, Antiquarium, 1891: Knüpfteppich, KGM; 1892: Flacon, Wedgwood, KGM. Förderte die Errichtung eines Kunstgewerbemuseums in Berlin nach britischem Vorbild. Sie stiftete: »altitalienische und japanische Stoffe, englische Keramiken, orientalische Teppiche, syrische Satteldecken, friesische Holzschnitarbeiten, russische Stickerlein, Abgüsse von Nürnberger Grabplatten, Galvanos und Schmuck«. (Netzer, Mediceer, S. 124). Zahlreiche Auftragsarbeiten an Künstler, v. a. nach dem Tod ihres Mannes. Mitte Juni 1896: zwei Blatt Handzeichnungen der Malerin Kate Greenaway, KGM. Besondere Förderung des Künstlers Heinrich von Angeli. Großes Engagement für Kunstgewerbebewegung // **Mitgliedschaften:** *Vereinigung der Kunstfreunde*; gründete 1869 das *Victoria-Lyceum*, *Museumsverein des Gewerbemuseums* // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Wird als sparsam bzw. teilweise geizig beschrieben. Musste sparsam sein, da die Ausgaben des Kronprinzenpaares vom König kontrolliert wurden. »Finanzielle Engpässe« nach 1888; Erbe von Herzogin von Galliera, zum Bau eines Schlosses // **Porträts:** U. a. Heinrich von Angeli, *Kronprinzessin Victoria im Renaissance-Kostüm*, 1874 // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung ist teilweise noch heute im Schloss Friedrichshof (Schlosshotel Kronberg) im Taunus zu sehen. Teile der Einrichtung wurden testamentarisch an die Erben aufgeteilt. Wichtige Stücke ihrer Kunstgewerbesammlung wurden nach ihrem Tod im Kunsthandel veräußert oder gingen an Berliner Museen. Teile gelten auch seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. // **Frauenpolit. Engagement:** War in mind. 17 Vereinen engagiert, die mit der Förderung der Frauenerwerbstätigkeit zusammenhingen // **Gedruckte Quellen:** Bode, Kunstsammlung ihrer Majestät der Kaiserin, Berlin 1896; Falkenegg, Kaiserin Friedrich und das deutsche Kunstgewerbe; Jessen, Kaiserin Friedrich, S. 2 u. 30-31; Lage, Kaiserin Friedrich; Malkowsky, Kunst im Dienste der Staats-Idee, S. 224 // **Literaturauswahl:** Berkeley, Kaiserin Friedrich; Eichler, Viktoria als Malerin, Sammlerin und Mäzenin, S. 134-150; Knopf, Sammlerinnen um 1900, S. 164; Kuhrau, Kunstsammler im Kaiserreich, v. a. S. 49-50 u. 187-288; Netzer, Mediceer des deutschen Kunstgewerbes, S. 119-129; Siemer, Kaiserin Friedrich als Bauherrin, Kunstsammlerin und Mäzenin, S. 129-145.

Waldegg, Tilly

Geboren: Stuttgart 1873 // **Gestorben:** Florenz 1939 // **Beruf:** Schauspielerin // **Adresse:** mind. 1900-1914: Roonstr. 10 // **Samlungsprofil:** Waldegg besaß eine kunstgewerbliche Sammlung, die Porzellan, Miniaturen des 18. und 19. Jh.s, Gobelins, Spitzen, Fächer und Uhren umfasste. Unter den Künstlern, die in ihrer Miniaturensammlung vertreten waren, sind: Franziska Schröpfer, Millet, Blanchet, Chardon, Norin, Augustin, Guérin, Filcher, Weisl, Cam-

pana. // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. *Die Dame in Kunst und Mode* (1909); Lg. Aust. *Die Frau in Haus und Beruf* (1912); Lg b. BUGRA (1914) // **Porträts:** Friedrich August Kaulbach, *Porträtmalerei Tilly Waldegg* // **Gedruckte Quellen:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf.

Walden, Nell / Nelly Anna Charlotta

Geburtsname: Roslund // **Geboren:** 29.12.1887 in Karlskrona, Schweden // **Gestorben:** 21.10.1975 in Bern, Schweiz // **Familienstand:** Seit November 1912 verh. m. d. Kunsthändler Herwarth Walden (urspr. Georg Lewin), Trennung 1924; 1926 heiratete Nell Walden den jüdischen Arzt Hans Hermann Heimann in Berlin, der von den Nationalsozialisten ermordet wurde. 1940 heiratete sie den Schweizer Lehrer Hannes Urech. // **Eltern:** Tochter eines Dekans der schwedischen Kirche Frithiof Roslund // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch-lutherisch // **Bildung:** Sie war durch ihren Großvater früh mit Kunst aus Fernost konfrontiert, da dieser als Reeder Kunst aus Asien mitbrachte. Sie meinte, sie habe ihre Sammelleidenschaft von ihm geerbt. Bereits als Kind sammelte sie Reproduktionen (»Nells Bildergalerie«). // **Berufe:** Malerin, Musikerin, Schriftstellerin, Mitarbeit bei *Der Sturm* (Lektorat etc.) // **Adressen:** 1912: Hohenzollernstr. 3; seit 1913: Potsdamer Str. 134a; 1930: Rankestr. 36 // **Personenumfeld:** Herwarth Walden, Franz Marc, Tilla Durieux, Paul Cassirer // **Sammlungsprofil:** Nell Walden besaß eine umfangreiche Sammlung moderner Kunstwerke von Künstlern aus dem Umfeld der avantgardistischen Galerie *Der Sturm* (beispielsweise Werke von Franz Marc, Kandinsky, Jacoba van Heemskerck, Marc Chagall). Außerdem besaß sie eine ethnografische Sammlung so genannter primitiver Kunst. // **Sammlungshandbuch:** Maecenas (1930) // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. *Neuere Deutsche Kunst* (1928); Lg. Picasso-Ausstellung (1927) // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** Sie begriff den Kauf bei Malerkollegen als »wirtschaftliche Hilfe« (Walden, Walden, S. 59). Ihren Plan, die Sammlung einem deutschen Museum zu vermachen, verwarf sie nach 1933. Der ursprüngliche Plan war es, so zu sammeln, dass die Sammlung einem Berliner Museum vermacht werden könne. Nach 1933 sah sie sich dazu jedoch nicht mehr bereit: »Die testamentarische Bestimmung, die Sammlung nach meinem Ableben einem Berliner Museum zu vermachen, habe ich erst am 1. April 1933 nach der ersten Judenverfolgung durch Hitler, in tausend Stücke zerrissen.« (Walden, Walden, S. 58) // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Laut Tilla Durieux kaufte Herwarth Walden mit dem Geld seiner Frau ostasiatische Kunst und moderne Bilder, hauptsächlich Chagall (vgl. Durieux, *Erinnerungen*, S. 123). Nell Walden hatte ein eigenes Einkommen durch ihre journalistische Tätigkeit. Das Ehepaar richtete getrennte Konten ein, kaufte aber von ihrem Geld »Sturm-Bilder, Möbel und Einrichtungsgegenstände« (Walden, Walden, S. 44) // **Porträts:** William Wauer, *Porträtzeichnung* und *Doppelporträt mit Hans Heimann* // **Verbleib der Sammlung:** Die Sammlung Nell Waldens konnte in die Schweiz gerettet

werden. Bereits 1932 wurde die Gemäldesammlung nach Basel transferiert und 1933 nach Bern überführt. Die ethnografische Sammlung war leihweise im Ethnographischen Museum in Genf untergebracht und wurde später auch nach Bern ins Historische Museum überführt. 1944 wurde ihre Kunstsammlung im Berner Kunstmuseum ausgestellt. Im Juli 1933 ließ sie sich von ihrem Heimatland repatriieren. Im Herbst 1933 emigrierte sie als Schwedin in die Schweiz. Im Jahr 1954 versteigerte sie ihre Sammlung teilweise. Fünf prominente Bilder gingen an das New Yorker Guggenheim Museum. 1958 schenkte sie 45 Kunstwerke ihrer Restsammlung dem Moderna Museet in Stockholm. // **Gedruckte Quellen:** Oertzen, Nell Walden – die Sammlerin und Malerin; Walden/Schreyer (Hg.), Erinnerungsbuch; Walden, Herwarth Walden. // **Literaturauswahl:** Tavel/Beyer, Nell Walden.

Wallich, Anna

Geburtsname: Jacoby // **Geboren:** um 1840 (auch: 1853) // **Familienstand:** Seit 16.2.1875 verh. m. d. Bankier Hermann Wallich (28.12.1833 Bonn – 30.4.1928 Berlin), Konsul der Argentinischen Republik // **Eltern:** Moritz Jacoby und Julia Jacoby // **Kinder:** Paul Wallich (geb. 1882); Ilse Wallich (geb. 1879) // **Religionszugehörigkeit:** Jüdisch, ließen aber ihre Kinder protestantisch taufen. Nicht auf Jüdischem Friedhof Berlin-Weißensee begraben und nicht im Jüdischen Adreßbuch verzeichnet // **Adressen:** Elternhaus: Villa in Potsdam; 1874-1876: Burgstr. 29 II (Amtswohnung); 1877-1878: Behrenstr. 9/10 II (Amtswohnung); 1879-1887: Victoriast. 1 II; 1888-1904: Bellevuestr. 18a I (E); 1905-1928: Uhlandstr. 8 (E) // **Personenumfeld:** Carl Fürstenberg, Fanny Steinthal, James Simon, Wilhelm Bode, ihr Onkel war Ernst Jacoby. // **Sammlungsprofil:** Anna Wallich besaß eine Spitzensammlung. Sie konkurrierte mit ihrer Sammlung mit der herausragenden Textilsammlerin Helene Viewegg. Beim Sammeln ließ sie sich von Wilhelm Bode beraten und kaufte ihm Spitzen ab. // **Ausstellungen/Leihgaben:** Lg. Spitzenausstellung (1905) // **Schenkungsprofil:** 1918: Italienische Renaissance-Spitzen, KGM // **Wohltätigkeit:** Sie war die Gründerin des wohltätigen *Vereins Berliner Hauspflege*; Bezirksleiterin *Verband für jüdische Wohltätigkeitspflege* // **Gedruckte Quellen:** Wallich, Zwei Generationen im deutschen Bankwesen // **Literatur:** Reitmayer, Bankiers im Kaiserreich, S. 239-240.

Wedekind, Karoline Mathilde Sophie (von)

Geburtsname: Danzier // **Geboren:** 1.10.1856 in Mülheim // **Gestorben:** 20.5.1937 in Berlin // **Familienstand:** Seit August 1878 verh. m. d. Diplomaten, Bankier und Industriellen Generalkonsul Paul/Paolo Justus Wedekind (1845-8.3.1910 Kandy (Ceylon) an Dysenterie/Ruhr); Sohn des deutsch-italienischen Kaufmanns und Kunstmäzens Karl Wedekind, der insb. Arnold Böcklin förderte // **Kinder:** Drei Töchter und zwei Söhne: Julie, gen. Julia von Knorr-Wedekind (24.12.1883-1968), Fotografin; Hertha Ottolenghi-Wedekind (1884-

1953), Bildhauerin und impressionistische Textilkünstlerin (Wandteppiche); Mathilde Wedekind (1879-1932); Carlo Wedekind (1881-1957); Oskar Wedekind (1882-1961) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch // **Adressen:** mind. 1910-1914: Martin-Lutherstr. 39; seit 1880 Jagdschloss Friedrichswalde // **Sammlungsprofil:** Sammelte seit den 1880er Jahren Textilien, begünstigt durch einen mehrjährigen Aufenthalt auf Sizilien, in Spanien und Griechenland. Die Sammlung umfasste internationale, historische Näh- und Klöppelspitzen, Durchbrucharbeiten, Filet, Stickereien auf Leinen, Cannevas und Seide. Wedekind besaß auch Gemälde und Grafiken, darunter mindestens ein Werk Arnold Böcklins. Dieser schuf auch fünf Fresken für ihre Villa. // **Sammlungshandbuch:** Pantheon (1914) // **Ausstellungen / Leihgaben:** Protektorin / Vorstands dame und Lg. Spitzenausstellung (1905) (mehr als 100 Exponate!); Lg. Ausst. DFHB (1912); Lg. Böcklin-Ausstellung (1927) // **Wohltätigkeit:** Mitgl. i. *Lette-Verein* (1916). Sie war lebensl. Mitgl. im *Berliner Frauenverein gegen den Alkoholismus* (1914). // **GEDRUCKTE QUELLEN:** Deutscher Lyceum-Club, Frau in Haus und Beruf; Marelle, Wandteppiche von Hertha Ottolenghi-Wedekind, S. 409-412.

Wegener, Olga Clara Julia

Geburtsname: von Zaluskowski // **Pseudonym:** Madeleine // **Geboren:** 29.8.1866 in Freienwalde a.O. // **Gestorben:** 9.4.1939 in Berlin // **Familienstand:** Seit 1900 verh. m. d. Geografen, Forschungsreisenden und Schriftsteller Dr. Karl Friedrich Wilhelm Georg Wegener (31.5.1863 Brandenburg a. H. – 8.7.1939 Berlin). Dieser unternahm zahlreiche Weltreisen und hatte seit 1910 einen Lehrauftrag an der Berliner Handelshochschule und war dort seit 1919 hauptamtlicher Dozent und ab 1926/27 Rektor der Hochschule // **Kinder:** Kinderlos. Nichte Elisabeth Mierendorff (am 1.9.1910 als Elisabeth Olga Julia Margarethe von Zaluskowski in Ostrowo/Posen geboren, lebte später auf dem Gut Lindenhof) // **Eltern:** Julius Johann Ludwig von Zaluskowski (29.6.1831 Leibitsch – 21.7.1884 Betkenhammer b. Flastow (1865 prom. Lt. im 9. brandenb. Inf. Reg. 60; 1880 Major im Inf. Reg. 77; zuletzt Major z. d. u. Bezirks Commandeur L. R.21) und Clara Luise Dorothea von Zaluskowski, geb. Hafemann (19.1.1840 Betkenhammer – 31.4.1887 Dt. Krone). Die Vorfahren Wegeners wanderten um 1700 aus dem Gau Kalisch, Groß Pohn aus, wurden evangelisch und erwarben das Gut Bialatten bei Soldau. Georg Wegeners Eltern waren der Theologe und Superintendent Wilhelm Wegener und Anna von Rentzell. // **Geschwister:** Erich Emil Joseph Julius von Zaluskowski (13.10.1869; seit 1883 Kadett zu Berlin), Hellmuth Rudolf Konrad Ludwig (geb. 16.7.1873 in Hannover); Arthur (gest. 20.7.1869); Martha (gest. 21.7.1869) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch // **Beruf:** Handelte inoffiziell mit Kunst, hielt Vorträge und publizierte einen Reisebericht // **Adressen:** seit 1892 in Berlin; Nollendorfstr. 21 (1899); Eisenacher Str. 22 (1910); Prager Str. 36 (1928) und seit 1912 Landsitz Lindenhof bei Eutin (Holstein) // **Personenumfeld:** Adele Hindermann (Fotografin und freie Schriftstellerin), Hans Beat(us) Wieland (Schweizer Landschaftsmaler), Wilhelm

Feldmann (Akademie-Künstler); Ernst Börschmann (Architekt/Sinologe), Frederick McCormick (Sinologe/Künstler); Wilhelm Bölsche (Literat), Marie von Bunsen, Ludwig Justi, Colvin, Binyan // **Sammlungsprofil:** Chinesische Malerei des achten bis 18./19. Jh.s, zum Großteil *kakemonos* (Hängende Rollen), einige Langrollen *makimono*s und einzelne Blätter, chinesisches Kunstgewerbe, v. a. Gürtelschnallen, Bronzen, Keramik, Mobiliar // **Ausstellungen/Leihgaben:** Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener, Königliche Akademie der Künste Berlin (9.12.1908-10.1.1909). Zahlreiche Ausstellungen ihrer Sammlung im In- und Ausland; Lg. DFHB (1912) // **Verbleib der Sammlung:** Nach dem Tod des Ehepaares 1940 wurde die restliche Sammlung bei Hans Lange versteigert. // **Gedruckte Quellen:** Anonymus, Sammlung Olga-Julia Wegener, S. 299-300; Anonymus [Scheffler, Karl], Kunstausstellungen, S. 232. Anonymus: Ausstellungen. Düsseldorf, S. 259-260; Apollinaire, *Chinese Art*, S. 128-129; Galerie Bernheim Jeune (Hg.), Olga-Julia Wegener; Königliche Akademie der Künste (Hg.), Olga-Julia Wegener; Galerie Flechtheim (Hg.), Frau O.J. Wegener; Bender, *Kunstleben der Gegenwart*, S. 924-936; Bethge, *Chinesische Gemälde*, S. 70-84; Bunsen, *Chinesische Kunst in Berlin*, S. 140-142; Deutscher Lyceum-Club (Hg.), *Die Frau in Haus und Beruf*; Gaethgens/Paul (Hg.), Wilhelm Bode; Glaser, *Altchinesische Kunst*, S. 20-22; Verein für Geographie und Statistik (Hg.), *Jahresbericht*, S. 168-169; Jessen, *Peinture chinoise à Berlin*, S. 116-120; Binyon, *Chinese Paintings*, S. 255-261; Gaethgens/Winkler (Hg.), Ludwig Justi, S. 202-203; Maurice, *Art Moderne*; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Das Kunstgewerbemuseum*, S. 268; Takács, Olga-Julia Wegener, S. 121-122; Lange, Hans (Hg.), *Chinasammlung Prof. Wegener*; Wegener, *China. Ein Zukunftsproblem*; Wegener, *China. Eine Landes- und Volkskunde*; Wegener, *Erinnerungen*; Wegener, *Flug des Zaubermantels*; Wegener, Georg: *Neue Erinnerungen eines Weltreisenden*; Wegener, Madeleine; Wegener, *Empfang bei der Kaiserin-Witwe von China*, S. 144-151; Winkler, Georg Wegener, S. 302-309 // **Literaturauswahl:** Boerschmann, *Sammlung Olga-Julia Wegener*, S. 3-9; Ying-Ling Huang, *British interest*, S. 279-287; Qian, *Pound and Chinese Art*, S. 100-114; Qian, *The Modernist Response to Chinese Art*, S. 8-9; Sapper, *Nachruf Georg Wegener*, S. 281-282; Speiser, *Chinesische Malerei in Deutschland*, S. 256-264; Walravens, Otto Kümmel, S. 137-151; Walravens, *Briefe*; Klose, Bode – Kümmel: *Briefwechsel*.

Wentzel-Heckmann, Maria Elisabeth (genannt Elise)

Geburtsname: Heckmann // **Geboren:** 20.3.1833 in Berlin // **Gestorben:** 5.2.1914 // **Familienstand:** Seit 20.3.1860 verh. m. königl. Baurat Hermann Heinrich Alexander Wentzel (30.10.1820 Berlin – 14.6.1889 Berlin) // **Kinder:** Kinderlos // **Eltern:** Der Berliner Kupfer-Industrielle Carl Justus Heckmann (geb. 3.5.1786 Eschwege – Oktober 1879) und Friederike Wilhelmine Heckmann, geb. Reichenow (26.3.1801-5.1.1868) // **Geschwister:** Sieben Geschwister: Friedrich August Heckmann, Carl Georg Heckmann, Dorothea Friederike Heck-

mann, Albert Ferdinand Heckmann, Wilhelmine Mathilde Heckmann, Friedrich Wilhelm Heckmann und Mathilde Heckmann (8.3.1830-28.9.1879) // **Religionszugehörigkeit:** Christlich. Begraben auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof // **Adressen:** Seit 1881: Viktoriastr. 27; seit 1900 in Potsdam: Anwesen in der Virchowstr. 25. // **Personenumfeld:** Hedwig Heyl, Kaiser Wilhelm II., Friedrich Sarre (Neffe) // **Sammlungsprofil:** Elise Wentzel-Heckmann besaß eine Sammlung von Plastiken des Künstlers Fritz Schaper // **Förderungs- und Schenkungsprofil:** 1896: Marmorbüste Fürst Bismarck von Elisabeth Ney, NG; 1911: zwei Porträtplaketten von Deitenbeck, Münzkabinett; förderte Ausgrabungen ihres Neffen Friedrich Sarre. Förderte den Bildhauer Fritz Scharper; Stiftung für Studenten-Jahresstipendien (1908 testamentarisch der Akademie der Künste vermacht – später in Sammelstiftung aufgegangen); 100.000 Mark Stipendienstiftung und 100.000 Mark für Sächliches für Technische Hochschule Berlin. Finanzierte Ausgrabungen im Orient; Ausstattung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und der Emmauskirche in Berlin // **Mitgliedschaften:** Sie war Ehrenmitgl. des *Architekturvereins* und seit 1899 als einzige Frau Ehrenmitgl. der *Berliner Akademie der Wissenschaften* (obwohl Wissenschaftlerinnen nicht Mitglieder sein durften!). // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Carl Justus Heckmann war einer der reichsten Männer Berlins, der auch zwei Zuckerfabriken besaß und ein Rittergut Herzersdorf. Sie selbst besaß ein Vermögen von 10,9 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,05 Millionen Mark (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Auszeichnungen:** 1896: Wilhelmorden; 1894: Luisenorden, 2. Klasse, 2. Abt.; Rote Kreuz-Medaille // **Porträts:** Conrad Kiesel, *Porträtgemälde Elise Wentzel-Heckmann*, 1912; Fritz Schaper, *Doppelporträt von Elise und Hermann Wentzel*, 1895 // **Wohltätigkeit:** Im Ausschuss des *Lette-Vereins* (1903/4). Förderung des *Vereins für Volkserziehung*, des Trägervereins des Pestalozzi-Fröbel-Hauses und des Berliner Krippenvereins. Die weiblichen Mitglieder der Familie Heckmann kümmerten sich traditionell um eine Kleinkinderbewahranstalt. Starkes soziales Engagement, zahlreiche soziale Stiftungen. Anteil am Bau der Salomon-Schule (Karl-Schrader-Str. 7-8, Berlin-Schöneberg). Sie stiftete der Berliner Akademie der Wissenschaften zum 200-jährigen Jubiläum ca. 1,5 Millionen (!) Goldmark in Form der *Wentzel-Heckmann-Stiftung*. Diese Stiftung garantierte großzügig die Finanzierung der Akademie-Unternehmungen. Sie war auch lebensl. Mitgl. im *Berliner Frauenverein gegen den Alkoholismus* (1914). // **Frauenpolit. Engagement:** Sie war im Vorstand des Lokalkomitees für den Internationalen Frauenkongress 1904 in Berlin. // **Gedruckte Quellen:** Heyl, *Aus meinem Leben*, S. 104 // **Literaturauswahl:** Braumüller / Braumüller: Zwei Berliner Familien, u. a. S. 305; Brönnner / Strauss, *Bürgerliche Villen in Potsdam*, S. 138-139; Henning, *Eine Mäzenin*, S. 361-362; Simson, *Fritz Schaper*; Vogt, *Vom Hintereingang zum Hauptportal*, S. 57; Wobbe, *Longue durée*, S. 1-2.

Witzleben, Marie Philippine Baronin von

Geburtsname: (von) Normann // **Geboren:** 30.10.1835 in Danzig, Westpreußen // **Gestorben:** 7.2.1896 in Baden-Baden // **Familienstand:** Seit 4.5.1854 verh. m. Erik von Witzleben (17.12.1827-27.6.1866), der 1866 als königlich preussischer Hauptmann und Kompanie-Chef im Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2 in der Schlacht bei Trautenau fiel // **Kinder:** Erik von Witzleben (19.2.1855-1931); Curt von Witzleben (19.1.1857-1931). Beide erhielten 1876 die königlich preussische Erlaubnis zur Namens- und Wappenvereinigung zu Witzleben-Normann. // **Eltern:** Der Berliner Bankier Siegfried Normann (1802-1874) und Karoline Wulff-Levin aus Halle. 1863 hatte der Berliner Bankier Siegfried Normann (1802-1874) aus einer jüdischen Danziger Familie, getauft 1861, unter anderem Wappen den preussischen Adel erlangt. Die Taufe beider Ehegatten zum Protestantismus war Voraussetzung der Nobilitierung. Kurt von Witzlebens Vater war auch schon adelig. // **Religionszugehörigkeit:** Die Eltern von Marie von Witzleben waren beide vom Judentum zum Protestantismus konvertiert; sie selbst war ebenfalls evangelisch getauft. // **Adresse:** 1891: Unter den Linden 77 // **Sammlungsprofil:** Besaß eine Sammlung von Gemälden akademischer Künstler des 19. Jh.s // **Schenkungsprofil:** 1897: Vermächtnis: Möbel, Kunstgewerbe, Plastiken, KGM; 1897: acht Gemälde, darunter Franz Krüger, Paul Meyerheim etc., NG; der Bibliothek der Friedrich-Wilhelms-Universität vermachte sie 39 Werke, insb. französische Literatur, in 362 Bänden // **Verbleib der Sammlung:** Einige der Kunstwerke, die sie der Nationalgalerie vermachte, gelten seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. // **Auszeichnungen:** Preussisches Verdienstkreuz für Jungfrauen und Frauen // **Literatur:** Drewes, Jüdischer Adel, S. 197-198.

Woworsky, Luise Friederike Hedwig

Geburtsname: Heckmann // **Geboren:** 20.11.1851 // **Gestorben:** Verm. 1939 // **Familienstand:** Seit 1871 verh. m. d. böhmisch-deutschen kgl. Hofopernsänger (Tenor) Anton Joseph Woworsky (1834-1910) // **Eltern:** Fabrikbesitzer Carl Georg Heckmann (17.6.1824-30.7.1856) und Bertha Marie Mathilde, geb. Bruns (gest. 28.9.1856) // **Religionszugehörigkeit:** Evangelisch // **Personenumfeld:** Verwandt mit Elise von Wentzel-Heckmann und Professor Friedrich Sarre // **Schenkungsprofil:** 1913: Tierteppich nach persischem Vorbild, östl. Kleinasien, 17. Jh., Islam. Abt.; 1933: Karl Gussow, *Porträt Hedwig Woworsky*, NG // **Mitgliedschaften:** Verm. Mitgl. b. Pan-Projekt // **Ökonomische Handlungsfreiheit:** Sie besaß ein Vermögen von 6 Millionen Mark und ein Einkommen von 0,36 Millionen Mark jährlich (vgl. Martin, Jahrbuch der Millionäre). // **Gedruckte Quellen:** Anonymus: Hedwig Worwosky [sic!], Sp. 573 // **Literatur:** Braumüller / Braumüller: Zwei Berliner Familien, u. a. S. 303.

2. Glossar

Alsen, Ola

Ola Alsen (auch Olga Alsen) alias Henriette Alsberg (1880, Bonn – 1956, München) war eine deutsche Schriftstellerin und Redakteurin. Alsen entstammte einer jüdischen Familie aus dem Rheinland. Sie siedelte nach Berlin über und wurde dort schriftstellerisch tätig. Sie avancierte in den 1920er Jahren zu einer bekannten Berliner Publizistin in den Bereichen Mode und elitäres Gesellschaftsleben. In ihrer modernen Gesellschaftsrevue *Er und Sie*, die 1928 veröffentlicht wurde, beschrieb sie die Lebensweise junger Frauen der Elite, zu deren Habitus auch noch während der Weimarer Republik die Kunstmatronage zählte.

Andrae, Edith

Edith Andrae (1883, Berlin – 1952, Zürich), war eine geborene Rathenau und Schwester des Industriellen, Schriftstellers und Politikers Walther Rathenau. 1902 heiratete sie den Bankier Fritz Andrae. Zwar sammelte und förderte sie wohl nicht selbst bildende Kunst, führte aber in ihrer Berliner Villa im Grunewald einen renommierten Salon, in dem u. a. viele Kunstschaaffende wie Lovis Corinth, Georg Kolbe und Reinhold Lepsius verkehrten. Das insb. historistisch gestaltete Interieur ist durch die Fotografien von Martha Huth überliefert.

Andree-Eysn, Marie

Marie Eysn (1847, Horn, Niederösterreich – 1929, Berchtesgaden) heiratete 1903 den deutschen Volkskundler Richard Andree (1835, Braunschweig – 1912, München). Vermutlich angestoßen durch den Einfluss ihres Ehemannes, legte sie eine herausragende volkskundliche Sammlung mit regional bayerischem und religiösem Schwerpunkt an. Die Sammlung umfasste insbesondere Eisen- und Wachs votive sowie Opferbeigaben. Wiederholt stiftete sie dem Berliner Museum für Völkerkunde von 1908 bis 1919 diverse Objekte und ganze Sammlungen. Andree-Eysn publizierte außerdem zu ihrem Sammelgebiet, unter anderem die Monographie *Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet* (1910). Seit 1907 war sie Ehrenmitglied des *Vereins des Berliner Volkskundemuseums*. Ihr Engagement für Volkskunde wurde 1918 durch die Verleihung des Dankzeichens für Verdienste um die Volkskunde gewürdigt. Ihre Sammlung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg von amerikanischen Alliierten aufgefunden und blieb weitgehend erhalten.

Asenijeff, Elsa

Elsa Asenijeff (1867, Wien – 1941, Bräunsdorf), Pseudonym für Elsa Maria Nestoroff, geb. Packeny, entstammte einer großbürgerlichen österreichischen Familie. Sie widmete sich nach der Scheidung ihrer ersten Ehe 1896 dem Studium

der Philosophie und war schriftstellerisch tätig. Ihre Publikationen befassten sich insbesondere mit dem zeitgenössischen Geschlechterverhältnis. Sie vertrat einen differenzfeministischen Ansatz und setzte sich für bessere Mädchenerziehung, Frauenbildung und die ökonomische Unabhängigkeit von Frauen durch eigene Erwerbstätigkeit ein. Seit 1898 war sie die inoffizielle Lebensgefährtin des Leipziger Künstlers Max Klinger. Sie war bekannt mit Olga-Julia Wegener und gab ihr Ratschläge für ihren Handel mit chinesischer Kunst.

Bing, Siegfried

Siegfried Bing (1838, Hamburg – 1905, Vaucresson, Frankreich) gilt als einer der bedeutendsten Vermittler ostasiatischer Kunst in Europa und Amerika. Der aus Hamburg stammende jüdische Kaufmann ging ab 1854 nach Paris und war dort in den Familienunternehmen »Bing et Renner« und »Leuiller fils et Bing« tätig. Seit 1870 importierte die Firma zunehmend ostasiatische Kunst und Kuriositäten, was Bing ausbaute und somit den Japonismus in ganz Europa stark förderte. 1895 gründete er die berühmte Galerie »Salon de l'Art Nouveau«, die Namensgeber für eine ganze Kunstströmung um 1900 werden sollte.

Binyon, Laurence

Laurence Binyon (1869, Lancaster – 1943, Reading) studierte an der Londoner St. Paul's School und dem Trinity College in Oxford. Früh betätigte er sich als Lyriker und gewann 1891 den Newdigat Prize. Nach Studienabschluss begann er im Department of Printed Books des British Museum in London zu arbeiten und verfasste Katalogeinträge und Kunstmonographien. 1895 wechselte er in das Department of Prints and Drawings, in dem er 1909 zum Assistant Keeper und 1913 der Keeper des Department of Oriental Prints and Drawings wurde. Er war der erste britische Kurator, der sich auf wissenschaftlichem Niveau mit chinesischer Kunst auseinandersetzte, und setzte sich maßgeblich für den Erwerb der Sammlung Olga-Julia Wegeners ein.

Bremer Künstlerstreit / »Vinnen-Protest«

Der Künstler Carl Vinnen hatte 1911 den *Protest deutscher Künstler* publiziert, der – ausgelöst durch den Ankauf von van Goghs *Mohnfeld* für die Bremer Kunsthalle – als Protest gegen eine vermeintliche Überfremdung deutscher öffentlicher Kunstsammlungen durch den Ankauf der Werke ausländischer Künstler initiiert worden war. Befürworterinnen und Befürworter moderner Kunst empörten sich über diesen nationalistischen, antimodernen Angriff und publizierten kurz darauf die Broschüre *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler*. Die deutschlandweit ausgetragene Kontroverse war antisemitisch und misogyn aufgeladen und wurde als Bremer Künstlerstreit bezeichnet.

Brummer, Ernest und Joseph

1906 eröffneten die Brüder Ernest (1891, Zombor, Ungarn – 1964, New York) und Joseph Brummer (1883, Zombor, Ungarn – 1947, New York) auf dem Boulevard Raspail in Paris einen Kunsthandel für außereuropäische Kunst und Kuriositäten. Sie waren jüdischer Herkunft und stammten aus Zombor im damaligen Ungarn. Joseph Brummer hatte bei Auguste Rodin gelernt. Zum sozialen Netzwerk der Brüder zählten avantgardistische Künstler wie der Wegbereiter des Surrealismus Henri Rousseau. 1914 eröffnete ihr dritter Bruder, Imre Brummer, eine Dependence der Galerie in New York. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs floh Ernest Brummer zu seinen Brüdern nach New York.

Colvin, Sidney

Sidney Colvin (1845, Norwood, Surrey – 1927, Kensington) studierte am Trinity College in Cambridge und lehrte dort ab 1868. Er wurde 1873 zum Slade Professor of Fine Art berufen und war ab 1874 als Direktor des Fitzwilliam Museums in Cambridge tätig. Von 1883 bis 1912 war er Keeper des Department of Prints and Drawings des British Museum, für dessen Erweiterung der Sammlungen (u. a. durch den Ankauf der Sammlung Olga-Julia Wegener) und Ausstellungsflächen er sich einsetzte.

Daily-Telegraph-Affäre

Den Beginn der »Daily-Telegraph-Affäre« markiert die Publikation eines Gesprächs zwischen dem britischen Oberst Edward James Stuart Wortley und dem deutschen Kaiser Wilhelm II. am 28. Oktober 1908 in der Zeitung *Daily Telegraph*, die für empörte Reaktionen sorgte. Die Aussagen von Wilhelm II. in diesem Gespräch waren stark von Anmaßung und diplomatischer Taktlosigkeit geprägt und entfachten im Deutschen Reich sowie in Großbritannien eine öffentliche Kontroverse, die den Ruf des Kaisers und das Verhältnis zwischen den beiden Staaten verschlechterte.

Flora-Wachsbüsten-Skandal

Dieser Skandal war eine jahrelang anhaltende Auseinandersetzung in der internationalen Presse, deren Ursache eine 1909 entbrannte Debatte um die künstlerische Zuschreibung einer Flora-Büste war. Der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm Bode, erwarb die Wachsbüste beim Londoner Kunsthändler Murray Marks für das Kaiser-Friedrich-Museum und schrieb sie dem Künstler Leonardo da Vinci zu, was vor allem von britischer Seite vehement bezweifelt wurde. Bis heute ist die Zuschreibung ungeklärt.

Friedlaender, Anna

Anna Friedlaender, geb. Nuglich, war die Tochter des wohlhabenden Parfümeriefabrikanten, Hoflieferanten und Begründers der Fa. Treu & Nuglich, Adolph Nuglich. Sie war verheiratet mit dem jüdischen Nationalökonom Carl Friedrich Friedländer. Das Ehepaar hatte zwei Söhne, den Geologen und Vulkanologen Immanuel Friedlaender und den Zoologen, Soziologen und Sexualforscher Benedict Friedlaender. Anna Friedlaender engagierte sich als wichtige Förderin der Deutschen Orient Gesellschaft und im Bereich der deutschen Volkskunst.

Frischen, Wanda

Wenige Details sind bisher über die Biografie der Sammlerin Wanda May Frischen (geb. 1. Mai 1888) bekannt. Sie war die Tochter des deutschstämmigen Amerikaners Friedrich Wilhelm Frischen und verheiratet mit Kurt Achim Karl von Karstedt. Sie sammelte deutsch- und englischsprachige illustrierte Bücher und Pressedrucke sowie Bucheinbände, die sie 1912 bei der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf« präsentierte. Sie zählte außerdem zu den Begründerinnen des Lyceum-Clubs. Ihr Sohn hieß Herbert Victor Matthia Curt von Karstedt. Ihre Tochter, wohl Wera Frischen Carus, war in den 1920er Jahren Teil der Berliner Boheme. Seit 1921 vom Künstler Carl Weidemeyer geschieden, lebte die Ausdruckstänzerin, genannt Queenie, mit dem expressionistischen Künstler Karl Jakob Hirsch zusammen, mit dem sie nach 1933 ins amerikanische Exil ging.

Glaser, Curt (auch Kurt)

Curt Glaser (1879, Leipzig–1943, Lake Placid, New York) war Kunsthistoriker, Kritiker und Schriftsteller. Er leitete ab 1924 die Berliner Kunstbibliothek und war gemeinsam mit seiner Frau Elsa (geb. Kolker) Förderer zeitgenössischer moderner Künstler, insbesondere Edvard Munchs. Glaser hatte großes Interesse an ostasiatischer Kunst, publizierte wiederholt dazu und baute die Bestände japanischer Farbholzschnitte der Kunstbibliothek aus. 1933 wurde er auf Grund seiner jüdischen Herkunft seines Amtes enthoben und floh über die Schweiz in die USA.

Glicenstein, Henrik

Glicenstein stammte aus der polnischen Kreisstadt Turek, hatte in München Kunst studiert und lebte von 1896 bis 1914 in Rom. Er war mit Münchner und Berliner Secessionskreisen eng vernetzt. Seine Plastiken verbanden stilistisch den akademischen Klassizismus und Realismus mit Einflüssen des Symbolismus und der von Auguste Rodin beeinflussten secessionistisch-impressionistischen Bildhauerei. Das Berliner Ehepaar Franka und Georg Minden besaß seine monumentale Plastik *Der Messias*.

Gookins, Frederick William

Frederick William Gookins (1853-1936) war ein amerikanischer Bankier und Sammler japanischer Kunst. 1913 wurde er Kurator der Buckingham Collection japanischer Drucke im Art Institute Chicago.

Grosse, Ernst

Ernst Grosse (1862, Stendal–1927, Freiburg i. Br.) studierte Philosophie, habilitierte sich 1888 in Freiburg und wurde Privatdozent für Völkerkunde und Kurator der Städtischen Kunstsammlungen in Freiburg. Er lebte seit 1892 im Haushalt Marie Meyers, einer mütterlichen Freundin und Kunstsammlerin. Gemeinsam bauten sie, begünstigt durch Grosses gute Beziehungen zum Pariser Kunsthändler Hayashi Tadamas, eine herausragende Sammlung ostasiatischer Kunst auf. Grosse avancierte zu einem anerkannten Experten auf diesem Gebiet und wurde daher (gemeinsam mit Otto Kümmel) von Bode mit dem Ankauf von *Ostasiatica* für die Berliner Sammlungen beauftragt. Hierfür reiste er ab 1906 nach Japan und China und blieb auch nach dieser Tätigkeit wissenschaftlicher Attaché der deutschen Gesandtschaft. Er schenkte seine umfangreiche Sammlung den königlichen Berliner Museen.

Hahn, Ida

Die Ethnographin Ida Hahn (1869, Lübeck–1942, Berlin) entstammte einer vermögenden Lübecker Familie. Ihr Bruder war der Wirtschaftshistoriker Eduard Hahn. Ida Hahn interessierte sich für volkskundliche Wirtschaftsgeschichte. Sie lebte und arbeitete gemeinsam mit ihrem Bruder in Berlin und stiftete mehrere Objekte an das MfV.

Havemeyer, Louisine

Louisine Havemeyer (1855, New York–1929, New York) sammelte und förderte insbesondere impressionistische Kunst und trat für feministische Belange ein. Während eines Pariser Studienaufenthaltes hatte sie die Künstlerin Mary Cassatt kennengelernt, die sie in den Kreis der Impressionisten einführte und zu ersten Ankäufen motivierte. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, der ebenfalls Kunst sammelte, baute sie eine der renommiertesten amerikanischen Kunstsammlungen auf. Nachdem 1907 ihr Ehemann verstorben war, widmete sich Havemeyer vor allem der Frauenbewegung. Nach ihrem Tod 1929 ging ein großer Teil ihrer Sammlung in den Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York über.

Herz, Therese

Therese Herz, geborene Wallach, war verheiratet mit dem Hofrat August Herz. Die Salonière Henriette Herz war die Nichte ihres Mannes. 1889 vermachte Therese Herz deren berühmtes Porträtmalerei von Anna D. Therbusch, Ölbilder von Henriette Herz Mann und deren Vater (de Lemos), eine Schadow-Büste von Henriette und mehrere andere Ölgemälde der Berliner Nationalgalerie.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus

Der jüdische Kaufmann Hermann Hirschwald beschloss im Anschluss an die Berliner Gewerbeausstellung im Jahr 1879, eine umfangreiche Kunstgewerbebehandlung zu eröffnen, die in den Folgejahren zur wichtigsten kommerziellen Kunstgewerbeinstitution der Reichshauptstadt wurde. Da Hirschwalds Unternehmen vom Kronprinzen und der Kronprinzessin Victoria unterstützt wurde, war es ihm möglich, sein Geschäft Unter den Linden als »Hohenzollern-Kunstgewerbehaus« zu bezeichnen. Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus war seit seiner Gründung innovativ angelegt. Hier wurden Seite an Seite Werke der angewandten und bildenden Kunst angeboten, und zwar nicht in einem Kunstsalon, sondern in einem Kaufhaus. Außerdem wurde hier erstmals moderne Frauenmode ins Verkaufsrepertoire aufgenommen. Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus war ein elitärer, geselliger Ort in Berlin, an dem man nicht nur Ausstellungen besichtigte, sondern beispielsweise auch Vorträge besuchte.

Jessen, Jarno

Pseudonym für Anna Michaelson, die als Kunstschriftstellerin und Kritikerin tätig und in der bürgerlichen Frauenbewegung aktiv war. Sie verfasste beispielsweise eine Schrift anlässlich der internationalen Frauenkonferenz in Berlin im Jahr 1904, aus der ihr frauenemanzipatorisches Engagement deutlich hervorgeht. Trotz zahlreicher wichtiger kunsthistorischer und gesellschaftskritischer Publikationen ist bisher noch wenig über ihr Leben und Wirken bekannt.

Justi, Ludwig

Ludwig Justi (1876, Marburg – 1957, Potsdam) arbeitete nach seinem Studium der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter in den Berliner Museen, habilitierte sich 1901 und lehrte danach an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seit 1904 war er Leiter des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, seit 1905 ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin und nach Hugo von Tschudis Weggang dessen Nachfolger als Direktor der Berliner Nationalgalerie. In dieser Funktion richtete er nach dem Ersten Weltkrieg die Neue Abteilung im Kronprinzenpalais ein, eine Erweiterung für moderne Kunst (v. a. des Expressionismus). 1933 wurde er von den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben, die die von ihm geförderte moderne Kunst als »entartet« verfeimten.

Kampf, Arthur

Arthur Kampf (1864, Aachen – 1950, Castrop-Rauxel) studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie, an der er später selbst lehrte. Seit 1889 lebte er als Historienmaler in Berlin, wo er die Kunstakademie besuchte. Bis 1924 leitete er die Hochschule für bildende Künste (Universität der Künste) und war Mitglied der Königlichen Akademie der Künste. Er war, obgleich selbst akademischer Maler, mit Künstlern der Berliner Secession (Eugen Spiro, Curt Herrmann, Dora Hitz etc.) freundschaftlich verbunden. Insbesondere nach 1933 erzielte er, selbst NSDAP-Mitglied, unter nationalsozialistischer Herrschaft als Maler große Erfolge.

Kümmel, Otto

Otto Kümmel (1874-1952) gilt als Mitbegründer der kritischen ostasiatischen Kunstwissenschaft Europas. Der gebürtige Hamburger studierte klassische Archäologie, Geschichte, Kunstgeschichte und Ethnologie. Nach der Promotion volontierte er im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Danach war er als Konservator im städtischen Museum Freiburg i. Br. tätig, wo er seine Schüler-Mentor-Beziehung zu Ernst Grosse, bei dem er studiert hatte, sowie sein Interesse an und seine Kennerschaft in ostasiatischer Kunst und Kultur ausbaute. Ab 1906 wurde Kümmel Direktorial-Assistent am Museum für Völkerkunde in Berlin. Bode bestimmte ihn gemeinsam mit Grosse zu Experten des Aufbaus der Ostasiatischen Sammlung. Seit 1912 war Kümmel offiziell Direktor der Ostasiatischen Kunstsammlung, ab 1933 Direktor des Museums für Völkerkunde und kurz darauf Generaldirektor der staatlichen Berliner Museen. Kümmel war überzeugter Nationalsozialist (NSDAP-Mitgliedschaft und förderndes Mitglied der SS) und Mitgestalter der nationalsozialistischen Kunstpolitik. In seiner Funktion als Generaldirektor veranlasste er die Anfertigung einer Liste (»Kümmel-Bericht«) zur Erfassung aller Kunstgüter »deutscher Herkunft« im besetzten und unbesetzten Frankreich, die der »Rückführung ins Reich«, also dem nationalsozialistischen Kunstraub diene.

Kunsthandlung R. Wagner

Die Verlags- und Kunsthandlung R. Wagner wurde 1857 gegründet und handelte seit ihrer Übernahme durch Hermann Pächter mit japanischen und chinesischen Kunstarbeiten. Die Leitung der Galerie hatte Walter Elkan inne. Elkan floh vermutlich nach 1933 nach England.

Kurth, Julius

Der studierte Theologe und Forschungsreisende Julius Kurth (1870-1949) erforschte intensiv den japanischen Holzschnitt als Kunstform und publizierte

1907 die erste deutsche Monographie über den Künstler Kitagawa Utamaro. Seit 1910 war er als Pastor tätig. Auf dem Gebiet der japanischen Kunst blieb er aber parallel bis in die 1920er Jahre hinein als Privatgelehrter federführend.

Lehmann-Filhés, Margarete

Margarete Lehmann-Filhés war Übersetzerin und Skandinavistin. Sie publizierte zahlreiche Fachartikel in der Zeitschrift des *Vereins für Volkskunde* und stiftete wiederholt von 1896 bis 1912 dem MfV, dem KGM und dem MfDVTEH.

Lemke, Elisabeth

Die Ethnologin Elisabeth Lemke (1849, Rombitten, Polen – 1925, Zoppot) publizierte Fachaufsätze (z. B. *Aus den auf Tod und Begräbnis sich beziehenden Sammlungen des Museums*) in den *Mitteilungen aus dem Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse der Hausindustrie*. Auf zahlreichen Reisen sammelte sie Artefakte. Sie stiftete von 1893 bis 1914 wiederholt dem MfDVTEH, MfV und KGM.

Lessing, Julius

Julius Lessing (1843, Stettin – 1908, Berlin) war Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Berliner Kunstgewerbemuseums. Während seiner langjährigen Tätigkeit als Direktor des KGM nahm er eine zentrale Rolle im Kulturleben Berlins ein. Er war verheiratet mit Agathe Lessing, geb. Friedheim.

Levi, Mary

Mary Meyer (1854–1919) war die Tochter des Kunsthistorikers und Museumsdirektors Julius Meyer (1830, Aachen – 1893, München). In erster Ehe war sie mit dem bedeutenden Kunsttheoretiker Konrad Fiedler verheiratet. Nach dem Tod Fiedlers stiftete sie 1902 dessen wertvolle Kunstsammlung (Gemälde, Skulpturen und Gobelins) der Berliner Nationalgalerie gegen Zahlung einer jährlichen Leibrente von 15.000 Mark. In zweiter Ehe heiratete die begeisterte Wagnerianerin Hermann Levi, den Kapellmeister Richard Wagners. In dritter Ehe folgte der Generalmusikdirektor Michael Balling. Zwar lebte sie in München, war aber mit den Berliner Museumspersönlichkeiten Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi gut bekannt.

Lewald, Fanny

Fanny Lewald (1811, Königsberg – 1889, Dresden) war eine bedeutende Schriftstellerin, Journalistin, Salonière und Frauenrechtlerin. Sie war die Tochter von Zippora und David Markus. Die Familie benannte sich 1812 in Lewald um. 1855

heiratete Fanny Lewald den Philologen, Literaturhistoriker und Dichter Adolf Stahr (1805, Königsberg – 1876, Baden-Baden) und lebte später in Berlin. Sie vermachte je ein Porträtgemälde von ihrem Mann und sich der Berliner Nationalgalerie. Bereits zu Lebzeiten berühmt und geachtet, dürfte Fanny Lewald bewusst diese Bilder gestiftet haben, um auf die Rezeption ihrer eigenen Person auch nach ihrem Tod Einfluss zu nehmen.

Löwe, Albert und Anna

Stadtrat Albert Friedrich Theodor Löwe (1823-1886) und Ehefrau Anna Dorothea Auguste Löwe (verm. 1844-1897) sammelten Werke der akademischen Kunst, Miniaturen und Raritäten. Albert Löwe bearbeitete die städtischen Kunstangelegenheiten und ließ sich dabei von dem Künstler Anton von Werner beraten. Das Ehepaar vermachte Teile seiner Sammlung Berliner Museen. 1897 gelangten so per Vermächtnis zehn Gemälde und 219 Miniaturen, darunter Werke von Paul Meyerheim und Gustav Richter, in die Nationalgalerie (seit 1945 verschollen). Dosen und Raritäten erhielt das Märkische Provinzialmuseum. Die restliche Sammlung wurde 1897 beim Auktionshaus Lepke versteigert. Auch eine Stiftung für bedürftige Mädchen und Frauen wurde 1877 als »Stadtrath-Albert-Löwe-Stiftung« vom Namensgeber ins Leben gerufen.

Makartstil

Der Terminus Makartstil ist auf den österreichischen Künstler Hans Makart (1840-1884) zurückzuführen, dessen Atelier beispielhaft mit außereuropäischen, ethnographischen Objekten, Kunstgegenständen und Mobiliar insb. des Historismus ausgestattet war.

Mansfield, Howard

Howard Mansfield (1849-1938) war Sammler japanischer Kunst (Drucke, Keramik, Metallarbeiten, Bücher etc.). Außerdem sammelte er Drucke des Künstlers James Whistler. Mansfield war eine prominente Persönlichkeit des New Yorker Kunstlebens. 1891 wurde er zum »fellow for life« des Metropolitan Museum of Art gewählt, in dem er ab 1909 Vorstandsmitglied und bis 1921 Schatzmeister war. Er war als erster Kurator für ostasiatische Kunst am Metropolitan Museum in New York tätig. 1936 ging das Gros seiner Sammlung in den Besitz des Metropolitan Museum of Art New York über.

Meier-Graefe, Julius

Julius Meier-Graefe (1867-1935) war durch seine Tätigkeit als Kunsthistoriker und Kritiker einer der zentralen Förderer des Impressionismus im Deutschen Reich. Seit 1890 lebte Meier-Graefe in Berlin, wo er erste kunsthistorische

Schriften verfasste und die Zeitschrift *Pan* mitbegründete. Nach 1896 lebte er in Paris und widmete sich Studien, insbesondere zu moderner französischer Kunst. Sein dreibändiges Werk, die *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904; 1914-1924 publiziert) avancierte zu einem Klassiker der Kunstgeschichte.

Menzel, Elisabeth

Elisabeth Menzel, geb. Preuß (1838-1906), entstammte einem reichen Elternhaus und engagierte sich stark für die Förderung bildender Künstler. Sie heiratete Richard Menzel, den Bruder des Künstlers Adolph Menzel. Ihrem Schwager war sie freundschaftlich verbunden. Sie führte einen Salon auf ihrer Berliner Dachterrasse, der insbesondere von zahlreichen zeitgenössischen bildenden Künstlern wie Adolph Menzel, Reinhold Begas, Gustav Richter, Arnold Böcklin etc. besucht wurde. Sie kaufte den Berliner Kunstverlag Schauer in der südlichen Friedrichstraße auf und wandelte den Verlag in eine der ersten zeitgenössischen Kunsthandlungen in Berlin um.

Mestorf, Johanna

Johanna Mestorf (1828, Bramstedt / Holstein – 1909, Kiel) widmete sich archäologischen Studien und forschte in Schweden und Italien. Die deutsche prähistorische Archäologin führte als erste Frau in Preußen den Titel Professor. Mestorf wurde 1873 zum Kustos des schleswig-holsteinischen Museums vaterländischer Altertümer ernannt und übernahm 1891 nach dem Tode des Prof. Handelsmann im August 1891 die Direktion.

Meyer, Marie

Marie (auch Maria) Louise Mathilde Meyer (1922, Hamburg – 1889 Forsteck bei Kiel) heiratete 1854 den Großindustriellen und Tiefseeforscher Heinrich Adolph Meyer. Meyers Eltern waren Christoph Friedrich Gustav Toberentz und Caroline Mathilde Toberentz, geborene Avianus. Nach dem Tode ihres Mannes zog Meyer nach Freiburg i. Br., wo sie 1890 den Sammler und Forscher Ernst Grosse kennenlernte und insbesondere Ostasiatika zu sammeln begann.

Moslé, Alexander

Alexander George Moslé war japanischer Konsul und um 1900 Repräsentant der Firma Krupp in Japan. Er besaß eine umfangreiche Asiatika-Sammlung, die er während seines 23-jährigen Aufenthaltes in Japan aufbaute.

Munch-Affäre

Auslöser der Munch-Affäre war 1892 die Einladung des norwegischen Künstlers Edvard Munch zur Ausstellung des *Vereins Berliner Künstler*. Konservative Mitglieder des Vereins stellten daraufhin einen Antrag auf Schließung der Ausstellung. Die Grundsatzfrage nach dem Ausschluss von Künstlern bestimmter Kunstrichtungen führte zum Zerwürfnis des Vereins, ein »Freier Künstlerbund« spaltete sich temporär ab. Gemeinsam mit der im Februar 1892 vollzogenen Formierung der Künstlergruppe XI. um Max Liebermann, Franz Skarbina und Hagemeister, gilt die *Munch-Affäre* als Wegbereiter der Berliner Secession, die sich am 2. Mai 1898 gründete. Direkter Auslöser der Secessionsgründung wiederum war die Ablehnung einer *Grunewaldlandschaft* des Künstlers Walter Leistikows durch die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung.

Muthesius, Hermann

Hermann Muthesius (1861, Großneuhausen – 1927, Berlin) war Architekt, Beamter und Kunstgelehrter. Als Gewerberat dem preußischen Handelsministerium bzw. dem Landesgewerbeamt zugeteilt, hatte er das deutsche Kunstgewerbe in einem Vortrag kritisiert und wurde im Gegenzug durch Angehörige des Vorstands des Fachverbandes beim preußischen Handelsministerium und den Ältesten der Berliner Kaufmannschaft öffentlich diffamiert. Bereits 1902 kritisierte er in einem Aufsatz »Stilarchitektur und Baukunst« den Jugendstil, was die Gründung des *Deutschen Werkbundes* mitevozierte.

Obrist, Hermann

Hermann Obrist (1862, Kilchberg – 1927, München) war ein deutsch-schweizerischer Maler, Bildhauer, Architekt und Designer für Kunstgewerbe. Obrist führte zusammen mit der Lehrerin Berthe Ruchet 1892 ein Stickerei-Atelier in Florenz, in dem Stickerinnen seine Entwürfe anfertigten. Ruchet siedelte 1894 nach München über, lebte mit Obrist bei der Künstlerin, Frauenrechtlerin und Kunsthändlertochter Sophie Goudstikker. Obrist war aktives Mitglied im *Verein für Fraueninteressen*. Er zählte dort zu Mitbegründern des Jugendstils in München und der Münchner Werkstätten, 1907 war er zudem Gründungsmitglied des *Deutschen Werkbunds*.

Otto-Peters, Louise

Louise Otto-Peters (1819, Meißen – 1895, Leipzig; Pseudonym »Otto Stern«, sog. »Lerche des Völkerfrühlings«) war Schriftstellerin und Dichterin. Otto-Peters gründete 1865 zusammen mit Auguste Schmidt und Marie Löper-Houselles den *Allgemeinen Deutschen Frauenverein* (ADF) und läutete damit den Beginn der organisierten deutschen Frauenbewegung ein. Die Ziele des Vereins waren ins-

besondere die Einforderung der Rechte der Frau auf Bildung, auf Erwerbsarbeit und Zugang zum Universitätsstudium. Parallel zur Vereinsgründung entstand als Geleitschrift der bis heute kanonische Text *Das Recht der Frauen auf Erwerb*.

Perls, Käte (auch Käthe) und Hugo

Gemeinsam sammelte das Ehepaar Käte und Hugo Perls seit 1914 insbesondere Werke des befreundeten Künstlers Edvard Munch sowie von Pablo Picasso. Munch porträtierte das Paar zudem wiederholt. Befreundet war das Ehepaar u. a. mit Curt und Elsa Glaser. Von dem Architekten Mies van der Rohe ließen sie sich ein Haus in Berlin bauen. In den 1920er Jahren begann das Ehepaar Perls mit moderner Kunst in einer eigenen Galerie zu handeln. Käte Perls setzte den Handel in den 1930er Jahren in Paris fort. Hugo Perls emigrierte in den 1940er Jahren in die USA, heiratete ein zweites Mal und eröffnete erneut eine Kunstgalerie in New York.

Pound, Ezra

Der amerikanische Schriftsteller Ezra Pound (1885, Hailey/Idaho – 1972, Venedig) kam bereits in Amerika mit ostasiatischer Kunst in Kontakt, seine eigentliche Passion dafür entstand allerdings während seines Aufenthalts in London (1909-1914) und wurde ausgelöst durch Vorträge von Laurence Binyons, die Lektüre von dessen Werken (*Painting in the Far East*) und nicht zuletzt die Freundschaft mit ihm. Pound besichtigte wiederholt die ostasiatische Kunst des British Museum – auch die Sammlung von Olga-Julia Wegener. Diese ästhetische Erfahrung schlug sich in seinem literarischen Œuvre nieder.

Rabl, Mathilde

Mathilde Rabl (gest. verm. 1918) war von mind. 1902 bis 1918 Inhaberin des Kunstsalons Mathilde Rabl. Nach 1902 übernahm sie zusätzlich zu ihrem Kunstsalon die geschäftliche Leitung und den Verkauf einer Galerie, die an den *Verein Berliner Künstler* gekoppelt war. In ihrem Kunstsalon verkaufte sie u. a. Werke von Adolph Menzel, Lenbach, Liebermann und Trübner sowie Tierplastiken von August Gaul. Die Adresse ihres Berliner Salons war zunächst Bellevuestr. 3 (1905/6), später Potsdamer Str. 134c (1906/07). Sie fungierte auch als Leihgeberin, etwa bei der Berliner Menzel-Ausstellung im Jahr 1905. Die Räume des Salons Mathilde Rabl wurden nach ihrem Ableben von der Galerie Ferdinand Möller übernommen.

Rousseau, Henri

Henri Rousseau (1844-1910), auch genannt »Der Zöllner«, war ein französischer Maler des Postimpressionismus. Er pflegte eine enge Freundschaft zu Guillaume

Apollinaire. Seine Werke ebneten dem Surrealismus den Weg. Die wichtigste Sammlung von Werken Rousseaus in Berlin besaß das Ehepaar Charlotte und Paul von Mendelssohn-Bartholdy.

Schepeler, Anna

Anna Schepeler, geb. Lette (1829, Soldin, Westpommern – 1897), war die älteste Tochter von Wilhelm Adolf Lette und seit 1849 mit dem Kaufmann Schepeler verheiratet. Sie leitete seit 1872 den *Lette-Verein*.

Schey, Lilly

Lilly Schey war eine Berliner Society-Lady, sammelte Fingerhüte und war Leihgeberin bei der Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* von 1912 und der Ausstellung *Aus vergangenen Zeiten* (1916). Sie war die Tochter des sehr vermögenden Frankfurter Bankiers Maximilian von Goldschmidt-Rothschild und mit dem österreichisch-ungarischen Baron Philipp Schey von Koromla verheiratet.

Schlemm, Julie

Die Ethnographin, Fotografin und Illustratorin Julie Schlemm publizierte Fachaufsätze und ganze Monographien, die sie selbst illustrierte. Sie arbeitete vermutlich für den photographischen Verlag Hanfstängl. Durch ihr Engagement wurde sie als erste Frau in den Vorstand des Vereins gewählt. Julie Schlemm stiftete von 1893 bis 1922 wiederholt dem MfV und dem MfDVTEH.

Schnitzler, Lili

Lili Schnitzler, geb. von Mallinckrodt (geb. 1889, Köln), war verheiratet mit Georg Schnitzler. Die Familie Schnitzler war eine weit verzweigte und wohlhabende Familie aus dem Rheinland. Lilli Schnitzler verkehrte mit zahlreichen Kunstschaffenden und sammelte Kunstwerke des deutschen Expressionismus (Emil Nolde, Karl Hofer, Werner Gilles, Gerhard Marcks, Ernst Willhelm Nay). Eine besonders enge Matronagebeziehung verband sie mit dem Künstler Max Beckmann. Sie war Mitglied in zahlreichen Kunstfördervereinen und propagierte dezidiert die Kunstförderung durch Frauen der Elite in der Weimarer Republik. Nach 1933 näherte sie sich den Nationalsozialisten an, was zum Bruch mit vielen ihrer früheren Künstlerfreundschaften führte.

Schottmüller, Frida

Frida Schottmüller (geb. 1872) besuchte eine Höhere Töchterschule und schloss 1893 eine Ausbildung als Zeichenlehrerin an der Zeichenschule des *Vereins Berliner Künstlerinnen* und der Königlichen Kunstschule ab. Ab 1899 studierte sie als

Gasthörerin an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin Kunstgeschichte, Archäologie, Literatur und Philosophie. Um sich immatrikulieren zu können und mit einer Dissertation abzuschließen, wechselte sie an die Universität Zürich und wurde dort 1903 promoviert. Vermutlich vermittelt durch Wilhelm Bode kam Schottmüller im Anschluss daran als Volontärin an die Königlichen Berliner Museen. Von 1905 bis Ende 1919 war sie dort wissenschaftliche Hilfsarbeiterin der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung; von 1920 bis 1935 Assistentin bzw. Kustodin.

Seidlitz, Woldemar von

Woldemar von Seidlitz (1850-1922) war ein Kunsthistoriker mit fachlichem Schwerpunkt auf Asiatika. Er publizierte 1897 die erste deutsche kunsthistorische Publikation zum japanischen Holzschnitt. Von Seidlitz beriet u. a. die Sammlerin Antonie Straus-Negbauer beim Aufbau ihrer Sammlung.

Smidt, Hermann

Dr. Hermann Smidt (1855-1926) war ein Bremer Mediziner und Sammler japanischer Farbholzschnitte. Smidt praktizierte vornehmlich in der Schweiz. Seiner Leidenschaft, dem Sammeln ostasiatischer Kunst und dem Studium fernöstlicher Kulturgeschichte, Religion und Philosophie widmete er viel Zeit und publizierte in diesem Bereich mehrere Bücher. Smidt übernahm für die Berliner Ausstellung ostasiatischer Kunst 1912 die Leitung der Abteilung für japanischen Farbholzschnitt. Er lernte mit über 50 Jahren Japanisch und reiste 1914 nach Asien.

St. Louis-Streit

Der sowohl auf politischer Ebene als auch im Kunstbetrieb ausgetragene Streit war angesichts der Zusammensetzung der Kommissionsmitglieder für die Gestaltung des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in St. Louis im Jahr 1904 entbrannt. Nach längeren Querelen und der Diskriminierung secessionistischer Kunst und Künstler erklärten diese am 1. Dezember 1903 ihre Nichtteilnahme an der Ausstellung. In der dadurch evozierten öffentlichen Debatte wurde die starke Einflussnahme des konservativen Lagers um Anton von Werner und den Kaiser als Grenzüberschreitung und Beschneidung der Freiheit der Kunst kritisiert. Der Streit legte offen zu Tage, dass die kulturelle Repräsentation des Staates ohne Einbeziehung secessionistischer Kunstströmungen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ohne weiteres möglich war.

Stahl, Fritz

Fritz Stahl war das Pseudonym des Publizisten Siegfried Lilienthal (1864, Rosenberg–1928, Berlin). Stahl hatte bereits während der Munch- und der Flora-Wachsbüsten-Affäre scharfe Kritik am Vorgehen Wilhelm Bodes geäußert. Er vertrat, wie allgemein auch das *Berliner Tageblatt*, eine linksliberale Haltung und setzte sich für moderne Kunstrichtungen ein. Er berichtete über den Verkauf der Sammlung Olga-Julia Wegeners ans British Museum, was er als »versäumte Gelegenheit« des Kaiserreichs deutete.

System Bode

Das System Bode, wie es bereits von Zeitgenossen benannt wurde, war ein von Wilhelm Bode aufgebautes, komplexes, stets in Abhängigkeit zu ihm als zentralem Funktionsträger der Berliner Museumslandschaft und ausgewiesenen Experten bestehendes Netzwerk von Kunsthändlern, -Sammlern und Wissenschaftlern. Dieses Netzwerk ermöglichte Bode auch mit geringen finanziellen Mitteln, die Sammlungen der Berliner Museen so zu erweitern, dass sie internationalen Rang einnehmen konnten. Die Berliner Museen sollten so dem Repräsentationsbedürfnis der neuen Reichshauptstadt entsprechen und wurden folglich politisch funktionalisiert.

Stephani-Hahn, Elisabeth von

Elisabeth von Stephani-Hahn war Mitglied des Lyceum-Clubs, für den sie die Kommission für Kunstgewerbe leitete, und Mitglied des VdBKK. Sie machte sich durch ihre modernen Schaufensterdekorationen einen Namen, leitete die ständige Volkskunst-Verkaufsausstellung bei Wertheim und schloss sich dem Werkbund an. Sie publizierte darüber hinaus 1926 eines der ersten Handbücher zur Schaufensterdekoration, *Schaufensterkunst: Lehrsätze und Erläuterungen*.

Tadamasu, Hayashi

Hayashi Tadamasu (1853-1906) war ein zentraler japanischer Kunsthändler, der seit 1878 in Paris lebte, wo er u. a. ostasiatische Kunst vertrieb. Als der Nachlass Tadamasus nach dessen Tod veräußert wurde, erhielt Otto Kummel auf Grund der engen Beziehungen zwischen Bode und Hayashi ein großzügiges Vorkaufrecht für den Aufbau der Berliner Ostasiatischen Kunstsammlung. Auch Antonie Straus-Negbauer erwarb hier einige hochkarätige Werke für ihre Sammlung.

Torma, Sofie von

Die Anthropologin und Archäologin Sofie von Torma erhielt die Ehrendoktorwürde. Sie stiftete 1890 einige siebenbürgische Steinzeitzeugnisse an das MfV.

1882 präsentierte sie ihre Sammlung siebenbürgischer Objekte in den Berliner Museen.

Tschudi-Affäre

Hugo von Tschudi, seit Januar 1896 Direktor der Berliner Nationalgalerie, war durch seine Ankäufe moderner (französischer) Kunst für die Sammlung der Nationalgalerie sukzessive in Ungnade bei Kaiser Wilhelm II. gefallen. Der Kaiser zog 1908 seine zunächst erteilte Genehmigung für Ankäufe von Werken der Künstler der Schule von Barbizon zurück, was Tschudi in eine missliche Lage versetzte, da er die Bilder bei einem Londoner Kunsthändler bereits geordert hatte. Nur durch die Hilfe einiger privater Unterstützer, die sich zu einem Konsortium zusammenschlossen, um den Ankauf zu finanzieren, konnte die Situation zunächst gelöst werden. Der für ein Jahr beurlaubte Tschudi setzte seine Tätigkeit in Berlin im Anschluss daran nicht fort, sondern nahm das Angebot, als Direktor der Staatlichen Galerien München tätig zu werden, 1909 an. Der Streit um die Moderne hatte sich so auch auf die preußische Museumsverwaltung ausgeweitet. Wilhelm Bode kam insbesondere im Nachklang der Tschudi-Affäre eine prominente Rolle zu, so dass man von einer regelrechten »Bode-Affäre« sprechen kann. Obwohl Bode sehr wahrscheinlich gegen Tschudi intrigiert hatte, wies er öffentlich diese Rolle Anton von Werner zu.

Usbeck, Alice

Alice Usbeck sammelte altdeutsches Spielzeug und alte Silhouetten, die sie bei der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf« 1912 präsentierte. Nähere Angaben zu ihrer Person waren bisher nicht ermittelbar.

Waldenburg, Mathilde, Emilie und Eveline von

Die drei Schwestern Auguste Friederike Mathilde (1817-1884), Friederike Auguste Emilie (10.6.1815, Berlin – 2.12.1893, Potsdam) und Eveline (19.11.1803-17.9.1848) von Waldenburg waren die Töchter von Karoline Friederike Louise Wichmann, später geadelte von Waldenburg (25.10.1781, Potsdam – 1.1.1844, Rom) und des Prinzen August von Preußen (19.9.1779-19.7.1843). Die drei Frauen waren durch die Künstlerfamilie ihrer Mutter unter anderem bekannt mit Wilhelm von Schadow und Martin Gropius. Sie besaßen ältere Gemälde der niederländischen und italienischen Schulen, größtenteils aber Gemälde der Nazarener, der Düsseldorfer Schule und französische zeitgenössische Meister. Sie bevorzugten sakrale Sujets und Frauenporträts. Außerdem besaßen sie eine sehr große Anzahl an Aquarellen, Handzeichnungen sowie Arbeiten in Silber, Rokoko-Möbel, Bücher und mehr. Darüber hinaus unterstützten sie Kunstschaffende finanziell und beförderten die Gründung einer Nationalgalerie in Berlin. Die drei Schwestern sind ein frühes Beispiel Berliner Kunstmatronage.

Webster, John Clarence

John Clarence Webster (1863-1950) war ein kanadischer Mediziner und Historiker. Er legte eine große Sammlung historischer Artefakte und Dokumente an. Als Urheberin der gemeinsamen Sammlung ostasiatischer Kunst wird seine Frau Alice Webster angesehen, die große Teile der Sammlung dem kanadischen New Brunswick Museum schenkte. Antonie Straus-Negbaur besichtigte bei einer Amerikareise diese Asiatika-Sammlung.

Wesendonck, Mathilde

Die Schriftstellerin, Dramatikerin und Salonière Mathilde Agnes Wesendonck (1828/29, Elberfeld – 1902, Traunsee/Österreich) war mit dem Kaufmann Otto Wesendonck verheiratet. Mathilde Wesendonck war u. a. mit Richard Wagner («Muse Wagners») und Arnold Böcklin befreundet und lud in Berlin regelmäßig zu Sonntagskonzerten. Ihr Mann Otto sammelte italienische, deutsche und französische Renaissance- und Barockgemälde sowie holländische Malerei des 17. Jh.s In ihrer Berliner Villa und auch bei einer Berliner Ausstellung im KFM präsentierte das Ehepaar Gemälde von Arnold Böcklin und trug so zu dessen breiterer Anerkennung bei.

Wiegand, Theodor

Theodor Wiegand (1864, Bendorf – 1936, Berlin) war von 1899 bis 1911 auswärtiger Direktor der Berliner Museen in Konstantinopel und fungierte dort als wissenschaftlicher Attaché bei der deutschen Botschaft. Er war der »diplomatische Arm« der Königlich Preussischen Museen und vertrat und koordinierte archäologische Interessen des Deutschen Reichs im Osmanischen Reich. Er war befreundet mit der in Aleppo ansässigen Martha Koch.

3. Abkürzungen

A) Archive / Aktenbestände

AAA	Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington
AdK VdBK	Archiv des Vereins Berliner Künstlerinnen, Akademie der Künste
BBM	Bauarchiv Berlin-Mitte
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam
DLM	Deutsches Literaturarchiv Marbach
GStA	Geheimes Preußisches Staatsarchiv, Berlin
IAI	Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin
LAB	Landesarchiv Berlin
LBI	Leo-Baeck-Institute, New York / Berlin
SBB	Staatsbibliothek Berlin
SMB-ZA	Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin
WGA	Wiedergutmachungsakten
ZADIK	Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln

B) Museen / Vereine / Kunstzeitschriften / Ausstellungen

ABB	Ausstellung von Bildnissen des 15.-18. Jahrhunderts (Berlin, 1909)
Abt. Chr.	Abteilung christlicher Bildwerke
ADF	Allgemeiner Deutscher Frauenverein
AWK	Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des KFMV (Berlin 1906)
BAB	Begas-Ausstellung Berlin (1888)
BFA	Berliner Fächerausstellung (1905)
BöA	Böcklin-Ausstellung (1898)
BUGRA	<i>Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik</i> (Ausstellung 1914)
CAP	Corinth-Ausstellung, NG, aus Privatbesitz (1923)
CK	Ausstellung chinesischer Kunst (Berlin, 1929)
CV	Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens
CW	Cézannes Werke in deutschem Privatbesitz (Berlin, 1921)
DRF	<i>Das Reich der Frau. Aus vergangener Zeit</i> (Ausstellung, Berlin, 1916)
DFHB	<i>Die Frau in Haus und Beruf</i> (Berlin, Ausstellung 1912)
DGT	<i>Der gedeckte Tisch</i> (Berlin, Ausstellung 1908)
DKD	<i>Deutsche Kunst und Dekoration</i> (Zeitschrift)
DKM	<i>Die Dame in Kunst und Mode</i> (Ausstellung 1909)
DNK	Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz (1928)
DOG	Deutsche Orientgesellschaft
EPJ	Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts, KGM (Ausstellung, 1904)
FAB	Feininger-Ausstellung (1931)

ANHANG

FAK	Fächerausstellung Karlsruhe (1891)
GAM	Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz (1883)
GBK	Große Berliner Kunstausstellung (1913)
GCA	Große Corinth-Ausstellung der NG (1926)
GG	Gemäldegalerie Berlin
IKP	Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz (1932)
IVA	<i>Internationale Volkskunstausstellung</i> (1909)
JA	Deutsche Jahrhundertausstellung Berlin – Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 (1906)
JKB	Hundert Jahre jüdische Kunst aus Berliner Besitz, (Ausstellung 1937 / 1938)
KFMV	Kaiser-Friedrich-Museums-Verein
KGM	Kunstgewerbemuseum
KK	Kupferstichkabinett
KRM	Kunst der Renaissance und des Mittelalters aus Berliner Privatbesitz (Ausstellung 1898)
KZF	Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen Berlin (1892)
MAB	Miniaturen-Ausstellung Berlin (1906, <i>Friedmann & Weber</i>)
MAN	Munch-Ausstellung, NG (1927)
MAT	Monet-Ausstellung, Galerie Thannhauser, (1928)
MfV	Museum für Völkerkunde Berlin
MfDVEH	Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes
MK	Münzkabinett
MUE	Mueller-Ausstellung (1931)
NDK	Ausstellung neuerer deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz (1928)
LAB	Max Liebermann-Ausstellung, Berlin (1927)
NG	Nationalgalerie Berlin
OK	Ausstellung alter ostasiatischer Kunst (Berlin 1912)
PAB	Picasso-Ausstellung (1927)
SAB	Spitzenausstellung Berlin (1905)
SAK	Sonderbund-Ausstellung Köln (1912)
SCH	Schwind-Ausstellung (1904)
VdKKB	Verein Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen
VGA	Van-Gogh-Ausstellung, Cassirer (1914)
WAK	Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1914)
WAM	Ausstellung von Werken Adolph von Menzels, NG (1905)
WNK	Ausstellung von Werken niederländischer Kunst aus Privatbesitz (Berlin, 1890)

4. Bildnachweis

- Abb. 1, S. 61: Werbeanzeige der Verlagsanstalt Alexander Koch, abgedruckt in: Suttner, Margarete (Hg.): Die elegante Frau. Damen-Brevier, Berlin 1914, S. 163.
- Abb. 2, S. 75: Unbekannt, Porträtfotografie von Anna vom Rath, abgedruckt in: Die Woche (1916), Nr. 44, S. 1563.
- Abb. 3, S. 83: Werbeanzeige des Kunstgewerbesalons *Friedmann & Weber*, o. D., Jüdisches Museum Berlin.
- Abb. 4, S. 127: Suse Byk, Porträtfotografie von Milly von Friedlaender-Fuld, abgedruckt in: B.Z. am Mittag vom 16.04.1930.
- Abb. 5, S. 139: Unbekannt, Porträtfotografien der Mitglieder des Damen-Komitees des Berlin-Brandenburgischer Heilstätten-Vereins für Lungenkranke, abgedruckt in: Berliner Leben (1901) Heft 2, S. 36.
- Abb. 6, S. 169: Brynolf Wennerberg, Die Frau in Haus und Beruf, in: Simplicissimus, 1912, Jg. 16, Heft 51, S. 891.
- Abb. 7, S. 170: Unbekannt, Porträtfotografie von Frau Cäcilie Seler vor ihrer ethnographischen Sammlung, abgedruckt in: Die Woche, Nr. 23, Berlin den 7.6.19, 15. Jg., S. 961-969, hier S. 967.
- Abb. 8, S. 171: Unbekannt, Porträtfotografie von Frau Helene Krauß, Berlin, Sammlerin von Kalendern, abgedruckt in: Die Woche, Nr. 23, Berlin den 7.6.19, 15. Jg., S. 961-969, hier S. 969.
- Abb. 9, S. 207: Heinrich v. Angeli, Kronprinzessin Victoria im Renaissancekostüm, 1874, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – Foto: Wolfgang Pfander.
- Abb. 10, S. 225: Besucherinnen bei der Ausstellung deutscher Naturalisten, 1899, Kunstsalon Cassirer, Ullstein-Bild.
- Abb. 11, S. 231: Erich Hancke, Margarete Mauthner, 1900, Privatbesitz Südafrika.
- Abb. 12, S. 261: Porträtfotografie von Marie-Anne von Friedlaender-Fuld, o. D., Privatbesitz New York.
- Abb. 13, S. 311: Porträtfotografie von Olga-Julia Wegener, o.D., NL Georg Wegener, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Handschriftenabteilung.
- Abb. 14, S. 334: Katalog der Ausstellung »Chinesische Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener«, Berlin, in der Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, 1914, NL Georg Wegener, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Handschriftenabteilung.
- Abb. 15, S. 351: Lieselotte Friedländer, Die Sammlerin– Kleid vom Wiener Modellhaus Max Becker, aus: Styl 1924, H. 4, T. 9
- Abb. 16, S. 358: Ludwig Kainer, Die Sammlerin, abgedruckt in: Alsen, Ola: Er und sie. Eine moderne Gesellschaftsrevue, München 1928, S. 127. CK2.

5. Quellen und Literatur

I. Ungedruckte Quellen

Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Archiv des Vereins Berliner Künstlerinnen, Berlin

VdBK-1867, 3940, Mathilde Kappel

VdBK-1867, Nr. 218, Aenny Loewenstein

VdBK-1867, 3940, Julie Hainauer

VdBK-1867, 3873, Johanna Arnhold

PrAdK I/341: Sitzungsprotokolle des Senatsausschusses für Allgemeine und Verwaltungsangelegenheiten. 1897-1922; PrAdK I/087: Preisnachlässe für Ausstellungen in der Akademie. 1907-1926

Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington

Korrespondenz Karl Nierendorf–Estella Katzenellenbogen; International Art records, 1943-1946; Oral history interview with Vincent Price, 1992 Aug. 6-14; Frank Perls papers and Frank Perls Gallery records, Estella Katzenellenbogen, 1950-1975

Betriebsamt Mitte, Bau- und Wohnungsaufsicht, Bauarchiv (BBM)

Bauakte Tiergartenstr. 21a

Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam (BLHA)

Entziehungsakten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg (Rep. 36 A II):

Goldschmidt-Rothschild, Marie-Anne von (gesch. Mitford, gesch. von Kühlmann, geb. von Friedländer-Fuld); Fürstenberg, Charlotte (verw. Cassirer, geb. Jacobi); Katzenellenbogen, Estella (geb. Marcuse); Lewenz, Ella (geb. Arnhold); Mauthner, Margarete (gesch. Pinkuss, geb. Alexander); Wesdehlen, Gräfin von, Charlotte (gesch. Mendelssohn-Bartholdy, geb. Reichenheim); Rosenheim, Edith (geb. Wolfsohn); Sobernheim, Luise (geb. Rosenfeld)

Rep. 5E Potsdam, Nr. 5459, Bl. 9-II (Testament Margarete Oppenheim, geb. Eisner, verw. Reichenheim, vom 13.II.1930)

Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLM)

Korrespondenzen:

Friedländer-Fuld, Marie-Anne u. Milly: A: Rilke 91.28.15; 80.1442,1-42; A:

Heymel 62.1440/1-6; 62.864/1-3; A: Hardt 62.366

Mendelssohn-Bartholdy, Charlotte: A: Borchardt HS. 1990.0008; A: Schröder HS. 1999.0012

Stern, Malgonia: A: Heymel 62.1829; 62.1182

Strauss-Negbaur, Antonie: A: Heymel 62.1834

Marie von Bunsen: A: Heymel Nr. 62.1348

Ecole d'Humanité, Goldern, Schweiz

Paul Geheeb Archiv, Briefe von Lotte Fürstenberg-Cassirer an Edith Geheeb-Cassirer

Ferdinand Möller Archiv, Berlinische Galerie

Korrespondenz Julie Feininger, Mappe 33, Film 5315, Dokument 705

Geheimes Staatsarchiv, Stiftung preußischer Kulturbesitz, Berlin (GStA)

I. HA Rep. 176 Heroldsamt, Nr. 10997

PK, I A Rep 151/1060 (Preußisches Finanzministerium): Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke, Juni 1938, S. 2-100.

III. HA (Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten), I Nr. 13070.

I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1974: (Die Verleihung des Luisenordens, zweite Abtheilung) 1866-1887.

I. HA Rep 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1976; 1902-1913.

I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1973

I HA Rep. 89, Nr. 2104 Wilhelm Orden 1910-1914

Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek

Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin (SB-SPK Abt. III A)

NL Georg und Olga-Julia Wegener, K. 1-26.

NL »Der Sturm« / Nell Walden

NL Seler-Sachs, Caecilie (IA1)

NL Auguste Hauschner

NL Franz von Mendelssohn

Landesarchiv Berlin (LAB)

Wiedergutmachungsakten (WGA):

Feist, Hermine (geb. Wollheim); Fürstenberg, Charlotte (verw. Cassirer, geb. Jacobi)

Friedländer, Milly (geb. Fuld); Goldschmidt-Rothschild, Marie-Anne von (gesch. Mitford, gesch. von Kühlmann, geb. von Friedländer-Fuld); Hahn, Frida (geb. Sobernheim); Katzenellenbogen, Estella (geb. Marcuse) und Ludwig; Lewenz, Ella; Mauthner, Margarete (gesch. Pinkuss, geb. Alexander); Wesdehlen, Gräfin von, Charlotte (gesch. Mendelssohn-Bartholdy, geb. Reichenheim); Oppenheim, Margarete (verw. Reichenheim, geb. Eisner); Perl, Gertrud [Marianne] (geb. Beschütz); Bennett, Edith (verw. Rosenheim, geb. Wolfsohn); Salomonsohn, Alma (verw. Warburg, geb. Barschall)

Bauakten:

Tiergartenstr. 21, B Rep. 202 Nr. 3777 und 3778; Ballenstedter-Str. 6, Rep. 209, Acc. 1791, 1909; Testamente: A Rep. 345–Amtsgericht Lichterfelde (Hermine Feist); Interieurfotografien Martha Huth (F Rep. 290-05-01); Polizeipräsidium Berlin (A Pr.Br.Rep. 030): Staatsangehörigkeitssache Marie-

Anne von Friedländer-Fuld; Magistrat der Stadt Berlin–Generalbüro (A Rep. 001-02): A Pr.Br.Rep. 030, Nr. 9940 Polizeipräsidium; Einhunderttausend-Mark-Spende von Franka Minden für die Betreuung erblindeter Soldaten (1914-1921), A Rep. 001-02 Nr. 1943

Leo Baeck Institute Archives, New York (LBI)

Arnhold Family Collection (MM 93 u. MF 802); Alexander, Eleanor Collection: A bit of family History, S. 12 (Margarete Mauthner); Ludwig Misch Collection (Familie Marianne Perl); Martin Beradt Collection; Lene Schneider Kainer Reisetagebuch 1928; Karl Schwarz Collection (Anna Liebermann); Valentin Family Collection (darin: Valentin, Bruno: Geschichte der Familien Valentin-Loewe und Manheimer-Behrend, Privatdruck, Rio de Janeiro o. J.); Georg Minden Collection, AR 1881 (darin: Grabrede von Dr. Jelski)

Lilly Library, Indiana University Bloomington, Indiana

Nadine Gordimer Papers:

II. Writings, Box 12, folder 34: The Pearl of Manet [Artikel], 1954/5

National Archives, Washington

Restitution Claims Records:

Compiled 1945-1951, Jewish Claims, 93-100 (NA-Catalog ID 372565/MLR Nr. A1516)

Records Concerning the Central Collecting Points: Munich Central Collecting Point, 1945-1951, List of Property Removed from France During the War 1939-1945

Privatbesitz (unpublizierte Briefe/Manuskripte/Fotografien)

Margarete Mauthner, Rückblick, 2 Bde., 1917; Fotografien, Privatbesitz Südafrika

Goldschmidt-Rothschild, Interieurfotografien, Privatbesitz New York

Brief von Nadine Gordimer an die Verfasserin vom 1. Dezember 2011

Moss, Donald: Notizen, 1977, Privatarchiv Donald Moss

Moss, Donald: »Erwin Straus the man«, Manuskript um 1980, Privatbesitz Donald Moss

Schweizerische Landesbibliothek, Bern

SLA-RMR-B-02-Ms_A:108 / 1-5 (Milly von Friedlaender-Fuld) und SLA-RMR-B-02-Ms_A: 119 (Marie-Anne von Friedlaender-Fuld)

Simon Silverman Phenomenology Center, Duquesne University, Pittsburgh, Pennsylvania

Erwin Straus Collection

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Handschriften

Nachlass Ida Dehmel:

Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Da: Br: 1915: 33; Da: Br: 1915: 146-148;
Da: Br: 1919: 232-234; Da: Br: M: 400

Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (SMB-ZA)

Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Nachlass Bode (NL Bode), Korrespondenzen:

Arnhold, Johanna; Bernstein, Félicie; Broicher, Charlotte; Bunsen, Marie von; Dallwitz, Wanda; Feist-Wollheim, Hermine; Fiedler, geb. Meyer, Mary; Fürstenberg, Aniela; Friedlaender-Fuld, Milly von; Harrach, Helene von; Hainauer, Julie; Kaufmann, Marie von; Koch, Martha; Mendelssohn-Bartholdy, Charlotte v.; Mendelssohn-Bartholdy, Paul v.; Mendelssohn, Marie v.; Oppenheim-Reichenheim, Margarete; Oppenheim, Franz; Reichenheim, Georg; Richter, Cornelia; Rosenheim, Ludolf; Schiff, Olga; Schlippenbach, Sascha; Siemens, Ellen von; Simrock, Clara; Steinthal, Fanny; Straus-Negbauer, Tony; Wallich, Anna; Wedekind, Sophie; Kappel, Marcus

Akten der Nationalgalerie (I/NG):

Geschenke und Vermächtnisse

I/NG 988, 1875-1883; I/NG 989, 1884-1889; I/NG 990, 1889-1891; I/NG 992, 1895-1998; I/NG 993, 1899-1903; I/NG 994, 1903-1906; I/NG 995, 1906-1909; I/NG 996, 1909-1912; I/NG 997, 1911-1915; I/NG 998, 1915-1922; I/NG 999, 1922-1933; I/NG 1000, 1932-1935; I/NG 1007, 1916-1931; I/NG 1008; 1902-1933; I/NG 1010, 1925-1944

Vereinigung der Kunstfreunde: I/NG 1016, 1893-1896; Ausfuhrverbot: I/NG 467; Fremde Kunstsachen: I/NG 852, 1890-1904

Akten des Kaiser-Friedrich-Museums:

Skulpturensammlung:

I/SKS 32, 1899-1901; I/SKS 33, 1901-1902; I/SKS 92; I/SKS 47; I/SKS 76; I/SKS 35, 37, 83; I/SKS 52; I/SKS: 32; I/SKS: 5; I/SKS: 121, 171; I/SKS: 54, 52

Gemäldegalerie:

I/GG 12, 14, 21, 22, 67, 115, 125, 132, 138, 153, 156, 158, 162, 343, 344

ZA III/KFMV 019, 1897-1927 (Mitgliederübersicht KFMV)

Akten des Museums für Völkerkunde (MfV):

Ostasiatische Kunstsammlung:

I/MfV, OAK 01, 1907-1910; I/MfV, OAK 26, 1915-1918

Akten des Islamischen Museums (IM):

I/IM 0008, 0009, 0010, 0011, 0012

Stiftung Neue Synagoge – Centrum Judaicum Berlin

Register Jüdischer Friedhof Weißensee; Register Jüdischer Friedhof Schönerhauser Allee; Austrittskartei der Jüdischen Gemeinde zu Berlin

The Museum of Modern Art Archives, New York (MoMA Archives, NY)

The Paul Rosenberg Archives:

I.A.76, Correspondence: Paul Rosenberg, 1912, Goldschmidt-Rothschild, 222; I.A.79, Correspondence: Paul Rosenberg, 1925, Goldschmidt-Rothschild, 21; II. A. 1 und II B. 2: Correspondence: Paul Rosenberg, 1941-1942, Goldschmidt-Rothschild; I.A.48.c, Correspondence: Paul Rosenberg, 1911-1913, Paul von Mendelssohn-Bartholdy / Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Nr. 362 und Nr. 366.

The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York

Thomas M. Messer records: 4074, 29 Musée sur la Lune (Madame Goldschmidt-Rothschild) 1962

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln (ZADIK)

Slg. Thannhauser (A077_XIX_013_0048):

Kundenkartei: Arnhold, Johanna (geb. Arnthal); Freudenberg, Regina (geb. Hirsch); Fürstenberg, Charlotte (verw. Cassirer, geb. Jacobi); Goldschmidt-Rothschild, Marie-Anne; Katzenellenbogen, Estella (geb. Marcuse); Mauthner, Margarete (gesch. Pinkuss, geb. Alexander); Wesdehlen, Gräfin von, Charlotte (gesch. Mendelssohn-Bartholdy, geb. Reichenheim); Oppenheim, Margarete (verw. Reichenheim, geb. Eisner); Steinthal, Fanny (geb. Lindenthal); Durieux, Tilla (über Karteikarte Meierowsky); Siemens, Ellen von (geb. v. Helmholtz)

II. Gedruckte Quellen

Historische Zeitschriften

Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe, hrsg. v. Hans Rosenhagen, Berlin 1890-1897.

Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F., Leipzig 1897-1931.

Berliner Leben. Zeitschrift für Schönheit und Kunst, Berlin 1898-1928.

Berliner Tageblatt und Handelszeitung, Berlin (Mosse-Verlag) 1878-1928.

Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Leipzig/Berlin/Dresden 1899-1912/13.

Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, München (Verlag Bruckmann) 1897-1929.

Der Bazar. Berliner illustrierte Damen-Zeitung, hrsg. v. Bazar-Actien-Gesellschaft, Berlin 1855-1937.

- Der Cicerone. Halbmonatszeitschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Leipzig 1919-1930.
- Der deutsche Künstler. Organ d. wirtschaftl. Verbände bildender Künstler Deutschlands, d. Verbandes Deutscher Illustratoren, d. Frauenkunstverbandes u. d. Vereins Württembergischer Kunstbildhauer, Leipzig 1914-1920.
- Der Israelit. Ein Centralorgan für das orthodoxe Judenthum, Mainz 1860-1938.
- Der Kenner-Wegweiser für Sammler, Kunst und Bücherfreunde, Berlin 1909.
- Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen, hrsg. v. Adolph Donath, Berlin 1922-1932.
- Der Kunstwart. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, hrsg. v. Ferdinand Avenarius, München 1887-1932.
- Deutsche Kunst und Dekoration (DKD). Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerische Frauen-Arbeiten, hrsg. v. Alexander Koch, Darmstadt 1897-1932.
- Der Querschnitt, hrsg. v. Galerie Flechtheim, Berlin 1921-1936.
- Deutsche Rundschau, hrsg. v. Julius Rodenberg, Berlin 1874-1964.
- Die Dame, hrsg. v. Ullstein Verlag, Berlin 1911-1943.
- Die Fackel, hrsg. v. Karl Kraus, Wien 1899-1936.
- Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit, Organ des Bundes Deutscher Frauenvereine, hrsg. v. Helene Lange und Gertrud Bäumer, Berlin 1893-1944.
- Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst, hrsg. v. Paul Lindau, Berlin 1872-1931.
- Die Literarische Gesellschaft, Hamburg 1915-1920.
- Die Welt : Zentralorgan der Zionistischen Bewegung, Wien 1897-1914.
- Die Woche. Illustrierte moderne Zeitschrift, Druck und Verlag von August Scherl, Berlin 1899-1944.
- Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst, Wien 1894-1904.
- Die Zukunft, hrsg. v. Maximilian Harden, Berlin 1892-1922.
- Frauen-Leben und -Erwerb. Zeitschrift für die Interessen der Frauenwelt in Kunst, Industrie, Haus und Familie, Berlin 1905-1908.
- Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft, München 1919-1925.
- Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, Berlin 1910-1937.
- Im deutschen Reich: Zeitschrift des Centralvereins Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens, Berlin 1895-1922.
- Innen-Dekoration. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten Innenausbau, hrsg. v. Alexander Koch, Darmstadt 1890-1899.
- Israelitische Wochenschrift. Zeitschrift für die Gesamtinteressen des Judentums, Berlin 1899-1906.
- Jahrbuch für Kunstsammler, hrsg. v. Adolph Donath, Frankfurt a. M. 1921-1925.
- Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Berlin (Cassirer Verlag) 1903-1933.
- Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düssel-

- dorf, Elberfeld, Frankfurt a.M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart, Leipzig 1885-1917. März. Eine Wochenschrift, hrsg. v. Albert Langen, Stuttgart 1907-1917.
- Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Berlin 1884-1943.
- Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, Berlin 1905-2015.
- Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum, Berlin 1901-1923.
- Ostasiatische Zeitschrift. Beiträge zur Kenntnis der Kunst und Kultur des Fernen Ostens, Berlin 1912-2015.
- PAN, Berlin 1895-1900.
- Sinica. Mitteilungen des China Instituts, Frankfurt a. M. 1927-1942.
- Sulamith: eine Zeitschrift zur Beförderung der Cultur und Humanität unter den Israeliten, Dessau / Leipzig 1806-1848.
- The Burlington Magazine for Connoisseurs, London 1948-2015.
- The studio: an illustrated magazine of fine and applied art, London 1893-1964.
- Velhagen & Klasings Monatshefte, Bielefeld / Berlin / Darmstadt 1891-1953.
- Vogue, Berlin 1928-1929.
- Westermanns Monatshefte. Das Kulturmagazin, München 1906-1987.
- Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung, München 1915-1920.
- Zeit im Bild. Actuelle illustrierte Wochenschrift, München 1903-1919.
- Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. N. F. der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Berlin / Leipzig 1891-1928.
- Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1866-1932.
- Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaften, hrsg. v. Moritz Lazarus, Berlin 1860-1890.

Zeitschriftenartikel

- Anonymus: Der Bazar des Lette-Vereins im Prinzessinnen-Palais in Berlin, in: *Der Frauenanwalt* 5 (1874/75), S. 23-26.
- Anonymus: Die Liebhaberei für schöne Fächer, in: *Der Bazar*, 23 (1877), S. 321.
- Anonymus: Zur zionistischen Frauenbewegung, in: *Die Welt* 51 (1900), S. 7-8.
- Anonymus: Moderne Fächer von Margarethe Erler – Berlin, in: *DKD*, 13 (1903-1904), S. 46-47.
- Anonymus: Zwei Werke Glicenstein's, in: *Ost und West*, 9 (1905), S. 535-539.
- Anonymus: Wie richte ich meine Wohnung ein?, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 3 (1906), S. 20-21.
- Anonymus: Orden und Auszeichnungen, die im verflossenen Monat an deutsche Damen verliehen worden sind, in: *Frauen-Leben und -Erwerb. Zeitschrift für die Interessen der Frauenwelt in Kunst, Industrie, Haus und Familie*, 2 (1905), S. 29-30.
- Anonymus: An die deutsche Frauenwelt!, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 2 (1905), S. 10-11.
- Anonymus: Die Schaufenster-Arrangeurin, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 8 (1906), S. 60.

- Anonymus: Ausstellung von Arbeiten der litauischen Hausindustrie, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 16 (1908), S. 121.
- Anonymus [H. v. S.]: Illustrierte Rundschau. Die Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung Olga-Julia Wegener in den Räumen der Berliner Akademie, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 23 (1908/09), 2. Ausg., S. 299-300.
- Anonymus: »Die Dame in Kunst und Mode« in der Ausstellung des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses, in: *Der Kenner*, 31.1.1909, S. 10-11.
- Anonymus [verm. Scheffler, Karl]: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 7 (1909), S. 232.
- Anonymus [Otto Kümmerl]: Die Erwerbung chinesischer Gemälde aus dem Besitze der Frau Wegener, in: *Der Cicerone*, 2 (März 1910), H. 6, S. 207-208.
- Anonymus: Ein japanisches Urteil, in: *Der Cicerone*, 2 (November 1910), H. 22, S. 767.
- Anonymus: Der Frauenbankier, in: *Zeit im Bild*, 11 (1913), Nr. 15, S. 818 u. 893.
- Anonymus: Ausstellungen. Düsseldorf, in: *Cicerone*, 6 (1914), S. 259-260.
- Anonymus: Dekorative oder konstruktive Gestaltung, in: *DKD* 36 (1915), S. 426-427.
- Anonymus: Frauenkunstverband, in: *Der deutsche Künstler*, 2 (1915) Nr. 10, S. 79.
- Anonymus [K.]: Von der Rechtsankunftsstelle des Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler Berlins, in: *Der deutsche Künstler*, 3 (1916), Nr. 2, S. 11-12.
- Anonymus [»GFK«]: Lene Schneider-Kainer, in: *DKD*, Bd. 39 (1916-1917), S. 381-387.
- Anonymus: Vermischtes, in: *Im deutschen Reich*, 1917, H. 7-8, S. 325.
- Anonymus: Anmerkungen, Ausstellung des Frauenbunds zur Förderung der deutschen bildenden Kunst, in: *Die Literarische Gesellschaft*, Jg. 3 (1917), H. 11/12, S. 424-429.
- Anonymus: Vermischtes, in: *Im deutschen Reich*, 1918, H. 6, S. 259.
- Anonymus [R. H.]: Vom rechten Kunstsammeln. Praktische Ratschläge für Laien, in: *DKD*, 54 (1924), S. 25-26.
- Anonymus: Die Rahel bei Goethe. Auszüge aus Rahel Varnhagens Tagebuch, in: *Die Dame*, 51 (1924), S. 3.
- Anonymus: Malik-Jubiläum, in: *Der Querschnitt*, Bd. 7, 1 (1927), S. 305.
- Anonymus [G.]: Auktionsnachrichten, in: *Kunst und Künstler*, 26 (1928), S. 407-408.
- Anonymus: Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung Tony Straus-Negbauer, in: *Vogue* 1 (April/Juni 1928), S. 36-37.
- Anonymus: Eine echte Berlinerin. Frau Hermine Feist und die Sammlerwelt, in: *BZ am Mittag*, 18.11.1933, S. 2.
- Ball, A. S.: Ausstellung moderner Zimmereinrichtungen unter Leitung von Professor Grenander, in: *DKD*, 16 (1905), S. 395-412.
- Bäumer, Gertrud: Marie Bunsen zum Abschied, in: *Die Frau* 48 (1940/41), S. 347.
- Bender, Ewald: Die bildenden Künste. Rück- und Ausblicke auf das Kunstleben

- der Gegenwart, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 105 (1909), Nr. 2, S. 924-936.
- Bethge, Hans: Chinesische Malerei, in: *DKD*, 24 (1909), S. 70-84.
- Beszmertny, M.: Die Leitung eines Kunstsalons als Frauenerwerb, in: *Die Frau*, 11 (April 1904), H. 7, S. 757.
- Binyon, Laurence: Chinese Paintings in the British Museum, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 17 (August 1910), Nr. 89, S. 255-261.
- Bloch, Olga: Jüdische Kunstsammler, in: *Der Morgen*, Heft 8 (November 1935), S. 348-351.
- Bloch, Olga: Hundert Jahre jüdische Kunst aus Berliner Besitz. Eröffnung der Ausstellung im Berliner Jüdischen Museum, in: *CV-Zeitung*, 16. Jg. Nr. 50, 16.12.1937, S. 13.
- Boetticher, Elise von: Der Strauß. Ausstellung zum Besten der Caecilienhilfe, in: *Die Woche*, 1 (1914), H. 1-13, S. 259.
- Boerschmann, Ernst: Chinesische Gürtelschnallen. Sammlung Olga-Julia Wegener im China-Institut Frankfurt a. M., in: *Sinica*, 15 (1940), S. 3-9.
- Buber, Martin: Lesser Ury, in: *Ost und West*, 1 (Februar 1901), Sp. 113-126.
- Breuer, Robert: Der Einkauf als kulturelle Funktion, in: *DKD* 21 (1907-08), S. 78-82.
- Brieger, Lothar: Die Sammlerin, in: *Die Dame* 53 (1925/26), H. 26, S. 46-49.
- Bülow, Joachim von: Kunst und Clique, in: *Der Kunstwanderer*, 4 (1922), S. 515-516.
- Bunsen, Marie von: Chinesische Kunst in Berlin, in: *Deutsche Rundschau*, Jg. 35 (Januar 1909), H. 4, Bd. 138, S. 140-142.
- Bunsen, Marie von: Kunstverständnis, in: *DKD* 48 (1921), S. 325-326.
- Bunsen, Marie von: Meine Wohnung, in: *Innendekoration*, 35 (1924), S. 156.
- Cohen, Walter: »Die Sammlung Wesendonck«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 21 (1910), S. 57-67.
- Cohn, William: Die Malerei in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen, in: *Der Cicerone*, 2 (Dezember 1910), H. 23, S. 779-810.
- Corwegh, Robert: Von der Kunst des Dekorierens, in: *DKD*, 39 (1916/1917), S. 422-428.
- Daelen, Eduard: Kunst und Warenhaus, in: *Der deutsche Künstler*, 3 (1917), Nr. 4, S. 26-28.
- Dehrmann, M.: Vom Frauenkunstverband, in: *DKD*, 33 (Oktober 1913-März 1914), S. 140-142.
- Dohrn, Wolf: Käuferkurse, in: *Die Frau*, 16 (1908/1909), S. 73-75.
- Donath, Adolph: Schicksal und Wanderung der Kunstwerke, in: *Der Kunstwanderer*, 7 (1925), 1./2. Märzheft, S. 227-229.
- Donath, Adolph: Das Kunstsammeln unter den Juden, in: *Jüdisches Gemeindeblatt*, Juli 1931, S. 218-219 und 244-245.
- Eisenstadt, E.: Auktionsnachrichten, in: *Kunst und Künstler*, 29 (1931), S. 175-176.
- Falke, Otto v.: Die Sammlung Margarethe Oppenheim, Versteigerung durch Julius Böhler, in: *Pantheon* 4 (1936), S. 123.

- Friedländer, Max J.: Der Sammler und seine Zukunft in Deutschland, in: *Jahrbuch für Kunstsammler*, 4 (1924-1925), S. 5.
- Fries, Peter: Große Damen. Sport und andere Mädels, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 43 (1928), S. 185-192, hier S. 186.
- Fuchs, Friedrich: Mäzenatentum III, in: *Atelier*, 5 (1895), H. 10, S. 1-2.
- Gerstein, Thea: Die Frauen und die Volkskunst, in: *Die Frau*, 16 (1909), H. 6, S. 321-325.
- Glaser, Curt: Altchinesische Kunst, in: *Der Cicerone*, 1 (Januar 1909), H. 1, S. 20-22.
- Glaser, Curt: Ostasiatische Kunst. Die Neuerwerbungen der königlichen Museen zu Berlin, in: *Der Cicerone*, 1 (April 1909), H. 7, S. 215-223.
- Gläser, Artur: Lene Schneider-Kainer. Bilder aus Asien, in: *DKD*, 64 (1929), S. 228-233.
- Goldschmidt-Rothschild, Marie-Anne: Mai, in: *Der Querschnitt*, 8 (1928), H. 5, S. 313.
- Goldstein, Moritz: Deutsch-jüdischer Parnass, in: *Der Kunstwart*, 25.2.1912, H. 11, S. 281-294.
- Grosse, Antonine: Frieda Lipperheide, in: *Die Frau*, 4 (1896/97), S. 101-104.
- Haendcke, Berthold: Die bildenden Künste und die politische Machtstellung, in: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 3. Jg., Nr. 24 (1909), S. 715-726 u. 735-758.
- Hancke, Erich: Die Sammlung Stern, in: *Kunst und Künstler*, 8 (1910), S. 536-548.
- Harden, Maximilian: »Flora berlinensis« Miszellaneen, in: *Die Zukunft*, 20.11.1909, S. 237-243.
- Hardenberg, Kuno Graf: Quellen des Behagens. Vom Sammeln, in: *DKD* 31 (1912/1913), S. 24-28.
- Hofmann-Reichenberg, Albert: Mein Wohnungsideal, in: *Innen-Dekoration*, 2 (1891), Juli-Heft, S. 102-103.
- Jahn, Georg: Der Krieg und die Künstler, in: *Der deutsche Künstler*, 1 (15.9.1914), Nr. 6, S. 61-62.
- Jessen, Jarno: Peinture chinoise à Berlin, in: *The studio*, 46 (Mar. 1909), Nr. 192, S. 116-120.
- Jessen, Jarno: Das Reich der Frau. Aus vergangener Zeit, in: *Westermanns Monatshefte*, 60 (August 1916), H. 12, S. 823-833.
- Jessen, Jarno: Stickereien und Spitzen aus vergangenen Zeiten, in: *DKD*, 39 (1916/1917), S. 86-93.
- Kainer, Ludwig: Berliner Auktionen, in: *Vogue* 5 (Dezember 1928), S. 9-11 u. 58.
- Kainer, Ludwig: Chinesische Kunst in der Akademie, in: *Vogue*, 2 (Jan./März 1929), S. 22-23.
- Kaufmann, David: Etwas von jüdischer Kunst, in: *Israelitische Wochenschrift*, 9 (1878), S. 301, 309, 317, 325, 333, 341, 349.
- Klauber, Ernst: Keilschriftbriefe. Staat und Gesellschaft in der babylonisch-assyrischen Briefliteratur, in: *Der Alte Orient*, 12 (1911), H. 2, S. 3-32.

- Kraus, Karl: o. T., in: *Die Fackel*, Nr. 59, II.1900, S. 19 u. 28.
- Kümmel, Otto: Die Ausstellung älterer ostasiatischer Kunst im Völkerkundemuseum, in: *Die Woche*, II (März 1909), S. 452-467.
- Kümmel, Otto: Die versäumte Gelegenheit, in: *Berliner Tageblatt*, 15.3.1910, Morgenausgabe.
- Kurth, Wilhelm: Die Frau als Sammlerin, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 19 (1916), S. 280.
- Laforgue, Jules: Impressionismus, in: *Kunst und Künstler*, 3 (1904/05), H. 12, S. 501-506.
- Landsberger, Franz: Abschied von Franka Minden, in: *Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde zu Berlin*, 28 (25.9.1938), Nr. 39, S. 5, Sp. c.
- Lazarus, Moritz: »Über die Volkskunde als Wissenschaft«, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, N. F., I (1891), H. 2, S. 231-232.
- Lehmann, Alfred: Heirat und Hausrat. Randbemerkungen zur Ausstellung der Dresdner Werkstätten für Handwerks-Kunst von Schmidt & Müller in Dresden, in: *DKD* 13 (1903/04), S. 211-222.
- Lehmann, Henni: Die Damenausstellung. Ein Wort der Abwehr, in: *Centralblatt*, 14 (1912), Nr. 2, S. 9-10.
- Lepsius, Sabine: Über das Aussterben der Salons, in: *März*, 7 (1913), Bd. 3, S. 222-234 u. 226-227.
- Lessing, Julius: Nachruf auf Frieda Lipperheide, in: *Der Bär*, 1897, S. 499-502.
- Lessing, Julius: Antiquitäten. Ein offener Brief an die Frauen, in: *Deutsche Rundschau*, 25 (Juli 1899), Bd. 100, Nr. 10, S. 76.
- Lichtwark, Alfred: Die Entwicklung des PAN, in: *PAN* I (1895-96), S. 173-176.
- Lichtwark, Alfred: Vom Dilettantismus, in: *PAN*, 2 (1897), H. 4, S. 301-302.
- Lux, Joseph: Motive aus alter Kultur, in: *Dekorative Kunst* II (1903), S. 274-280.
- Maban, Jorinde von: Einiges über Porzellan, in: *Vogue*, (Juni 1928), S. 32.
- Marelle, Luise: Die malerischen Wandteppiche von Hertha Ottolenghi-Wedekind, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 141, H. 844, Dez. 1926, S. 409-412.
- Maurice, Charles: Art Moderne (Peintures chinoises: Collections Olga-Julia Wegener), in: *Mercure de France*, I.II.1911.
- Mayreder, Rosa: Die Frau und das Gesellschaftsleben, in: *Der Kunstwart*, 22 (1909), Bd. I, S. 63-67.
- Meier-Graefe, Julius: Hugo von Tschudi, in: *Die Zukunft*, 17, Bd. 68, 17.7.1909, Nr. 42, S. 87-90.
- Meier-Graefe, Julius: Handel und Händler, in: *Kunst und Künstler* II (1912/13), H. 1, S. 34.
- Meier-Graefe, Julius: Politisches Geständnis des Künstlers, in: *Ganymed*, 1 (1919), S. 4-5.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Häuser, in: *Wieland* 2 (1916/17), Nr. 1, S. 6-7.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Blumen, in: *Wieland* 2 (1916/17), Nr. 2, S. 6-7.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Weihnachtsverpackungen, in: *Wieland*, 2 (1916/17), Nr. 8, S. 14-15.

- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Mein alter Lehrer, in: *Wieland* 2 (1916/17), Nr. 4, S. 14-15.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Alter und Jugend. Neujahrsbetrachtungen, in: *Wieland* 2 (1916/17), Nr. 10, S. 14.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: April, in: *Wieland*, 3 (1917/18), Nr. 1, S. 8-II.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Über bemalte Wohnräume, in: *Wieland*, 3 (1917/18), Nr. 6, S. 8-16.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: November, in: *Wieland* 3 (1917/18), Nr. 8, S. 2-8.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Puppenweihnachtsmarkt, in: *Wieland* 3 (1917/18), Nr. 9, S. 17-19.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Großmutter's Garten, in: *Wieland* 3 (1917/18), Nr. 4, S. 14-21.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Liebesgärten, in: *Wieland* 4 (1918/19), Nr. 5, S. 2-5.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Blumentepiche, in: *Wieland* 4 (1918/19), Nr. 6, S. 16-19.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: Schlesische Kindheitserinnerungen, in: *Wieland* 5 (1919/20), Nr. 9, S. 10-14; Nr. 10, S. 14-18.
- Mendelssohn-Bartholdy, Lotte von: »Das alte Stadthaus«, in: *Wieland* 5 (1919/20), Nr. 2, S. 6-10.
- Minden, Georg: Die Thorah-Wimpel oder Mappe. Ein Beitrag zur jüdischen Volkskunde, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 3 (1893), S. 205-208.
- Minden, Georg: Die Jahresberichte der Gesellschaft für die Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums zu Wien, in: *Im deutschen Reich*, 5 (August 1899), Nr. 8, S. 389-395.
- Minden, Georg: Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, in: *Im deutschen Reich*, 1904, H. 7-8, S. 400-406.
- Muschner, Georg: Zehn Gebote für Brautpaare, in: *DKD*, 23 (1908/1909), S. 364.
- Muthesius, Anna: Berlin: Die Ausstellung künstlerischer Frauen-Kleider im Warenhaus Wertheim Berlin, in: *DKD*, 14 (1904), S. 441-456.
- Muthesius, Hermann: Die Bedeutung des Kunstgewerbes, in: *Dekorative Kunst* 15 (1907), S. 177-192.
- Nordhausen, Richard: »Die Dame in Kunst und Mode«, in: *Der Kunstwart*, 22 (1909), Bd. II, 1909, S. 231-234.
- Obrist, Hermann: Hat das Publikum ein Interesse daran, selber das Kunstgewerbe zu heben?, in: *Kunstgewerbeblatt*, N. F., 11 (1900), H. 4, S. 62-73, und H. 5, S. 91-97.
- Oertzen, Augusta von: Nell Walden-Heimann – die Sammlerin und Malerin, in: *Berliner Leben*, 1928, Heft 17, S. 4.
- Osborn, Max: Die Van-de-Velde-Ausstellung in Berlin, in: *DKD*, 8 (1901), S. 340-348.
- Osborn, Max: Der Deutsche Kunstgewerbekrieg, in: *Kunstgewerbeblatt*, 18 (1906/1907), S. 189-191.
- Osborn, Max: Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin, in: *Innendekoration*, 26 (1915), S. 55-80.

- Osborn, Max: Die Berliner Seession in neuem Hause, in: *DKD*, 62 (1928), S. 90-105.
- Pastor, Willy: Eine Fächer Ausstellung in Berlin, in: *Der Kunstwart*, 19 (1905/06), Bd. I, S. 227-228.
- Paul, Bruno: Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen, in: *DKD*, 45 (1919/1920), S. 193-196.
- Perles, Rosalie: Henryk Glicenstein, in: *Ost und West*, 1903, H. 3, Sp. 177-193.
- Pietsch, Ludwig: Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin. Aus Anlass seines 25jährigen Bestehens, in: *DKD*, 15 (1904/1905), S. 169-176.
- Plehn, Anna I.: Die Ausstellung der Malerinnen im Berliner Künstlerhaus, in: *Die Frau*, 11 (April 1904), H. 7, S. 428-431.
- Plehn, Anna I.: Weibliche Kunst und die Frau als Mäcen, in: *Die Frau*, 11 (August 1904), H. 11, S. 683-687.
- Plessing, C.Th.: Clara Simrock zum Gedächtnis, in: *Simrock-Jahrbuch*, 2, Tafel 1, Berlin 1929, S. 2-8.
- Redslob, Erwin: Volkswirtschaftlicher Wert des Kunstbesitzes, in: *DKD*, 53 (1923-1924), S. 25-26.
- Salomon, Alice: Zur Eröffnung der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«, in: *Centralblatt*, 13 (20.2.1912), Nr. 22, S. 173-175 u. Beilage S. 1.
- Sarre, Friedrich: Die islamische Kunstabteilung in Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 32 (1933), S. 43-49.
- Sarre, Friedrich: Einer deutschen Frau in Syrien zum Gedächtnis, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Unterhaltungsblatt), 30.6.1934.
- Schapiro, Rosa: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: *Der Cicerone*, 1916, Bd. 8, S. 289-290.
- Schapiro, Rosa: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: *Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde*, N. F., 8 (1916), Sp. 315-316.
- Schapiro, Rosa: Der Frauenbund zur Förderung deutscher, bildender Kunst, in: *Die literarische Gesellschaft*, 4 (1918), S. 204-206.
- Scheffler, Karl: Der Ausbau der Nationalgalerie, in: *Kunst und Künstler* 10 (1912), S. 67-77, hier S. 71-72.
- Seidlitz, Woldemar von: Ein deutsches Museum für asiatische Kunst, in: *Museumskunde*, (1905) Bd. 1, Heft 4, S. 181-198.
- Seler-Sachs, Caecilie: Professor Johanna Mestorf, in: *Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine*, 1899, 1 (3), S. 23.
- Seler-Sachs, Caecilie: Zeitströmungen und verbesserte Frauenkleidung, in: *Die Frauenbewegung. Revue für die Interessen der Frauen*, 1900, 6, 34.
- Seler-Sachs, Caecilie: Briefe einer deutschen Naturforscherin, in: *Die Frau*, 1906/07, 14, S. 38-46, 94-105, 158-165.
- Seler-Sachs, Caecilie: Frauen lernt wählen, in: *Das demokratische Deutschland*, Wochenschrift, 1, 1918/1919, 8-11.
- Seler-Sachs, Caecilie: Meine Kiepensammlung, in: *Völkerkunde* 6 (1930) 217-225.
- Scheffler, Karl: Neue Wandmalereien Walsers, in: *Kunst und Künstler*, 20 (1922), H. 1, S. 15-21.

- Schulze, Otto: Alfred Lichtwark-Bücherschau, in: *DKD* 1 (1898), S. 201-203.
- Schumann, Paul: Die deutsche Kunstausstellung zu Dresden von Mai bis Oktober 1899, in: *DKD* 4 (1899), S. 493-525.
- Schur, Ernst: Die Frau als Käuferin, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F., 21 (1910), S. 232-233.
- Schwarz, Walter [alias Wanda von Dallwitz]: Von einer alten Berlinerin, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 25 (1908), S. 261-263.
- Schwarz, Walter: Die Schwestern Bardua. Ein Lebensbild, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 81, 1897, S. 769-802.
- Schwarz, Walter: Ein interessantes Porträt, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 76, (April 1894–September 1894), S. 249-251.
- Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie, in: *Die Zeit*, 5 (12.10.1895), Nr. 54, S. 22-24.
- Simmel, Georg: Das Problem des Stiles, in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Jg. 11, Nr. 7 (1908), Bd. 16,5, S. 307-316.
- Speiser, Werner: Chinesische Malerei in Deutschland, in: *Artibus Asiae*, Jg. 5, Nr. 2/4 (1935), S. 256-264.
- Stahl, Fritz: Eine versäumte Gelegenheit, in: *Berliner Tageblatt*, 9.3.1910.
- Stoecker, Helene: Die moderne Frau, in: *Freie Bühne*, Jg. 4 (1893), S. 1215-1217.
- Stoecker, Helene: Ein Nachwort zum Berliner Frauenkongreß, in: *Die Gegenwart* 41 (1912), Nr. 11, 164-168.
- Straus-Negbauer, Tony: Wie ich Japan entdeckte und sammelte, in: *Der Kunstwanderer*, 4 (1922), S. 464-470.
- Takács, Zoltán von: Die chinesische Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener im Kunstgewerbemuseum zu Budapest, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, 2 (April/Juni 1913), H. 1, S. 121-122.
- Tschudi, Hugo von: Die Sammlung Arnhold, in: *Kunst und Künstler*, 1909, H. 1, S. 3-24; H. 2, S. 45-62; H. 3, S. 99-109.
- Velde, Henri van de: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, in: *DKD*, 10 (1902), S. 363-386.
- Vogt, Adolf: Folgen des neuen Kunstschutzgesetzes für Kunstgewerbe, in: *Innendekoration*, 8 (1908), S. 266-270.
- Volchert-Lietz, Helene: Mode und Kunst, in: *Frauen-Leben und -Erwerb*, 22 (1907), S. 175-176.
- Waldmann, Emil: Karl Walsers Wandmalerei, in: *Kunst und Künstler*, 14 (1916), H. 6, S. 267-282.
- Weinhold, Karl: Was soll die Volkskunde leisten? in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaften*, 20 (1890), S. 1-5.
- Westheim, Paul: Gedeckte Tische. Aus der Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Berlin Januar und Februar 1912, in: *DKD*, 29 (1911-1912), S. 469-476.
- Widmer, Karl: Mode und Kunstgewerbe, in: *DKD*, 15 (1904/1905), S. 252-254.
- Widmer, Karl: Die gebildete Frau im Kunstgewerbehandel, in: *DKD*, 25 (1909/1910), S. 63-69.
- Wolf, G.J.: Gobelinentwürfe von Th. Th. Heine, in: *Die Kunst*, XXXVIII, 1918, S. 137-144.

*Auktionskataloge – Ausstellungskataloge –
Mitgliederverzeichnisse – Werkverzeichnisse*

- Akademie der Künste (Hg.): Max Liebermann: Hundert Werke des Künstlers zu seinem 80. Geburtstage, Berlin 1927.
- Anonymus: Statuten des Vereins, in: Frauen-Leben und -Erwerb. Zeitschrift für die Interessen der Frauenwelt in Kunst, Industrie, Haus und Familie, 2 (1905), S. 11-12.
- Baart de la Faille, Jacob: The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings, Amsterdam 1970.
- Bode, Wilhelm (Hg.): Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen zu Berlin. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1892.
- Bode, Wilhelm: Die Kunstsammlung ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich im Schloß Friedrichshof, Berlin 1896.
- Bode, Wilhelm: Die Sammlung Oscar Hainauer, Berlin 1897.
- Bode, Wilhelm: Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20. Mai bis 25. Juni 1898, Berlin 1898.
- Bode, Wilhelm (Hg.): Die Gemäldesammlung Marcus Kappel in Berlin, Berlin 1914.
- Bode, Wilhelm / Cassirer, Paul (Hg.): Gemälde und Kunstgegenstände aus der ehemaligen Sammlung Marcus Kappel Berlin. Verst.Kat., Dienstag, 25. November 1930, Berlin 1930.
- Böhler, Julius (Hg.): Sammlung Frau Margarete Oppenheim, Verst.Kat., München 1936.
- British Museum (Hg.): Guide to an Exhibition of Chinese and Japanese Paintings in the Print and Drawing Gallery, London 1910.
- Cassirer, Paul (Hg.): Sammlung Julius Stern, Berlin. Versteigerung: Montag 22. Mai 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin 1916.
- Cassirer, Paul / Helbing, Hugo (Hg.): Sammlung Tony Straus-Negbaur (eingeleitet von Curt Glaser, beschrieben von Fritz Rumpf), Verst. Kat., Berlin 1928.
- Cassirer, Paul / Helbing, Hugo (Hg.): Sammlung Tony Straus-Negbaur: Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Möbel, Keramik, Textilien und andere Kunstgegenstände, beschrieben von Otto von Falke und Jakob Rosenberg, Berlin 1930.
- Deutsche Orientgesellschaft (Hg.): Verzeichnis der Mitglieder der Deutschen Orientgesellschaft, Berlin 1898.
- Deutscher Buchgewerbeverein (Hg.): Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Leipzig 1914.
- Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Berliner Spitzenausstellung, Berlin 1905.
- Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Führer durch die Berliner Spitzenausstellung, Berlin 1905.

- Deutscher Lyceum-Club/Jessen, Jarno (Hg.): Die angewandte Kunst, Berlin 1908.
- Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Führer durch die Internationale Volkskunst-Ausstellung, Berlin 1909.
- Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem allerhöchsten Protektorat ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin, Ausst.Kat, Berlin 1912.
- Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Bahnbrechende Frauen, Berlin 1912.
- Deutsches Gewerbemuseum (Hg.): Aufruf zur Beteiligung am Deutschen Gewerbe-Museum, Berlin 1874.
- Friedländer, Max J./ Falke, Otto von (Hg.): Die Kunstsammlung von Pannwitz, 2 Bde., München 1925-1926.
- Friedmann & Weber (Hg.): Berliner Fächerausstellung, Berlin 1905.
- Friedmann & Weber (Hg.): Miniaturen-Ausstellung, Berlin 1906.
- Friedmann & Weber (Hg.): Die Dame in Kunst und Mode, Berlin 1909.
- Friedmann & Weber (Hg.): Galerie der Moden. Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Oktober 1912, Berlin 1912.
- Galerie Bernheim-Jeune (Hg.): Peintures chinoises anciennes: collection Olga-Julia Wegener, Paris 1911.
- Galerie Fischer (Hg.): Sammlung Frau Hermine Feist. Wannsee, Verst.Kat., Luzern 1941.
- Galerie Flechtheim (Hg.): Chinesische Gemälde aus der Sammlung der Frau O. J. Wegener, Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, vom 7. März bis Mitte April 1914, Düsseldorf 1914.
- Galerie Flechtheim (Hg.): Henri Rousseau, Ausst.Kat., Berlin 1926.
- Galerie Flechtheim (Hg.): Pablo Picasso. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle 1902-1927, Berlin 1927.
- Galerie Thannhauser (Hg.): Claude Monet, 1840-1926: Gedächtnis-Ausstellung Galerie Thannhauser (Berlin), Februar bis Mitte März 1928, Berlin 1928.
- Gesellschaft für Ostasiatische Kunst (Hg.): Ausstellung chinesischer Kunst in der Preußischen Akademie der Künste, Berlin 1929.
- Glaser, Curt/Rumpf, Fritz: Frühe japanische Holzschnitte: 25 Blätter in Faks. Lichtdr. aus d. Samml. Toni Straus-Negbauer, Berlin 1924.
- Große Berliner Kunstausstellung (Hg.): Katalog, Berlin 1913.
- Helbing, Hugo (Hg.): Die Sammlung von Pannwitz, Aukt.Kat., München 1905.
- Helbing, Hugo/Cassirer, Paul (Hg.): Die Sammlung Richard von Kaufmann. Verst.Kat., 3 Bde., Berlin 1917.
- Helbing, Hugo (Hg.): Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers, Verst.Kat., München 1909.
- Internationales Kunst- und Auktions-Haus (Hg.): Sammlung Lene Schneider-Kainer, Berlin. Tibet. Nepal. Indien. Siam. China, Verst.Kat., Berlin 1930.
- Jüdisches Museum Berlin (Hg.): Hundert Jahre jüdische Kunst aus Berliner Besitz, Ausst.Kat, Berlin 1937.
- Justi, Ludwig (Hg.): Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer

- Kunst aus Berliner Privatbesitz, Nationalgalerie Berlin, Ausst.Kat., Juli 1928, Berlin 1928.
- Justi, Ludwig, Ausstellung Neuerer Deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz, Berlin (April) 1928.
- Kaiser Friedrich-Museum-Verein (Hg.): Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, Ausst.-Kat., Palais Redern Berlin 1906.
- Kaiser Friedrich-Museum-Verein (Hg.): Ausstellung von Bildnissen des 15.-18. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des [Kaiser Friedrich-Museum-] Vereins, Berlin 1909.
- Kaiser Friedrich-Museum-Verein (Hg.): Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, Berlin 1914.
- Koelitz, Karl: Deutsche Fächerausstellung unter dem Protektorate ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin von Baden und dem Ehrenpräsidium seiner Königlichen Hoheit des Erbgrössherzogs Friedrich von Baden. Katalog alter und neuer Fächer, Fächertheile und Fächermaterial, Nippsachen, Geräte des Frauentisches und sonstiger Altertümer, Karlsruhe 1891.
- Königliche Akademie der Künste (Hg.): Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin in der Königl. Akademie der Künste 25. Januar bis Anfang März 1883, Berlin 1883.
- Königliche Akademie der Künste (Hg.): Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin, Ausst.Kat., Berlin 1890.
- Königliche Akademie der Künste (Hg.): Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener (vom 9. Dezember bis 10. Januar 1909), Berlin 1909.
- Königliche Akademie der Künste: Akademische Ausstellung von Werken Arnold Böcklin's zur Feier seines 70. Geburtstages vom 2. Dezember 1897 bis 16. Januar 1898, Berlin 1898.
- Kunstgewerbemuseum Berlin (Hg.): Sonderausstellung. Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts, Berlin 1904.
- Kunstsalon Paul Cassirer (Hg.): Vincent van Gogh: Zehnte Ausstellung, Mai – Juni 1914, Berlin 1914.
- Kunstsalon Paul Cassirer (Hg.): Cézanne-Ausstellung. Cézannes Werke in deutschem Privatbesitz. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen, Berlin 1921.
- Kunstverein Hamburg (Hg.): Führer der Großen Kunstausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle, Hamburg 1895.
- Kümmel, Otto: Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst: China – Japan, September bis Dezember 1912, veranstaltet von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1912.
- Kümmel, Otto: Zweihundert Hauptwerke der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in der Preußischen Akademie der Künste Berlin, Berlin 1929.

- Kurth, Julius: Ausstellung alter japanischer Farbenholzschnitte aus der Sammlung Straus-Negbauer im Staedelschen Institut, Frankfurt a. M. 1909.
- Lange, Hans (Hg.): Sammlung List, Magdeburg, u. Chinasammlung Prof. Wegener, Berlin, Verschiedener Kunstbesitz. Gemälde alter und neuerer Meister, Möbel, Silber, Porzellan, Textilien, chinesische Bronzen, Keramik, Glas, Textilien, Rollbilder, Verst.Kat., Berlin 1940.
- Lepke, Rudolf (Hg.): Auction von Oelgemälden und Antiquitäten und Kunstsachen der verschiedensten Art, sowie von geschnitzten und modernen Möbeln, Meissner Gruppen, japanische und chinesische Porzellane und Kunstsachen, Berlin 1887.
- Lepke, Rudolf (Hg.): Antiquitäten, Gemälde aus Sammlungen und Privatbesitz: Renaissance-, Barock-, Rokoko-Möbel, Gobelins des 17. Jahrh., Bronzen, Porzellane, Fayencen, Steinzeug, persische Teppiche, Miniaturen, Gemälde alter und neuerer Meister, Berlin 1936.
- Lipperheide, Frieda (Hg.): Muster altitalienischer Leinenstickerei. Musterbücher für weibliche Handarbeit, Berlin 1881.
- Marle en Bignell, Van (Hg.): Zeer belangrijke Kunstveiling waarbij collectie Mevr. Milly A. von Friedländer Fuld, 20. Oktober 1941, Brüssel 1941.
- Muller, Frederik (Hg.): Catalogue de la collection Madame Marie Rosenfeld née B. H. Goldschmidt: Tapisseries françaises et flamandes bronzes, 2 Bde., Amsterdam 1916.
- Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin (Hg.): Mittheilungen aus dem Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin, Jahresberichte.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Werke von Adalbert Begas und Wilhelm Riefstahl. Sonderausstellung in der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin, Berlin 1888.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Ausstellung von Werken von Moritz von Schwind's, Berlin 1904.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Ausstellung von Werken Adolph von Menzels, Berlin 1905.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Ausstellung Lyonel Feininger, Berlin 1931.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Otto Mueller Gedenkausstellung, Berlin 1931.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.): Corinth-Ausstellung. 170 Blätter aus Privatbesitz im ehemaligen Kronprinzenpalais, Berlin 1923.
- Nationalgalerie (Hg.): Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis, Berlin 1926.
- Nationalgalerie (Hg.): Ausstellung Edvard Munch, Berlin 1927.
- Preußische Kunstsammlungen (Hg.): Amtliche Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen, 40 Bde., Berlin 1880-1919.
- Royal Academy of Arts (Hg.): The Chinese Exhibition. A commemorative catalogue of the International Exhibition of Chinese Art, London 1936.
- Rouart, Denis / Wildenstein, Daniel (Hg.): Édouard Manet. Catalogue raisonné, 2 Bde., Lausanne 1965.
- Sarre, Friedrich (Hg.): Sammlung F. und M. Sarre: Katalog der Ausstellung im Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932.

- Schnorr von Carolsfeld, Ludwig/Oppenheim, Margarete (Hg.): Sammlung Margarete und Franz Oppenheim: Meissener Porzellan, Berlin 1927.
- Schubert, Dietrich: Wilhelm Lehmbruck, Catalogue raisonné der Skulpturen, Worms 2001.
- Seelig, Richard: Seeligs Führer durch den Sammelsport. Internationales Adressbuch der Antiquitäten-, Gemälde-, Kunst- und Münzensammler und Händler, Berlin 1903.
- Seler-Sachs, Caecilie (Hg.): Die Sammlerinnen auf der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«, Berlin im März 1912. Plaudereien und Bilder mit einer Einleitung von Jarno Jessen, Berlin 1912.
- Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.): Sonderbundausstellung 1912. Führer, Köln 1912.
- Spik, Leo (Hg.): Gemälde, antike Möbel, Antiquitäten, Chinakunst, Tapiserie, Savonnerie- u. Aubusson-Teppiche, persische Teppiche, Stil-Möbel aus dem Besitz K., Vert.Kat., 31. Mai 1935.
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildsammlung zum Museum, Dresden 1998.
- Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Berichte aus den staatlichen Museen preussischer Kulturbesitz, Berlin 1919-1933.
- Stern, Joachim (Hg.): Maecenas, Berlin 1930.
- Tiedemann, Heinrich (Hg.): Sammlung Tony Straus-Negbaur. Japanische Farbenholzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts, Berlin 1925.
- Verein für Geographie und Statistik (Hg.): Jahresbericht des Frankfurter Vereins für Geographie und Statistik, Jg. 74, Frankfurt a. M. 1910.
- Vereinigung der Freunde antiker Kunst (Hg.): Bericht über das VIII. und IX. Geschäftsjahr (Berlin, 1. April 1920–31. März 1922).
- Walden, Nell/Schreyer, Lothar (Hg.): Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler des Sturmkreises, Baden-Baden 1954.
- Weinmüller, Adolf (Hg.): Altes Kunstgewerbe aus der Sammlung Frau Margarete Oppenheim: Orientteppiche, Textilien und Keramik eines westdeutschen Sammlers; asiatische Plastik eines sächsischen Sammlers, Verst.Kat., München 1936.
- Zenker, Joseph (Hg.): Pantheon. Adressbuch der Kunst- und Antiquitäten-Sammler und -Händler, Bibliotheken, Archive, Museen, Kunst-, Altertums- und Geschichtsvereine, Bücherliebhaber, Numismatiker; ein Handbuch für das Sammelwesen der ganzen Welt, Esslingen a. N. 1914.

Memoiren – Erinnerungen – Literatur um 1900

- Achterberg, Erich: Berliner Hochfinanz. Kaiser, Fürsten, Millionäre um 1900, Frankfurt a. M. 1965.
- Alice Salomon Hochschule (Hg.): Alice Salomon. Lebenserinnerungen. Jugendjahre – Sozialreform – Frauenbewegung – Exil, Frankfurt a. M. 2008.
- Alsen, Ola: Er und Sie. Eine moderne Gesellschaftsrevue, München 1928.

- Andrae, Walter: Lebenserinnerungen eines Ausgräbers, Berlin 1961.
- Arnhold, Johanna (Hg.): Eduard Arnhold. Ein Gedenkbuch (Privatdruck), Berlin 1928.
- Arnim, Maxe von/Gräfin Oriola: Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Johannes Werner, Leipzig 1937 (verfasst 1891).
- Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a. M. 1991, S. 465-505.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. V, 1 Frankfurt a. M. 1982.
- Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus – Eine Rede über das Sammeln, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. VI, 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 388-396.
- Berkeley, Richard: Die Kaiserin Friedrich. Mutter Wilhelms II., Dordrecht 1959.
- Bielefeld Verlag (Hg.): Berlin und die Berliner. Leute, Dinge, Sitten, Winke, Karlsruhe 1905.
- Bock, Werner (Hg.): Alfred Bock. Tagebücher, Heidelberg 1949.
- Bode, Wilhelm: Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den königlichen Museen in Berlin (1907), in: Ders., Mein Leben, Bd. 2, S. 239-248.
- Bode, Wilhelm: Ältere Kunstwerke, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 39-40.
- Bode, Wilhelm: Von der Kunst des Sammeln und von den Berliner Privatsammlern, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, Jg. 29 (1914), S. 169-184.
- Bode, Wilhelm: In den Weihnachtstagen 1918, in: Gaehtgens, Thomas W./ Paul, Barbara (Hg.): Wilhelm Bode. Mein Leben. Textband und Kommentarband, 2 Bde., Berlin 1997, S. 408-414.
- Bode, Wilhelm: Mein Leben, 2 Bde., Berlin 1930.
- Brandes, Georg: Berliner Erinnerungen, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 45-46.
- Brandes, Georg: Berlin som tysk Rigshovestad, Kopenhagen 1885.
- Braun, Lili: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, in: Dies.: Gesammelte Werke, 2 Bde., Berlin 1922.
- Breslauer, Martin: Zur Versteigerung der Bibliothek aus dem Besitz des Professors Johannes Knoblauch und seiner Erben am 13.3.1926, in: Gesellschaft der Bibliophilen (Hg.): Martin Breslauer. Erinnerungen, Aufsätze, Widmungen, Frankfurt a. M. 1966, S. 83-91.
- Buber, Martin: Mein Weg zum Chassidismus (1918), in: Ders.: Werke, 3. Bd.: Schriften zum Chassidismus, Heidelberg 1963.
- Buber, Martin: Das Zion der jüdischen Frau, in: Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen, Berlin 1920, S. 28-38.
- Bunsen, Marie von: Gegen den Strom: ein Stimmungsbild aus dem neuen Berlin, Berlin 1893.
- Bunsen, Marie von: Die Welt, in der ich lebte: Erinnerungen aus glücklichen Jahren 1860-1912, Leipzig 1912.

- Bunsen, Marie von: Die Frau und die Geselligkeit (= Bücherei der deutschen Frau, Bd. 2), Leipzig 1916.
- Bunsen, Marie von: Zeitgenossen, die ich erlebte 1900-1930, Leipzig 1932.
- Cassirer, Reinhold, Interview, Baden-Baden, Südwestfunk 1986, Transkript online abrufbar unter: <http://metastudies.net/pmg/index.php?n=Main.ReinholdCassirerInterview> (Stand Dezember 2017.)
- Chamberlain, Houston Stewart: Dilettantismus, Rasse, Monotheismus, Rom. Vorwort zur 4. Auflage der *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München 1903.
- Cohn, Gustav: Erinnerungen aus der Studienzeit, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 7-14.
- Colvin, Sidney: Memories & Notes of persons & places. 1852-1912, London 1921.
- Croner, Else: Die moderne Jüdin, Berlin 1913.
- Dehmel, Richard: Kultur und Rasse, in: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. VII. Betrachtungen, Berlin o. J., S. 162-192.
- Delitzsch, Friedrich: Ex oriente lux! Ein Wort zur Förderung der Deutschen Orient-Gesellschaft, Leipzig 1898.
- Detmold, Johann Hermann: Anleitung zur Kunstkennerchaft oder die Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden: ein Versuch, bei Gelegenheit der zweiten Kunstausstellung zu Hannover, Hannover 1834.
- Diers, Marie/Hesse, Hermann/Lehnert, Georg u. a. (Hg.): Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, 2 Bde., Bd. 1, Stuttgart 1906.
- Doepler, C.E.: Über die Stellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin zum Berliner Gewerbemuseum, Berlin 1878.
- Dohm, Hedwig: Wie Frauen werden. Werde, wie du bist. Novellen, 1. Aufl. 1894, Berliner Ausgabe, Berlin 2013.
- Donath, Adolph: Wie die Kunstfälscher arbeiten, Prag 1937.
- Donath, Adolph: Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1911.
- Donath, Adolph: Lesser Ury. Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei, Berlin 1921.
- Donath, Adolph: Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund, in: Verein Berliner Kaufleute und Industrieller (Hg.): Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 241-311.
- Donath, Adolph: Erich Wolfsfeld, Berlin 1920.
- Donath, Adolph: Die Frau als Sammlerin, in: Straßburger, Egon H. (Hg.): Die galante Frau. Damen-Almanach auf das Jahr 1921, S. 47-49.
- Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre, Berlin 1971.
- Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen, Berlin 1954.
- Eberty, Felix: Jugenderinnerungen eines alten Berliners, (1. Aufl. 1878) Berlin 1925.
- Eckmann, Otto: Der Weltjahrmarkt Paris 1900, Berlin 1900.
- Elias, Julie: Die junge Frau, Berlin 1921.
- Eulenburg-Hertefeld, Philipp zu: Aus 50 Jahren. Erinnerungen, Tagebücher und Briefe aus dem Nachlaß des Fürsten, Berlin 1923.

- Falk, Gabor: Die Frau in der Kunst, Wien 1902.
- Falke, Jacob: Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871.
- Falkenegg, Baronin: In Memoriam. Kaiserin Friedrich und das deutsche Kunstgewerbe, Berlin 1901.
- Fechter, Paul, Die Berlinerin, Stuttgart 1943, S. 234-239.
- Feilchenfeld, Alfred (Hg.): Denkwürdigkeiten der Glückel von Hameln, Berlin 1913.
- Fischer, Emil: Aus meinem Leben, Berlin 1922.
- Förster, Bernhard: Das Verhältnis des modernen Judentums zu deutschen Kunst, Berlin 1881.
- Friedegg, Ernst: Millionen und Millionäre, Berlin 1914.
- Friedländer, Marie-Anne: Die Reiserei, Weimar 1931.
- Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955.
- Friedlaender-Prechtel, Robert: Fritz von Friedlaender-Fuld und deutsche Wirtschaft, Berlin 1918.
- Fürstenberg, Hans: Carl-Fürstenberg-Anekdoten. Ein Unterschied muss sein, Düsseldorf 1978.
- Fürstenberg, Hans: Carl Fürstenberg. Die Lebensgeschichte eines deutschen Bankiers, Wiesbaden 1961.
- Fürstenberg, Hans: Erinnerungen. Mein Weg als Bankier und Carl Fürstenbergs Altersjahre, Wiesbaden 1965.
- Geiger, Ludwig (Hg.): Ludwig Börne. Berliner Briefe 1828, Berlin 1905.
- Gilbert (alias Goldschmidt-Rothschild, von), Marieanne: Le tiroir entr'ouvert, Paris 1956.
- Gilbert, Felix: Lehrjahre im alten Europa. Erinnerungen 1905-1945, Berlin 1989.
- Gleichen, Edward Lord: A Guardsman's Memoirs, London 1932.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Der Sammler und die Seinigen, in: Ders.: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, S. 73-96.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten, in: Ders.: Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 44, Stuttgart und Tübingen 1833, S. 256-285.
- Goncourt, Edmond de: La maison d'un artiste, 2 Bde., Paris 1881-1882.
- Graetz, Heinrich: Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Bd. II., Leipzig 1870, S. 165-170.
- Grattenauer, Karl W.: Wider die Juden. Ein Wort der Mahnung, Berlin 1803.
- Grattenauer, Karl W.: Erklärung an das Publicum über meine Schrift »Wider die Juden«, Berlin 1803.
- Grattenauer, Karl W.: Erster Nachtrag zu seiner Erklärung über die Schrift »Wider die Juden«, Berlin 1803.
- Grünebaum, Ernst: Memoirs of Ernst Grünebaum. 1861-1944, New York 1960.
- Grunow, C.: Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin. Kurze Mittheilungen über die Einrichtung desselben und Führer durch die Sammlung, Berlin 1868.

- Haber, Charlotte: Mein Leben mit Fritz Haber. Spiegelungen der Vergangenheit, Düsseldorf 1970, S. 160-161.
- Hamel, Glückel von: Die Memoiren der Glückel von Hameln (übers. v. Bertha Pappenheim), Wien 1910.
- Hellferich, Karl: Georg Siemens. Ein Lebensbild aus Deutschlands großer Zeit, 3 Bde., Berlin 1923.
- Hellpach, Willy: Nervosität und Kultur, Berlin 1902.
- Herz, Ludwig: Spaziergänge im Damals. Aus dem alten Berlin, Berlin 1933.
- Herzog, Wilhelm: Menschen, denen ich begegnete, Bern/München 1959.
- Heyl, Hedwig: Aus meinem Leben, Berlin 1925.
- Hirsch, Anton: Die Frau in der bildenden Kunst. Ein kunstgeschichtliches Hausbuch, Stuttgart 1905.
- Hirsch, Anton, Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit, Stuttgart 1905.
- Hirsch, Felix: Das Haus Minden, in: Strauss, Herbert A./Grossmann, Kurt R. (Hg.): Gegenwart im Rückblick. Festgabe für die Jüdische Gemeinde zu Berlin 25 Jahre nach dem Neubeginn, Heidelberg 1970, S. 257-264.
- Hirsch, Jenny: Geschichte der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit (1866-1891) des unter dem Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich stehenden Lette-Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts, Berlin 1891.
- Hirth, Friedrich: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, München 1896.
- Hofsteede de Groot, Cornelius: Kennerschaft. Erinnerungen eines Kunstkritikers, Berlin 1931.
- Hutten-Czapski, Bogdan: Sechzig Jahre Politik und Gesellschaft, 2 Bde., Berlin 1936.
- Huret, Jules: Berlin um Neunzehnhundert, 1. Aufl. 1909, Berlin 1997.
- Ichenhauser, Eliza (Hg.): Was die Frau von Berlin wissen muss, Berlin 1913.
- Jessen, Jarno: Die Kaiserin Friedrich, Berlin 1907.
- Jessen, Jarno: Das Kunstgewerbe in Berlin, in: Ichenhauser (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss, S. 44-54.
- Jessen, Jarno: Einleitung, in: Seler-Sachs (Hg.), Die Sammlerinnen, S. 3-6.
- Jonson, Ben: Dramen, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1912.
- Jonson, Ben: Volpone, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1910.
- Kastein, Josef: Juden in Deutschland, Wien 1935.
- Katznelson, Siegmund (Hg.): Die Juden im deutschen Kulturbereich, Berlin 1934.
- Kellen, Konrad: Katzenellenbogen. Erinnerungen an Deutschland, Wien 2003.
- Kellen, Konrad: Mein Boss, der Zauberer. Thomas Manns Sekretär erzählt, Hamburg 2011.
- Kempin, Emilie: Die Rechtsstellung der Frau, in: Dahms, Gustav (Hg.): Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben, Jg. 5 (1895), S. 145-179.
- Kerr, Alfred: Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes, Amsterdam 1935.
- Kessler, Harry Graf: Walther Rathenau. Sein Leben und sein Werk, Berlin 1928.

- Kestenber, Leo: *Bewegte Zeiten. Musisch-musikalische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel/Zürich 1961.
- Korporation der Kaufmannschaft von Berlin (Hg.): *Festschrift zum hundertjährigen Jubiläum am 2. März 1920*, Berlin 1920.
- Kraemer, Paul: Vorwort, in: Friedmann & Weber, *Die Dame in Kunst und Mode*, S. 7-8.
- Kraemer, Paul: *Frauen und Wohnungskultur*, in: Suttner, Margarete (Hg.): *Die elegante Frau. Damen-Brevier*, Berlin 1914, S. 141-142, 144 u. 146.
- Krauß, Helene: *Plauderei über die Frau im Kalenderwesen*, in: Selser-Sachs (Hg.), *Die Sammlerinnen*, S. 47-70.
- Kühlmann, Richard von: *Erinnerungen*, Heidelberg 1948.
- Lage, Bertha von der: *Kaiserin Friedrich und ihr Wirken für Vaterland und Volk*, Gera/Leipzig 1888.
- Lammel, Gisold (Hg.): *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992.
- Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890.
- Lazarus, Nahida Ruth: *Das jüdische Weib*, Berlin 1896.
- Leixner, Otto von: *Aesthetische Studien für die Frauenwelt*, (4. Aufl.) Leipzig 1888.
- Leonhard, Susanne: *Fahrt ins Verhängnis. Als Sozialistin in Stalins Gulag*, Frankfurt a. M. 1983.
- Lepsius, Sabine, *Vom deutschen Lebensstil*, Leipzig 1916.
- Lessing, Julius: *Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe*, Berlin 1877.
- Lessing, Julius: *Das Kunstgewerbe auf der Wiener Kunstgewerbeausstellung 1873*, Berlin 1874.
- Lessing, Julius: *Chinesische Bronzegefäße*, Berlin 1902.
- Levy, Sarah: *Geliebter! O mon Goye!*, Berlin 1930.
- Lewald, Fanny: *Meine Lebensgeschichte*, (1. Ausg. 1858) Berlin 2015.
- Lewy, Julius: *Die Kulteptexte aus der Sammlung Frida Hahn*, Berlin 1930.
- Lichnowsky, Mechtilde: *Der Lauf der Asdur*, Wien 1936.
- Lichnowsky, Mechtilde: *Heute und Vorgestern*, Wien 1958.
- Lichtwark, Alfred: *Die Kunst in der Schule (1887)*, in: Lorenzen, Hermann (Hg.): *Die Kunsterziehungsbewegung. Klinkhardts Pädagogische Quellentexte*, Bad Heilbrunn 1966, S. 44-56.
- Lichtwark, Alfred: *Wege und Ziele des Dilettantismus*, München 1884.
- Lichtwark, Alfred: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902.
- Liebermann, Max: *Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein*, in: Treu (Hg.), *Carl und Félicie Bernstein*, S. 47-52.
- Liebermann von Wahlendorf, Willy Ritter von: *Erinnerungen eines deutschen Juden. 1863-1936*, München 1988.
- Loewe, J[ulie]: *Familie Valentin Manheimer*, Berlin 1906.
- Lux, Joseph August: *Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*, Dresden 1908.
- Malkowsky, Georg: *Die Kunst im Dienste der Staats-Idee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.*, Berlin 1912.

- Mann, Heinrich: Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten, (1. Aufl. München 1900, 3. Aufl.) Frankfurt a. M. 1988.
- Marelle, Luise/Heyl, Hedwig: Die Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs und seine Aufgabe in Gegenwart und Zukunft, Berlin 1933.
- Martin, Rudolf: Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preussen, Berlin 1912.
- Mauthner, Margarete: Das verzauberte Haus, Berlin 2004.
- Meier-Graefe, Julius: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.
- Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, Stuttgart 1904.
- Mumfort, Lewis: Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer: eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1925.
- Münsterberg, Oskar: Chinesische Kunstgeschichte, 2 Bde., Esslingen 1910-1912.
- Naumann, Friedrich: Der Geist im Hausgestühl. Ausstattungsbriefe, Berlin 1909.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, (1. Aufl. 1872) Frankfurt a. M. 2000.
- Nostitz, Helene von: Aus dem alten Europa. Menschen und Städte, Leipzig 1925.
- Oertzen, Margarete von: Die Mäzenin, Berlin 1900.
- Ottendorf, Walther: Das Haus Simrock. Ein Beitrag zur Geschichte der kulturtragenden Schichten des Rheinlandes, Ratingen 1942.
- Otto-Peters, Louise: Das Recht der Frauen auf Erwerb (1849), in: Brinkler-Gabler, Gisela (Hg.): Frauenarbeit und Beruf, Frankfurt a. M. 1979, S. 111-123.
- Paasche, Ellen: Makotis Ehe. Aus meinem afrikanischen Reisetagebuch, in: Paasche, Hans: Das verlorene Afrika: Ansichten vom Lebensweg eines Kolonialoffiziers zum Pazifisten und Revolutionär, Berlin 2008, S. 104-112.
- Paasche, Hans: Im Morgenlicht: Kriegs-, Jagd- und Reise-Erlebnisse in Ostafrika, Berlin 1907.
- Pauli, Gustav u. a. (Hg.): Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«, München 1911.
- Perl, Marianne: Gedichte, Berlin 1912.
- Perls, Hugo: Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, München 1962.
- Picard, Max: Expressionistische Bauernmalerei, München 1917.
- Pless, Daisy Fürstin von: Tanz auf dem Vulkan. Erinnerungen an Deutschlands und Englands Schicksalswende, Hannover 1930.
- Pochhammer, Margarete: Berliner Geselligkeit, in: Ichenhäuser (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss, S. 248-255.
- Popp, Joseph: Bruno Paul, München 1914.
- Pound, Ezra: The Renaissance (1914) in: Eliot, Thomas (Hg.): Ezra Pound. Literary Essays, London 1954, S. 214-219.

- Proust, Antonin: Édouard Manet. Erinnerungen, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1917.
- Pryce-Jones, David: Unity Mitford: A quest, London 1976.
- Rathenau, Walther: Zur Kritik der Zeit, (1. Aufl. 1912), Berlin 1919.
- Reibnitz, Curt von: Fürstin Mechtilde Lichnowsky, in: Ders.: Die große Dame. Von Rahel bis Kathinka, Dresden 1931.
- Reibnitz, Curt von: Gestalten rings um Hindenburg. Führende Köpfe der Republik und die Berliner Gesellschaft von heute, Berlin 1930.
- Reidemeister, Leopold: Erinnerungen an das Berlin der zwanziger Jahre, in: Buddensieg, Tilmann/Düwell, Kurt/Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.): Wissenschaften in Berlin, Berlin 1987, S. 186-195.
- Rheinbaben, Werner Freiherr von: Viermal Deutschland. Aus dem Leben eines Seemanns, Diplomaten, Politikers 1895-1954, Berlin 1954.
- Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.
- Salomon, Alice: Die Macht der Käuferinnen, in: Dies.: Soziale Frauenpflichten. Vorträge gehalten in deutschen Frauenvereinen, Berlin 1902, S. 113-136.
- Sauerbruch, Ferdinand: Das war mein Leben, Berlin 1951.
- Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Eine Studie, Berlin 1908.
- Scheffler, Karl: Paris-Notizen, Frankfurt a. M. 1908.
- Scheffler, Karl: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, (1. Aufl. 1911) Leipzig 1923.
- Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, in: Ders.: Schillers Sämtliche Werke, 4. Bd., Stuttgart 1879, S. 454-496.
- Schnitzler-Mallinckrodt, Lily von: Die Frau und die gesellschaftliche Kultur, in: Schmidt-Beil, Ada (Hg.): Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts, Berlin 1930, S. 513-519.
- Schoeller, Ida: Büchereien und Sammelwesen, in: Deutscher Buchgewerbeverein (Hg.), Frau im Buchgewerbe, S. 71-73.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. I-II, (1. Aufl. 1859) Frankfurt a. M. 1986.
- Schumann, Paul: Dresden und seine Kunststätten, (1. Aufl. 1909) Dresden 2011.
- Schwabe, Hermann: Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland. Für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen, Berlin 1866.
- Schwantje, Magnus: Hans Paasche: Sein Leben u. Wirken, Berlin 1921.
- Schwarz, Georg: Almost forgotten Germany, London 1936.
- Schwarz, Walter (Hg.): Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuskript ihrer Schwester Wilhelmine Bardua, Breslau 1874.
- Seidlitz, Woldemar von: Die Geschichte des japanischen Holzschnitts, Dresden 1897.
- Seler-Sachs, Caecilie: Auf alten Wegen in Mexiko und Guatemala: Reiseerinnerungen und Eindrücke aus den Jahren 1895-1897, Berlin 1900.
- Seler-Sachs, Caecilie: Zur Tracht der mexikanischen Indianerinnen, Berlin 1909.
- Seler-Sachs, Caecilie: Die Huasteca-Sammlung des Kgl. Museums für Völker-

- kunde zu Berlin. Gesammelt von Eduard und Caecilie Seler im Jahre 1888, Berlin 1913.
- Seligman, Germain: *Merchants of art: 1880-1960. Eighty years of professional collecting*, New York 1962.
- Siemens, Elise: *Jugenderinnerungen*, Berlin 1924.
- Siemens, Ellen von: *Gerda Ellen Elisabeth von Siemens. Den Gefährten auf ihrem Frühlingweg als ein unverlierbares Stück Heimatland hingegeben*, 2 Bde., Berlin 1911.
- Siemens, Ellen von (Hg.): *Anna von Helmholtz. Ein Lebensbild in Briefen*, Berlin 1929.
- Siemens, Georg von: *Jugend, Lehr- und Wanderjahre*, Berlin 1920.
- Siemens, Georg von: *Erziehendes Leben. Erfahrungen und Betrachtungen*, München 1957.
- Simmel, Georg: *Die Mode*, in: Ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kulturphilosophie*, Frankfurt a. M. 2008, S. 78-106.
- Sobernheim, Lilli: *Buddhas Statuetten. Die Sammlung der Frau Lilli Sobernheim*, in: Seler-Sachs (Hg.), *Die Sammlerinnen*, S. 141-147.
- Solmssen, Arthur R. G.: *Berliner Reigen*, Berlin 1984.
- Sombart, Nicolaus: *Jugend in Berlin. 1933-1943. Ein Bericht*, München/Wien 1984.
- Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus*, 2 Bde., Leipzig 1902.
- Sombart, Werner: *Luxus und Kapitalismus*, Leipzig 1922.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 Bde., Wien/München 1918-1922.
- Spiro, Peter: *Nur uns gibt es nicht wieder. Erinnerungen an meinen Vater Eugen Spiro, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil*, Köln 2010.
- Stauff, Philipp: *Das Fremdtum in Deutschlands bildender Kunst oder Paul Casirer, Max Liebermann usw.*, in: *Semi-Kürschner*, Berlin 1913.
- Stropp, Emma: *Berliner Frauenklubs*, in: *Ichenhäuser (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss*, S. 256-264.
- Sudermann, Hermann: *Sodoms Ende*, Stuttgart 1899.
- Susmann, Margarete: *Frauen der Romantik*, Jena 1929.
- Thode, Henry: *Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905*, Heidelberg 1905.
- Tikotin, Felix: *Erinnerungen eines Sammlers*, in: *Walravens, Hartmut: Du verstehst unsere Herzen gut: Fritz Rumpf (1888-1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen*, Berlin 1989, S. 118-124.
- Tuhr, Johanna und Andreas: *Erinnerungen an die Familie Bernstein*, in: *Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein*, S. 20-27.
- Treu, Georg (Hg.): *Carl und Félicie Bernstein: Erinnerungen ihrer Freunde*, Dresden 1914.
- Treu, Georg: *Kunsteindrücke*, in: Ders. (Hg.), *Carl und Félicie Bernstein*, S. 27-38.

- Treu, Georg: Sinkende Schatten, in: Ders. (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 53-71.
- Tschudi, Hugo von: Neuere Gemälde, in: Treu (Hg.), Carl und Félicie Bernstein, S. 41-44.
- Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Dresden 1921.
- Uhde, Wilhelm: Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse, Zürich 1938.
- Ullrich, Luise: Komm auf die Schaukel, Luise. Balance eines Lebens, Frankfurt a. M./Berlin 1993.
- Veblen, Thorstein: Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, (1. Aufl. 1899) Frankfurt a. M. 2011.
- Velde, Henry van de: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin 1901.
- Velde, Henry van de: Die künstlerische Hebung der Frauenracht, Krefeld 1900.
- Velsen, Dorothee von: Im Alter die Fülle. Erinnerungen, Tübingen 1956.
- Vinnen, Carl (Hg.): Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911.
- Vollard, Ambroise: Degas, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1925.
- Vorstand des Bundes Deutscher Frauenvereine (Hg.): Der internationale Frauentkongress in Berlin 1904. Berichte und ausgewählte Referate, Berlin 1904.
- Walden, Nell: Herwarth Walden, Berlin/Mainz 1963.
- Wallich, Hermann/Wallich, Paul: Zwei Generationen im deutschen Bankwesen. 1833-1914, Frankfurt a. M. 1978.
- Weber, Max: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, in: Ders.: Religion und Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Frankfurt a. M. 2010, S. 1099-1192.
- Wegener, Georg: Madeleine. Ein Strauss aus unserem Garten. Olga-Julia zum 21. März 1910, unserem zehnten Hochzeitstag, Berlin 1910.
- Wegener, Georg: Das deutsche Kolonialreich. Wie es entstand, wie es war, wie es verloren ging, Potsdam 1937.
- Wegener, Georg: Ein neuer Flug des Zaubermantels, Leipzig 1926.
- Wegener, Georg: »Heidelberg«, in: Ders., Flug des Zaubermantels, S. 359-360.
- Wegener, Georg: »Ostende«, in: Ders., Flug des Zaubermantels, S. 99.
- Wegener, Georg: »Silvesterabende eines Weltreisenden«, in: Ders., Flug des Zaubermantels, S. 139-154.
- Wegener, Georg: Beim Nisam von Haiderabad, in: Ders.: Erinnerungen eines Weltreisenden, Leipzig 1923, S. 152-159.
- Wegener, Georg: China. Ein Zukunftsproblem. Sechs Vorträge, Berlin 1925.
- Wegener, Georg: China. Eine Landes- und Volkskunde, Berlin 1930.
- Wegener, Georg: Das Gastgeschenk. Erinnerungen, Leipzig 1938.
- Wegener, Olga-Julia: Ein Empfang bei der Kaiserin-Witwe von China, in: Wegener, Georg: Fliegt mit! Neue Erinnerungen eines Weltreisenden, Leipzig 1928, S. 144-151.
- Weiglin, Paul: Berlin im Glanz, Berlin 1954.
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter, Wien 1903.

- Weisbach, Werner: Und alles ist zerstoßen. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende, Wien / Leipzig / Zürich 1937.
- Weizmann, Chaim: Trial and Error, London 1949.
- Werner, Anton von: Erlebnisse und Eindrücke, 1870-1890, Berlin 1913.
- Whistler, James Abbott McNeill: Die artige Kunst sich Feinde zu machen, (dt. Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1909.
- Wilke, Adolf von: Altberliner Erinnerungen, Berlin 1930.
- Wille, Fia: Die Wohnungseinrichtung und Wohnungskunst in Berlin, in: Ichenhäuser (Hg.), Was die Frau von Berlin wissen muss, S. 239-247.
- Winckler, Hugo: Die jüngsten Kämpfe wider den Panbabylonismus (= Im Kampfe um den alten Orient, Bd. 2), Leipzig 1907.
- Wolff, Hellmuth: Die Volkskunst als wirtschaftsästhetisches Problem, Halle 1909.
- Wolff, Irma: Die Frau als Konsumentin, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1912, Bd. 34, S. 893-904.
- Wright, Frank Lloyd: The Japanese Print. An interpretation, Chicago 1912.
- Zielenziger, Kurt: Juden in der deutschen Wirtschaft, Berlin 1930.
- Zweig, Arnold: Bilanz der deutschen Judenheit, Amsterdam 1934.
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, London 1942.

Brief- und Texteditionen

- Apollinaire, Guillaume [alias Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wązkostrowicki]: Chinese Art: Chinese Raphaels and Rembrandts, in: Breunig, LeRoy C. (Hg.): Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918, New York 1972, S. 127-129.
- Bender, Hans (Hg.): Briefe im Exil, 1933-1940, Annette Kolb u. René Schickele, Mainz 1987.
- Beradt, Martin / Bloch-Zavrel, Lotte (Hg.): Briefe an Auguste Hauschner, Berlin 1929.
- Braun, Ernst (Hg.): Max Liebermann: Briefe 1869-1895, Bd. 1, Baden-Baden 2011.
- Braun, Ernst (Hg.): Spurensuche: Erich Hancke – Zwischenbericht – Briefe von Erich Hancke an Karl Scheffler. Karl Scheffler über Erich Hancke. Spurenelemente: Erich Hancke, Dresden 2005.
- Elster, Hanns Martin (Hg.): Fritz von Unruh. Opfergang, in: Unruh, Fritz von: Sämtliche Werke, Bd. 17, Erinnerungen, Aufsätze, Vorträge, Berlin 1979.
- Feilchenfeldt, Walter / Echte, Bernhard (Hg.): Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905, 2 Bde., Bd. 1, 2, Zürich 2009.
- Gaethgens, Thomas / Winkler, Kurt (Hg.): Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, 2 Bde., Berlin 1999-2000.
- Gogh, Vincent van: Briefe, (Übers. besorgt v. Margarete Mauthner) Berlin 1906.
- Greifenhagen, Adolf (Hg.): Adolf Furtwängler: Briefe aus dem Bonner Privatdozentenjahr 1879/80 und seiner Tätigkeit an den Berliner Museen 1880-1894, Stuttgart 1965.

- Hellige, Hans Dieter (Hg.): Walther Rathenau – Maximilian Harden. Briefwechsel. 1897-1920, in: Walther-Rathenau-Gesamtausgabe, Bd. 6, München/Heidelberg 1983.
- Hofmannsthal, Hugo von/Helene von Nostitz: Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1965.
- Kamzelak, Roland S./Ott, Ulrich (Hg.), Harry Graf Kessler. Das Tagebuch, 9 Bde., Stuttgart 2005.
- Klose, Wolfgang: Wilhelm von Bode – Otto Kümmel. Briefwechsel aus 20 Jahren 1905-1925, Karlsruhe 2009.
- Penzler, Johannes: Die Reden des Kaisers Wilhelm II., Dritter Teil, 1901–Ende 1905, Leipzig o. J., S. 57-63.
- Rathenau, Walther: Briefe 1871-1913 (= Walther-Rathenau-Gesamtausgabe, Bd. VI.), München/Heidelberg 1983.
- Rilke, Rainer Maria: Die neue Kunst in Berlin, in: Ders.: Sämtliche Werke, 7 Bde., Bd. 5, Frankfurt a. M. 1965, S. 442-446.
- Schumann, Henri (Hg.): Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salons«, Intime Tagebücher, Leipzig 1994.
- Seidel, Paul (Hg.): Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen und Abbildungen zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen, Berlin/Leipzig, 18. Jg. 1914, S. 237.
- Singer, Hans Wolfgang (Hg.): Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874-1919, Leipzig 1924.
- Stern, Fred B. (Hg.): Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlass von Ludwig Jacobowski, 2 Bde., Heidelberg 1974.
- Sternheim, Thea: Tagebücher, 5 Bde., Göttingen 2002.
- Walravens, Hartmut (Hg.): »Und der Sumeru meines Dankes würde wachsen«: Beiträge zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland (1896-1932). Briefe des Ethnologen und Kunsthistorikers Ernst Große an seinen Freund und Kollegen Otto Kümmel sowie Briefwechsel zwischen dem Kunsthistoriker Gustav Ecke und dem Architekten Ernst Boerschmann, Wiesbaden 2010.
- Windholz, Angela (Hg.): Mir tanzt Florenz auch im Kopf rum. Die Villa Romana in den Briefen von Max Klinger an den Verleger Georg Hirzel, München/Berlin 2005.

Lexikoneinträge – Nekrologe

- Anonymus: Heinrich Kaufmann-Asser, in: Stauff (Hg.), Semi-Kürschner, Sp. 205.
- Anonymus [WM]: Julie Loewe, in: Stauff (Hg.), Semi-Kürschner, Sp. 275-276.
- Anonymus: Margarete Mauthner, in: Stauff (Hg.), Semi-Kürschner, Sp. 302.
- Anonymus: Olga Schiff, in: Stauff (Hg.), Semi-Kürschner, Sp. 457.
- Anonymus: Auguste Hauschner, in: Stauff (Hg.), Semi-Kürschner, Sp. 154.
- Anonymus: Frau Fontheim, in: Semi-Kürschner, Sp. 91.

- Anonymus: Julia Hainauer, in: Stauff (Hg.), *Semi-Kürschner*, Sp. 145.
- Anonymus: Fritz Viktor von Friedländer-Fould (sic!), in: Wininger, S. (Hg.): *Große Jüdische Nationalbiographie. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, Czernowitz 1927, Bd. 2, S. 342-343.
- Anonymus: Frau M. v. Friedländer-Fuld, in: Deutscher Wirtschaftsverlag (Hg.): *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild*, Bd. I, Berlin 1930, S. 489.
- Anonymus: »Marie von Bunsen«, in: Deutscher Wirtschaftsverlag (Hg.): *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild*, Bd. I, Berlin 1930, S. 243.
- Anonymus [E. W.]: Georg und Frida Hahn, in: *Archiv für Orientforschung*, Bd. 17, 1954-56, S. 493-494.
- Anonymus: »Straus-Negbauer, Tony«, in: Reigle Newland, Amy: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Bd. 2, Amsterdam 2005, S. 490.
- Anonymus: Hedwig Worwosky [sic!], in: Stauff (Hg.), *Semi-Kürschner*, Sp. 573.
- Boehm, Fritz: Georg Minden [mit Abbildung], in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, Bde. 37-38, 1927-1928, S. 300-301.
- Degener, Hermann A. L.: »Georg Wegener«, in: *Wer ist's? Biographien von rund 15.000 lebenden Zeitgenossen*, Berlin 1928, S. 1660.
- »Glicenstein, Henryk«, in: Saur. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 56, München 2007, S. 148-149.
- Goedega Verlags-Gesellschaft (Hg.): *Jüdisches Adressbuch für Groß-Berlin 1929/1930*, Berlin 1929.
- Jelski, Dr. [?]: Rede an der Bahre des am 17. Januar 1928 verstorbenen Geheimrats Dr. Georg Minden, in: *Mitteilungen der jüdischen Reformgemeinde zu Berlin*, 1928, Nr. 2, S. 18-19.
- »Mäzen«, in: Paraschkewow, Boris: *Wörter und Namen gleicher Herkunft und Struktur. Lexikon etymologischer Dubletten in Deutschland*, Berlin 2004, S. 214.
- »Matrone«, in: Zedler, Johann Heinrich (Hg.): *Großes vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle 1731-1754, Bd. 19, S. 1097, Sp. 2096.
- »Pogrom«, in: Benz, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 269-270.
- Sapper, Karl: Nachruf Georg Wegener, in: *Petermanns Mitteilungen*, Bd. 85 (1939), S. 281-282.
- Schwarz, Karl: »Kunstsammler«, in: Katznelson, Siegmund (Hg.): *Die Juden im deutschen Kulturbereich*, 2. Aufl., Berlin 1959, S. 120-125.
- »Straus, Caesar«, in: Klötzer, Wolfgang (Hg.): *Frankfurter Biographie*, 2. Bd., S. 446-447.
- Wietek, Gerhard: »Dr. phil. Rosa Schapire«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, Hamburg 1964, S. 114-160.
- Winkler, Arno: »Georg Wegener«, in: *Geographisches Taschenbuch und Jahrbuch für Landeskunde*, Wiesbaden 1964/65, S. 302-309.

III. Forschungsliteratur

Aufsätze

- Alenfeld, Irène: Die Autographensammlung der Geheimrätin Emma Dohme, in: *Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin*, Bd. V (1999), S. 162-178.
- Anonymus: Enrico Glicenstein: Sculptures Commissioned by the Covenant Club in the 1930s, in: *Chicago Jewish History*, Summer 2001, S. 8-9.
- Augustin, Anna-Carolin: »Apostel des unbekanntenen Heiligen«. Die Van-Gogh-Übersetzerin und -Sammlerin Margarete Mauthner, in: Ludewig/Sonder/Schoeps (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 136-160.
- Augustin, Anna-Carolin: Jenseits von Deutschland – Diesseits von Afrika. Deutsch-jüdisches Kulturerbe in Südafrika, in: Kotowski, Elke-Vera (Hg.): *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern*, Berlin 2015, S. 288-309.
- Augustin, Anna-Carolin/Ludewig, Anna-Dorothea: Kunst und Leben – Die Sammlerinnen Félicie Bernstein und Margarete Oppenheim, in: Geffers Browne, Christine/Kotowski, Elke-Vera (Hg.): *Salondamen und Frauenzimmer. Selbstemanzipation deutsch-jüdischer Frauen in zwei Jahrhunderten (= Europäisch-jüdische Studien. Beiträge Bd. 5)*, Berlin/München/Boston 2016, S. 67-88.
- Augustin, Anna-Carolin: Biographien jüdischer Frauen: Ein großbürgerliches Frauenleben für die moderne Kunst – Der Rückblick der Berliner Kunstsammlerin Margarete Mauthner, in: *Medaon* 9 (2015) [Onlinepublikation siehe: URL: http://www.medaon.de/pdf/medaon_16_Augustin.pdf].
- Augustine, Dolores: Die jüdische Wirtschaftselite im wilhelminischen Berlin: Ein jüdisches Patriziat?, in: Rürup, Reinhard (Hg.): *Jüdische Geschichte in Berlin. Essays und Studien*, Berlin 1995, S. 101-116.
- Auslander, Leora: The boundaries of Jewishness, or when is a cultural practice jewish?, in: *Journal of Modern Jewish Studies*, Jg. 8 (2009), S. 47-64.
- Auslander, Leora: Beyond words, in: *American Historical Review*, 110/4 (2005), S. 1015-1045.
- Auslander, Leora: »Jewish Taste?« Jews and the Aesthetics of Everyday Life in Paris and Berlin, in: Koshar, Rudy (Hg.): *Histories of Leisure*, Oxford/New York 2002, S. 299-319.
- Auslander, Leora: The Gendering of consumer practices in nineteenth-century France, in: Grazia, Victoria de/Furlough, Ellen (Hg.): *The sex of things. Gender and consumption in historical perspective*, Berkeley 1996, S. 79-113.
- Baader, Benjamin Maria: Die Entstehung jüdischer Frauenvereine in Deutschland, in: Huber-Sperl, Rita (Hg.): *Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA*, Königstein/Taunus 2002, S. 99-117.
- Bambi, Andrea: »Van Gogh ist bei mir! Das ist ein lieber Gast.« Die Sammlerin Thea Sternheim, in: Wimmer/Feilchenfeldt/Tasch (Hg.), *Kunstsammlerinnen*, S. 45-58.

- Barkai, Avraham: Jüdisches Leben in seiner Umwelt, in: Meyer, Michael A. (Hg.): *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Bd. IV, München 1997, S. 50-73.
- Barkai, Avraham: Judentum, Juden und Kapitalismus. Ökonomische Vorstellungen von Max Weber und Werner Sombart, in: *Menora*. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte, München 1994, S. 25-39.
- Barth, Boris: Weder Bürgertum noch Adel – Zwischen Nationalstaat und kosmopolitischem Geschäft. Zur Gesellschaftsgeschichte der deutsch-jüdischen Hochfinanz vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), S. 94-122.
- Becker, Howard S.: Kunst als kollektives Handeln, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 23-40.
- Berg, Christiane: Rilkes Berliner Begegnung mit Marianne von Friedlaender-Fuld, in: *Antiquariat*. Beil. zum Börsenblatt f. d. Dt. Buchhandel, Jg. 9, 31 (1975), S. A 37-39.
- Berg, William J.: A Poetics of Vision. Zola's Theory and Criticism, in: Bloom, Harold (Hg.): *Emile Zola. Bloom's modern critical views*, Broomall 2004, S. 37-70.
- Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Siegfried (Hg.): *Weltkulturen und die Moderne*, Ausst.Kat. München 1972, S. 15-19.
- Berghoff, Hartmut: Aristokratisierung des Bürgertums? Zur Sozialgeschichte der Nobilitierung von Unternehmern in Preußen und Großbritannien, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 81 (1994), S. 178-204.
- Bertz, Inka: Jewish Renaissance – Jewish Modernism, in: Bilski, (Hg.), Berlin Metropolis, S. 164-188.
- Bertz, Inka: Mitarbeit an der Erhöhung des Menschentums. Lesser Urys Monumentalgemälde und ihre Rezeption, in: Schütz (Hg.), Lesser Ury, S. 43-54.
- Bey, Katja von der: Mißachtete Spielregeln. Zur Rezeption von Hilla Rebay als Mäzenin, in: Lindner, Ines/Schade, Siegrid/Wenk, Silke u. a. (Hg.): *Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, 1989 Berlin, S. 113-120.
- Biale, David: Jewish Consumer Culture in Historical and Contemporary Perspective, in: Reuveni, Longing, Belonging, S. 23-38.
- Bilski, Emily: Introduction, in: Dies. (Hg.), Berlin Metropolis, S. 2-6.
- Bilski, Emily: Jüdische Identität und Großstadt. Symbolismus im Werk von Lesser Ury, in: Schütz (Hg.), Lesser Ury, S. 25-42.
- Bischoff, Cordula: Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute, in: Dies./Threuter, Christina (Hg.): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 16-30.
- Blair, Karen: Women's Philantropy of Women's Art, in: Isabella Stewart Gardner Museum (Hg.): *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*, Boston 1998, S. 39-51.

- Blubacher, Thomas: Eleonora (1900-1951) und Francesco von Mendelssohn (1901-1972), in: Müller/Tatzkow (Hg.): *Verlorene Bilder*, S. 72-86.
- Bode, Ursula: Von kunstfreundlichen Bürgern. Sammler in Essen 1900-1945, in: *Museum Folkwang* (Hg.): »Das schönste Museum der Welt«. *Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museums Folkwang (= Folkwang-Texte, Bd. I)*, Göttingen 2010, S. 141-157.
- Boehm, Gottfried: Die Intelligenz des Auges. Die Krise der Wahrnehmung im Impressionismus, in: Stauffer, Christine E. (Hg.): *Festschrift für Eberhard W. König zum 80. Geburtstag*, Bern 2003, S. 107-115.
- Borgmann, Karsten: Die Integrationskraft der Elite. Museums-geschichte als Sozialgeschichte, in: Joachimides/Kuhrau u. a. (Hg.), *Museumsinszenierungen*, S. 94-107.
- Borsò, Vittoria: Guillaume Apollinaire und Herwarth Walden – eine »liaison manquée«. Konvergenzen und Divergenzen zwischen der französischen Avantgarde und den Künstlern von *Der Sturm*, in: Hülsen-Esch, Andrea/Finckh, Gerhard (Hg.): *Der Sturm*. Bd. II, Wuppertal 2012, S. 305-322.
- Bossmann, Annette/Uebe, Alice: Cornelia Richter. »... fühlen, wie ich ihre Herzen in der Hand halte«. Ein Frauenleben zwischen Tradition und Moderne, in: Kuhrau/Winkler (Hg.), *Juden*. Berliner, S. 125-140.
- Bosson, Franz: *Zu Leben und Werk von Erwin Walter Maximilian Straus (1891-1975) mit Ausblicken auf seine Bedeutung für die medizinische Psychologie*, Würzburg 1991.
- Breckman, Warren: Disciplining Consumption: The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany, 1890-1914, in: *Journal of Social History*, Jg. 24, Nr. 3 (1991), S. 485-505.
- Bruhns, Maike: Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Junge, Henrike (Hg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln 1992, S. 269-283.
- Budde, Gunilla-Friederike: Bürgerinnen und Bürgergesellschaft, in: Lundgreen, Peter (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums (= Bürgertum, Bd. 18)*, Göttingen 2000, S. 249-271.
- Buerkle, Darcy: Gendered Spectatorship, Jewish Women and Psychological Advertising in Weimar Germany, in: *Women's History Review*, Jg. 15, Nr. 4, September 2006, S. 625-636.
- Büssgen, Antje: *Bildende Kunst*, in: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 130-151.
- Cecil, Lamar: Jew and Junker in Imperial Berlin, in: *Leo Baeck Institute Yearbook*, Jg. 20 (1), H. 1 (1975), S. 47-58.
- Clemens, Gabriele B.: Im Prokrustesbett der Bürgertumsforschung. Drei neue Arbeiten zum bürgerlichen Mäzenatentum?, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Bd. 69 (2005), S. 283-291.
- Clemens, Gabriele B.: Auf Biegen und Brechen: bürgerliches Mäzenatentum im urbanen Kontext des 19. Jahrhunderts, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, Bd. 2 (2008), S. 71-78.

- Conze, Eckart/Wienfort, Monika: Themen und Perspektiven historischer Adelforschung zum 19. und 20. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 2001, S. 1-19.
- Cullen, Michael S.: Juden als Sammler und Mäzene, in: Schoeps, Julius H. (Hg.): Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland, Stuttgart 1989, S. 123-148.
- Dascher, Ottfried: »Dann lieber richtig arm im Ausland als Verräter«. Der Kunsthändler und Sammler Alfred Flechtheim, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.), Aufbruch in die Moderne, S. 46-66.
- Daxelmüller, Christoph: Jüdische Volkskunde in Deutschland zwischen Assimilation und Neuer Identität. Anmerkungen zum gesellschaftlichen Bezug einer vergessenen Wissenschaft, in: Jacobeit, Wolfgang u. a. (Hg.): Völkische Wissenschaft, Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien 1994, S. 87-114.
- Daxelmüller, Christoph: Volkskultur und nationales Bewusstsein. Jüdische Volkskunde und ihr Einfluss auf die Gesellschaft der Jahrhundertwende, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 12 (1989), S. 133-147.
- Daxelmüller, Christoph: Hamburg, Wien, Jerusalem. Max Grunwald und die Entwicklung der jüdischen Volkskunde zur Kulturwissenschaft 1898 bis 1938, in: Johler/Staudinger, Ist das jüdisch?, S. 375-395.
- Daxelmüller, Christoph: Hundert Jahre jüdische Volkskunde – Dr. Max (Meir) Grunwald und die »Gesellschaft für jüdische Volkskunde«, in: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 9, 1999, S. 133-144.
- Deneke, Bernward: Volkskunst und nationale Identität 1870-1914, in: Nikitsch, Herbert/Tschofen, Bernhard (Hg.): Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien, Wien 1997, S. 13-38.
- Deneke, Bernward: Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs, in: *Jahrbuch für Volkskunde* N. F. 15. Jg. 1992, S. 7-21.
- Deneke, Bernward: Die Entdeckung der Volkskunst durch das Kunstgewerbe, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 60 (1964), S. 168-201.
- Diner, Dan: Restitution. Über die Suche des Eigentums nach seinem Eigentümer, in: Bertz, Inka/Dorrmann, Michael (Hg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Ausst.Kat., Göttingen 2008, S. 16-28.
- Doege, Hans-Peter: Die Künstlerin Luise Begas-Parmentier (1850-1920), in: *Berlinische Monatsschrift* 7 (2000), S. 74-75.
- Dölemeyer, Barbara: Frau und Familie im Privatrecht des 19. Jahrhunderts, in: Gerhard, Ute (Hg.): Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, München 1997, S. 633-658.
- Eichler, Inge: Viktoria als Malerin, Sammlerin und Mäzenin, in: Hessen, Rainer von (Hg.): Viktoria, Kaiserin Friedrich, Mission und Schicksal einer englischen Prinzessin in Deutschland, Frankfurt a. M. 2002, S. 134-150.
- Elias, Norbert: Die satisfaktionsfähige Gesellschaft, in: Ders.: Studien über die

- Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1992, S. 61-159.
- Engelhardt, Ulrich: »... geistig in Fesseln?« Zur normativen Platzierung der Frau als »Kulturträgerin« in der bürgerlichen Gesellschaft während der Frühzeit der deutschen Frauenbewegung, in: Lepsius (Hg.): Bildungsbürgertum, S. 113-175.
- Fechner, Frank: Sammlertum, Mäzenatentum und staatliche Kunstförderung in Geschichte und Gegenwart – aus verfassungsrechtlicher Sicht, in: Mai, Ekkehard/Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 12-43.
- Feilchenfeldt, Rahel E.: »Interaktionen: Verleger, Kunsthändler und Sammler in der Familie Cassirer«, in: Weber / Radjai-Ordoubadi (Hg.), Jüdische Sammler, S. 133-148.
- Feilchenfeldt, Rahel E.: Grete Ring als Kunsthistorikerin im Exil, in: Hudson-Wiedemann, Ursula / Schmeichel-Falkenberg, Beate u. a. (Hg.): Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil, Würzburg 2005, S. 131-150.
- Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: Adriani, Götz (Hg.): Cézanne-Gemälde, Köln 1993, S. 293-312.
- Feilchenfeldt, Walter: Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, in: Kölzsch, Georg-W. (Hg.): Vincent van Gogh und die Moderne. 1890-1914, Essen 1990, S. 39-47.
- Figurewicz, Stefanie: Die Rechtskämpfe der älteren Frauenbewegung gegen das BGB von 1896 – Skizzen zum gegenwärtigen Forschungsstand, in: Meder, Stephan (Hg.): Frauenrecht und Rechtsgeschichte: die Rechtskämpfe der deutschen Frauenbewegung, Köln 2006, S. 169-181.
- Föhl, Thomas: Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit, in: Sembach, Klaus-Jürgen / Schulte, Birgit (Hg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992, S. 169-203.
- Föhl, Thomas: Zum Kundenkreis Henry van de Veldes in Berlin, in: Becker (Hg.), Henry van de Velde in Berlin, S. 54-58.
- Franke, Monika: Zur Gründung des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums in Berlin, in: Buddensieg, Tilmann / Rogge, Henning (Hg.): Die Nützlichkeit der Künste. Aus Anlass des 25jährigen Jubiläums des Vereins deutscher Ingenieure, Berlin 1981, S. 244-251.
- Frevert, Ute: Die Innenwelt der Außenwelt. Modernitätserfahrungen von Frauen zwischen Gleichheit und Differenz, in: Volkov, Shulamit (Hg.): Deutsche Juden und die Moderne, München 1994, S. 75-95.
- Frey, Manuel, Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs »Mäzen« in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Gaethgens, Mäzenatisches Handeln, S. 11-29.
- Frühwald, Wolfgang: Die Idee kultureller Nationbildung, in: Dann, Otto (Hg.): Nationalismus in vorindustrieller Zeit, München 1986, S. 129-141.
- Funck, Marcus / Malinowski, Stephan: »Charakter ist alles!« Erziehungsziele und Erziehungspraktiken in deutschen Adelsfamilien des 19. und 20. Jahrhun-

- derts, in: *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung*, Bd. 6, Bad Heilbrunn 2000.
- Gabelmann, Andreas: Deutsch-französische Netzwerke – Kunsthändler und Sammler 1900-1914, in: Ewers-Schultz, Ina (Hg.): *Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst. 1913*, Bonn 2003, S. 109-128.
- Gaethgens, Thomas W.: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluss auf Kunstsinn, Kunstkritik und Kunstförderung, in: Braun/Braun (Hg.), *Mäzenatentum in Berlin*, S. 99-126.
- Gaethgens, Thomas W.: Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Mai/Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen*, S. 153-173.
- Gaethgens, Thomas W.: Vom Inhalt zur Form. Deutsche Sammler und französische Moderne, in: Pophanken, Andrea/Billeter, Felix (Hg.): *Die Moderne und ihre Sammler*, Berlin 2003, S. 1-9.
- Gajek, Eva Maria: Sichtbarmachung von Reichtum. Das Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preußen, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 54 (2014), S. 79-108.
- Gerhard, Ute/Klausmann, Christina/Wischermann, Ulla: Neue Staatsbürgerinnen – die deutsche Frauenbewegung in der Weimarer Republik, in: Gerhard, Ute (Hg.): *Feminismus und Demokratie. Europäische Frauenbewegungen der 1920er Jahre (= Frankfurter Feministische Texte – Sozialwissenschaften Bd. 1)*, Sulzbach/Taunus 2001, S. 176-209.
- Gierlichs, Joachim: Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre: Two German pioneers in the development of Persian Art Studies, in: Kadoi, Yuka/Szántó, Iván (Hg.): *The shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the art of islamic Iran and Central Asia*, New Castle 2013, S. 213-236.
- Gilman, Sander L.: The Image of the Hysteric, in: Ders./King, Helen/Porter, Roy u. a. (Hg.): *Hysteria beyond Freud*, Berkeley 1993.
- Goldmann, Stefan: Im Mittelpunkt der Bildung. Zur Bildungsreligion und ihrem Berliner Tempel, in: Buddensieg, Tilmann/Düwell, Kurt/Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.): *Wissenschaften in Berlin*, Berlin 1987, S. 8-13.
- Göttert, Margit: Victoria und die deutsche Frauenbewegung, in: Hessen, Rainer von (Hg.): *Victoria Kaiserin Friedrich. Mission und Schicksal einer englischen Prinzessin in Deutschland*, Frankfurt a. M. 2007, S. 94-113.
- Grodzinski, Veronica: The Artdealer and Collector as Visionary. Discovering Vincent van Gogh in Wilhelmine Germany 1900-1914, in: *Journal of the History of collections*, Jg. 21 (2), H. 2 (2009), S. 221-228.
- Grodzinski, Veronica, Longing and Belonging: French Impressionism and Jewish Patronage, in: Reuveni, Gideon (Hg.): *Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture*, London 2010, S. 91-113.
- Grodzinski, Veronica: Wilhelm II, Hugo von Tschudi and Jewish Patronage of French Modern Art, in: Weber, Annette/Radjai-Ordoubadi, Jihan (Hg.): *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, Heidelberg 2011, S. 119-132.

- Grodzinski, Veronica: Collecting against the grain, in: *Jewish Quarterly*, No. 202, Summer 2006.
- Grossmann, Atina: Die »Neue Frau« und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik, in: Snitow, Ann/Stansell, Christine/Thompson, Sharon (Hg.): Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA, Berlin 1985, S. 38-63.
- Grossmann, Atina: Family Files: Emotions and stories of (non-)restitution, in: *German Historical Institute London Bulletin*, Jg. 34 (1), H. 1 (2012), S. 59-78.
- Haase, Claus-Peter: Das Museum für islamische Kunst und seine Sammler, in: Bärnreuther, Andrea/Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Zum Lob der Sammler. Die staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler, Berlin 2009, S. 122-138.
- Habermas, Rebekka: Frauen- und Geschlechtergeschichte, in: Eibach, Joachim/Lottes, Günther (Hg.): Kompass der Geschichtswissenschaft, Göttingen 2002, S. 231-245.
- Hahn, Barbara: Rahel Levin Varnhagen, in: François, Étienne/Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, München 2001, S. 503-516.
- Hardtwig, Wolfgang, Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnold, Harry Graf Kessler, in: Braun, Günther/Braun, Waltraud (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen, Berlin 1994, S. 39-73.
- Hardtwig, Wolfgang: Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museum 1800-1914, in: Mai/Paret (Hg.), Sammler, Stifter und Museen, S. 81-103.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, S. 363-393.
- Hausen, Karin (Hg.): Der Aufsatz über die »Geschlechtercharaktere« und seine Rezeption. Eine Spätlese nach dreißig Jahren, in: Dies. (Hg.): Gesellschaftsgeschichte als Geschlechtergeschichte (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 202), Göttingen 2013, S. 93-109.
- Hecht, Cornelia: Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Bd. 62), Bonn 2003.
- Hecht, Dieter: »Gesegnet seist Du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt«, in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele/Krohn, Wiebke (Hg.): Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum, Ausst.Kat., Wien 2007, S. 54-84.
- Helmecke, Gisela: Historisches zu Sammlern und Vermittlern islamischer Kunst in Berlin, in: Kröger, Jens (Hg.): Islamische Kunst in Berliner Sammlungen, Berlin 2004, S. 18-27.
- Helms, Knut: Esquisse d'un réseau libéral franco-allemand: Max Liebermann et la confraternité de l'Art, in: Kostka, Alexandre/Lucbert, Françoise (Hg.): Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 (= Passagen, Bd. 8), Paris 2004, S. 61-89.
- Henning Uwe: Eine Mäzenin: Elisabeth Wentzel Heckmann und ihre Stiftungen für die Akademie der Künste, in: Ausst.Kat.: »Die Kunst hat nie ein

- Mensch allein besessen«. 1696-1996. Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Berlin 1996, S. 361-362.
- Henze, Wolfgang: Die Zeichen der Zeit und sich selbst erkennen. Die frühen Privatsammlungen des Expressionismus, in: Caspers, Eva/Ders./Lwowski, Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958, Ausst.Kat., Hamburg 1999, S. 97-128.
- Hering, Sabine: Die Zugänge von Frauenbewegung und Volksbildung zu Kunst, Kunsterziehung und Kunstgewerbe, in: Imorde, Joseph/Zeising, Andreas (Hg.): »Teilhabe am Schönen«. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, Weimar 2013, S. 47-64.
- Heuberger, Georg: Der Goût Rothschild – Lebensstil der Familie, in: Ders. (Hg.): Die Rothschilds, Ausst.Kat., 2 Bde., Sigmaringen 1994, S. 4-6.
- Heuberger, Georg: Jüdisches Mäzenatentum – von der religiösen Pflicht zum Faktor gesellschaftlicher Anerkennung, in: Kirchgässner, Bernhard/Becht, Hans-Peter (Hg.): Stadt und Mäzenatentum, Sigmaringen 1997, S. 65-74.
- Hobsbawm, Eric J.: Kultur und Geschlecht im europäischen Bürgertum 1870-1914, in: Frevert, Ute (Hg.): Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77), Göttingen 1988, S. 175-189.
- Hödl, Klaus: Der »virtuelle Jude« – ein essentialistisches Konzept?, in: Ders. (Hg.): Der »virtuelle Jude«. Konstruktionen des Jüdischen (= Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 7), Innsbruck 2005, S. 53-71.
- Hödl, Klaus: Die jüdische Volkskunde im Kontext ihrer Zeit, in: Jöhler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Ist das jüdisch? Jüdische Volkskunde im historischen Kontext (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 24), Wien 2010, S. 395-415.
- Holenweg, Hans: Das Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins, in: Andree, Rolf (Hg.): Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel/München 1977, S. 92-98.
- Holthöfer, Ernst: Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, in: Gerhard, Ute (Hg.): Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, München 1997, S. 390-452.
- Hopp, Gisela: Tschudis Wirken aus der Sicht Alfred Lichtwarks, in: Hohenzollern/Schuster (Hg.), Manet bis van Gogh, S. 274-281.
- Huber-Sperl, Rita: Bürgerliche Frauenvereine in Deutschland im »langen« 19. Jahrhundert – eine Überblicksskizze (1780-1910), in: Dies. (Hg.): Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA, Königstein/Taunus, S. 41-75.
- Hünneke, Andreas: Privates und öffentliches Sammeln in Potsdam: 100 Jahre »Kunst ohne König«, Potsdam 2009.
- Jarzombek, Mark: The Kunstgewerbe, the Werkbund, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, Nr. 1 (1994), S. 7-19.

- Jensen, Susanne: Wo sind die weiblichen Mäzene? Private Kunstförderung im »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin«, in: Berlinische Galerie (Hg.), *Profession ohne Tradition*, S. 299-309.
- Joachimides, Alexis: Warum eigentlich Museumsgeschichte?, in: Ders./ Kuhrau/Vahrson/u. a. (Hg.), *Museumsinszenierungen*, S. 9-14.
- Kaiser, Jochen-Christoph: Erneuerungsbewegungen im Protestantismus, in: Kerbs, Diethart/Releucke, Jürgen (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal 1998, S. 581-593.
- Kaplan, Marion A.: 1812. The German romance with Bildung begins with the publication of Rahel Levin's correspondence about Goethe, in: Gilman, Sander L./Zipes, Jack (Hg.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*, New Haven 1997, S. 124-128.
- Kaplan, Marion A.: Konsolidierung eines bürgerlichen Lebens im kaiserlichen Deutschland, in: Dies. (Hg.): *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland. Vom 17. Jahrhundert bis 1945*, München 2003, S. 227-347.
- Kaplan, Marion A.: Weaving Women's Words. Zur Bedeutung von Memoiren für die deutsch-jüdische Frauengeschichte, in: Heinson/Schüler-Springorum (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte*, S. 250-275.
- Kappeler, Suzanne: Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915, Frankfurt a. M. 1986.
- Kasten, Christoph: »Ermant Euch.« Körperbilder männlicher Juden im rassistischen Antisemitismus und im Zionismus Max Nordaus, in: Haustein, Sabine/Hegner, Victoria (Hg.): *Stadt – Religion – Geschlecht: historisch-ethnographische Erkundungen zu Judentum und neuen religiösen Bewegungen in Berlin*, Berlin 2010, S. 84-112.
- Keisch, Christine: Hermine Feist, Berlin (1855-1933). Eine Leidenschaft fürs Porzellan, in: Keller, Peter (Hg.): *Glück, Leidenschaft und Verantwortung. Sammler des Kunstgewerbemuseums*, Berlin 1996, S. 32-35.
- Kennert, Christian: Der Unternehmer Hugo Cassirer. Ein Beitrag zur Berliner Wirtschaftsgeschichte, in: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, Bd. 56 (2007), S. 123-150.
- Kerbs, Diethart: Kunsterziehungsbewegung, in: Ders./Releucke, Jürgen (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880-1933*, Wuppertal 1998, S. 369-378.
- Kitschen, Friederike: Der liebe Gott der Malerei. Cézanne in Deutschland nach den Kriegen, in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hg.): *In die Freiheit geworfen: Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, S. 281-303.
- Klein, Dennis: Assimilation and Dissimilation: Peter Gay's Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture, in: *New German Critique*, Jg. 19 (Special Issue 1), S. 151-165.
- Knopf, Sabine: Frauen als Sammlerinnen um 1900, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Jg. XIX (2005), S. 145-174.
- Kocka, Jürgen: Bürger als Mäzene. Ein historisches Forschungsproblem, in: Gaethgens/Schieder (Hg.): *Mäzenatisches Handeln*, S. 30-38.

- König, Gudrun M.: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900, in: Köhle-Hezinger/Scharfe/Brednich (Hg.), Kategorie Geschlecht in der Kultur, S. 414-425.
- Kopplin, Monika: Das Sammelwesen von Ostasiatika in Deutschland und Österreich, vorzugsweise verfolgt für die Zeit von 1860-1913, in: Goepper, Roger/Kuhn, Dieter/Wiesner, Ulrich (Hg.): Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln, Wiesbaden 1977, S. 33-46.
- Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der »Volkskunst« im 20. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 15. Jg. 1992, S. 23-49.
- Korff, Gottfried: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* (48) 1997, S. 373-354.
- Krais, Beate: Begriffliche und theoretische Zugänge zu den »oberen Rängen« der Gesellschaft, in: Hradil, Stefan/Imbusch, Peter (Hg.): Oberschichten – Eliten – Herrschende Klasse (= Sozialstrukturanalyse, Bd. 17), Opladen 2003, S. 35-54.
- Kraus, Elisabeth: Jüdisches Mäzenatentum im Kaiserreich: Befunde – Motive – Hypothesen, in: Kocka, Jürgen/Frey, Manuel (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 38-54.
- Kuhn, Halgard: Ob in der Metropole oder in der Provinz – Philanthropinnen sind niemals ortsgebunden, in: Hundt/Kischlat: Topographie und Mobilität in der deutschen Frauenbewegung, Berlin 2003, S. 87-97.
- Kuhrau, Sven: Amalie. Salondame, Wohltäterin und Patriotin. Das Programm einer individuellen Akkulturation, in: Kuhrau/Winkler (Hg.), Juden. Bürger. Berliner, Berlin 2004, S. 49-66.
- Kuhrau, Sven: Leben mit der Kunst. Kunstgewerbesammler und ihre Interieurs, in: Keller, Peter (Hg.): Glück, Leidenschaft und Verantwortung. Das Kunstgewerbemuseum und seine Sammler, Berlin, S. 7-9.
- Kunst, Christiane: Patronage/Matronage der Augustae, in: Kolb, Annette (Hg.): Augustae. Machtbewusste Frauen am Kaiserhof?, Berlin 2010, S. 145-163.
- Küppers, Patrick: Rathenaus Kunstauffassung zwischen Moderne und Antimoderne, in: Brömsel, Sven/Küppers, Patrick/Reichhold, Clemens (Hg.): Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne, Berlin u. a. 2014, S. 186-198.
- Lässig, Simone: Juden und Mäzenatentum in Deutschland. Religiöses Ethos, kompensierendes Minderheitsverhalten oder genuine Bürgerlichkeit, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Jg. 46 (1998), S. 211-236.
- Lässig, Simone, Religiöse Modernisierung, Geschlechterdiskurs und kulturelle Verbürgerlichung. Das deutsche Judentum im 19. Jahrhundert, in: Schüler-Springorum/Heinsohn (Hg.), Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte, S. 46-87.
- Laukötter, Anja: Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Dietzsch, Ina/Kaschuba, Wolfgang/Scholze-

- Irrlitz, Leonore (Hg.): Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsaufnahme, Köln 2009, S. 40-53.
- Lehnert, Gertrud: Mode und Moderne, in: Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin 2009, S. 251-263.
- Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923: Integration, Veränderung, Wachstum, in: Mai, Ekkehard / Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 135-152.
- Lewis, Beth Irwin: Kunst für Alle. Das Volk als Förderer der Kunst, in: Mai / Paret (Hg.), Sammler, Stifter und Museen, S. 186-201.
- Ludewig, Anna-Dorothea: »Haben Sie wirklich Geld für diesen Dreck gegeben?«. Die Sammlung Carl und Félicie Bernstein, in: Dies. / Schoeps / Sonder (Hg.), Aufbruch in die Moderne, S. 90-103.
- Ludwig, Andreas / Schilde, Kurt: Jüdisches Mäzenatentum zur Förderung wohlthätiger Zwecke, in: Ders. / Schilde, Kurt (Hg.): Jüdische Wohlfahrtsstiftungen: Initiativen jüdischer Stifterinnen und Stifter zwischen Wohltätigkeit und sozialer Reform, Frankfurt a. M. 2010, S. 9-28.
- Mai, Ekkehard / Paret, Peter: Mäzene, Sammler und Museen – Problematisches zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 1-11.
- Marchand, Suzanne: Philhellenism and the furor orientalis, in: *Modern Intellectual History*, Jg. 1, 3 (2004), S. 331-358.
- Marx, Andreas / Weber, Paul: Konventioneller Kontext der Moderne: Mies van der Rohes Haus Kempner 1921-23. Ausgangspunkt einer Neubewertung des Hochhauses Friedrichstraße, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2003, S. 65-107.
- Matthes, Olaf: Der Aufruf zur Gründung der Deutschen Orient-Gesellschaft vom November 1897, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, Nr. 130 (1998), S. 9-17.
- Matthes, Olaf: Ludwig Borchart, James Simon und der Umgang mit der bunten Nofretete-Büste im ersten Jahr nach ihrer Entdeckung, in: Seyfried (Hg.), Im Licht von Amarna, S. 427-437.
- McCarthy, Kathleen D.: Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860, in: Adam, Thomas / Lässig, Simone / Lingelbach, Gabriele (Hg.): Frauen im Spannungsfeld von Religion, Philanthropie und Öffentlichkeit, 1790-1860 (= Stifter, Spender und Mäzene. USA und Deutschland im historischen Vergleich, Bd. 38), Stuttgart 2009, S. 17-40.
- Meier, Andreas: Karl und Robert Walsers frühes Interesse an der Kunst van Goghs, in: Költzsch, Georg-Wilhelm (Hg.): Vincent van Gogh und die Moderne. 1890-1914, Essen 1990, S. 60-66.
- Mendes-Flohr, Paul: The Berlin Jew as Cosmopolitan, in: Bilski (Hg.), Berlin Metropolis, S. 14-32.
- Mergel, Thomas: Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren. Für Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 515-538.

- Michel, Kai: »Und nun kommen Sie auch gleich noch mit 'ner Urne. Oder is es bloß 'ne Terrine?«. Das Märkische Provinzial-Museum in Berlin (1874-1908), in: Gaethgens/Schieder (Hg.): Mäzenatisches Handeln, S. 60-81.
- Moeller, Hans: Cornelia Richter im Spiegel ihres schriftlichen Nachlasses, eine erste Annäherung, in: Kuhrau, Sven/Winkler, Kurt (Hg.): Juden. Bürger. Berliner, S. 246-251.
- Moss, Donald: Translators preface, in: Straus, Erwin. W.: Man, Time and World. Two contributions to anthropological psychology, Pittsburgh 1982, S. VII-XVIII.
- Moss, Donald: Erwin Straus. The Individual, the Senses, and the beloved Earth, in: Ders. (Hg.): Humanistic and transpersonal psychology: a historical and biographical sourcebook, Westport 1999.
- Mosse, George L.: Jewish Emancipation. Between Bildung and Respectability, in: Reinharz, Jehuda/Schatzberg, Walter (Hg.): The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War, Hannover 1985, S. 1-16.
- Mosse, Werner E.: Die Juden in der Wirtschaft und Gesellschaft, in: Ders. (Hg.): Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 33), Tübingen 1976, S. 57-113.
- Mosse, Werner E.: Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung, in: Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, 3 Bde., Bd. 2, München 1988, S. 276-314.
- Mosse, Werner E.: Wilhelm II. and the Kaiserjuden, in: Reinharz, Jehuda/Schatzberg, Walter (Hg.): The Jewish Response to German Culture. From Enlightenment to the Second World War, Hannover/London 1985, S. 164-194.
- Natter, Tobias G.: Fürstinnen ohne Geschichte? Gustav Klimt und die »Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden«, in: Ders. (Hg.), Klimt und die Frauen, Wien 2000, S. 57-75.
- Netzer, Susanne, Die Mediceer des deutschen Kunstgewerbes – Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria, in: Rogasch, Wilfried (Hg.): Viktoria und Albert. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte, Berlin 1997, S. 119-129.
- Neuland-Kitzerow, Dagmar: Das Wirken Rudolf Virchows für das »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«, in: Saherwala, Geraldine u. a. (Hg.): Zwischen Charité und Reichstag – Rudolf Virchow – Mediziner, Sammler, Politiker, Berlin 2002, S. 113-123.
- Nierhaus, Irene: Text + Textil. Zur geschichtlichen Strukturierung von Material in der Architektur von Innenräumen, in: Bischoff/Threuter (Hg.), Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, S. 84-96.
- Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.): Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte, Göttingen 1976, S. 174-205.

- Nochlin, Linda: »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: *Art News* 69 (1971), S. 22-39.
- Paletschek, Sylvia: Adelige und bürgerliche Frauen (1770-1870), in: Fehrenbach, Elisabeth (Hg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. 1770-1848 (= Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 31), S. 159-185.
- Panwitz, Sebastian: »... das Departement Kunst untersteht meiner Frau«. Margarete Oppenheim und ihre Sammlung, in: Ludewig/Sonder/Schoeps (Hg.), Aufbruch in die Moderne, S. 120-135.
- Panwitz, Sebastian/Augustin, Anna-Carolin: Rekonstruierte Werkliste der Sammlung von Gemälden und Zeichnungen der Kunstsammlerin Margarete Oppenheim, in: Schoeps/Ludewig/Sonder (Hg.), Aufbruch in die Moderne, S. 129-134.
- Papies, Hans Jürgen: Vermächtnisse, in: Schuster, Peter-Klaus: Die Neue Nationalgalerie, Berlin 2003, S. 222.
- Paret, Peter: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler, in: Mai, Ekkehard/Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 173-186.
- Paret, Peter: Modernism and the »Alien Element« in German Art, in: Bilski (Hg.), Berlin Metropolis, S. 32-58.
- Paret, Peter: Die Tschudi-Affäre, in: Hohenzollern/Schuster, Manet bis van Gogh, S. 396-401.
- Pass-Freidenreich, Harriet: Die jüdische »Neue Frau« des frühen 20. Jahrhunderts, in: Heinsohn/Schüler-Springorum (Hg.), Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte, S. 123-133.
- Paucker, Arnold: Das Berliner jüdische Bürgertum im »Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens«, in: Rürup, Reinhard (Hg.): Jüdische Geschichte in Berlin. Essays und Studien, Berlin 1995, S. 215-225.
- Paul, Barbara: »Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!« Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum, in: *Kritische Berichte*. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 3, Jg. 21 (1993), 41-65.
- Paul, Barbara: »Frida Schottmüller«, in: Hülsbergen, Henrike (Hg.): Stadtbild und Frauenleben. Berlin im Spiegel von 16 Frauenporträts (= Berlinische Lebensbilder Bd. 9), Berlin 1997, S. 279-295.
- Paul, Barbara: »... noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte*. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 4 (1994), S. 6-22.
- Paul, Barbara: Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 42 (1888), H. 3, S. 11-30.
- Peuckert, Sylvia: Amarna in der literarischen Rezeption, in: Seyfried (Hg.), Im Licht von Amarna, S. 469-474

- Pierenkemper, Toni: Jüdische Unternehmer in der deutschen Schwerindustrie 1850-1933. Vexierbild oder Chimäre, in: Mosse, Werner E./Pohl, Hans (Hg.): Jüdische Unternehmer in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert (= Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, Beiheft 64), Stuttgart 1992, S. 100-119.
- Pophanken, Andrea: Auf den ersten Kennerblick hin. Die Sammlung Carl und Thea Sternheim in München, in: Dies./Billeter (Hg.), Die Moderne und ihre Sammler, S. 251-266.
- Posener, Julius: Werkbund und Jugendstil, in: Burckhardt, Lucius (Hg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form und Ornament, Stuttgart 1978, S. 16-24.
- Posener, Julius: Zwischen Kunst und Industrie: Der deutsche Werkbund, in: Burckhardt, Lucius (Hg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form und Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-16.
- Prestel, Claudia T.: The »New Jewish Women« in Weimar Germany, in: Benz, Wolfgang/Paucker, Arnold/Pulzer, Peter (Hg.): Jüdisches Leben in der Weimarer Republik, London 1998, S. 135-158.
- Prevost-Marcilhacy, Pauline: Charlotte de Rothschild, artiste, collectionneure et mécène, in: Jobert, Barthélémy (Hg.): Histoires d'Art. Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, Paris 2008, S. 252-267.
- Prevost-Marcilhacy, Pauline: Vom privaten Sammler zum öffentlichen Mäzen. Zur Bedeutung der Rothschild'schen Sammlungen in Frankreich des 19. Jahrhunderts, in: Weber/Radjai-Ordoubadi (Hg.), Jüdische Sammler, S. 39-54.
- Pucks, Stefan: Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900, in: Hohenzollern/Schuster (Hg.), Manet bis van Gogh, S. 386-391.
- Qian, Zhaoming: Pound and Chinese Art in the »British Museum Era«, in: Dennis, Helen May (Hg.): Ezra Pound and Poetic Influence. The Official Proceedings of the 17th international Ezra Pound Conference, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 100-114.
- Rahden, Till van: Von der Eintracht zur Vielfalt: Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums, in: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/Rahden, Till van (Hg.): Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz. 1800-1933, Tübingen 2001, S. 9-33.
- Rahden, Till van: Die situative Ethnizität der deutschen Juden im Kaiserreich in vergleichender Perspektive, in: Blaschke, Olaf/Kuhleemann, Frank-Michael (Hg.): Religion im Kaiserreich. Milieus – Mentalitäten – Krisen, Gütersloh 1996, S. 404-434.
- Reichardt, Shuxin: Die China-Sammlung im Museum für Völkerkunde zu Leipzig, in: Bräutigam, Herbert/Eggebrecht, Arne (Hg.): Schätze Chinas aus Museen der DDR, Hildesheim 1990, S. 4-7.
- Reisenfeld, Robin, Collecting and Collective Memory: German Expressionist Art and Modern Jewish Identity, in: Soussloff, Catherine M. (Hg.): Jewish Identity in Modern Art History, Berkeley 1999, S. 114-135.

- Reitmayer, Morten: Bürgerlichkeit als Habitus. Zur Lebensweise deutscher Großbankiers im Kaiserreich, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), S. 66-93.
- Reitmayer, Morten / Marx, Christian: Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft, in: Stegbauer, Christian / Häuling, Roger (Hg.): *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 869-880.
- Reuther, Silke: Die Sammlung Margarete Oppenheim, unveröffentlichtes internes Dossier zur Provenienzrecherche, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2011.
- Reuther, Silke: Die Sammlung des Reiseschriftstellers und Geografen Georg Wegener, in: Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.): *Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 2014, S. 112-113.
- Richarz, Monika: Frauen in Familie und Öffentlichkeit, in: Lowenstein / Mendes-Flohr / Pulzer u. a. (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, S. 69-101.
- Richarz, Monika: Berufliche und soziale Struktur, in: Lowenstein / Mendes-Flohr / Pulzer u. a. (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, S. 39-68.
- Richarz, Monika: Die Entwicklung der jüdischen Bevölkerung, in: Lowenstein / Mendes-Flohr / Pulzer u. a. (Hg.), *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, S. 13-39.
- Richarz, Monika: In Familie, Handel und Salon. Jüdische Frauen vor und nach der Emanzipation der deutschen Juden, in: Hausen, Karin / Wunder, Heide (Hg.): *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte* (Geschichte und Geschlechter, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1992, S. 57-66.
- Richarz, Monika: Der Wandel weiblichen Selbstverständnisses in den Lebenserinnerungen jüdischer Frauen, in: Horch, Hans-Otto / Wardi, Charlotte (Hg.): *Jüdische Selbstwahrnehmung*, Tübingen 1997, S. 99-110.
- Richter, Isabel / Schraut, Sylvia: Geschichte: Geschlecht und Geschichte, in: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2010, S. 730-738.
- Roemer, Nils / Reuveni, Gideon: Introduction, in: Reuveni, Gideon (Hg.): *Longing, Belonging and the Making of Jewish Consumer Culture*, London 2010, S. 1-22.
- Rogan, Bjarne: Material Culture and Gender – Seen through the Practice of Collecting, in: Köhle-Hezinger / Scharfe / Wilhelm Brednich (Hg.), *Kategorie Geschlecht in der Kultur*, S. 138-146.
- Rosberg, Anne-Katrin: Zur Kennzeichnung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Interieur, in: Bischoff, Cordula / Threuter, Christina (Hg.): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 58-69.
- Rürup, Reinhard: Die »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft und die Entstehung des modernen Antisemitismus, in: Ders. (Hg.): *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 93-120.

- Rürup, Reinhard/Nipperdey, Thomas: Antisemitismus – Entstehung, Funktion und Geschichte eines Begriffs, in: Rürup, Reinhard (Hg.): Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1987, S. 120-145.
- Sarneck, Ilse: Theodor Francke und die Luisenstadt. Ein Beitrag zur Stadt- und Familiengeschichte, in: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, Berlin 1969, S. 85-93.
- Savoy, Bénédicte: Futuristen, senkt euer Haupt! Amarnafieber in Berlin, 1913/1914, in: Seyfried, Friederike (Hg.): Im Licht von Amarna: 100 Jahre Fund der Nofretete, Petersberg 2012, S. 452-459.
- Schaefer, Barbara (Hg.): 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Köln 2012.
- Schäfer, Carina: Theaterintendant mit Faible für französische Kunst. Die Sammlung von Kurt von Mutzenbecher in Wiesbaden, in: Pophanken/Billeter (Hg.), Die Moderne und ihre Sammler, S. 95-124.
- Scheer, Brigitte: Conrad Fiedlers Kunsttheorie, in: Mai/Waetzold/Wolandt (Hg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, S. 133-145.
- Schlink, Wilhelm: »Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gährende Ungeheuer, die Zeit, zu töten.« Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Lepsius (Hg.), Bildungsbürgertum, S. 65-81.
- Schnädelbach, Herbert: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum »Zeitgeist« im Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard/Waetzold, Stephan/Wolandt, Gerd (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3), Berlin 1983, S. 31-45.
- Schneider, Franka: Marie von Bunsen, die »wissende Reisende«. Erkundungen zum volkskundlichen Wissensmilieu in Berlin. Volkskundliches Wissen. Akteure und Praktiken, in: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 50 (2009), S. 87-113.
- Schneider, Franka: Städtische Arenen volkskundlicher Wissensarbeit. Die internationale Volkskunstausstellung 1909 im Berliner Warenhaus Wertheim, in: Dietzsch, Ina/Kaschuba, Wolfgang/Scholze-Irrlitz, Leonore (Hg.): Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsaufnahme, Köln 2009, S. 54-87.
- Schoeps, Julius H.: Der Umgang mit dem Jüdissein. Zur Debatte um ein schwieriges Identitätsproblem, in: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte*, München 1994, S. 9-15.
- Schoeps, Julius H.: Über Kultur und Kultiviertheit. Paul von Mendelssohn-Bartholdy als Bauherr und passionierter van Gogh-Sammler, in: Ders.: Du Doppelgänger, du bleicher Geselle! Deutsch-jüdische Geschichte durch drei Jahrhunderte. 1700-2000, Berlin 2004, S. 241-261.
- Schoeps, Julius H.: Wegbereiter der Moderne. Die Mendelssohns als Mäzene und Sammler, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.) Aufbruch in die Moderne, S. 180-195.
- Scholem, Gershom: On the social Psychology of the Jews in Germany. 1900-

- 1933, in: Bronsen, David (Hg.): *Jews and Germans from 1860 to 1933*, Heidelberg 1979, S. 9-32.
- Schröder, Iris: Der »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin« und die Frauenbewegung vor dem Ersten Weltkrieg 1867-1914, in: *Berlinische Galerie* (Hg.), *Profession ohne Tradition*, S. 375-381.
- Scott, Joan: Gender. Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse, in: Kaiser, Nancy (Hg.): *Selbst Bewusst. Frauen in den USA*, Leipzig 1994, S. 27-75.
- Schulin, Ernst: Walther Rathenaus Diotima. Lili Deutsch, ihre Familie und der Kreis um Gerhart Hauptmann, in: Wilderotter, Hans (Hg.): *Die Extreme berühren sich – Walther Rathenau 1867-1922*, Ausst.Kat., Berlin 1993, S. 55-66.
- Schulin, Ernst: Die Rathenaus, in: Mosse, Werner E. (Hg.): *Juden im Wilhelminischen Deutschland, 1890-1914*. Ein Sammelband, Tübingen 1998, S. 115-143.
- Schuster, Peter-Klaus: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Hohenzollern / Schuster (Hg.): *Manet bis van Gogh*, S. 21-41.
- Schütz, Chana: Lesser Ury and the Jewish Renaissance, in: *Jewish Studies Quarterly*, Jg. 10 (2003), S. 360-376.
- Schwedt, Herbert: Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 60 (1964), S. 202-217.
- Shapira, Elana: Jüdisches Mäzenatentum zwischen Assimilation und Identitätsstiftung in Wien 1800-1930, in: Theune, Claudia / Walzer, Tina (Hg.): *Jüdische Friedhöfe. Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal*, Wien / Köln / Weimar 2011, S. 171-185.
- Shapira, Elana: Jewish Patronage and the Avant-Garde in Vienna, in: Weber, Annette u. a. (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 219-236.
- Shapira, Elana: Jewish Identity, Mass Consumption and Modern Design, in: Roemer / Reuveni (Hg.), *Making of Jewish Consumer Culture*, S. 61-90.
- Shapira, Elana: Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender: Visual Culture in Vienna 1900, in: Kromm, Jane / Bakewell, Susan (Hg.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford 2010, S. 157-169.
- Siemer, Meinolf: Kaiserin Friedrich als Bauherrin, Kunstsammlerin und Mäzenin – »Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude«, in: Rogasch, Wilfried (Hg.): *Viktoria und Albert. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*, Berlin 1997, S. 129-145.
- Silverman, Lisa: Reconsidering the Margins: Jewishness as an Analytical Framework, in: *Journal of Modern Jewish Studies* 8,1 (2009), S. 103-120.
- Silverman, Lisa: Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German-Jewish Cultural History, in: *Nexus: The Duke Journal of German Jewish Studies* 1 (2011), S. 27-45.
- Simmons, Sherwin: August Macke's Shoppers: Commodity Aesthetics, Modernist Autonomy and the Inexhaustible Will of Kitsch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, Nr. 1 (2000), S. 47-88.
- Spieldiener, Anette: Der Weg des »erstbesten Narren« ins »Planschbecken des Volksgemüts«. Gustav Raeders Posse *Robert und Bertram* und die Entwicklung

- der Judenrollen im Possetheater des 19. Jahrhunderts, in: Bayerdörfer, Hans-Peter u. a. (Hg.): *Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 101-113.
- Stambolis, Barbara: Weibliche Wohltätigkeit im 19. Jahrhundert – »Goldkörner der Barmherzigkeit«: Handlungsräume und -beschränkungen im karitativen Engagement, in: Kruse, Elke/Tegeler, Evelyn (Hg.): *Weibliche und männliche Entwürfe des Sozialen. Wohlfahrtsgeschichte im Spiegel der Genderforschung*, Opladen 2007, S. 52-73.
- Steinmann, Ulrich: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums. Rudolf Virchow, Ulrich Jahn, Alexander Meyer Cohn, Hermann Sökeland, James Simon, in: *Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Forschungen und Berichte*, Bd. 9, Kunsthistorische Beiträge (1967), S. 71-112.
- Storck, Joachim W.: »Zeitgenosse dieser Weltschande«. Briefe Rilkes an Marianne Mitford, geb. von Friedlaender-Fuld aus dem Kriegsjahr 1915, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 26 (1982), S. 40-80.
- Storck, Joachim W.: »Ein ins Todestechische verschlagener Geschäftstrieb«. Rainer Maria Rilkes Kriegsegenerschaft und Revolutionserwartung 1915-1919, in: Faber, Richard/Holste, Christine (Hg.): *Der Potsdamer Forte-Kreis. Eine utopische Intellektuellenassoziation zur europäischen Friedenssicherung*, Würzburg 2001, S. 183-200.
- Stratigakos, Despina: Women and the Werkbund, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jg. 62 4 (2003), S. 490-511.
- Strobel, Heidi A.: Royal »Matronage« of Women Artists in the late-18th Century, in: *Woman's Art Journal*, Jg. 26, Nr. 2 (Herbst 2005 – Winter 2006), S. 3-9.
- Tatzkow, Monika: Mit dem nötigen Quantum Phantasie: Max Liebermann, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880-1933*, Köln 2012, S. 20-31.
- Teufel, Helena: Auguste Hauschner – Eine Pragerin in Berlin, in: Pazi, Margaritha/Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Berliner und Prager Kreis*, Würzburg 1991, S. 57-80.
- Thiekötter, Angelika: Kunstgewerbebewegung, in: Kerbs, Diethart/Releuke, Jürgen (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal 1998, S. 465-479.
- Treue, Wilhelm: Jüdisches Mäzenatentum für die Wissenschaft in Deutschland, in: Mosse, Werner E./Pohl, Hans (Hg.): *Jüdische Unternehmer in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1992, S. 284-308.
- Veblen, Thorstein: The intellectual Pre-Eminence of Jews in Modern Europe, in: Ardzrooni, Leon (Hg.): *Essays in Our Changing Order*, New York 1964, S. 219-231.
- Veit, Willibald: Verlorenes Erbe! Verschenkte Vergangenheit. Ein Rückblick auf die hundertjährige Geschichte des Museums für Ostasiatische Kunst, in: Bärnreuther/Schuster (Hg.): *Die staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler*, Berlin 2009, S. 307-334.
- Vergoossen, Manuela: Sammlung als Capriccio. Wilhelm Bode und der Berliner

- Museumsverein, in: Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006, S. 223-229.
- Vogel, Ursula: Patriarchale Herrschaft, bürgerliches Recht, bürgerliche Utopie. Eigentumsrechte der Frauen in Deutschland und England, in: Kocka, Jürgen (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert, S. 406-439.
- Volkov, Shulamit: Erfolgreiche Assimilation oder Erfolg der Assimilation: Die deutsch-jüdische Familie im Kaiserreich, in: Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch, Jg. 1982/83, S. 373-377.
- Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code, in: Dies.: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays, München 1990, S. 13-36.
- Volkov, Shulamit: Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), S. 603-628.
- Waetzold, Wilhelm: Trilogie der Museumsleidenschaft. Bode – Tschudi – Lichtwark, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1 (1932), S. 5-12.
- Wagenaar, Michiel: Onderscheidend in wonen: Woning en Woondomein in en om Amsterdam als dragers van distinctie. 1850-2005, in: Mulder, Clara/Pinkster, Fenne (Hg.): Onderscheid in wonen. Het sociale van binnen en buiten, Amsterdam 2006, S. 49-79.
- Walravens, Hartmut: Otto Kümmel. Streiflichter auf Leben und Wirken eines Berliner Museumsdirektors, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 24, Berlin 1988, S. 137-151.
- Warneken, Bernd Jürgen: »Völkisch nicht beschränkte Volkskunde«. Eine Erinnerung an die Gründungsphase des Faches vor 150 Jahren, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 95/II, S. 169-196.
- Weber, Annette: Kunstsammeln als Konzept bürgerlicher Kulturentwicklung, in: Dies./Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 165-189.
- Weber, Annette: Vom Parvenü zum Kunstkenner? Die Bedeutung jüdischer Sammler für die Entwicklung der Moderne, in: Dies./Radjai-Ordoubadi (Hg.), *Jüdische Sammler*, S. 10-21.
- Welsh-Ovcharov, Bogomila: Vincent van Gogh und die Leidenschaft für die Moderne. Die Kunsthändler Heinrich und Justin K. Thannhauser, in: Ludewig/Schoeps/Sonder (Hg.), *Aufbruch in die Moderne*, S. 66-90.
- Wesenberg, Angelika: Böcklin und die Reichshauptstadt, in: Arnold Böcklin – Eine Retrospektive, Ausst.Kat, Basel 2001, S. 75-87.
- Wieber, Anja: Eine Kaiserin von Gewicht? Julians Rede auf Eusebia zwischen Geschlechtsspezifika, höfischer Repräsentation und Matronage, in: Kolb, Annette (Hg.): *Augustae. Machtbewusste Frauen am Kaiserhof?*, Berlin 2010, S. 253-277.
- Wilkens, Manja: Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes, in: Götte/Birni Danzker (Hg.), *Rilke und die bildende Kunst*, S. 9-29.

- Wilkens, Manja: »... ein Stück Kunstgeschichte gesehen durch ein Temperament«. Rilke und die Kunstgeschichte, in: Götte/Birni Danzker (Hg.), Rilke und die bildende Kunst, S. 113-118.
- Winkler, Richard: »Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen«. Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im Dritten Reich, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hg.), Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert, S. 207-246.
- Wobbe, Theresa: Die *longue durée* von Frauen in der Wissenschaft. Orte, Organisationen, Anerkennung, in: Dies. (Hg.): Frauen in Akademie und Wissenschaft Arbeitsorte und Forschungspraktiken 1700-2000, Bd. 10, Berlin 2002.
- Ying-Ling Huang, Michelle: British Interest in Chinese Painting, 1881-1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum, in: *Journal of the History of Collections*, 2010, Vol. 22 (2), S. 279-287.

Monografien – Sammelbände

- Adam, Thomas/Lässig, Simone/Lingelbach, Gabriele (Hg.): Stifter, Spender und Mäzene. USA und Deutschland im historischen Vergleich (= Transatlantische historische Studien, Bd. 38), Stuttgart 2009.
- Adriani, Götz: Henri Rousseau. Der Zöllner. Grenzgänger der Moderne, Köln 2001.
- Alenfeld, Irène: Warum seid ihr nicht ausgewandert?: Überleben in Berlin 1933 bis 1945, Berlin 2008.
- Andrae, Ernst Walter/Boehmer, Rainer Michael: Bilder eines Ausgräbers. Walter Andrae im Orient, 1898-1919, Berlin 1992.
- Andree, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 6), Basel 1998.
- Antonin, Daniela/Suebsman, Daniel (Hg.): Faszination des Fremden: China – Japan – Europa, Ausst.Kat., Düsseldorf 2009.
- Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik, München 2008.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus. Imperialismus. Totalitarismus, München 2008.
- Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker (= Literatur und Anthropologie, Bd. 1), Tübingen 1998.
- Augustine, Dolores L.: Die Wilhelminische Wirtschaftselite, Diss., Berlin 1991.
- Augustine, Dolores L.: Patricians and Parvenus. Wealth and High Society in Wilhelmine Germany, Providence 1994.
- Baader, Benjamin Maria: Gender, Judaism and Bourgeois Culture in Germany, 1800-1870, Bloomington/Indianapolis 2006.
- Badstübner-Gröger, Sibylle (Hg.): Schloss Lanke. Schlösser und Gärten der Mark, Berlin 2002.
- Baleanu, Avram Andrei: Ahasver. Geschichte einer Legende, Berlin 2011.
- Barkai, Avraham: »Wehr dich!« Der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens (C. V.) 1893-1938, München 2002.

- Barner, Wilfred: Von Rahel Varnhagen bis Friedrich Gundolf. Juden als deutsche Goethe-Verehrer (= Kleine Schriften zur Aufklärung, Bd. 3), Wolfenbüttel/Göttingen 1992.
- Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.
- Bartmann, Dominik (Hg.): Berliner Kunstfrühling, Malerei, Graphik und Plastik der Moderne. 1888-1918, Ausst.kat., Berlin 1997.
- Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt a. M. 1991.
- Bauhaus-Archiv Berlin/Landesbildstelle Berlin/Köhler, Jan T./Maruhn, Jan/Senger, Nina (Hg.): Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre. Bilder einer untergegangenen Kultur. Fotografiert von Marta Huth, Berlin 1996.
- Bauschinger, Sigrid: Die Cassirsers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie, München 2015.
- Becker, Ingeborg: Henry van de Velde in Berlin, Berlin 1993.
- Becker, Ulrike: Situation der Juden im Wilhelminismus. Am Fallbeispiel der Korrespondenz Cornelia Richters, [unveröffentlichte Magisterarbeit] Passau 1998.
- Beer, Bettina: Frauen in der deutschsprachigen Ethnologie: Ein Handbuch, Köln 2007.
- Behrend, Monica (Hg.): Sabine Lepsius. Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. Erinnerungen, München 1972.
- Benner, Dietrich: Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreform, Weinheim 2003.
- Bensimon, Doris: Adolph Donath (1876-1937). Ein jüdischer Kunstwanderer in Wien, Berlin und Prag, Frankfurt a. M. 2001.
- Berding, Bianca: Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914, München 2012.
- Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1986.
- Berlinische Galerie (Hg.): Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992.
- Bertz, Inka (Hg.): »Eine neue Kunst für ein altes Volk«. Die jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924, Ausst.Kat., Berlin 1991.
- Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005.
- Biale, Rachel: Women and Jewish Law, New York 1984.
- Bilski, Emily D./Braun, Emily (Hg.): Jewish Women and their Salons. The Power of Conversation, New Haven 2005.
- Bilski, Emily D. (Hg.): Berlin Metropolis. Jews and the new culture. 1890-1918, Berkeley 2000.
- Blubacher, Thomas: Gibt es etwas Schöneres als Sehnsucht? Die Geschwister Eleonora und Francesco von Mendelssohn, Leipzig 2008.

- Boehm, Gottfried (Hg.): Rilke und die bildende Kunst, Frankfurt a. M. 1986.
- Bothe, Rolf (Hg.): Curt Herrmann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, Berlin 1989.
- Boyarin, Daniel / Boyrian, Jonathan (Hg.): Jews and other Differences: The new Jewish Cultural Studies, Minneapolis 1997.
- Braumüller, Bernd / Braumüller, Ingrid: Zwei Berliner Familien und ihre Nachkommen. Draeger Valette, Berlin 2000.
- Braun, Waltraud / Braun, Günter (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen, Berlin 1993.
- Brenner, Michael: Jüdische Kultur in der Weimarer Republik, München 2000.
- Breuer, Stefan: Moderner Fundamentalismus, Berlin / Wien 2002.
- Brömsel, Sven: Exzentrik und Bürgertum. Houston Steward Chamberlain im Kreis jüdischer Intellektueller, Berlin 2015.
- Brönner, Wolfgang / Strauss, Jürgen: Bürgerliche Villen in Potsdam, Potsdam 2000.
- Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991.
- Butz, Herbert: Wege und Wandel. 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst, Ausst.Kat. Berlin 2006.
- Cherry, Deborah: Painting Woman. Victorian Woman Artists, London 1993.
- Claussen, Detlev: Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus, Frankfurt a. M. 2005.
- Conze, Eckart / Meteling, Wencke / Schuster, Jörg / Strobel, Jochen (Hg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890-1935 (= Adelswelten, Bd. 1), Köln 2013.
- Dahmen, Sabine: Leben und Werk der jüdischen Künstlerin Lene Schneider-Kainer im Berlin der 20er Jahre, Diss., Dortmund 1999.
- Dascher, Ottfried: »Es ist etwas Wahnsinniges mit der Kunst«. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Zürich 2011.
- Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus, München 1996.
- Dempsey, Amy: Stile. Schulen. Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne, Leipzig 2002.
- Diemel, Christa: Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen. 1800-1870, Frankfurt a. M. 1998.
- Dietrich, Christian: Verweigerte Anerkennung: Selbstverortungs- und Identitätsbildungsprozesse des »Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens« in den Jahren von 1893 bis 1914, Berlin 2014.
- Dorgerloh, Annette: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900, Berlin 2003.
- Dorrmann, Michael: Eduard Arnhold (1849-1925): Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich, Berlin 2002.
- Drewes, Kai: Jüdischer Adel. Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2013.

- Echte, Bernhard: Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901, 2 Bde., Bd. II, Zürich 2011.
- Elsner, John / Cardinal, Roger (Hg.): The cultures of Collecting, Oxford 1994.
- Emonts, Anna Martina: Mechtilde Lichnowsky. Sprachlust und Sprachkritik. Annäherung an ein Kulturphänomen (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 651), Würzburg 2009.
- Enderlein, Angelika: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006.
- Engelhardt, Arndt: Arsenalen jüdischen Wissens: Zur Entstehungsgeschichte der »Encyclopaedia Judaica« (= Schriften des Simon-Dubnow-Instituts, Bd. 17), Göttingen 2014.
- Erbe, Günter: Das vornehme Berlin. Fürstin Marie Radziwill und die großen Damen der Gesellschaft. 1871-1918, Köln / Weimar / Wien 2015.
- Ess, Margarete van / Weber-Nöldeke, Elisabeth (Hg.): Arnold Nöldeke. Briefe aus Uruk-Warka. 1931-1939, Wiesbaden 2008.
- Feliciano, Hector: Das verlorene Museum. Vom Kunstraub der Nazis, Berlin 1998.
- Flam, Jack / Deutch, Miriam: Primitivism and twentieth-century art. A documentary History, Berkeley 2003.
- Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 1), Berlin 2007.
- Fließbach, Holger: Mechtilde Lichnowsky. Eine monographische Studie, Diss., München 1973.
- Föhl, Thomas: Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils, Weimar 2010.
- Forsbach, Ralf: Alfred von Kiderlen-Wächter. Ein Diplomatenleben im Kaiserreich, Göttingen 1997.
- Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a. M. 1986.
- Frevert, Ute: »Mann und Weib, und Weib und Mann«. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995.
- Frey, Manuel: Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (= Bürgerlichkeit. Wertewandel. Mäzenatentum, Bd. 4), Berlin 1999.
- Fries, Jana Esther (Hg.): Ausgräberinnen, Forscherinnen, Pionierinnen: ausgewählte Porträts früher Archäologinnen im Kontext ihrer Zeit (= Frauen, Forschung, Archäologie, Bd. 10), Münster 2013.
- Fullbrook, Mary: Dissonant Lives: Generations and Violence Through the German Dictatorships, New York 2011.
- Gaethgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992.
- Gaethgens, Thomas W. / Schieder, Martin (Hg.): Mäzenatisches Handeln. Stu-

- dien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag, Berlin 1998.
- Gall, Lothar: Bürgertum in Deutschland, Berlin 1989.
- Gay, Peter: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur, München 1989.
- Gay, Peter: Bürger und Bohème. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts, München 1999.
- Gay, Peter: Die Moderne. Geschichte eines Aufbruchs, Frankfurt a. M. 2008.
- Geelhaar, Christian: Picassos Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939, Zürich 1995.
- Gere, Charlotte/Vaizey, Marina (Hg.): Great Woman Collectors, London 1999.
- Gerhard, Ute: Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1978.
- Gerhard, Ute: Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht, München 1990.
- Gerstner, Alexandra: Neuer Adel. Aristokratische Elitekonzeptionen zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus, Darmstadt 2008.
- Gilman, Sander L.: Freud, Identität und Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994.
- Girardet, Cella-Margaretha: Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin: Eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik (= Monographien zur Wissenschaft des Judentums, Bd. 3), Berlin 1997.
- Gonnella, Julia: Ein christlich orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts. Das »Aleppo-Zimmer« im Museum für Islamische Kunst, Mainz 1996.
- Gönner, Hubert: Einstein in Berlin, München 2005.
- Götte, Gisela/Birni Danzker, Jo-Anne (Hg.): Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, Ausst.Kat., München 1996.
- Grimme, Karin H. (Hg.): Aus Widersprüchen zusammengesetzt. Das Tagebuch der Gertrud Bleichröder aus dem Jahre 1888, Köln 2002.
- Grötzinger, Elvira: Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur, Berlin/Wien 2003.
- Habermas, Rebekka: Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750-1850) (= Bürgertum, Bd. 14), Göttingen 2002.
- Hahn, Barbara: Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne, Berlin 2002.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 8 Bde., Bd. 3, Impressionismus, Berlin 1960.
- Haskell, Francis: Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven 1980.
- Hatcher, John: Laurence Binyon. Poet, Scholar of East and West, Oxford 1995.
- Haus der Wannsee-Konferenz (Hg.): Villenkolonie in Wannsee 1870-1945, Berlin 2000.
- Hauser-Schäublin, Brigitta (Hg.): Ethnologische Frauenforschung: Ansätze, Methoden, Resultate, Berlin 1991.
- Heinen, Johanna: Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische

- Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära. 1882-1911 (= Zivilisation & Geschichte, Bd. 42), Frankfurt a. M. 2016.
- Helduser, Urte: Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900 (= Literatur, Kultur, Geschlecht, Bd. 34), Köln/Weimar/Wien 2005.
- Hemecker, Wilhelm: Mechtild Lichnowsky. 1879-1958 (= Marbacher Magazin, Bd. 64), Marbach 1993.
- Hering, Sabine (Hg.): Jüdische Wohlfahrt im Spiegel von Biographien (= Schriften des Arbeitskreises Geschichte der jüdischen Wohlfahrt in Deutschland, Bd. 2), Frankfurt a. M. 2007.
- Hermand, Jost: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst (= Atheneion Literaturwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden 1978.
- Hertz, Deborah: Die jüdischen Salons im alten Berlin, Berlin 1991.
- Heuberger, Georg/Merk, Anton (Hg.): Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewusstseins in der Kunst, Ausst.Kat, Frankfurt a. M. 1999.
- Hirsch, Luise: Vom Schtetl in den Hörsaal: Jüdische Frauen und Kulturtransfer (= minima judaica, Bd. 9), Berlin 2010.
- Hirschfeld, Peter: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München 1968.
- Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter, Frankfurt a. M. 2008.
- Hochschule der Künste Berlin/ Deutscher Werkbund Berlin (Hg.): Bruno Paul. Das Werk des Karikaturisten, Möbelentwerfers, Architekten und Hochschullehrers, Ausst.Kat., Berlin 1982.
- Hohenzollern, Johann Georg Prinz von/Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, München/ New York 1996.
- Honolulu Academy of Arts (Hg.): Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era, Ausst.Kat., Honolulu 2004.
- Hödl, Klaus: Die Pathologisierung des jüdischen Körpers, Wien 1997.
- Hyman, Paula E.: Gender and Assimilation in Modern Jewish History. The Roles and Representation of Women, Seattle/London 1995.
- Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V. (Hg.): Quo vadis, Mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905-1933, Ausst.kat., Berlin 2015.
- Itzelsberger, Renate: Volkskunst und Hochkunst. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe, München 1983.
- Jacobson, Jacob: Die Judenbürgerbücher der Stadt Berlin 1809-1851 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 1), Berlin 1962.
- James, Susan E.: The feminine dynamic in English Art, 1485-1603. Women as Consumers, Patrons and Painters, Farnham 2009.
- Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven/Vahrson, Viola u. a. (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden 1995.
- Joerissen, Peter: Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland. 1871-1918, Berlin 1979.

- Jüdisches Museum Berlin (Hg.): Max Steinthal. Ein Bankier und seine Bilder, Berlin 2004.
- Jürgs, Britta (Hg.): Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000.
- Kaplan, Marion A.: Jüdisches Bürgertum. Frau, Familie und Identität im Kaiserreich (= Studien zur jüdischen Geschichte, Bd. 3), Hamburg 1997.
- Kaplan, Marion A./Dash Moore, Deborah (Hg.): Gender and Jewish history, Bloomington 2011.
- Kaplan, Wendy (Hg.): Ausst.Kat.: The arts & crafts movement in Europe & America: design for the modern world, London 2004.
- Kessemeier, Gesa: Ein Feentempel der Mode oder, Eine vergessene Familie, ein ausgelöschter Ort. Die Familie Freudenberg und das Modehaus »Hermann Gerson«, Berlin 2013.
- Kern, Josef: Impressionismus im deutschen Kaiserreich, Würzburg 1989.
- Kießling, Friedrich: Gegen den großen Krieg?: Entspannung in den internationalen Beziehungen 1911-1914, München 2002.
- Kirchgässner, Bernhard/Becht, Hans-Peter (Hg.): Stadt und Mäzenatentum (= Stadt in der Geschichte, Bd. 23), Sigmaringen 1997.
- Kittner, Alma-Elisa: Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager, Bielefeld 2009.
- Köhle-Hezinger, Christel/Scharfe, Martin/Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur, Münster 1999.
- König, Gudrun M.: Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900, Berlin 2007.
- Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.): Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft (= Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Bd. 6), Magdeburg 2008.
- Kösser, Uta: Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel, Erlangen 2006.
- Kratz-Kessemeier, Kristina: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums, 1918 bis 1932, Berlin 2008.
- Kraus, Elisabeth: Die Familie Mosse: Deutsch-jüdisches Bürgertum im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999.
- Kubrova, Monika: Vom guten Leben. Adelige Frauen im 19. Jahrhundert. Elitenwandel in der Moderne, Berlin 2011.
- Kuhn, Bärbel: Familienstand ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850-1914) (= L'Homme Schriften. Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft, Bd. 5), Köln 2000.
- Kuhrau, Sven: Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005.
- Kuhrau, Sven/Winkler, Kurt (Hg.): Juden. Bürger. Berliner. Das Gedächtnis der Familie Beer – Meyerbeer – Richter, Berlin 2004.
- Kullik, Rosemarie: Frauen »gehen fremd«: eine Wissenschaftsgeschichte der Wegbereiterinnen der deutschen Ethnologie, Bonn 1990.

- Kundrus, Birte: Weiblicher Kulturimperialismus. Die imperialistischen Frauenverbände des Kaiserreichs, in: Conrad, Sebastian / Osterhammel, Jürgen (Hg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914, Göttingen 2006, S. 213-235.
- Lackmann, Thomas: Das Glück der Mendelssohns. Geschichte einer deutschen Familie, Berlin 2011.
- Ladwig-Winters, Simone / Galliner, Peter (Hg.): Freiheit und Bindung. Zur Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin von den Anfängen bis zu ihrem Ende 1939, Berlin 2004.
- Lambourne, Lionel: Japonisme: Cultural crossings between Japan and the West, London 2005.
- Lange, Werner: Hans Paasches Forschungsreise ins innerste Deutschland: Eine Biographie, Bremen 1995.
- Lässig, Simone: Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert (Bürgertum: Neue Folge, Bd. 1), Göttingen 2004.
- Lawrence, Cynthia: Woman and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs, Pennsylvania 1997.
- Lepsius, Rainer M. (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 37), Stuttgart 1985.
- Lowenstein, Steven M. / Mendes-Flohr, Paul / Pulzer, Peter / Richarz, Monika (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, Bd. III, Umstrittene Integration 1871-1918, München 1997.
- Ludewig, Anna-Dorothea / Schoeps, Julius H. / Sonder, Ines (Hg.): Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin. 1880-1933, Köln 2012.
- Lund, Hannah Lotte: Der Berliner »jüdische Salon« um 1800. Emanzipation in der Debatte (= Europäisch-jüdische Studien: Beiträge, Bd. 1), Berlin 2012.
- Machtemes, Ursula: Leben zwischen Trauer und Pathos. Bildungsbürgerliche Witwen im 19. Jahrhundert, Osnabrück 2001.
- Mai, Ekkehard / Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993.
- Manor, Dalia: Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine, London 2005.
- Martynkewicz, Wolfgang: Salon Deutschland. Geist und Macht 1900-1945, Berlin 2009.
- Marx, Barbara (Hg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006.
- Matthes, Olaf: James Simon. Mäzen im Wilhelminischen Zeitalter, Berlin 2000.
- Matz, Cornelia: Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933, Diss., Tübingen 2001.
- Medick, Hans / Trepp, Anne-Charlott (Hg.): Geschlechtergeschichte und allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven, Göttingen 1998.
- Meech, Julia: Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The architect's other passion, New York 2001.

- Meister, Sabine: Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin, Diss., Freiburg i. Br. 2005.
- Merkel, Kerstin/Wunder, Heide (Hg.): Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt 2000.
- Meyer, Andrea: In guter Gesellschaft. Der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin von 1929 bis heute (= Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum, Bd. 3), Berlin 1998.
- Meyer, Sibylle: Das Theater mit der Hausarbeit. Bürgerliche Repräsentation in der Familie der wilhelminischen Zeit, Frankfurt a. M. 1982.
- Möhrmann, Renate: Tilla Durieux und Paul Cassirer, Berlin 1997.
- Mosse, George L.: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, Hamburg 1987.
- Mosse, Werner E.: The German-Jewish Élite. 1820-1935. A socio-cultural profile, Oxford 1989.
- Müllejäns-Dickmann, Rita/Cortjaens, Wolfgang (Hg.): Begas-Haus Heinsberg. Die Sammlung Begas, 2 Bde., Köln 2013.
- Muensterberger, Werner: Collecting. An Unruly Passion, Princeton 1993.
- Münzel, Martin: Die jüdischen Mitglieder der deutschen Wirtschaftselite 1927-1955. Verdrängung, Emigration, Rückkehr, Paderborn 2006.
- Nettinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre deutscher Werkbund. 1907-2007, Ausst.-Kat., Stuttgart 2007.
- Nettel, Theo: Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel, Göttingen 1995.
- Neumeier, Eva: Schmuck und Weiblichkeit in der Kaiserzeit, Berlin 2000.
- Niederacher, Sonja: Eigentum und Geschlecht. Jüdische Unternehmerfamilien in Wien (1900-1960) (= L'Homme Schriften. Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft, Bd. 20), Wien 2012.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918, 2 Bde., Bd. 1, Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990.
- Nobs-Greter, Ruth: Die Künstlerin und ihr Wirken in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984.
- North, Michael: Genuß und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Wien 2003.
- Nostitz, Oswald von: Muse und Weltkind. Das Leben der Helene von Nostitz, München/Zürich 1991.
- Oberaus, Maria: Für die Nation gesichert? Das Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke. Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919-1945, Berlin 2016.
- Oberheid, Robert: Emil O. Forrer und die Anfänge der Hethitologie: Eine wissenschaftliche Biographie, Berlin 2007.
- Obschernitzki, Doris: »Der Frau ihre Arbeit!«. Lette Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution 1866 bis 1986, Berlin 1987.
- Panter, Sarah: Jüdische Erfahrungen und Loyalitätskonflikte im Ersten Weltkrieg, Göttingen 2014.

- Panwitz, Sebastian: Die Gesellschaft der Freunde 1792-1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz (= Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 34), Hildesheim / Zürich / New York 2007.
- Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.
- Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993.
- Pearce, Susan M.: Museums, Objects and Collections as Cultural Study, Leicester 1992.
- Pearce, Susan M.: On Collecting an Investigation into Collecting in the European Tradition, London 1995.
- Penny, Glenn H.: Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany, Chapel Hill 2002.
- Planert, Ute: Antifeminismus im Kaiserreich: Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität, Göttingen 1998.
- Pohl, Hans: Deutsche Bankiers des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.
- Pophanken, Andrea / Billeter, Felix (Hg.), Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik (= Passagen, Bd. 3), München 2001.
- Potvon, John / Myzelev, Alla (Hg.): Material Cultures, 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting, Burlington 2009.
- Preuss, Joachim Werner (Hg.): Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation, Berlin 1965.
- Qian, Zhaoming: The modernist response to Chinese Art. Pound, Moore, Stevens, Virginia 2003.
- Rai, Edgar: Tilla Durieux. Eine Biographie, Berlin 2005.
- Rasche, Adelheid: Frieda Lipperheide. 1840-1896. Ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert, Berlin 1999.
- Reist, Inge / Mamoli Zorzi, Rosella (Hg.), Power Underestimated. American Woman Art Collectors, Venedig 2011.
- Reitmayer, Morten: Bankiers im Kaiserreich. Sozialprofil und Habitus der deutschen Hochfinanz (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 136), Göttingen 1999.
- Reuveni, Gideon (Hg.): Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture, London 2010.
- Rischbieter, Julia Laura: Henriette Hertz. Mäzenin und Gründerin der Bibliotheca Hertziana in Rom (= Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 14), Stuttgart 2004.
- Rosenberg, Hans: Große Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik in Mitteleuropa, Berlin 1967.
- Rosenthal, Jacob: »Die Ehre des jüdischen Soldaten«. Die Judenzählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen, Frankfurt a. M. 2007.
- Roth, Darlene R.: Matronage: Patterns in Women's Organizations, Atlanta, Georgia, 1890-1940, Diss., Washington 1978.

- Rukschcio, Burkhard/Schachel, Roland (Hg.): Adolf Loos. Leben und Werk, Wien 1982.
- Rürup, Reinhard: Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1987.
- Sachko Macleod, Dianne: Enchanted Lives, Enchanted Objects. American Women Collectors and the Making of Culture, 1800-1940, Berkeley 2009.
- Scheer, Regina: »Wir sind die Liebermanns«. Die Geschichte einer Familie, Berlin 2008.
- Schlieker, Kerstin: Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts: weibliche Strategien der Erfahrung und textuelle Vermittlung kultureller Fremde, Berlin 2003.
- Schlör, Joachim: Das Ich der Stadt. Debatten über Judentum und Urbanität, 1822-1938 (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur, Bd. 1), Göttingen 2005.
- Schloßmuseum Murnau (Hg.): »Bereitschaft zum Risiko«. Lilly von Schnitzler. 1889-1981. Sammlerin und Mäzenin, Murnau 2011.
- Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926 (erw. Neuausgabe hg. von Renate Scharffenberg), Frankfurt a. M./Leipzig 2009.
- Schoeps, Julius H.: Das Erbe der Mendelssohns. Biographie einer Familie, Frankfurt a. M. 2009.
- Schonlau, Anja: Syphilis in der Literatur: Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000), Würzburg 2005.
- Schraut, Sylvia: Bürgerinnen im Kaiserreich. Biografie eines Lebensstils, Stuttgart 2013.
- Schröter, Hermann: Geschichte und Schicksal der Essener Juden, Essen 1980.
- Schüler-Springorum, Stefanie/Heinsohn, Kirsten (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte als Geschlechtergeschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert (= Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden, Bd. 28), Göttingen 2006.
- Schüler-Springorum, Stefanie: Geschlecht und Differenz (= Perspektiven der deutsch-jüdischen Geschichte), Paderborn 2014.
- Schütz, Chana (Hg.): Lesser Ury. Bilder der Bibel – der Malerradierer, Berlin 2002.
- Schütz, Chana/Simon, Hermann (Hg.): Auf der Suche nach einer verlorenen Sammlung. Das Berliner Jüdische Museum (1933-1938), Berlin 2011.
- Schwarz, Frederic J.: The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War, London 1996.
- Sefrioui, Anne: Éventails impressionnistes, Paris 2012.
- Shapira, Elana: Assimilating with Style. Jewish Assimilation and Modern Architecture and Design. The case of the »Outfitters« Adolf Loos and Leopold Goldman and the Making of the Goldman & Salatsch Building, Diss., Wien 2004.
- Shilo-Cohen, Nurit (Hg.): Bezalel 1906-1929, Jerusalem 1983.

- Siebel, Ernst: *Der großbürgerliche Salon. 1850-1918*, Berlin 1999.
- Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Berlin 2001.
- Silverman, Lisa: *The transformation of Jewish identity in Vienna, 1918-1938*, Diss., Yale 2005.
- Silverman, Lisa: *Becoming Austrians. Jews and culture between the World Wars*, Oxford 2012.
- Simon, Hermann: *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburger Straße. Geschichte einer zerstörten Kulturstätte*, Berlin 2000.
- Simon, Hermann: *Was vom Leben übrigbleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag. Rekonstruktion der Gedächtnis-ausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936*, Berlin 1996.
- Simson, Jutta von: *Fritz Schaper. 1841-1919 (= Materialien zur Kunst des neun-zehnten Jahrhunderts, Bd. 19)*, München 1976.
- Singer, Johanna M.: *Arme adlige Frauen im Deutschen Kaiserreich*, Tübingen 2016.
- Skwirblies, Robert: *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut: Gemälde-sammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830 (= Ars et Scientia, Bd. 13)*, Berlin 2016.
- Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2002.
- Sorkin, David: *The Transformation of German Jewry 1780-1840*, New York 1987.
- Spielmann, Heinz: *Oskar Kokoschka, Leben und Werk*, Köln 2003.
- Spurny, Till: *Die Plünderung von Kulturgütern in Peking 1900/1901*, Berlin 2008.
- Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Vorderasiatisches Museum. Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen*, Berlin 2000.
- Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Cézanne in Berlin. 28 Werke aus den Staat-lichen Museen und aus Privatbesitz*, Berlin 2000.
- Stange, Heike: *Familie Sobernheim und das Haus Waltrud auf Schwanenwerder*, Berlin 2015.
- Stark, Gary: *Banned in Berlin. Literary Censorship in Imperial Germany, 1871-1918 (= Monographs in German History, Bd. 25)*, New York/Oxford 2009.
- Steinitz, Inbal: *Der Kampf jüdischer Anwälte gegen den Antisemitismus. Die strafrechtliche Rechtsschutzarbeit des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*, Berlin 2008.
- Steneberg, Eberhard: *Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921*, Düsseldorf 1987.
- Stern, Fritz: *Gold und Eisen. Bismarck und sein Bankier Bleichröder*, Berlin 1978.
- Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Hg.): *Tilla Durieux. Der Beruf der Schauspielerin*, Berlin 2004.
- Stratigakos, Despina: *A Women's Berlin. Building the modern city*, Minnea-polis/London 2008.

- Stüwe, Elisabeth: Der »Simplicissimus«-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler. Aspekte seiner Malerei. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde, Frankfurt a. M 1978.
- Tatzkow, Monika/Müller, Melissa: Verlorene Bilder. Verlorene Leben: Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München 2009.
- Tavel, Hans Christoph/Beyer, Roswitha: Nell Walden. Sammlung und eigene Werke, Bern 1966.
- Teeuwisse, Niclaas: Vom Salon zur Seession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne. 1871-1900, Diss., Berlin 1986.
- Tiersten, Lisa: Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France, Los Angeles 2001.
- Tisa Francini, Esther/Heuss, Anja/Kreis, Georg: Fluchtgut – Raubgut: der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001.
- Tomas, Natalie: The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence, Hampshire 2003.
- Toury, Jakob: Die politischen Orientierungen der Juden in Deutschland: Von Jena bis Weimar (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 15), Tübingen 1966.
- Uekermann, Gerd: Renaissancismus und Fin de siècle, Berlin 1985.
- Vogt, Annette: Vom Hintereingang zum Hauptportal. Lise Meitner und ihre Kolleginnen an der Berliner Universität und in der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, Stuttgart 2007.
- Waal, Edmund de: Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi. München 2011.
- Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt a. M. 1987.
- Walach, Dagmar (Hg.); Tilla Durieux, Über den Tag hinaus. Notizen von Tilla Durieux 1920-1933, 2 Bde., Berlin 2009.
- Wallnöfer, Elsbeth: Maß nehmen – Maß halten. Frauen im Fach Volkskunde, Köln 2008.
- Wartke, Ralf-B. (Hg.): Auf dem Weg nach Babylon: Robert Koldewey. Ein Archäologenleben, Mainz 2008.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3 Bde., München 1995.
- Weisberg, Gabriel P./Becker, Edwin/Possémé, Evelyne (Hg.): L'art Nouveau. La maison Bing, Stuttgart 2005.
- Wienfort, Monika: Der Adel in der Moderne (= Grundkurs Neue Geschichte), Göttingen 2006.
- Wiese, Christian: Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelminischen Deutschland. Ein Schrei ins Leere? (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 61), Tübingen 1999.
- Wilhelmy, Petra: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914) (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 73), Berlin 1989.

- Wimmer, Dorothee/Feilchenfeldt, Christina/Tasch, Stephanie (Hg.): Kunst-
sammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, Berlin 2009.
- Wolff-Thomsen, Ulrike/Kuhrau, Sven (Hg.), Geschmacksgeschichte(n). Öff-
fentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871-1933, Berlin 2011.
- Wolff-Thomsen, Ulrike/Paczkowski, Jörg (Hg.): Käthe Kollwitz und ihre Kol-
leginnen in der Berliner Secession (1898-1913), Ausst.Kat., Heide 2012.
- Wolff-Thomsen, Ulrike: Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturen-
sammlung und das System Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle
Lucas?, Kiel 2006.
- Wolff-Thomsen, Ulrike (Hg.): Ich muss ja ... sammeln! die Kunstsammlung des
Malerfreundes, Wagnerianers und Arztes Dr. Paul Wassily in Kiel, Kiel 2006.
- ZADIK (Hg.): sediment. Mitteilungen zur Geschichte des internationalen
Kunsthandels Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter, Köln 2006.
- Zeller, Bernhard (Hg.): Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alex-
ander Schröder. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-
Nationalmuseum, Marbach 1978.
- Ziegler, Dieter (Hg.): Großbürger und Unternehmer: die deutsche Wirtschafts-
elite im 20. Jahrhundert (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesell-
schaftsgeschichte, Bd. 17), Göttingen 2000.
- Ziffer, Alfred (Hg.): Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwi-
schen Jugendstil und Moderne, Ausst.Kat., München 1992.
- Zohn, Harry: Karl Kraus and the Critics, Columbia 1997.

6. Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die ich als Doktorandin des *Walther-Rathenau-Graduiertenkollegs* am *Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien* verfasst und im Sommer 2016 am Historischen Institut der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam verteidigt habe.

Dank eines Promotionsstipendiums der *Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit* konnte ich mich ungestört den zeitintensiven Recherchen in Archiven sowie dem Schreiben der Arbeit widmen. In diesen drei Jahren waren die regelmäßigen Sitzungen und Klausurtagungen des *Walther-Rathenau-Graduiertenkollegs*, der Austausch mit und Zuspruch von meinen Mitdoktorandinnen und Mitdoktoranden sowie dem Professorium ein wichtiger Anker, wofür ich mich ganz herzlich bedanken möchte.

Besonderen Dank möchte ich meinem Erstgutachter Prof. Julius H. Schoeps aussprechen, der mein Dissertationsprojekt vom ersten Moment an gefördert und durch wichtige Anregungen unterstützt hat. Danken möchte ich auch nachdrücklich meiner Zweitgutachterin Frau Prof. Stefanie Schüler-Springorum für ihre Hilfsbereitschaft und Unterstützung des Projekts. Prof. Bénédicte Savoy möchte ich herzlich für die Möglichkeit zur Teilnahme an ihrem Forschungskolloquium danken, das mir sehr interessante Impulse gegeben hat. Danken möchte ich auch für die zweimalige Möglichkeit, meine Arbeit beim Forschungskolloquium des Selma Stern Zentrums für Jüdische Studien zu präsentieren.

Bei meinen Recherchen in Archiven und Bibliotheken haben mir viele engagierte Mitarbeiter geholfen, denen ich nicht genug danken kann. Auch aus Privatbesitz wurde mir wichtiges Material für meine Arbeit anvertraut. Herzlich danken möchte ich Josie Adler, Dr. Mark Orkin und Andrew Orkin, die mir in der Konzeptionsphase des Projekts den autobiographischen Rückblick Margarete Mauthners zur Verfügung stellten, dessen Inhalt mich nachhaltig beeindruckte und in meinem Vorhaben bestärkte. Auch die inzwischen leider verstorbene Nadine Gordimer half mir durch persönliche Informationen zu Charlotte Cassirer-Fürstenberg. Nina Mines, Robert Mines und Frédéric de Goldschmidt-Rothschild danke ich für interessante Gespräche in New York und Paris sowie das Zur-Verfügung-Stellen von Bildmaterial zu Marie-Anne von Goldschmidt-Rothschild. Die für die Recherchen nötigen Reisen wurden durch ausgezeichnete Gastgeber vor Ort – Prof. Atina Grossmann und Dr. Frank Mecklenburg in New York sowie Beate Bölter in Paris – bereichert, wofür ich mich auch sehr herzlich bedanken möchte.

Für die Beantwortung von Fragen, das Teilen von Informationen und den freundlichen kollegialen Austausch danke ich Dr. Dolores L. Augustine, New York; Cyrill Duval, Schweiz; Dr. Thomas Föhl und Dr. Anja Neumann, Weimar; Dr. Sibylle Gross, Berlin; Dr. Johanna Heinen, Paris/Berlin; Prof. Sabine Hering, Potsdam; Dr. Anja Heuss, Stuttgart; Dr. Gesa Kessemeier, Berlin; Dr. Patrick Koch, Berlin/Hamburg; Dr. Elke Vera Kotowski, Potsdam; Dr. Sven Kuhrau, Berlin; Dr. Anna-Dorothea Ludewig, Potsdam; Dr. Donald Moss, San Francisco; Stefan Pucks, Berlin; Dr. Silke Reuther, Hamburg; Dr. Lynn Rother, Berlin; Lucille Roussin, New York; Nina Senger, Berlin; Dr. Ines Sonder, Potsdam; Dr. Stephanie Tasch, Berlin; Dr. Werner Tress, Berlin/Potsdam; Beatrice Vierneisel, Berlin, und Prof. Bogomila Welsh-Ovcharov, Kanada.

Mit wichtigen Ratschlägen, Korrekturen und gutem Zuspruch unterstützten mich zudem Antje Albrecht, Steffi Bahro, Dr. Sven Brömsel, Rebekka Bude, Jan Ebert, Saro Gorgis, Bernhard Hensle, Dr. David Jünger, Christoph Kapp, Christoph Kasten, Claudia Maier, Dr. Sebastian Panwitz, Laura Schenderlein, Dr. Antonia Schmid sowie Ralf und Rebekka Schroeder ganz entscheidend während der Bearbeitung des Skripts.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die mich auf dem Weg bis zum Abschluss der Dissertation begleitet haben. Die liebevolle Unterstützung und uneingeschränkte Zuversicht meiner Eltern – Melitta Augustin und Dr. Hanspeter Augustin – haben mir sehr geholfen, und ich danke ihnen von Herzen dafür. Mein größter Dank gebührt Christoph Kasten, der den gesamten Promotionsprozess mit all seinen Höhen und Tiefen an meiner Seite miterlebt hat und mir mit viel Verständnis und seinem großen Wissensschatz immer beratend beistand.

7. Register

Kursive Zahlen verweisen auf Nennungen von Personen in den Fußnoten, **fette** Zahlen auf Personen, die im Anhang ausführlicher erwähnt werden.

- Achterberg, Erich 49
 Alberts, Jacob 198
 Alexander, Fritz 190, 231 f.
 Alexander Katz, Johanna 155
 Alsen, Ola 352, **448**
 Amalasantha 173
 Andrae, Edith 256, **448**
 Andrae, Ernst Walter 280 f.
 Andrae, Fritz 256
 Andree Eysn, Marie 154, 285, **448**
 Anski, Salomon 299
 Apollinaires, Guillaume 184, 333
 Arendt, Hannah 188
 Arnhold, Johanna 71, 95, 106, 109,
 139 f., 168, 173, 199, 203, 336, **371 f.**
 Arnhold, Eduard 106, 141, 215, 221
 Arnim, Bettina von 105, 118
 Arnstein, Fanny von 112
 Artemisia 173
 Auguste Viktoria, Kaiserin 320
 Augustine, Dolores L. 18, 22, 28
 Auslander, Leora 37, 38
 Asenijeff, Elsa 181, **448 f.**
- Ballin, Albert 129, 130
 Balzac, Honoré de 78
 Bantzer, Carl 226
 Baudelaire, Charles 226
 Baum, Paul 226, 234
 Bäumer, Gertrud 178
 Becker, Howard S. 50
 Beckmann, Max 195, 242, 353
 Beer, Amalie 12, 105, 115, 143
 Begas-Parmentier, Luise von 71, 108,
 155, 224, **372 f.**
 Behne, Adolf 344
 Benary, Charlotte 47
 Benary, Victor 47
 Bender, Ewald 320
- Benjamin, Walter 17, 43 f., 78
 Berger, Renate 163
 Bernstein, Carl 35, 69, 110, 199, 210,
 225 f., 228 f.
 Bernstein, Félicie 35, 69, 71, 80,
 108-110, 140 f., 199, 203, 209 f.,
 225-229, 238, **373 f.**
 Bernstein, Therese 140, 227
 Bethge, Hans 310
 Beuth, Peter 136
 Bilski, Emily D. 37, 52
 Bing, Samuel/Siegfried 180, 187, 245,
 304, **449**
 Bing, Marcel 262
 Binyon, Laurence 308, 324-327, 330,
 333, **449**
 Bismarck, Otto von 24, 134
 Blei, Franz 201
 Bleichröder, Gerson von 24
 Bleichröder, Gertrud 70
 Bloch-Bauer, Adele 186
 Block, Josef 195, 232
 Böcher, August 83
 Böcklin, Arnold 47, 73, 212-222, 366
 Bode, Wilhelm (von) 50, 62, 68, 70,
 95, 110, 118, 126, 175 f., 178 f., 190,
 203 f., 208, 210, 220, 227, 239 f., 254,
 256, 280 f., 288, 290, 316-323, 325 f.,
 328, 330-332, 359, 368, **450, 462**
 Bodenhausen, Eberhard von
 130, 245
 Bodenheimer, Max 302
 Boehm, Gottfried 268
 Borchardt, Rudolf 256
 Börne, Ludwig 115
 Botticelli, Sandro 333
 Bourdieu, Pierre 29 f., 33
 Brandes, Georg 16
 Braque, Georges 253

- Braun, Lili 60
 Braun, Günter 27
 Braun, Waltraut 27
 Brieger, Lothar 348 f.
 Brinkmann, Justus 317
 Brinckmann, Maria 248
 Broicher, Charlotte 118
 Brouwer, Adriaen 229
 Brummer, Ernest 450
 Brummer, Joseph 450
 Brunner, Karl 290
 Buckingham, Clarence 308
 Bülow, Hans von 74
 Buber, Martin 187, 297 f., 300 f.
 Buerkle, Darcy 54
 Bunsen, Marie von 61-63, 70-72, 75 f.,
 88, 106, 108, 115, 146, 203, 208, 260,
 290, **374 f.**
 Burckhard, Jacob 204
 Bruckmann, Hugo 196
- Campin, Robert 208
 Carmen Sylvia, Königin
 von Rumänien 290
 Cassat, Mary 225
 Cassirer, Alfred 279
 Cassirer, Bruno 223, 230, 232, 234-236,
 246
 Cassirer, Else 234
 Cassirer, Ernst 234
 Cassirer, Eva 279
 Cassirer, Hedwig 234
 Cassirer, Hugo 232, 234, 256, 355 f.
 Cassirer, Lotte (siehe Fürstenberg-
 Cassirer, Lotte)
 Cassirer, Natalie 155
 Cassirer, Paul 97, 109, 120, 180, 190,
 220, 223, 232, 234 f., 240, 253, 323,
 344, 355 f.
 Cassirer, Reinhold 223
 Cassirer, Richard 234
 Cassirer, Antonie 234
 Cauér, Minna 138, 168
 Cecil, Lamar 24
 Cecilie von Preußen 331
 Cézanne, Paul 97, 238, 242, 255, 268,
 339, 355, 360, 366
 Chagall, Marc 271, 335
 Chamberlain, Houston Steward 162
 Chandler, Charles H. 308
 Cherry, Deborah 11 f.
 Cohn, William 331
 Colvin, Sidney 324-328, 330, **450**
 Cooksey, Charles F. 327
 Corinth, Lovis 94, 232, 234, 238
 Corot, Jean-Baptiste Camille, 255
 Crane, Walter 243
 Cremer, Charlotte 155
 Croner, Else 116, 191 f.
- Dallwitz, Wanda von 70 f., 118, 179,
 209, **375 f.**
 Daumier, Honoré 78
 David, Rose 155
 Darmstaedter, Ludwig 209, 215
 Darwin, Charles 222, 226
 Degas, Edgar 242
 Dehmel, Ida 338, 348
 Dehmel, Richard 188, 256
 Delbrück, Elise 144
 Delitzsch, Friedrich 274 f.
 Deutsch, Lili 71, 155, 348, **376**
 Diemel, Christa 32
 Diner, Dan 26
 Dohm, Hedwig 131
 Dohme, Emma 71, 108, 153, 168, 196,
 220, **376 f.**
 Donath, Adolph 82, 299, 302, 346,
 349
 Dorrman, Michael 141, 221
 Drewes, Kai 33
 Dubnow, Simon 299
 Durand-Ruel, Paul 183, 226
 Durieux, Tilla 37, 59, 69, 71, 97, 121,
 131, 242, 263, 336 f., 344, 348, 361 f.,
377 f.
 Dürer, Albrecht 176
- Eberty, Felix 115
 Eckmann, Otto 185

- Eishis, Hosoda 307
 Eisner, Isidor 238 f.
 Eisner, Lea 238
 Ephraim, Joseph Veitel 115
 Ephrussi, Charles 35, 227
 Erbe, Günter 66
 Erler, Margarete 195, 198
 Erman, Adolf 272
 d'Este, Isabella 173
- Fairbrother Strange, Edward 308
 Falk, Gabor 173
 Falke, Jacob von 81
 Falke, Otto von 240
 Feilchenfeldt, Walter 356
 Feist, Hermine 71, 79, 92, 95, 140 f.,
 175, 203, 206, 209, 339, 346, 364,
379 f.
 Fiedler, Konrad 212, 219
 Flechtheim, Alfred 38, 190, 253, 334 f.,
 344, 354, 356 f.
 Fleischlen, Caesar 256
 Fontheim, Selma 295
 Fontheim, Siegfried Simon 295
 Forrer, Emil O. 276
 Förster, Bernhard 118
 Freeman-Mitford, Lord John 263
 Frenkel, Henriette 155
 Freudenberg, Hermann 200
 Freudenberg, Regina 54, 71, 348,
380 f.
 Frevert, Ute 31 f., 188
 Frey, Manuel 13
 Friedländer, Anna 154, 274, **451**
 Friedländer, David 115
 Friedländer, Lieselotte 351
 Friedländer, Max J. 80, 176, 256
 Friedlaender-Fuld, Fritz von 67, 87,
 123-125, 128, 259, 265
 Friedlaender-Fuld, Marie-Anne von
 24, 71, 87, 126 f., 157, 190, 196, 201,
 206, 259-271, 339, 343-345, 348, 352,
 354 f., 360-363, 365, 369, **381 f.**
 Friedlaender-Fuld, Milly von 71, 95,
 123 f., 126, 128-130, 139, 196, 203,
 206, 209, 259, 265, 336, 339, 346,
 358, 360, 364 f., 367, **383 f.**
- Friedrich Wilhelm III 143
 Frischen, Wanda 342, **451**
 Fields, Hamilton 308
 Fuchs, Eduard 78
 Fuchs, Friedrich 79
 Fuld, Elias 124
 Fuld, Lina 124
 Fürstenberg, Aniela 67, 71, 203, **384**
 Fürstenberg, Carl 58, 67, 69, 128
 Fürstenberg-Cassirer, Lotte 71, 234,
 256, 355-357, 363, **385 f.**
- Gall, Lothar 13
 Gardner, Isabella Steward 10
 Gauguin, Paul 357
 Gaul, August 241, 328
 Gay, Peter 10, 15, 34
 Geiger, Nicolaus 339
 Gerhard, Ute 85, 86
 Gerstner, Alexandra 198
 Gerstein, Thea 291, 292
 Gilbert, Felix 242
 Gillot, Charles 307
 Giotto di Bondone 333
 Ginsberg, Max 279
 Girardet, Cella-Margaretha 154, 277
 Glaser, Curt 9, 309, 319, 350, **451**
 Glicenstein, Henryk 300 f., **451**
 Goethe, Johann Wolfgang von
 78, 111, 221
 Gogh, Vincent van 36, 95, 189 f., 230,
 234-238, 242, 246, 253, 255, 264 f.,
 268, 336, 355, 360, 363, 365 f.
 Goldschmidt, Jakob 279
 Goldschmidt-Rothschild,
 Marie-Anne (siehe Friedlaender-
 Fuld, Marie-Anne)
 Goldschmidt-Rothschild, Maximilian
 von 210
 Goldschmidt-Rothschild, Rudolf
 von 348, 354, 361
 Goldstein, Moritz 188
 Goncourt, Edmond de 304

- Gonzaga, Eleonore 173, 205
 Gonzala, Anita 71, 348, 352, **387 f.**
 Gookins, Frederick Will. 308, **452**
 Gordimer, Nadine 356
 Göring, Hermann 9, 364
 Gotthelf, Paula 155
 Goya, Francisco José de 229
 Goyen, Jan van 230
 Guaita, Mathilde von 215
 Guggenheim, Peggy 10
 Gurlitt, Fritz 215, 219, 226
 Gutmann, Herbert M. 279
 Graetz, Heinrich 114
 Grattenauer, Carl W. 64, 113, 128
 Graupe, Paul 357
 Gray, Douglas 322
 Grenander, Alfred 244
 Grodzinski, Veronica 36, 189
 Gropius, Walter 344
 Grosse, Ernst 182, 220, 316, 318, 331,
452
 Grosz, George 340
 Gussow, Karl 350
 Gwinner, Arthur von 279
- Haber, Charlotte 239, 241
 Habermas, Rebekkas 42
 Haby, François 245
 Hahn, Frida 63, 71, 155, 275-279, 342,
 361, **388 f.**
 Hahn, Georg 275-278
 Hahn, Ida 155, 285, **452**
 Hainauer, Julie 71, 109, 139, 203, 207,
389 f.
 Hainauer, Oscar 206
 Hameln, Glückl von 117
 Hancke, Erich 231 f., 234, 363
 Harden, Maximilian 130, 220, 295,
 323, 344
 Hardt, Ernst 264, 339
 Harunobu, Suzuki 305
 Harrach, Graf Ferdinand von 119, 144
 Harrach, Helene 71, 144, 167, 203,
 247, 289 f., 367, **390 f.**
 Harries, Hertha 71, 224, **391 f.**
- Hartmann, Eduard von 226
 Hauschner, Auguste 71, **392**
 Havemeyer, Louisine 308, **452**
 Heartfield, George 340
 Hecht, Cornelia 361
 Heckmann, Carl Justus 279
 Heckmann, Mathilde 279
 Heine, Thomas Th. 256, 258
 Heinemann, Frida 155
 Heinen, Johanna 29, 31, 34 f., 125, 224
 Helduser, Urte 188
 Hellpach, Willy 175, 194
 Heemskerck, Jacoba van 335
 Hensel, Fanny 112
 Hensel, Wilhelm 112
 Hermand, Jost 10
 Herrmann, Curt 109, 140, 198, 227,
 229, 245, 350
 Herrmann, Sophie 245
 Hertel, Paul 119
 Herz, Henriette 105, 112, 115
 Herz, Ludwig 110
 Herz, Therese 112, **453**
 Herzfeld, Ernst 276
 Herzfelde, Wieland 340, 344
 Herzl, Theodor 302
 Herzog, Wilhelm 340
 Heyl, Hedwig 144, 255, 290, 367
 Heymel, Alfred Walter 259 f.,
 262-265, 305, 307
 Hildebrand, Adolf von 212, 220
 Hinneberg, Paul 327
 Hiroshige, Utagawa 305
 Hirsch, Anton 173
 Hirschfeld, Hermann **453**
 Hirschland, Albert 294
 Hirschland, Franka (siehe Minden,
 Franka)
 Hirschland, Franz 295
 Hirschland, Georg 295
 Hirschland, Isaac 295
 Hirschland, Salomon 294
 Hirszenberg, Samuel 191
 Hirth, Friedrich 310
 Hitler, Adolf 219

- Hitz, Dora 224, 337
 Hödl, Klaus 54
 Hofacker, Karl 152
 Hofmann, Ludwig von 198
 Hofmannsthal, Hugo von 245, 339
 Hokusai, Katsushika 305
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus)
 13, 220
 Horstmann, Leonie 354
 Hudler, August 226
 Huldshinsky, Oscar 239
 Humann, Carl 280
 Humboldt, Wilhelm von 60
 Huret, Jules 73, 128
 Huth, Marta 253
- Ihne, Ernst von 125
 Isaac, Eugenie 155
 Isaac, Felicia Adele 54, 71, 363, **392 f.**
 Isaac, Hedwig 71, 363, **392 f.**
 Itzig, Daniel 116
- Jacobowski, Ludwig 312
 Jacobsohn, Käthe 358
 Jacoby, Ada 155
 Jacoby, Gustav 305
 Jensen, Susanne 40
 Jessen, Jarno (alias Anna Michaelson)
 96, 102, 161 f., 170-172, 208, 249,
 341 f., **453**
 Joachim, Joseph 119
 Jüdel, Hedwig 190
 Jung, Georg 73
 Justi, Ludwig 316, 319, 323, 326, **453**
- Kainer, Ludwig 201, 358
 Kainer, Margret 206, **393**
 Kalckreuth, Babette (von) 24
 Kampf, Arthur 195, 319, 323, **454**
 Kandinsky, Wassily 212
 Kant, Immanuel 212
 Kaplan, Marion A. 31, 41, 142, 361
 Kappel, Marcus 68, 204
 Kappel, Mathilde 68, 71, **393 f.**
 Kareski, Georg 302
- Katharina II. 173
 Katzenellenbogen, Estella 69, 71, 361,
 365, **394 f.**
 Kaufmann, Eugenie 337
 Kaufmann, Marie von 71, 207 f., 339,
 395 f.
 Kaufmann, Richard von 204, 207,
 339
 Kellen, Konrad 69
 Kempin, Emilie 85, 90 f.
 Kempner, Fanny 71, 258, **396 f.**
 Kempner, Maximilian 258
 Kerr, Alfred 67
 Kessler, Harry Graf 37, 119, 129, 220,
 242, 245, 344, 360 f.
 Kiderlen-Wächter, Alfred von 129-131
 Kittner, Alma-Elisa 79
 Kirchheim, Samuel 239
 Kirschner, Marie 71, 108, 167, 248,
 290, **397 f.**
 Kiyonoga, Torii 307
 Klauber, Ernst 278
 Klee, Paul 212
 Klimt, Gustav 186
 Klinger, Max 182, 219
 Knoblauch, Luise 71, **398**
 Knopf, Sabine 40, 41
 Koch, Alexander 60 f.
 Koch, Karl Friedrich 280
 Koch, Martha 70 f., 140, 179, 279,
 280-283, 367, **398 f.**
 Kocherthaler, Mathilde 71, 199, 206,
 346, **399**
 Kocka, Jürgen 34
 Koenigs, Elise 71, 224, **399 f.**
 Koenigs, Felix 224
 Kokoschka, Oskar 271
 Kolb, Annette 339
 Kolbe, Georg 344
 Koldewey, Richard 281
 Kollwitz, Käthe 189, 225, 337
 König, Gudrun M. 43, 284, 292
 König, Hertha 268
 Kopetzky, Margarete 155
 Kraus, Karl 185-187

- Krause, Adelheid 155
 Krauss, Helene 71, 171, **400**
 Kretzschmar, Frau 155
 Krölller-Müller, Helene 10
 Krupp von Bohlen und Halbach,
 Gustav 183
 Kubin, Alfred 256
 Kubrova, Monika 32, 42
 Kuhn, Bärbel 88
 Kühn, Helene 71, 224, **401**
 Kuhrau, Sven 40f., 79, 119, 143, 202,
 215, 277
 Kummel, Otto 175f., 316, 318-321,
 328-332, **454**
 Kunst, Christiane 12
 Kurth, Julius 307f., **454f.**
 Kurth, Wilhelm 82, 342

 Laforgue, Jules 212, 226
 Landesmann, Martha 155
 Langbehn, Julius 118
 Lang, Marie 189
 Lange, Helene 178
 Lange, Willy 241
 Lasker-Schüler, Else 283
 Lässig, Simone 30, 64, 67f.
 Laurencin, Marie 253
 Lazarus, Moritz 116, 287
 Lazarus, Nahida Ruth 116
 Lehmann-Filhés, Margarete 285, **455**
 Lehbruck, Wilhelm 343
 Lemke, Elisabeth 285, **455**
 Lenbach, Franz von 73, 119
 Lepsius, Sabine 71, 108, 225, 304,
 401f.
 Lepsius, Karl Richard 294
 Lepsius, Reinhold 304
 Leibl, Wilhelm 220
 Leistikow, Walter 140
 Leixner, Otto von 57
 Lessing, Julius 50, 103, 199, 205, 210,
 280, 282, 310, **455**
 Lessing, Theodor 187
 Lette, Wilhelm Adolf 146
 Levi-Fiedler, Mary 203, 219f., **455**

 Levy, Rudolf 354
 Levy, Sara 115, 118
 Levy-Rathenau, Josephine 149
 Lewald, Fanny 112-114, **455f.**
 Lewald, Theodor 290
 Lewenz, Ella 71, 365, **401f.**
 Leyden, Marie von 115
 Lichnowsky, Karl Max Fürst von 271,
 339
 Lichnowsky, Mechtild von 59, 70f.,
 271, 283, 339, 344, **403f.**
 Lichtwark, Alfred 15, 101f., 162, 216,
 229
 Liebermann, Anna 71, 190, 209,
 404f.
 Liebermann, Martin 209
 Liebermann, Max 69, 94, 109f., 120,
 140, 188, 190, 209, 220, 222, 228f.,
 234, 238-240, 242, 259, 305, 323,
 339, 355
 Liebermann Ritter zu Wahlendorf,
 Adolf 205, 215
 Lipperheide, Frieda von 70f., 140,
 172, 243, 248, **405f.**
 Loewe, Isidor 339
 Loewe, Julie 71, 339, **406**
 Loewenstein, Aenny 71, **407**
 Loos, Adolf 187
 Löwe, Albert **456**
 Löwe, Anna **456**
 Ludwig Kirchner, Ernst 338
 Luschan, Felix von 296, 298
 Lux, Joseph August 98-100

 Maecenas, Gaius Clinius 13
 Magnus, Meyer 277
 Makart, Hans 217, **456**
 Malkowsky, Georg 119
 Manet, Édouard 222, 225, 227, 229f.,
 242, 355, 360
 Mankiewitz, Hanna (gen. Anna)
 155
 Mann, Heinrich 131-134
 Mansfield, Howard 308, **456**
 Marc, Franz 212, 270f., 335

- Marchand, Suzanne L. 273
 Marées, Hans von 212
 Margarethe von Österreich 173, 349
 Marianne von Preußen 144
 Martin, Rudolf 49
 Marx, Karl 122
 Matthes, Olaf 155
 Mauthner, Edmund 233 f., 237
 Mauthner, Margarete 59, 69, 71, 94 f.,
 106 f., 143, 189 f., 230-238, 246, 336,
 363, 367 f., **407 f.**
 Medici, Katharina von 205
 Medici, Maria von 173, 205
 Mediz-Pelikan, Emilie 226
 Meier-Graefe, Anna 200 f., **456**
 Meier-Graefe, Julius 196, 198, 220 f.,
 235, 238, 242, 245, 260, 262 f., 268,
 323, 326, 344, 345
 Mendelssohn, Francesco von 354
 Mendelssohn, Giulietta von 71, 206,
 224, 346, **408 f.**
 Mendelssohn, Marie von 71, 203, 224,
 409 f.
 Mendelssohn, Moses 112, 114 f.
 Mendelssohn, Robert von 242, 339
 Mendelssohn-Bartholdy, Charlotte
 von 38, 52, 54, 71, 92, 196, 230,
 240, 251-259, 338, 357, 365, **410 f.**
 Mendelssohn-Bartholdy, Paul von
 38, 92, 230, 252, 254, 350
 Menzel, Adolf 119, 165, 209, 216 f.,
 220
 Menzel, Elisabeth 178, **457**
 Mergel, Thomas 28 f.
 Mertens, Alice 71, 168, **412 f.**
 Messel, Alfred 240, 264
 Mestorf, Johanna 172, **457**
 Meyer, Eva 155
 Meyer, Marie 220, **457**
 Meyerheim, Paul 73, 119
 Michel, Kai 153
 Millet, Jean-François 127
 Minden, Franka 38, 54, 71, 141, 154,
 293-303, 336, 339, 363, 364, **413 f.**
 Minden, Georg 38, 293, 295-303
 Minden, Leopold 296
 Mitford, Marie-Anne (siehe
 Friedlaender-Fuld, Marie-Anne)
 Modersohn-Becker, Paula 267
 Moslé, Alexander George 319, **457**
 Moll, Carl 83
 Mommsen, Theodor 303
 Monet, Claude 225, 229, 355, 360
 Morgenstern, Lina 63
 Morris, William 243
 Morriort, Berthe 225
 Moser, Kolo 185
 Mosse, Rudolf 205, 300
 Mosse, Werner E. 28, 50, 52, *118*
 Muensterberger, Werner 44
 Müller, Friedrich Wilhelm Karl *314*
 Müller-Breslau, Georg 226
 Munch, Edvard 222, **458**
 Münsterberg, Oskar 310
 Muthesius, Anna 153, 248, 251
 Muthesius, Hermann 153, **458**
 Mutzenbecher, Hedwig von 71, 247,
 415
 Naptera von Ägypten 278
 Nathan, Ludwig 232
 Natter, Tobias 189
 Nelke, Emma 155
 Neumann, Frau 215
 Nero 342
 Nietzsche, Friedrich 65, 212, *221*
 Nittis, Guiseppe de 225
 Noehlin, Linda 39
 Nordhausen, Richard 197
 Nostitz, Helene von 73
 Oberheid, Robert 275 f.
 Obrist, Hermann 163-166, **458**
 Oertzen, Margarete von 131, 133 f.
 Olbrich, Joseph Maria 187
 Olfers, Marie von *118*
 Oppenheim, Franz 68, 92, *97*, 106,
 240 f.
 Oppenheim, Margarete 68, 70 f., 92,
 97, 105, 138, 153, *203*, 204, *206*, 209,

- 238-242, 252, 339, 346, 348, 364, **415 f.**
- Oppenheim, Moritz Daniel 61, 124
- Oppler-Legband, Else 248, 251
- Orgler, Adolph 246
- Oriola, Gräfin Marie von 215
- Orlik, Emil 201, 258, 305
- Osborn, Max 200, 340
- Osthaus, Karl Ernst 11, 235
- Otto-Peters, Louise 89, 288, **458 f.**
- Paasche, Ellen 62, 71, 335, **417**
- Paasche, Hans 335
- Pächter, Hermann 180, **454**
- Panwitz, Sebastian 51, 93
- Pannwitz, Käthe/Catalina 71, 206, 208, 365, 367, **418**
- Pannwitz, Walther von 208
- Pape, William 303
- Paret, Peter 34, 37, 189
- Parmentier, Marie von 224
- Pastor, Willy 249
- Paul, Bruno 152, 200, 251-253, 255, 258 f.
- Pauli, Magdalena 338
- Pechstein, Max 258
- Perl, Alfred 93 f.
- Perl, Louis 94, 217
- Perl, Marianne 71, 93-95, 217, 218 f., 222, 343, 368, **419 f.**
- Perls, Hugo 175, 254, 258
- Perls, Käthe 258, **459**
- Petit, George 183
- Pfaff, Paula 71, 224, **420 f.**
- Philippsohn, Frau 155
- Picard, Max 270
- Picasso, Pablo 253 f., 268-271
- Pinkuß, Alexander 231
- Pinkuß, Edith Rebekka 231, 246
- Pissarro, Camille 225
- Plehn, Anna 158 f.
- Pohlmann, Fritz 279
- Pompadour, Madame de 122, 200, 210
- Posener, Julius 250
- Pound, Ezra 325, **459**
- Powers, Martin J. 36
- Pucks, Stefan 21, 33
- Puduhipa. Großkönigin der Hethiter 278
- Prinzessin August Wilhelm von Preußen 254
- Rabl, Mathilde 178
- Raczyński, Graf 215
- Radziwill, Fürstin Marie 105
- Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino) 73, 333
- Rahden, Till van 52
- Rauert, Martha 338
- Rath, Adolph vom 73
- Rath, Anna vom 71-76, 154, 199, 215, 248, 255, 339, 367, **421**
- Rathenau, Walther 18, 97-99, 130, 194, 261, 356
- Redslob, Edwin 348
- Reichenheim, Georg 204, 239 f., 252
- Reichenheim, Margarete (siehe Oppenheim, Margarete)
- Reichenheim, Charlotte (siehe Mendelssohn-Bartholdy, Charlotte)
- Reidemeister, Leopold 358
- Reinhart, Oskar 363
- Reitmayer, Morten 28 f., 31
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn 118, 176, 206, 333
- Renoir, Pierre-Auguste 263
- Reuter, Klemens 201
- Rheinbaben, Werner Freiherr von 129, 264
- Richarz, Monika 70
- Richter, Cornelia 59, 71, 108, 115, 119, 196, 203, 246, **422**
- Riegl, Alois 286
- Rilke, Rainer Maria 265-271, 283, 339
- Ring, Grete 71, 157, 203, 356, **423**
- Ring, Helene 155
- Ritter, Wilhelm 226
- Robbia, Luca della 127
- Robinson, Käte 71, 348, **423 f.**

- Rodin, Auguste 268
 Rogan, Bjarne 44
 Rohe, Mies van der 258
 Rousseau, Henri 253 f., **459 f.**
 Rousseau, Théodore 224
 Rosenberg, Paul 254
 Rosenfeld, Eduard 210
 Rosenfeld, Marie 71, 210 f., 346,
424 f.
 Rosenheim, Edith 71, 206, 348, 358,
425 f.
 Rosenthal, Jehuda Leon (Leib) 228
 Rosenthal, Moses 228
 Rudolph, Emma 201
 Rürup, Reinhard 277
 Ruskin, John 243
- Saenger-Sethe, Irma 246
 Salomo (König) 342
 Salomon, Alice 138, 149, 166 f.
 Salomonsohn, Alma Bertha 71, 206,
 247, 350, **426 f.**
 Sauerbruch, Ferdinand 241
 Sarre, Friedrich 279 f.
 Sarre, Maria 71, 168, 280, **427 f.**
 Schapire, Rose 337 f.
 Schaper, Fritz 140, 296, 303
 Scheffler, Karl 159-163, 214, 218, 221,
 256, 257
 Schepeler-Lette, Anna **460**
 Schey, Lilli von 342, **460**
 Schick, Rudolf 214
 Schiff, Olga 71, 203, 206, **428**
 Schiller, Friedrich 65
 Schinkel, Karl Friedrich 136
 Schlegel, Dorothea 112, 114, 116 f.
 Schleinitz, Gräfin Marie von 105
 Schlemm, Julie 285, **460**
 Schlesinger, Elise 155
 Schlippenbach, Sascha von 71, 89,
 119, 199, 203, **428 f.**
 Schmidt-Bürkly, Minna 71, 153, 168,
429
 Schmidt-Ott, Friedrich 319
 Schmidt-Rottluff, Karl 338
- Schmoller, Gustav 303
 Schneider, Franka 293
 Schneider-Kainer, Helene 71, **429 f.**
 Schnitzler-Mallinckrodt, Lili (auch:
 Lily) von 353, **460**
 Schölller, Ida 88, 342
 Schoeps, Julius H. 68, 362
 Schoeps, Marie 201
 Schöne, Richard 282 f.
 Schopenhauer, Arthur 65, 211 f.
 Schottmüller, Frida 177 f., **460 f.**
 Schröder, Rudolf Alexander 196, 256
 Schulze-Naumburg, Paul 247
 Schwabach, Elisabeth 71, **430 f.**
 Schwabach, Leonie 24, 71, 109, 115,
 129, 168, **431 f.**
 Schwabe, Hermann 135
 Schweinfurth, Georg 298, 303
 Scott, Joan 41
 Seckendorff, Albert von 328
 Seelig, Richard 79
 Seler-Sachs, Caecilie 62 f., 71, 89, 109,
 169 f., 285, 291, 367, **432 f.**
 Sethe, Maria 247
 Shapira, Elana 36
 Seidlitz, Woldemar von 118, 305,
 307 f., **461**
 Siemens, Elise (von) 69, 71, 140,
433 f.
 Siemens, Ellen (von) 71, 76, 95, 167,
 173, 203, 215, 248, 255, **434 f.**
 Siemens, Georg (von) 69
 Siemsen, Hans 354
 Silverman, Lisa 53 f.
 Simmel, Georg 19, 193, 196
 Simon, Eduard 279
 Simon, James 11, 154 f., 203 f., 273 f.,
 287, 290
 Simon, Frau 155
 Simrock, Clara 71, 203, 219, **435 f.**
 Simrock, Fritz 219
 Sisley, Alfred 225, 229
 Skwirblies, Robert 202
 Slevogt, Max 94, 232, 234, 238, 258,
 355

- Smidt, Hermann 175f., **461**
 Sobernheim, Luise/Lilli 71, 168, **436**
 Sobernheim, Moritz 275, 277, 279
 Soekeland, Hermann 290
 Solf, Wilhelm 130
 Solms, Amalie von 173
 Sombart, Nikolaus 13
 Sombart, Werner 122f., 209
 Sorkin, David 35
 Spaulding, William Stuart 308
 Spaulding, John 308
 Spengler, Oswald 19
 Spiro, Eugen 363
 Stahl, Fritz 200, 328f., **462**
 Stauffer-Bern, Karl 217
 Stein, Gertrude 269
 Steinthal, Fanny 71, 155, 203, 209, 336,
 363, **436f.**
 Stephani-Hahn, Elisabeth von
161, 251, 291, 462
 Stern, Fritz 24
 Stern, Malgonia 71, 247, **437f.**
 Sternheim, Carl 242, 265
 Sternheim, Thea 265
 Stevens, James 83
 Stöcker, Adolf 134
 Stoecker, Helene 89, 168
 Stoeving, Curt 290
 Storck, Joachim W. 266
 Storck, Josef 228
 Stratigakos, Despina 149, 159, 167f.,
 251
 Strauss, Frau 155
 Strauss, FrI. 155
 Strauß, Margarete 342
 Straus-Negbaur, Antonie 9f., 48f., 71,
 88, 175-177, 203, 305-309, 346,
 349f., 365f., **438f.**
 Straus, Caesar 306
 Straus, Albert L. 9, 306
 Straus, Erwin Walter Maximilian 306
 Sudermann, Hermann 131f., 134
 Suess von Kulmbach, Hans 208
 Sußmann-Hellborn, Ludwig 216
 Takács, Zoltán 334
 Tadamasu, Hayashi 304, 307, 318, **462**
 Taut, Bruno 344
 Tewes, Rudolf 262
 Thannhauser, Heinrich 254
 Thannhauser, Justin 240, 356
 Thode, Henry 219
 Thoma, Hans 212
 Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie
 von 266
 Torma, Sofie von 285, **462f.**
 Toury, Jakob 125
 Tuailon, Louis 140
 Tuhr, Johanna von 229
 Tizian (Tiziano Vecellio) 202
 Treitschke, Heinrich von 188
 Treu, Georg 80, 226, 229
 Trübner, Wilhelm 94, 238
 Trutz, Elsa 155
 Tschudi, Hugo von 109, 119, 140, 223,
 229, 237, 323, **463**
 Uden, Lucas van 230
 Uhde, Wilhelm 253f., 262
 Unruh, Fritz von 343
 Ury, Lesser 83, 141, 300-302
 Usbeck, Alice **463**
 Utamaro, Kitagawa 305, 307
 Varnhagen-Levin, Rahel 105, 111f.,
 115, 117
 Veblen, Thorstein 36, 98, 196
 Veit, David 115
 Velde, Henry van de 109, 119, 185, 198,
 227, 244-247, 249, 260, 366
 Veronese, Paolo 202
 Vermeer, Jan 206
 Verrue, Gräfin de 349
 Victoria, Kronprinzessin/Kaiserin
 Friedrich 63, 71, 134-138, 145f.,
 151f., 172, 195, 205, 207, 366, **440f.**
 Vinci, Leonardo da 322
 Vinnen, Carl 120, 263, **449**
 Virchow, Rudolf 274, 286f., 296, 299
 Virgil (Publius Vergilius Maro) 13

- Vogeler, Heinrich 267
 Volchert-Lietz, Helene 193
 Volkov, Shulamit 30, 53
 Vollard, Ambroise 262
 Vorberg, Margarete 140

 Waetzold, Stephan 26
 Wagner, Cosima 119, 219
 Wagner, Nike 186
 Wagner, Richard 118f., 219, 221, 299
 Waldegg, Tilly 71, 81, 168, **441 f.**
 Walden, Herwarth 109, 271, 335
 Walden, Nell 37, 71, 335, 348, 362,
442 f.
 Waldenburg, Emilie 77, 210, **463**
 Waldenburg, Mathilde 77, 210, **463**
 Waldmann, Emil 256
 Wallich, Anna 71, 119, 203, **443**
 Wallich, Hermann 119
 Walser, Karl 201, 236, 256, 258
 Wassermann, Jakob 356
 Wassermann, Olga von 168
 Warneken, Bernd 298
 Warnekros, Kurt 361
 Watteau, Antoine 199, 257
 Weber, Annette 37, 63
 Weber, Max 122, 188
 Webster, Clarence 308, **464**
 Wedderkop, Hermann von 354
 Wedekind, Sophie (von) 63, 71, 168,
 203, 342, **443 f.**
 Wegener, Anna 312
 Wegener, Georg 180f., 185, 312-315,
 331
 Wegener, Olga-Julia 62, 70f., 76, 168,
 179-185, 310-335, 366-368, **444 f.**
 Wegener, Wilhelm 312
 Wehler, Hans-Ulrich 317
 Weinhold, Karl 299

 Weininger, Otto 187
 Weisbach, Werner 108
 Weiß, Karl 146
 Weiß, Emil Rudolf 256, 258
 Weizmann, Chaim 24
 Wennerberg, Brynolf 168f.
 Wentzel, Hermann Heinrich
 Alexander 279
 Wentzel-Heckmann, Elise 71, 109,
 140, 279, **445 f.**
 Werner, Anton von 199, 205, 213, **461**
 Wertheim, Wolf 290
 Wesendonck, Mathilde 119, 219, **464**
 Wesendonck, Otto 219
 Westheim, Paul 254
 Westhoff, Clara 267
 Westphal, Helene 155
 Whistler, James McNeill 83
 Widmer, Karl 161, 194f.
 Wieber, Anja 12
 Wiegand, Theodor 281, **464**
 Wienfort, Monika 57, 313
 Wilhelm II., Kaiser 19, 33, 73, 125,
 129, 132, 154f., 213, 223, 251, 272,
 319, 323, **450**
 Wilhelm von Preußen, Kronprinz 331
 Wille, Rudolf 110
 Wille, Fia 110, 248, 251
 Winckler, Hugo 275-277
 Witzleben, Baronin Marie von 71,
 224, **447**
 Wolff-Thomsen, Ulrike 332
 Wolfsfeld, Erich 300, 303
 Wöllflin, Heinrich 62
 Woworsky, Hedwig 71, 120, 350, **447**
 Wright, Frank Lloyd 309

 Zola, Émile 96, 212
 Zuloaga, Ignacio 268