

MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR JÜDISCHEN GESCHICHTE UND KULTUR

Lehrstuhl für Jüdische Geschichte
und Kultur an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

KUNSTSTADT MÜNCHEN? UNTERBROCHENE LEBENSWEGE

Beiträge von Willibald Sauerländer,
Sandra Steinleitner, Olena Balun,
Anna Messner, Winfried Nerdinger,
Avinoam Shalem, Eva-Maria Troelenberg,
Annette Hagedorn, Heidi Thiede und
Lisa Christina Kolb

Jg. 6 / Heft 2•2012



Dieses Heft wurde gefördert vom Freundeskreis des Lehrstuhls für Jüdische Geschichte und Kultur an der Ludwig-Maximilian-Universität München e.V.

Herausgeber: Lehrstuhl für Jüdische Geschichte und Kultur, Michael Brenner.

Beirat: Martin Baumeister, München – Menahem Ben-Sasson, Jerusalem – Richard I. Cohen, Jerusalem – John M. Efron, Berkeley – Jens Malte Fischer, München – Benny Morris, Beer Sheva – Hans-Georg von Mutius, München – Ada Rapoport-Albert, London – David B. Ruderman, Philadelphia – Martin Schulze Wessel, München – Avinoam Shalem, München – Wolfram Siemann, München – Norman Stillman, Oklahoma – Yfaat Weiss, Jerusalem – Stephen J. Whitfield, Brandeis.

Redaktion: Hiltrud Häntzschel, Eva Haverkamp, Heike Koch, Andrea Sinn, Ernst-Peter Wieckenberg, Mirjam Zadoff (verantwortlich).

Anschrift: Abteilung für Jüdische Geschichte und Kultur an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Historisches Seminar, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München.

e-mail: juedische.geschichte@lrz.uni-muenchen.de

Erscheinungsweise: Jährlich zwei Hefte.

Bezugsbedingungen: Die Zeitschrift wird gegen eine Schutzgebühr von 7,50 € je Einzelheft, von 14 € im Jahresabonnement, zzgl. Porto abgegeben. Bestellungen werden an die Abteilung erbeten.

Manuskripte: Die Redaktion haftet nicht für unverlangt eingesandte Manuskripte. Das Formblatt für die Zeitschrift steht als pdf-Datei auf der Homepage des Lehrstuhls unter dem Stichwort „Manuskriptgestaltung“ zum Herunterladen bereit.

Umschlagabbildung Bildnachweis:

Gift through Mrs. Ilana Shapir to the Collection of Museum of Art, Ein Harod, Israel.

© Abteilung für Jüdische Geschichte und Kultur an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Producing, Gestaltung und Satz: mazzetti&mazzetti GmbH, München
Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
Umschlaggestaltung: Peter Mazzetti

Das Signet ist der Buchstabe Lamed aus der Schrift Frank-Rühl-Hebräisch von Rafael Frank (1908). Mit diesem Buchstaben beginnt das hebräische Wort Limud, das „Lehre“ und „Lernen“ bedeutet.

ISSN 1864–385X

INHALT

Michael Brenner Vorwort Seite 5

Avinoam Shalem Einleitung Seite 6

ESSAYS

Willibald Sauerländer Begegnungen mit
jüdischen Kunsthistorikern.
Interview mit Christian Fuhrmeister Seite 9

Sandra Steinleitner Ernst Kitzinger und der Beginn
seiner kunsthistorischen Laufbahn in seiner
Heimatstadt München Seite 23

Olena Balun Rudolf Berliner.
Das Schicksal eines Münchner Kunsthistorikers .. Seite 34

Anna Messner Rudolf Ernst.
Maler, Graphiker, Kunsthandwerker Seite 43

Winfried Nerdinger Philipp Tolziner.
Lebenswege eines Münchner Bauhäuslers Seite 55

Eva-Maria Troelenberg Hoflieferanten und
Avantgardisten: Die Kunsthandlungen Bernheimer und
Thannhauser auf der Ausstellung „Meisterwerke
muhammedanischer Kunst“ München 1910 Seite 62

Annette Hagedorn Islamische Kunst
im Besitz deutsch-jüdischer Privatsammler
in München vor 1939 Seite 80

AUS DEM ARCHIV

Heidi Thiede Martin Aufhäuser und
seine Kunstsammlung Seite 95

AUS DEM MUSEUM

Lisa Christina Kolb Vom Archiv zur Ausstellung.
Zum Projekt *Einblicke. Ausblicke. Jüdische Kunst-
historiker in München* der Ludwig-Maximilians-
Universität und des Jüdischen Museums München *Seite 105*

Kerstin Baur Bericht der Exkursion
„Berlin als Geschichts- und Literaturraum“ *Seite 115*

Julia Müller-Kittkau Bericht der Exkursion des
Netzwerks der Studierenden nach Prag *Seite 117*

NACHRICHTEN UND TERMINE

Neues von Mitarbeitern und Absolventen *Seite 120*

Veranstaltungen *Seite 121*

Neues vom Freundeskreis des Lehrstuhls *Seite 125*

Die Autoren *Seite 127*

Übersicht über die Themenschwerpunkte
der bislang erschienenen Hefte *Seite 135*

Michael Brenner

Vorwort

Diese Ausgabe der *Münchener Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur* ist erstmals der Kunstgeschichte gewidmet und soll Zeugnis ablegen von der interdisziplinären Ausrichtung unseres Fachgebiets. Auch diese Publikation folgt dem Muster früherer Ausgaben. Neben etablierten Wissenschaftlern wie Willibald Sauerländer oder Winfried Nerdinger kommen eine Reihe von jüngeren Stimmen zu Wort, die erste Forschungsergebnisse präsentieren.

Die hier geschilderten unterbrochenen Lebenswege unterscheiden sich in ihrem familiären Hintergrund, ihrer beruflichen Orientierung und ihrem Schicksal unter der Verfolgung. Was sie alle miteinander verbindet, ist die Station München in einer Phase ihres Lebenswegs. So stellt diese Sammlung auch für den an der Geschichte Münchens interessierten Historiker eine Bereicherung dar. Mein besonderer Dank gilt meinem Kollegen Avinoam Shalem, der dankbarerweise als Gastherausgeber dieses Heft betreut hat, das ein von ihm geleitetes Ausstellungsprojekt am Jüdischen Museum München in schriftlicher Form dokumentiert.

Avinoam Shalem

Einleitung

Kann man von jüdischer Kunst sprechen?

Ich erinnere mich noch genau an mein erstes Zusammentreffen mit Yosef Hayim Yerushalmi, seinerzeit Professor an der Columbia Universität in New York. Es fand im Spätsommer 2002 statt, hier in München, genaugenommen in Schwabing. Noch immer sehe ich deutlich den Ausdruck des Erstaunens auf seinem Gesicht in dem Augenblick, als ich ihm erzählte, dass ich Islamische und Jüdische Kunst an der LMU unterrichtete. „Jüdische Kunst?“, fragte er. „Gibt es tatsächlich etwas wie jüdische Kunst? ... Ich glaube nicht, dass dieser Begriff existiert.“ Und in der Tat, Professor Yerushalmi hatte Recht und Unrecht zugleich. Es würde den Rahmen dieser kurzen Einleitung sprengen, das problematische oder eher mehrdeutige Adjektiv *jüdisch* im Verhältnis zur Kunst zu diskutieren – und ich spiele hier nicht auf das weltweit verbreitete Klischee an, das von Ikonoklasmus oder einem Bilderverbot im Judentum spricht und diese vermeintliche Vorschrift als zentrales und entscheidendes Argument zur Ablehnung dieses Ausdrucks anführt. Kunst und künstlerische Leistungen entstanden und entstehen immer noch im Kontext jüdischer Geschichte und Kultur. Und dennoch, warum und inwieweit können Max Liebermann, Marc Chagall oder sogar Woody Allen als jüdische Künstler bezeichnet werden?

Wir stimmen einerseits nahezu alle darin überein, dass jeder Versuch, jüdische Kunst durch den konkreten Gegenstand selbst zu bestimmen, zum Scheitern verurteilt ist – sei es das Porträt einer jüdischen Person in Liebermans Gemälden, die Verwendung hebräischer Buchstaben in Chagalls Kunstwerken oder die bekannte und amüsante Szene in Woody Allens Film *Manhattan*, in der er sich mit seinen hochbetagten Eltern über seine beabsichtigte Konversion zum Christentum auseinandersetzt. Nein, mit diesen Parametern kann man nicht arbeiten. Wenn wir aber andererseits nur das Gefühl des Jüdischseins in diesen oder anderen Arbeiten aus dem Bereich der Kunst als Grundlage heranziehen, sind wir nicht weit entfernt von dem gefährlichen Spiel mit dem Instrument des Es-

sentialismus oder werden als Rassisten, Antisemiten, im besten Fall als Selbsthasser oder Separatisten verachtet.

Dennoch, aus Gründen, die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden können, gedeihen Museen jüdischer Kultur und Kunst überall in Europa und auch jenseits des Atlantiks. Auf der ganzen Welt werden fortwährend Ausstellungen zu jüdischer Kunst und Kunstobjekten kuratiert und üben magnetische Anziehungskraft auf ihre Besucher aus. Es scheint, als existiere ein umfassendes Verlangen, die Idee jüdischer Kunst und Kunstobjekte, insbesondere der Zeit vor der Schoa, zu rekonstruieren. Die Grauzone, in der diese Bezeichnung existiert, schafft eine relative große Freiheit für ihre Benutzung und Anwendung.

Es soll an dieser Stelle betont werden, dass die in diesem Heft der *Münchener Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur* versammelten Beiträge keineswegs beabsichtigen, Kunst, Kunstgeschichte oder Kunsthandel in Verbindung zu dem Adjektiv *jüdisch* zu setzen. Es wäre absurd, einen Anspruch auf Jüdische Kunstgeschichte oder Jüdischen Kunsthandel zu erheben, und geradezu lächerlich, die Kunst des Kunstsammelns als jüdisch zu definieren.

Dieses Heft soll verschiedene Fakten, Diskussionen und Gedanken zu einzelnen Kunsthändlern, Künstlern, Architekten und Kunsthistorikern vorstellen, deren Lebenswege dramatisch durch die politischen Veränderungen kurz vor, zwischen oder nach den zwei Weltkriegen des vergangenen Jahrhunderts unterbrochen wurden. Es handelt sich um eine historische Analyse, eine Art Archäologie, die darauf abzielt, Erinnerungen und Ereignisse in das Gedächtnis zurückzubringen, die von den Opfern und Tätern mehrheitlich verdrängt worden waren. Überdies trägt diese Zusammenführung einzelner Namen in diesem Band dazu bei, auf die Schicksale von Künstlern, Kunsthändlern und Kunsthistorikern aufmerksam zu machen, die – unabhängig von ihren religiösen Überzeugungen – wie viele andere Menschen mit vergleichbaren Berufen in München lebten und arbeiteten, jedoch durch den Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland und Europa zu Juden gemacht wurden. Unsere Entscheidung, ihre Werdegänge in einem Band zur jüdischen Kunst in München zu portraituren, sollte indes nicht als Fremdbestimmung und Neuordnung dieser Personen zum Judentum missverstanden werden. Unser Ziel ist es vielmehr, diese Lebensgeschichten dem Vergessen zu entreißen und in der Erinnerung zu verankern und so die

Geschichte umzuschreiben und den bewegenden Schicksalen gerecht zu werden.

Die Mehrheit der hier versammelten Beiträge präsentiert Ergebnisse eines Forschungsseminars, das vom Institut für Kunstgeschichte an der LMU und dem Jüdischen Museum München organisiert und durchgeführt wurde. Besonders danken möchte ich Christian Fuhrmeister vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, sowie Bernhard Purin und Jutta Fleckenstein vom Jüdischen Museum München, die gemeinsam mit mir an der Konzeption und Verwirklichung dieses Seminars und den beiden Ausstellungen *Einblicke – Ausblicke: Jüdische Kunsthistoriker in München* (Oktober 2010 – März 2011) beteiligt waren.

Die Beiträge von Eva-Maria Troelenberg und Anette Hagedorn wurden eigens zur Ergänzung dieses Heftes verfaßt und basieren auf Quellenmaterial, das vor allem die internationale Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* in München aus dem Jahre 1910 betrifft. Ihnen sei herzlich gedankt. Des Weiteren danke ich Winfried Nerdinger, der unserer Einladung, einen Aufsatz für diesen Band der Münchner Beiträge zu verfassen, gerne gefolgt ist. Mein besonders herzlicher Dank gilt Willibald Sauerländer, dessen Erinnerungen an die Begegnungen mit zahlreichen Kunsthistorikern, die während der 1930er Jahre vor dem nationalsozialistischen Regime geflohen waren, eine große Bereicherung für diesen Band darstellen. Für die Koordination der Bildredaktion und das Lektorat bedanke ich mich schließlich bei Judith Csiki und dem gesamten Redaktionsteam der *Münchner Beiträge*.

Willibald Sauerländer

Begegnungen mit jüdischen Kunsthistorikern

Interview mit Christian Fuhrmeister

Christian Fuhrmeister: Herr Sauerländer, Sie haben im Wintersemester 1942/43 als „Schwarz Hörer“ an der LMU Vorlesungen der Kunstgeschichte besucht. Spielten die Schriften jüdischer Kunsthistoriker damals noch irgendeine Rolle?

Willibald Sauerländer: In Kunstgeschichte habe ich damals nur ein Kolleg von Hans Jantzen über „Altniederländische Malerei“ gehört. Jantzen zitierte keine Literatur, sondern sprach direkt zu den Bildern. Wie ich nach dem Kriege von Karl Hermann Usener hörte, gab es eine Anweisung, jüdische Gelehrte mit dem Zusatz: „der Jude“ zu zitieren. So habe Jantzen etwa „der Jude Erwin Panofsky“ zitiert. Bei Nennung seines eigenen, ja ebenfalls „jüdischen“ Lehrers habe Jantzen dagegen diese diffamierende Apostrophierung vermieden und nur von „Adolph Goldschmidt“ gesprochen.

Aber lassen Sie mich einen Augenblick von der aufgewühlten Stimmung in der Universität München während des Wintersemesters 1942/43 sprechen, obwohl damals vom Schicksal der ja bereits deportierten Juden nicht direkt die Rede gewesen ist. Außer Kunstgeschichte hörte ich ein Ethikkolleg des später hingerichteten Philosophen Huber und entsinne mich einer ergreifenden Kollegstunde, in welcher der Professor sichtlich erschüttert über Stalingrad sprach, allerdings ohne dass dabei offensichtlich regimekritische Sätze fielen. Außerdem hörte ich ein Kolleg des bekannten Literatur- und Theatergeschichtsprofessors Arthur Kutscher. Als dieser die kurze Zeitdauer des Naturalismus mit den Worten kommentierte: „Ja, meine Damen und Herren, es gibt eben viele große Bewegungen, welche nicht mehr als zehn Jahre dauern“, brach der ganze Hörsaal in donnernden Applaus aus. Das war Januar/Februar 1943, also genau zehn Jahre nach Hitlers „Machtergreifung“! Wenige Tage später lagen die Flugblätter der Weißen Rose auf den Treppen in der Universität.

CF: Wann genau gingen Sie ins Ausland bzw. nahmen Sie Kontakt mit Kollegen im Ausland auf?

WS: Ich war im Frühjahr 1949 zwei Monate in Italien, im August drei Wochen in Holland zum Sommerkurs des Rijksinstituts für kunsthistorische Dokumentatje in Den Haag und von November 1949 bis Mai 1950 in Paris. Nun gingen wir damals nicht ins Ausland, um Kollegen zu treffen, sondern um Originale zu sehen, von denen wir ja seit 1945 völlig abgeschnitten waren. In Italien reiste ich gemeinsam mit Martin Gosebruch. Ganz zufällig kamen wir im Palazzo Publico in Siena mit einem älteren Herrn ins Gespräch, der sich dann als Paul Frankl vorstellte. Wir kannten seinen Namen natürlich aus der Literatur, vor allem aus seinem damals noch viel benutzten Handbuch über „Romanische Architektur“. Es war meine erste Begegnung mit einem jüdischen Emigranten. Es kam zu einem freundlichen wissenschaftlichen Gespräch über die Sieneser Bettelordenskirchen, die sich nicht mit Frankls Vorstellung von Gotik vertrugen. Politisches wurde nicht berührt. Unsere Mitteilung, dass wir bei Hans Jantzen studierten, nahm Frankl ersichtlich mit kühler Distanz zur Kenntnis.

Ganz anders verlief der Aufenthalt in Holland. Dort waren wir ja offiziell eingeladen als holländische Dankesbezeugung für die Ausstellung der Alten Pinakothek in Amsterdam. Direktor des Rijksinstituts aber war damals Horst Gerson, der aus Leipzig stammte, in Göttingen bei Graf Vitzthum promoviert hatte und dann als Jude vor den Nazis nach Holland geflüchtet war. Seine deutsche Frau erzählte uns noch ersichtlich empört und verbittert, wie sie ihren Mann über mehr als ein halbes Jahr in einem Zwischenboden hatte verbergen müssen, um ihn vor der Deportation zu bewahren. Gerson war der erste Emigrant, mit dem ich in Berührung kam. Später habe ich ihn oft, vor allem in New York wieder getroffen. Gerson war zu uns deutschen Stipendiaten, die in Holland sehr kühl aufgenommen wurden, ausgesprochen freundlich und fürsorglich, was mich noch im Nachhinein sehr berührt. Noch heute verzeihe ich mir nicht, dass ich der drängenden Aufforderung meiner Haager Gastgeberin Frau Bachstitz, den größten in Holland lebenden deutsch-jüdischen Emigranten, Max J. Friedländer, zu besuchen, nicht Folge geleistet habe. Schuld daran war der alberne Hochmut eines auf das Wesentliche „spezialisierten“ Jantzen-Schülers gegenüber dem Kennertum.

In Frankreich habe ich 1949/50 keinen einzigen Kollegen kennen gelernt und auch keine Vorlesungen oder Seminare besucht. Ich verbrachte meine Tage im Louvre vor Poussin und Hubert Robert, reiste in die Provinz, um romanische und goti-

sche Kirchen zu studieren, und lernte das damals noch ganz in die manchmal sehr germanophobe Stimmung der ersten Nachkriegsjahre versunkene Land kennen und lieben. Ich war Austauschstudent und lebte bei einer sehr reichen, erschreckend germanophilen Familie, die in einer großen Wohnung am Parc Monceau, in einem Quartier der Wohlhabenden, residierte. Als ich mich in einem plaudernden Gespräch nach der Person von Jean Cassou, der damals das Musée d'Art Moderne leitete, erkundigte, erhielt ich vom Familienoberhaupt die schneidende Auskunft: „Il est juif, résistant et communiste.“ Das war eine dreifache Verdammung im Geiste von Vichy. In dem eindringlichen Buch des bedeutenden anglo-amerikanischen Historikers Tony Judt *Un passé imparfait* erfährt man Einiges über solche Einstellungen in der französischen Grande Bourgeoisie.

Doch lassen Sie mich Einiges von meinen Pariser Jahren zwischen 1954 und 1959 erzählen und damit wieder unserem eigentlichen Thema nähern. Da ich jetzt selbst zu publizieren anfang, konnte ich beginnen, ein Netz von Beziehungen zu Pariser Kollegen zu knüpfen. Einige von ihnen waren Emigranten allerdings nicht aus Nazi-Deutschland. Der große Byzantinist André Grabar, dessen Seminare an der École des Hautes Etudes ich besuchte, war nach der Oktoberrevolution aus St. Petersburg geflohen. Er war ein eindrucksvoller Repräsentant der nichtaristokratischen russischen Oberschicht, sprach fließend deutsch und liebte es, im Gespräch Wilhelm Busch zu zitieren. Louis Grodecki, der mein eigentlicher Berater in Fragen der mittelalterlichen Kunst war und bald ein sehr enger Freund wurde, war Pole. Er war während des Krieges als angeblicher Jude ein halbes Jahr in dem berüchtigten Deportationslager Drancy und dort von der ihm verhassten französischen Polizei des Vichy-Regimes scheußlich misshandelt worden. Er hatte Juden bei der Flucht in die bis November 1942 unbesetzten Teile Frankreichs geholfen. Er war befreundet mit vielen deutschen Emigranten in Amerika – Erwin Panofsky, Hanns Swarzenski, Adolf Katzenellenbogen – und war der Erste, der mir eindringlich von dieser deutsch-jüdischen Welt erzählte, mit der ich bis dahin keine direkte Berührung hatte.

CF: Das heißt, dass es in Frankreich insgesamt weniger jüdische Kunsthistoriker gab?

WS: Jüdische Emigranten aus Deutschland waren unter den französischen Kunsthistorikern selten. Aus mancherlei Gründen, auch wegen der Germanophobie, war die Einwanderung

nach Frankreich kompliziert, und eine Stelle im französischen Staatsdienst zu erlangen war erst nach der schwierig zu erreichenden Einbürgerung möglich. Hinzu kam, dass immer mit einem Einmarsch der Deutschen zu rechnen war und England und vor allem Nordamerika sich als sicherere Zufluchtsorte anboten. August Liebmann Mayer, der aus München nach Paris geflüchtete Spanienspezialist, war deportiert und ermordet worden. Aenne Liebreich, die bei Henri Focillon über Claus Sluter forschte, hatte sich Anfang des Krieges das Leben genommen. Von ihr hörte man noch in dem sich gelegentlich versammelnden Kreis der Focillon-Schüler. So war der einzige deutsche kunsthistorische Emigrant, den ich vor 1959 in Paris kennen lernte, Henri Stern. Er hatte bei Pinder über bayerischen Barock promoviert, gehörte in Paris zum Kreis um André Grabar und hatte sich auf die Erforschung spätantiker und frühchristlicher Mosaiken konzentriert, wohl als eine Art Flucht aus der deutschen Kunstgeschichte. Er wahrte auch jüngeren Deutschen gegenüber eine kühle Distanz, sprach nur französisch. Ich erinnere mich aber, dass er einmal ohne irgendeine Bitternis zu mir über „mon Maître Pinder“ und dessen Vorliebe für Schüttelreime sprach.

1954/55 pflegte ich mein Abendessen im „Foyer israélite“, einem jüdischen Studentenrestaurant in der Rue Médicis, einzunehmen, welches von einem aus Mannheim geflüchteten jüdischen Eisenwarenhändler geleitet wurde, der ein wunderbares Pfälzlerdeutsch sprach und sich eine sentimentale Anhänglichkeit an Deutschland bewahrt hatte, wie sie den intellektuellen Emigranten verständlicherweise gar nicht möglich war. Als ich mich hier mit einer Kollegin auf deutsch über Vasari unterhielt, mischte sich einer der Kellner, die auf einem billigen Eisentablett das Essen auftrugen, in unser Gespräch, und wir verstummten schnell. Dieser „Bedienstete“ wusste nicht nur viel mehr von Vasari als wir wohlbezahlten Stipendiaten, sondern war auch der weit scharfsichtigere Analytiker. Ich war auf Robert Klein gestoßen, und dieses Rencontre zwischen „Gast“ und „Kellner“ war die unerhörteste, erhellendste Begegnung mit einem geflüchteten Juden, die ich je erlebt habe. Robert Klein war 1918 in Transsylvanien geboren, kam also aus jenem Teil Osteuropas, dem eine große Zahl hochinspirierter jüdischer Gelehrter, Schriftsteller und Künstler entstammte. Er kam aus einem agnostischen jüdischen Elternhaus und pflegte zu erzählen: „Natürlich rannten wir alle mit 17 zum Rabbi.“ Er hatte mit 19 Jahren noch an der deutschen

Universität in Prag studiert, ehe dort 1939 für die Juden die Lichter ausgingen. Im Rumänien Antonescus wurde er als Jude in ein Arbeitslager gesteckt, und er erzählte: „Wir haben 16 mal das Lager gewechselt und wussten immer: wenn wir zu Deutschen kommen, werden wir umgebracht.“ Nach der Befreiung 1944 hatte er gegen die Deutschen gekämpft und wandte sich politisch dem Kommunismus zu, wobei er offenbar zu höchsten Kreisen bis hin zu Anna Pauker Zugang hatte. Er war über den Zynismus dieser Nomenklatura entsetzt und erinnerte sich: „Kein Fabrikant der Dritten Republik sprach so verächtlich über die Arbeiter wie diese kommunistischen Funktionäre.“ Klein blieb politisch ein Linker, aber er war ein Moralist, und seine Verurteilung des Kommunismus hatte etwas von der Schärfe Arthur Koestlers. 1947 entkam er mit einem Stipendium nach Paris und blieb dort im Exil. Aber nun war er staatenlos und hat bis zu seinem Freitod 1967 nie eine regelmäßige Anstellung erhalten, sondern musste sich mit Hilfstätigkeiten wie dem „Dienst“ im Foyer Israélite oder als polyglotter Zuarbeiter französischer akademischer Hierarchen über Wasser halten. Er war eine Urfigur des „Juif errant“: heimatlos, stellenlos, mittellos. Wie er es unter diesen Verhältnissen vermocht hat, ein höchst belesener, beschlagener Intellektueller zu werden, der gleich kundig und feurig von Platons *Ion*-Dialog, von den *Eroici furori* Giordano Brunos oder der Philosophie Husserls sprach, ist für mich noch heute ein mit normalem Schulverstand kaum erklärbares Wunder.

Sein beweglicher Geist, der Zauber seiner immer sprungbereiten, nicht verletzenden, aber entwaffnenden Ironie ließen sich durch keine akademischen Fachgrenzen einschränken. Er schrieb viel über Kunstgeschichte, aber nicht als Fachgenosse, sondern als ein hellwacher Beobachter. Er hat Panofskys berühmte Studie zur *Perspektive als symbolische Form* von der Entwicklungsgeschichte der Mathematik her relativiert und Panofskys System der Ikonologie als Hermeneutiker aus den Angeln gehoben, und zwar nicht besserwisserisch, sondern mit spielerischer Heiterkeit. Nicht zufällig gehörten zu seinen Lieblingsschriften aus der Zeit der Renaissance der *Momus* von Alberti und die *Laus Stultitiae* von Erasmus. Er war bürgerlich nirgends und intellektuell überall zu Hause. Als er bei seinem letzten Besuch in meinem bequem ausgestatteten Arbeitszimmer in Freiburg stand, meinte er: „Hier müssen Sie schön arbeiten können.“ Ich konnte nur beschämt die Augen senken. Ich kannte das kärglich möblierte Zimmer in Paris, in

dem er so viel reichere, luminosere Arbeiten schrieb. Ich bin an dieser Stelle etwas ausführlicher geworden, weil die Begegnung mit Robert Klein mir die Augen dafür geöffnet hat, welchen intellektuellen und moralischen Reichtum die durch Europa irrenden jüdischen Flüchtlinge aus den östlichen Provinzen des alten Erdteils in den Westen trugen. Robert Klein gehörte keinem „Kunsthistorikerverband“ an, aber er hat zur Kunstgeschichte, ihren Theorien und Methoden Inspirierenderes geschrieben als viele Fachleute. Er vollbrachte das ohne Lehrstuhl, ohne Stipendien, kaum mit Gastaufenthalt an irgendeinem Institut für fortgeschrittene Studien, nur mit dem wachen Kopf eines geflüchteten jüdischen Intellektuellen.

CF: Sie haben das Buch von Ulrike Wendland besprochen.

WS: Ja. Lassen Sie mich wieder etwas ausholen. Es gehört zu den großen moralischen Verdiensten Martin Warnkes, dass er in Hamburg, der Stadt Warburgs, Cassirers und Panofskys, die beschämend vergessene Erinnerung an diese großen jüdischen Gelehrten wieder ins Leben gerufen hat. Das Buch von Ulrike Wendland, ein mit vorbildlicher Sorgfalt gearbeitetes Memorial der jüdischen kunsthistorischen Emigration aus Deutschland und Österreich, gehört in diesem Zusammenhang. Es ist ein höchst nützliches, auch erschütterndes Nachschlagewerk. Nur sollte der Benutzer im Kopf behalten, dass die einzige Gemeinsamkeit der dort verzeichneten Kunsthistoriker eben ihre jüdische Abkunft und das schlimme Geschick ihrer Diffamierung, Verfolgung und Emigration als Juden ist. Intellektuell, methodisch und bürgerlich waren sie untereinander genau so verschieden wie die übrigen Kunsthistoriker. Man denke nur an die bekannten Differenzen zwischen Otto Pächt und Ernst Gombrich, den beiden Wienern, oder zwischen dem unerschütterlichen Pinder-Verehrer Nikolaus Pevsner und Erwin Panofsky. Es gab eben keine „jüdischen“ Kunsthistoriker, sondern nur deutsche oder österreichische Kunsthistoriker jüdischer Abkunft. Erst die Nazis haben sie auch geistig und mental zu Juden gestempelt.

CF: – wie Ernst Gombrich 1999 prägnant und polemisch pointiert hat –

WS: Vielleicht darf ich diesen Hinweis auf die Eingebundenheit der deutschen und österreichischen jüdischen Kunsthistoriker noch ein wenig erläutern. Diese jüdischen Kollegen waren bis 1933 mit ganz seltenen Ausnahmen völlig an die Kultur ihrer Umgebung assimiliert. Der jüdischen Tradition waren sie dagegen weitgehend entfremdet. Überspitzt gesagt: Sie lasen

mehr Goethe als den Talmud. Darüber kann man ja viel bei Gershom Scholem nachlesen. In den vielen Gesprächen, die ich in Nordamerika und England mit deutschen Emigranten führen durfte, wurde nicht ein einziges Mal jüdische Traditionen oder Themen berührt. Es waren Unterhaltungen von humanistischer Klangart.

Ein höchst eindrucksvolles Gegenbeispiel war Meyer Schapiro, der zwischen 1950 und 1970 der öffentlich wirkungsmächtigste Kunsthistoriker in New York war, ein echter *public intellectual*, während Panofsky seinen Wirkungskreis nur unter den Gelehrten hatte. Meyer Schapiro stammte nicht aus Deutschland, sondern aus Osteuropa – Litauen – und war als Kind mit seinen Eltern in die USA emigriert. Bei ihm war in jedem seiner sich unendlich hinziehenden Gespräche die jüdische Tradition lebendig. Er konnte jiddisch und hebräisch und war voll von Erinnerungen an das untergegangene osteuropäische Judentum. Seine Freundschaft mit Mark Rothko und Barnett Newman hatte in dieser gemeinsamen Tradition ihre Wurzeln.

CF: Ich möchte noch mal kurz auf Ihren biographischen Werdegang eingehen.

WS: Meine private Biographie ist nicht weiter interessant. Ich möchte hier von nichts Anderem als meinen Begegnungen mit den aus Deutschland verjagten jüdischen Kollegen erzählen, unter denen jene mit Erwin Panofsky die folgenreichste gewesen ist. Kennen gelernt habe ich Panofsky im Sommer 1960 während der großen Poussin-Ausstellung in Paris. Er lud uns zusammen mit seiner Frau und dem Ehepaar Stern zum Abendessen in sein Pariser Hotel ein, und hier eröffnete er mir: „Sie kommen ja nächstes Jahr nach Princeton.“ Ich war wie vom Donner gerührt, und diese Einladung hat mein ganzes Leben verändert, vor allem aber mich in die Welt der emigrierten Kunsthistoriker eingeführt, von denen außer Panofsky vor allem Walter Friedlaender, Richard Krautheimer und Hanns Swarzenski zu engen Freunden werden sollten.

CF: Ab September 1961 waren Sie am Institute for Advanced Studies in Princeton.

WS: Mein Aufenthalt dauerte bis April 1962. Ich will den Bericht über meine Erinnerung daran ganz auf das Zusammentreffen mit den jüdischen Kollegen aus Deutschland beschränken. Panofsky traf ich jeden Vormittag im Institut, und nicht selten waren wir abends Gäste in seinem Haus an der Battle Road. Er war ein fabulöser, sprühende Erzähler, erging sich

gern in Erinnerungen an seine Freiburger und Berliner Studienzeit, an seine Hamburger Jahre, an Warburg und Cassirer. Leidenschaftlich sprach er über Dichtung, zitierte nacheinander in den Originalsprachen Sappho, Dante oder Shakespeare. Daneben war er ein passionierter Leser von Kriminalromanen, insbesondere von dem geliebten Maigret, und zum Entsetzen des öfter anwesenden Alexandre Koyré bekannte er sich mit ungeniertem Attachement zur Lektüre Balzacs. Proust oder Joyce hat er wohl nie angerührt, dagegen bewunderte er Henry James wegen dessen kühler Diskretion. Musik spielte in diesen Konversationen eine sensibel belebende Rolle, wobei Pannofsky vor allem nie genug von seiner Hingabe an Mozart schwärmen konnte. Nichts war verkehrter und verletzender als jenes Zerrbild vom rabulistischen Sophisten, das gemütsriefende deutsche Antisemiten von ihm entworfen hatten. „Mir nicht sympathisch“, liest man in einem Brief von Heidegger an Jaspers.

Vielleicht hatte er insgeheim Angst vor Bildern, die entweder abstrakt oder nur expressiv waren. Bilder sollten etwas erzählen wie Romane oder Filme. Form als solche war ihm unheimlich, unzugänglich, und daher hatte er keine Beziehung zur „Sprachlosigkeit“ der Moderne. Heimlich sah er sie wohl, wie die groteske Kontroverse zwischen ihm und Barnett Newman aufdeckt, als Barbarei an. Aber diese Phobien waren nur die Kontrastfolie zu jener Fülle und Wärme, mit der er glücklich in der alten humanistischen Welt lebte.

Vom Judentum und seinem schrecklichen Schicksal sprach er kaum. Am allerersten Abend in Princeton reizte er uns mit dem makabren jüdischen Witz: „Sie wissen ja, dass es jetzt 120 Millionen Juden gibt, weil jeder Deutsche zwei gerettet hat.“ Als er in einem anderen Gespräch eingeladen wurde, in den 1948 gegründeten „Verband deutscher Kunsthistoriker“ einzutreten, replizierte er mit jener vernichtenden Anmut, die ihm immer wie ein Lichtblitz zu Gebote stand: „Aber das geht ja gar nicht, denn dann müsste der Verband ja seinen Namen ändern und Verband deutscher und ehemals deutscher Kunsthistoriker heißen“. Er wollte nie verletzen, aber die Trennungslinie von 1933 war nicht auszuwischen.

In Princeton habe ich auch Paul Frankl wieder getroffen, der allerdings schon im Januar 1962 starb. Tag für Tag arbeitete er meist bis 11 Uhr abends in der Bibliothek. Er war ein kluger, gelegentlich schelmischer Gesprächspartner, wobei er sich stets nur auf Deutsch unterhielt. Er hatte einen kaustischen

Witz, wenn er etwa erzählte, er habe Pinder nach Erhalt von dessen Buch *Das Problem der Generation* mit dem Satz gedankt: „Ich wundere mich, dass Sie jetzt auch systematisch arbeiten, oder vielmehr, ich wundere mich nicht, weil wir ja beide 1868 geboren sind.“ Auch Frankl haben professorale Antisemiten als begriffsversessenen Rabulisten charakterisiert, wobei der Mann mit seinen leuchtenden blauen Augen nichts war als ein tapferer Aufklärer, dem alles Verschwimmelte gegen den Strich ging.

Ich bin von Princeton aus auch gereist und habe dabei andere aus Deutschland, auch aus München verjagte Kunsthistoriker wie Adolf Katzenellenbogen, Ernst Kitzinger und Wolfgang Stechow kennen gelernt. Nicht vergessen möchte ich die Namen von Kolleginnen, die in der akademischen oder musealen Welt nur ein Nischendasein führten wie Gertrude Coor Achenbach in Princeton oder Gertrude Rosenthal, die mich durch die wunderbare Matisse-Sammlung in Baltimore führte. Alleinstehende Frauen hatten es offensichtlich schwer, in der Emigration einen professionellen Unterschlupf zu finden. Von den engsten Freunden, die ich unter den Emigranten gewann, will ich hier nicht weitererzählen, da ich über Friedlaender, Krautheimer und Hanns Sarzenski mehrfach an anderer Stelle geschrieben habe. Erwähnen muss ich aber noch Martin Weinberger, der drei Semester mein Kollege am Institute of Fine Arts der New York University war. Der gebürtige Nürnberger war bis 1933 Konservator am Bayerischen Nationalmuseum gewesen. Neben den kunstgeschichtlichen Schwergewichten wie Friedlaender und Krautheimer hatte der sehr Münchenerisch gebliebene freundliche Mann keinen leichten Stand. Seine Frau gab Deutschstunden für die Studenten des Institutes, da deutsch damals noch Pflichtsprache für die Studenten war. An einem Sonntag waren wir bei Weinbergers eingeladen. Sie lebten in einer traurigen Flüchtlingswohnung mit einem Teddy-Bär auf dem Sofa, die ganz erfüllt war von der staubigen Melancholie des Exils.

Diese Erinnerung an die Begegnung mit den Emigranten wäre unvollständig ohne einen Blick nach London. Seit 1957 gingen wir im Herbst für einige Wochen nach London. Dort hatte das Exil ein eigenes „Arcanum“, die „Warburg Library“, welche damals noch mit viel mobiliarer Erinnerung im „Imperial Institute Building“ untergebracht war. Die prägenden Figuren waren die 1936 von Saxl geholten Wiener: Otto Kurz und Ernst Gombrich. Der einerseits allwissende, andererseits im-

mer schweigende Kurz diente dem Institute als Bibliothekar. Fragte man ihn etwas, so schwieg er, erschien dann aber mit einem kleinen Zettel, auf dem die gewünschte Auskunft geschrieben war. Er war der Polyhistor, aber die dominierende Figur blieb Ernst Gombrich, der damals wohl an den letzten Teilen von *Art and Illusion* arbeitete. Ich meine noch heute, von keinem anderen Emigranten mehr gelernt zu haben als von ihm. Während Panofsky die humanistische Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte ins Englische überscrieb und damit zu einem weltweit verbreiteten Besitz machte, hat Gombrich die Übersiedlung nach England, in das Heimatland des Empirismus, zum Anlass für eine von seinem Freunde Karl Popper inspirierte Fundamentalkritik an der geistesgeschichtlichen Tradition der deutschen Kunstgeschichte gemacht. Er war wohl der einzige Emigrant, der die Auswanderung aus der Hauptstadt des „Kunstwollens“ und der „strengen Kunstwissenschaft“ in ein intellektuelles Experiment verwandelt hat. Auch für ihn verweise ich auf frühere von mir publizierte Texte. Am Warburg-Institute forschte auch Leopold Ettlinger, der 1937 noch in Halle promoviert hatte. Er nahm deutsche Gäste völlig vorbehaltlos auf und ließ sie an seiner manchmal sarkastischen Kritik der Disziplin teilhaben. In der Photothek des Institute residierte Adelheid Heimann, eine Hamburger Schülerin Panofskys und Kennerin der mittelalterliche Buchmalerei. Sie freute sich ersichtlich über den Besuch jüngerer deutscher Kollegen. Ihrem ganzen Habitus nach war sie eine Dame alten Stils, hatte aber in der Emigration während langer Jahre ein äußerst bescheidenes Leben mit vielen Verzichten führen müssen.

CF: Spielte München als Stadt der Ausbildung – für Sie sowie für die jüdischen Kunsthistoriker, die Sie kennengelernt haben – eine besondere Rolle?

WS: Ich habe in der Nachkriegszeit in München studiert und promoviert und diese Erfahrung hat mich sicher nachhaltig geprägt. An einen Wechsel der Universität war damals aus praktischen Gründen nicht zu denken. Auch fühlten wir uns bei Jantzen als Lehrer sehr wohl. Er hat uns zwar nicht zur Gelehrsamkeit erzogen, die ihm selbst eher fremd war, aber er hat uns gezeigt, wie man Bilder ansieht, und davon hab ich lebenslang gezeht.

Nun zu München als Ausbildungsort emigrierter jüdischer Kunsthistoriker. Dazu ist zu sagen: München vor 1933 war nie ein positivistisches, gelehrtes oder gar intellektuelles Zentrum

der kunstgeschichtlichen Forschung wie Wien mit Riegl und Schlosser, Berlin mit Goldschmidt und Max J. Friedländer oder Hamburg mit Warburg, Panofsky und Saxl. In der Kunststadt München traten die Kathederfürsten auf: der späte Wölfflin und der verführerisch eloquente Pinder. Panofsky spottete über den „Pindergarten“. Von den hier genannten Kunsthistorikern haben nur Kitzinger, Stern und Weinberger in München promoviert. Kitzinger hat 1934 in einer Notsituation abgeschlossen, um flüchten zu können. Eigentlich wollte er 1933 zu Panofsky wechseln. Krautheimer hat in München angefangen, ist aber dann mit Frankl nach Halle gegangen. Er betonte immer, wie viel mehr er in einem Berliner Semester bei Goldschmidt als bei Wölfflin in München gelernt habe.

CF: Welche Lehre ziehen Sie persönlich aus Ihren Begegnungen und Freundschaften mit jüdischen Kunsthistorikern?

WS: Das große Erlebnis bei den ersten Begegnungen mit den Emigranten war das unbefangene Fortleben der von den Nazis zerstören Weimarer Kultur. Die Emigranten sprachen ein schönes, älteres Deutsch, das nicht durch das „Wörterbuch des Unmenschen“ vergiftet war. Die Freiheit, Offenheit ihrer Umgangsweise unterschied sich vital von jener „Wiedergutmachungsneurose“, unter der die meisten unserer deutschen Lehrer feierlich litten. Manchmal dachten meine Frau und ich: „Wir kommen hier gleichsam zu unseren Großeltern, zu Deutschen aus der Zeit vor Hitler.“

Wissenschaftlich erschlossen die Emigranten uns ganze versunkene oder verbrannte Provinzen. Das von Panofsky um 1930 entwickelte hermeneutische Modell der Ikonologie ist in Deutschland erst um 1955 mit Verbiegungen rezipiert worden. Der Hinweis auf eine in München 1938 akzeptierte Dissertation über die Darstellung der Bauern in der deutschen Kunst taugt da kaum als Gegenbeweis, sondern zeigt nur, dass Panofskys heute längst antiquiertes Argument an manchen Orten auch 2012 noch nicht begriffen ist. Von den Brückenschlägen zwischen Kunstgeschichte, Psychologie und Psychoanalyse, mit denen in Wien Ernst Kris und der frühe Gombrich teilweise inspiriert durch den großen Sprachforscher Karl Bühler begannen, hatten wir nie erfahren. Nur Sedlmayrs holistische Übertragung der Gestaltpsychologie auf die Kunstgeschichte fiel im nach Sinn und Deutung suchenden kunsthistorischen Nachkriegsdeutschland auf fruchtbaren Boden. Die Offenheit der Kunstgeschichte zur Moderne hin, für welche der Name des Emigranten Carl Einstein steht, wurde von der Univer-

sitätsgeschichte lang nicht gesucht. Auf all diesen Feldern konnten Gespräche mit Emigranten Lektionen in Nachsitzen sein. Doch Übertreiben wir nicht: Nicht alle jüdischen Emigranten waren methodische Pioniere, und die breite Rückkehr in jene verbrannten Provinzen der Weimarer und Wiener Kunstgeschichte vor 1933 und 1938 war eine Leistung jener jüngeren Kunsthistoriker, die um 1968 ihre Stimme erhoben. Sie müßten selbst sagen, wieviel sie dabei noch dem Austausch mit den Emigranten verdankten. Otto-Karl Werckmeister hat sich mit Herbert Marcuse unterhalten, und hier eröffneten sich im Gespräch mit einem Emigranten Horizonte, die ich um 1960 noch längst nicht wahrgenommen hatte.

CF: Ich möchte Sie abschließend um ein Resumée zu den Themen Exklusion und Wiederannäherung bitten, sowie um einen Ausblick: Wie sehen Sie die heutige bzw. die künftige Kunstgeschichte im Kontext von Bildwissenschaft und Globalisierung?

WS: Zum Ersteren. Die kunsthistorische Emigration von 1933 und 1938 ist heute Geschichte. Die Betroffenen – sowohl die Geflohenen wie die damals im Inland Fortwirkenden – sind nicht mehr unter uns. Es hat manche erfolgreiche Versuche der Einladung zur Rückkehr gegeben, von denen einige aufs Schönste geglückt sind. Ich denke an die Lehre von Otto Pächt an der Wiener Universität, welcher die um 1960 Studierenden in die Tradition der alten Wiener Kunstgeschichte einführte. Ich denke vor allem an Otto von Simson, der weit über die Grenzen der akademischen Kunstgeschichte hinaus zu einer noblen Figur des kulturellen Berlin aufstieg, auch wenn man nicht immer mit seinem konservativen Pathos einverstanden sein mochte. Hanns Swarzenski wurde in den letzten zehn Jahren seines Lebens für viele jüngere Kunsthistoriker in München zu einem wunderbaren Freund, der sich mit seinem unerhörten Schatz an Wissen und Kenntnis buchstäblich verschenkte. Aber das waren Ausnahmen. Ich habe mich mit Richard Krautheimer, der in manchem sehr an seiner fränkischen Heimat hing, des öfteren über die Unmöglichkeit einer Rückkehr unterhalten. Es war die tiefe Kränkung durch manche Abwendung im Frühjahr 1933, es waren die Ermordeten in der nächsten Familie, und es war die Verachtung für das schreckliche Wort „Wiedergutmachung“ die einem solchen Gedanken im Wege standen. Als er auf der Einladung zum internationalen Kongress für Kunstgeschichte 1964 in Bonn sich selbst, Adolf Katzenellenbogen und Rudolf Wittkower als Sek-

tionsleiter verzeichnet sah, meinte er irritiert: „Das ist ja der reine Wiedergutmachungskongress.“ Er ist dann doch gekommen. Bei einem offiziellen Essen in der Redoute in Bad Godesberg, an dem er als Mitglied des American Committee oder eben als Sektionsleiter teilzunehmen hatte, erhob der gastgebende Bundesminister sein Glas auf „unser schönes deutsches Vaterland“. Ich sehe Krautheimer, der einst im ersten Weltkrieg für Deutschland gekämpft hatte, noch heute vor mir, wie er unendlich müde und gequält dieser Aufforderung folgte. In diesem Gestus zeigte sich Alles: die unerschütterte Freundschaft zu jenen Tapferen, die 1933 zu ihm gestanden hatten, und die völlige Unmöglichkeit der arglosen Heimkehr in das Land der „Märzgefallenen“. Aber das ist heute Geschichte.

Ihre zweite Frage versetzt mich in Verlegenheit

Ein demnächst 90-jähriger muss mit Zukunftsvisionen vorsichtig sein, denn wahrscheinlich hat er längst die Gegenwart verpasst.

Die Bildwissenschaft, welche unter versetztem und nicht ganz stimmigen Gebrauch eines linguistischen Begriffs von Richard Rorty vor etwa 20 Jahren als „iconic turn“ ausgerufen wurde, sollte nicht einfach als ein vulgäres Schreckgebilde für ihre gebildeten Verächter verteufelt werden. Aber sie müsste zu einer gesellschaftskritischen Disziplin umgeformt werden. In einer Informationsgesellschaft, die sich auf vielen Gebieten nicht mehr über die Sprache, sondern über Bilder verständigt, braucht man eine kritische Bildwissenschaft. Sie müsste untersuchen, was heute mit Bildern politisch, kommerziell, wissenschaftlich und alltäglich erhellt, erwirkt, aber auch ange richtet wird. Verlangt wird dafür ein jeder transzendentalen Überhöhung, jeder ästhetischen Auratisierung entkleideter, sozialkritischer Bildbegriff. Ich habe meine Zweifel, ob die alte Kunstgeschichte das leisten kann.

Globalisierung. Der Begriff ist etwas jünger als die Bildwissenschaft. Er reagiert auf die vollzogene Globalisierung durch den Verkehr, die Ökonomie, den Nachrichtenfluss und nicht zuletzt auch durch die Kunst und den Kunstmarkt. An vielen Orten in Europa, Nordamerika, aber auch schon in Asien entstehen Lehrstühle, Institute, Forschungseinrichtungen für Global Art History. Das ist ein unumkehrbarer Prozess, der die traditionelle eurozentrische Kunstgeschichte rasch provinzialisieren wird. Ich sehe allerdings ein empirisches Problem, das gelöst werden muss. Es darf nicht geschehen, dass wir – also die europäischen und nordamerikanischen Kunsthistoriker –

uns unter dem modischen Schlagwort „Bildanthropologie“ eine universale Kompetenz für alle Artefakte auf dem Erdball anmaßen. Das Resultat wäre ein komparatistischer Dilettantismus. Nein, wir brauchen die mühselige Zusammenarbeit der partikularen Kompetenzen, die linguistisch, historisch und kennerisch mit den heute technisch rapide zusammenschießenden Kulturen und deren alter Vielfalt wirklich substantiell vertraut sind. Auch scheint mir sehr fraglich, ob das westliche Modell von Kunstgeschichte, das sich der Aufklärung, der Revolution und der Säkularisation verdankt, also, mit Max Weber zu sprechen, der „Entzauberung der Welt“, sich auf den Islam oder den Buddhismus oder auf die afrikanischen Stammeskulturen übertragen lässt. Globalisierung der bisherigen Kunstgeschichte, das wäre ein postkoloniales Projekt. Es wird etwas Neues, ganz Anderes entstehen müssen, das den Horizont der europäischen Vorstellung von Geschichte und Kunst hinter sich lassen müsste.

Doch nun wendet der 88-Jährige sich wieder den Fußnoten eines französischen Aufsatzes über die Kathedrale von Reims zu und demonstriert, wie inkompetent er für die Beantwortung von Zukunftsfragen ist.

Sandra Steinleitner

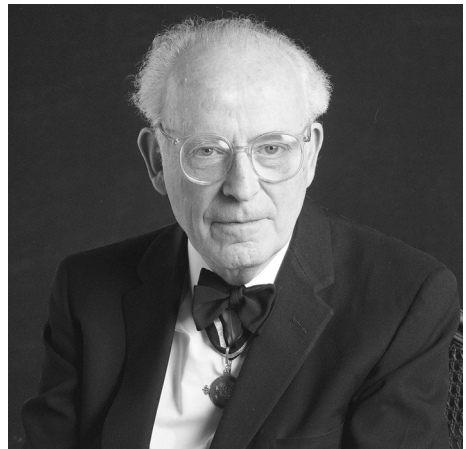
Ernst Kitzinger und der Beginn seiner kunsthistorischen Laufbahn in seiner Heimatstadt München

Biografischer Überblick und Stand der Forschung

In Forschung und Lehre der byzantinischen Kunstgeschichte ist der Name Ernst Kitzinger ein Begriff. Der während der NS-Zeit emigrierte Münchner Kunsthistoriker bereicherte das Fach Kunstgeschichte mit vielen Publikationen, wovon nicht wenige zu wichtigen Standardwerken avancierten. Darüber hinaus war Ernst Kitzinger maßgeblich an der Etablierung der universitären Kunstgeschichtslehre in den USA beteiligt. Für seine Verdienste wurde er 1982 mit dem Orden Pour le Mérite für Wissenschaft und Künste geehrt.

Zwar sind die wesentlichen biografischen Daten gesichert und Kitzingers kunsthistorische Karriere im Exil hinreichend erforscht, wenig ist jedoch bisher über seine Jugend und Studienzeit in seiner Heimatstadt München bekannt. Akten des Stadtarchivs sowie des Universitätsarchivs München und weitere biografische Dokumente aus dem privaten Besitz von Kitzingers Tochter geben darüber Aufschluss. Dank eines ausführlichen Interviews, das Richard Cándida Smith im Rahmen des *Art History Oral Documentation Project* für das Getty Institute im Februar 1995 mit dem damals 83-jährigen Kunsthistoriker führte, ist es darüber hinaus möglich, einen authentischen Einblick in das Leben des jungen Ernst Kitzinger zu erhalten.

In welchem Umfeld wuchs er in München auf? Wie erlebte er den wachsenden Antisemitismus, und wie kam es, dass er bereits in jungen Jahren den Wunsch hegte, Kunsthistoriker



1 Ernst Kitzinger als Träger des Ordens Pour le Mérite

zu werden? Auf diese und weitere Fragen liefert die Audio-Aufzeichnung des 90-minütigen Interviews direkte Antworten.¹

Ernst Kitzingers Kindheit und Jugend in München

Ernst Kitzinger wurde am 27. Dezember 1912 in München als Kind jüdischer Eltern geboren. Kitzingers Vater Wilhelm Nathan Kitzinger stammte aus Fürth und arbeitete als Rechtsanwalt in München. Seine Mutter Elisabeth Rahel Kitzinger (geb. Merzbacher) engagierte sich sozial in der jüdischen Gemeinde Münchens und gründete 1904 im Alter von 23 Jahren einen Kindergarten, in dem jüdisch-polnische Waisenkinder Zuflucht fanden. „That was an extraordinary thing to do for a good middle-class young lady“², erinnert sich Ernst Kitzinger selbst. Seine Mutter war zu dieser Zeit eine führende Persönlichkeit in der Kinderhilfe der jüdischen Gemeinde Münchens. Die Familie Kitzinger war politisch liberal eingestellt, zählte sich also weder zu den patriotischen jüdischen Deutschen noch zu den Zionisten. Ernst Kitzinger wuchs zusammen mit seinem zwei Jahre älteren Bruder Richard und seiner vier Jahre älteren Schwester Margareta auf. Beide Geschwister studierten an der LMU Betriebswirtschaft, schlugen jedoch recht unterschiedliche Wege ein. Margareta trat in die Fußstapfen ihrer Mutter und engagierte sich sozial in der jüdischen Gemeinde. Während des Nationalsozialismus half sie bei der Emigration von jüdischen Kindern nach Palästina. Sie selbst wanderte 1938 nach Palästina aus, wo sie sich um neu angekommene Einwanderer kümmerte und später auch in der Kibbutzbewegung aktiv war. Der Bruder Richard, der nicht viel hielt von Kunst und Literatur, also den Dingen, die Ernst Kitzinger interessierten, emigrierte 1933 nach Südafrika, wo er in das Minengeschäft einstieg und zu einem erfolgreichen Unternehmer wurde.

¹ Das Interview konnte man 2011 im Rahmen der Ausstellung *Einblicke – Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München* im Jüdischen Museum in München hören. Für diesen Artikel diente es als Grundlage und wichtigste Quelle; mündliche Äußerungen werden im Folgenden in Form von Zitaten wiedergegeben.

² Ernst Kitzinger, Richard Cándida Smith: *Style and its Meaning in Early Medieval Art*. Ernst Kitzinger interviewed by Richard Cándida Smith. In: *Art History Oral Documentation Project*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Tape 1, Oxford 1995.

Die Kitzingers lebten seit 1905 in der Giselastraße 1 im Münchner Stadtteil Schwabing. Ernst Kitzingers Kindheit wurde schon bald vom wachsenden Antisemitismus überschattet. Bereits in den frühen 1920er Jahren drangen judenfeindliche Haltungen auch in den Schulalltag. „I had my earliest experiences of this at the age of 10 or 11 with the Hitler Putsch and I still remember the teachers at the gymnasium being – and you could tell very easily – all nationalist or liberal. So you found yourself caught in this conflict.“³

Im Alter von 12 Jahren wurde Kitzinger eines Tages auf der Straße von unbekanntem Jugendlichen attackiert. Glücklicherweise kam ihm sein Klassenlehrer rechtzeitig zu Hilfe. Der Kunsthistoriker kann sich an diesen Vorfall allerdings nicht mehr genau erinnern; es wirkt, als habe er diese frühen Demütigungen verdrängt. Lebhaft in Erinnerung blieben ihm aber die antisemitischen Propagandaplakate, die in ganz München zu sehen waren.

„I still remember seeing these big red posters all over the town and always at the bottom it said *Prohibited for Jews – Juden ist der Zutritt verboten*. So I could not help being aware of this – particular with my mother being involved in Jewish activities – certainly I was very conscious of this.“⁴

In den frühen 1930er Jahren musste Ernst Kitzingers Familie einen schweren Verlust hinnehmen. Die Familie war bereits, wie die meisten Münchner, von der Inflation der 1920er Jahre finanziell geschädigt worden. Damals konnte das verlorene Kapital jedoch durch eine Erbschaft ausgeglichen werden. Ein in England lebender Bruder Wilhelm Kitzingers starb 1921 früh und überraschend, und die Familie erhielt das Erbe kurz nach dem Ende der Inflation. Mit diesem Geld waren Kitzingers Eltern in der Lage, gemeinsam mit seiner Tante und seinem Onkel ein einfaches Landhaus am Starnberger See in der Nähe von München zu erwerben. „Having acquired this house in the middle of nature when I was 13 – in my life a very crucial age – meant an enormous amount and these years following from 25 to 33 this I considered my real home and we spent all weekends there and most summers. If I think of roots I think of that house. Then of course it was lost, it was confiscated. But in a way we were not hit as severely as others.“⁵

³ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

⁴ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

⁵ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

Das Ferienhaus wurde von den Nationalsozialisten konfisziert, und Ernst Kitzinger verlor ein Stück Heimat.

Der Weg zur Kunstgeschichte

Ernst Kitzinger besuchte das humanistische Maximiliansgymnasium, wo er 1931 sein Abitur machte.⁶ Rückblickend kritisiert er an seiner Schulausbildung, dass dort Latein neun Jahre und Griechisch sechs Jahre lang gelehrt, den Schülern aber nichts über die Kultur der antiken Völker vermittelt wurde und die zu übersetzende Literatur auf diese Weise sehr trocken und zusammenhangslos erschien. Kunstgeschichtliche Themen wurden an der Schule ausgespart, es gab lediglich Zeichenunterricht, worin Kitzinger, wie er selbst im Interview behauptet, nicht besonders gut war. Die Schule hatte ihn also nicht zur Kunstgeschichte gebracht, dennoch stand sein Berufswunsch bereits im Alter von 13 Jahren fest.

Sein Interesse für die Kunst keimte außerhalb der Schule auf und fand in der Freizeitgestaltung der Familie, in der Kunst und Kultur eine große Rolle spielten, gute Voraussetzungen. So besuchte man insbesondere in den Wintermonaten am Sonntagvormittag gerne die Münchner Kunstmuseen, allen voran die Alte und die Neue Pinakothek – für Ernst Kitzingers Kunstinteresse eine wichtige Initialzündung. Im Interview stellt er rückblickend fest: „It was very important in my life being taken to see original paintings at a very early age.“⁷ Neben den Werken, die er im Museum betrachtete, übte auch die sehr präzente Kirchenkunst der katholisch geprägten Stadt München eine gewisse Faszination auf ihn aus. Zu seinen Favoriten zählten damals die frühen niederländischen Gemälde und insbesondere Rogier van der Weyden, aber auch Albrecht Dürer. „Having developed this interest in art at an early period, of course the church art of Bavaria was of great interest to me. So I always had a sympathy for the catholic church in that sense.“⁸

⁶ Ulrike Wendland: Ernst Kitzinger. In: Ulrike Wendland (Hg.): Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. München 1996, S. 365.

⁷ Kitzinger, Smith: Style and its Meaning (wie Anm. 2).

⁸ Kitzinger, Smith: Style and its Meaning (wie Anm. 2).

Wirft man einen Blick auf Kitzingers kunsthistorische Veröffentlichungen, so fällt in der Tat auf, dass er sich ausschließlich mit der frühchristlichen, jedoch kaum mit der jüdischen Kunst und Kunstgeschichte auseinandersetzte. Das mag vielleicht auch damit zusammenhängen, dass in Kitzingers Familie der jüdische Glaube nicht streng praktiziert wurde. Mit seinem späteren Fachgebiet, der byzantinischen Kunst, kam Ernst Kitzinger als Kind bei einem Museumsausflug erstmals in Berührung, und das, wie er rückblickend berichtet, zunächst eher widerwillig. Der Hausarzt der Familie, ein enger Freund seines Vaters und ein Mann mit strengen Prinzipien, der der Ansicht war, dass Kinder sich so früh wie möglich mit Kultur auseinandersetzen sollten, nahm ihn einmal zusammen mit seiner eigenen Tochter mit in das Bayerische Nationalmuseum. „The doctor forced me to look at a small group of Carolingian ivories, which meant absolutely nothing to me and I had to write a paper on these ivories. So there you have a case of early exposure to these things that ultimately became very important in my own work.“⁹

Mit dieser ersten intensiven und man möchte fast schon sagen ansatzweise wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem kleinen greifbaren Ausschnitt der Kunstgeschichte wuchs Ernst Kitzingers Interesse an der Betrachtung und Erforschung von Kunstwerken stetig. So kam es, dass er zu seiner Bar Mizwa beinahe ausschließlich Bücher zur Kunstgeschichte geschenkt bekam. „So people must have already known that this would interest me and certainly the books that I got at that time influenced me a lot. So that is the crucial date on which you can fix it. The orientation was there and then I did a lot of reading from then on.“¹⁰

Zu diesen Büchergeschenken gehörte unter anderem Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstgeschichte*, das Kitzinger mit großer Begeisterung las. Durch diese Lektüre lernte er erstmals etwas über die mittelalterliche, karolingische und romanische Kunst. Auch Heinrich Wölfflins Publikationen las Kitzinger, schon bevor er mit dem Kunstgeschichtsstudium begann. Dessen Vergleich von Quattrocento und Cinquecento oder Renaissance und Barock, sowie die daraus entwickelten Grundbegriffe faszinierten den jungen Leser. 1929, im Alter

⁹ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

¹⁰ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

von 17 Jahren und endgültig der Kunstgeschichte verfallen, schrieb er aus eigenem Antrieb einen Aufsatz über die drei Meisterstiche Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, *Melancholie* und *Hieronymus*, den er mit der Zeile *Versuch einer Deutung von Ernst Kitzinger* untertitelte. Die einzelnen Seiten heftete er zu einem kleinen Büchlein zusammen, welches er seinen Eltern widmete. Ein Onkel Kitzingers war Professor für Strafrecht in Halle und eng mit seinem Kollegen Paul Frankl, der an der dortigen Universität Kunstgeschichte lehrte, befreundet. Frankl besuchte die Familie Kitzinger hin und wieder im Ferienhaus am Starnberger See, und so bekam er eines Tages den Artikel über die Dürer-Stiche zu lesen. „Frankl said this was something quite remarkable for someone who had not had any training yet“¹¹, erinnert sich Kitzinger. Der Weg zu einem erfolgreichen Studium der Kunstgeschichte schien bereits vorgezeichnet.

Studienzeit an der Ludwigs-Maximilians-Universität München

Halbjahr	Wohnung	Tag der Anmeldung bzw. Kartenzurechnung	Bemerkungen
S. II, 84	Zipfel - 8/3	5 2. 5 0 24. Mai 1934	



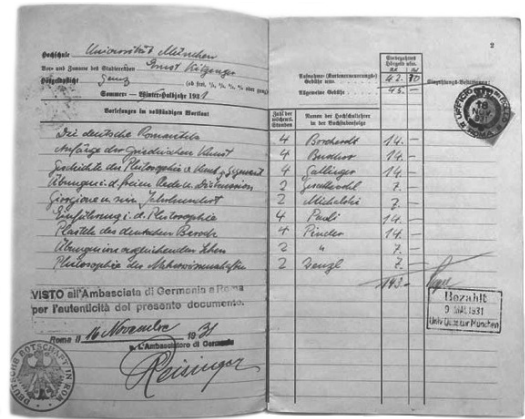
2 Foto von Ernst Kitzinger als Student an der Ludwigs-Maximilians-Universität München

Da das Institut für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität in München einen sehr guten Ruf genoss und München einem Studenten viele Museen mit wichtigen Originalen zur Betrachtung zu bieten hatte, fiel die Wahl des Studienortes nicht schwer. So schrieb Ernst Kitzinger sich zum Sommer 1931 an der Münchner Universität für Kunstgeschichte im Hauptfach und für Philosophie sowie Klassische Archäologie im Nebenfach ein. Die ersten Semester nutzte er, wie die meisten Studierenden, zur Orientierung. Seinem Studienbuch ist zu entnehmen, dass Kitzinger im ersten Semester Übungen, Vorlesungen und Seminare zu recht unterschiedlichen Themen belegte, für die er damals insgesamt 143 Reichsmark Hörgeld und Aufnahmegebühr bezahlte.

¹¹ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

So hörte er zum Beispiel bei Hans Heinrich Borchardt über *Die deutsche Romantik* und belegte bei Ernst Michalski den Kurs *Giorgione und sein Jahrhundert*. Letzteren hat Kitzinger als einen sehr sympathischen Lehrer in Erinnerung, einen Connaisseur, der seinen Studenten eine methodische Kunstbetrachtung nahebrachte. Bei Wilhelm Pinder, der zu Ernst Kitzingers Studienzeit Ordinarius am Institut für Kunstgeschichte war, nahm er unter anderem an den *Übungen im vergleichenden Sehen* sowie am Proseminar *Plastik des deutschen Barock* teil. Ernst Kitzinger erinnert sich an Pinders Lehrstil: „In his proseminar Pinder would just show slides, usually comparisons, and call on the students to say what they could see. So it was merely an education in looking and this made an enormous impression on me. Pinder was extremely lively, very articulate and a very inspiring teacher. I always say in more recent times in American terms he would be an ideal undergraduate teacher, because he introduced you to things and he stimulated you.“¹²

In erster Linie ging es in Pinders Seminaren also darum, Kunstwerke zu betrachten und das Gesehene artikulieren zu lernen. Dabei wurden, so berichtet Kitzinger, immer zwei Dias von Kunstwerken nebeneinander gezeigt – beispielsweise ein Landschaftsbild von Rubens neben einer Landschaft von Derain –, und die Studenten mussten unter der strengen Berücksichtigung der Kategorien Komposition, Farbe und Umriss herausarbeiten, was die beiden Werke so unterschiedlich macht. Ein gutes Training für Studenten im Grundstudium, erinnert sich Kitzinger, im Hauptstudium vermisste er bei seinem Lehrer jedoch die Vermittlung von Methodik. Darüber hinaus standen in Pinders Lehre dessen eigene Forschungsziele stark im Vordergrund. Eines seiner Hauptanliegen war die Definition eines nationalen deutschen Stils, was ihn in der NS-Zeit zu einem der führenden Kunsthistoriker Deutschlands



3 Ernst Kitzingers Studienbuch an der Ludwigs-Maximilians-Universität München

¹² Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

werden ließ. Es ging ihm vor allem darum, die Ebenbürtigkeit der deutschen mit der italienischen und französischen Kunst, wenn nicht sogar deren Überlegenheit herauszustellen.¹³ „He certainly was extremely loyable on the subject of German art versus Non-German art. [...] One of his subjects was the comparison of German and French art. The whole thing consisted of comparing a statue from Reims with a statue from Bamberg, showing how utterly different they were and he was never aware of the fact that Bamberg one wouldn't have existed without the French one that preceeded it.“¹⁴

Aus national-patriotischen Gründen wehrte sich Pinder gegen die sogenannte Einflußtheorie, laut welcher stilistische Merkmale der italienischen oder französischen Kunst direkt in die nordalpine Kunst übernommen wurden.¹⁵ Vielmehr hielt er es für wahrscheinlich, dass stilistisch ähnliche oder gleiche Erscheinungen in der Kunst unabhängig voneinander und gleichzeitig an verschiedenen Orten auftreten, und prägte damit den Begriff der „Wachstumsparallele“, was seiner Auffassung eines autonomen deutschen Kunstbegriffs entgegenkam.¹⁶ Obwohl sich Pinder in einigen seiner Reden und Schriften zwischen 1927 und 1935 offen zum nationalsozialistischen Staat bekannte¹⁷ und bei der Entlassung seines jüdischen Kollegen August Liebmann Mayer nicht ganz unbeteiligt gewesen sein soll,¹⁸ fällt Ernst Kitzinger ein verhältnismäßig mildes Urteil über ihn: „I don't think he ever was a Super-Nationalist in that sense. I think he was simply interested in defining the culture to which he himself belonged. One of his sayings was: ‚Eine gute Zukunft ist nur möglich aufgrund einer guten Herkunft.‘ So he was interested in tracing this eternal being within Germany but not as extent of his being superior to all others.“¹⁹

¹³ Daniela Stöppel: Wilhelm Pinder. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panowsky bis Greenberg. Bd. 2.* München 2008, S. 8.

¹⁴ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

¹⁵ Stöppel: Wilhelm Pinder (wie Anm. 13), S. 13.

¹⁶ Stöppel: Wilhelm Pinder (wie Anm. 13), S. 14.

¹⁷ Daniela Stöppel: Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927–1935). In: Elisabeth Kraus (Hg.): *Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze. Teil II, Bd. 4.* München 2008, S. 154.

¹⁸ Stöppel: Die Politisierung der Kunstgeschichte (wie Anm. 17), S. 147.

¹⁹ Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

Während Ernst Kitzingers Studienzeit an der Universität in München spitzte sich die Lage für Juden in München drastisch zu; die Zeit drängte. Pinder schien das große Potential Kitzingers erkannt zu haben und verhalf ihm zu einer beschleunigten Promotion, indem er seinem Promovenden die Möglichkeit gab, die Dissertation bereits zu einem großen Teil in Rom vorzubereiten, wo Kitzinger von November 1931 bis 1932 einen Teil seines Studiums absolvierte.²⁰ Die von Pinder 1934 mit *valde laudabilis* bewertete Arbeit mit dem Titel *Römische Malerei vom 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts* umfasste lediglich 40 Seiten und legte den Grundstein für die späteren Forschungen Kitzingers.

Emigration und Karriere im Exil

Unmittelbar nach seinem Studium zur Emigration gezwungen, verließ Ernst Kitzinger seine Heimatstadt im Jahr 1934 und zog zunächst nach Rom, wo er seine Dissertation für den Druck umarbeitete.²¹ Anschließend ging er nach London, wo er eine Anstellung als Assistent am British Museum erhielt und unter anderem mit der Aufgabe betraut war, die Entwicklung der Kunst von der Spätantike bis zur Romanik anhand der Kunstgegenstände des Museums und der British Library darzustellen. Seine Forschung zur frühmittelalterlichen angelsächsischen Kunst resultierte im Jahr 1940 in der Publikation *Early Medieval Art at the British Museum*, die zu einem wichtigen Standardwerk wurde.

Während Ernst Kitzinger in England in Sicherheit vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung war, sorgte er sich um seine Eltern, die noch immer in München lebten. „I always remember it how I pleaded with them that they should leave [Munich] because to me at least it was quite obvious that there was no future for them. But they like so many older people just could not manage it until it was almost too late. My father was



4 British ID Card von Ernst Kitzinger

²⁰ Wendland: Ernst Kitzinger (wie Anm. 6), S. 365.

²¹ Wendland: Ernst Kitzinger (wie Anm. 6), S. 365.

interned in Dachau after the Kristallnacht in November 38 and he was almost seventy.“²²

Glücklicherweise konnte Ernst Kitzinger Verwandte seines Vaters in England ausfindig machen, die mit ihrem Vermögen garantierten, dass Wilhelm Kitzinger in der Lage war, das Land zu verlassen. Auf diese Weise konnte er aus Dachau entlassen werden, woraufhin Ernst Kitzingers Eltern 1939 nach Palästina emigrierten. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs und dem Kriegseintritt Englands wurde Ernst Kitzinger in seinem Exil-land aufgrund seiner deutschen Staatsbürgerschaft als potentieller Feind betrachtet, des Landes verwiesen und nach Australien deportiert.²³ Nach seiner Entlassung 1941 gelang es ihm, in die USA auszuwandern. Bei der Immigration und der Suche nach einer Anstellung kamen ihm sein Cousin, der berühmte Fürther Kunsthistoriker Richard Krautheimer, und dessen Ehefrau Trude, die seit 1935 in den USA lebten, maßgeblich zu Hilfe. Davon zeugen unter anderem Briefe (heute im Privatbesitz von Rachel Kitzinger), die Kitzinger während seiner Internierung vom Ehepaar Krautheimer erhielt. In den USA spielte die Kunstgeschichte als Wissenschaft damals keine besonders wichtige Rolle, was Krautheimer und Kitzinger die Gelegenheit bot, das Fach mit auf- und auszubauen. So erweiterte Ernst Kitzinger das Forschungszentrum Dumbarton Oaks in Washington D.C. zu einer weltweit renommierten Forschungseinrichtung für byzantinische Kunst. Seit 1946 lehrte er dort als Professor für byzantinische Kunst sowie Archäologie, und im Jahr 1955 wurde er zum Direktor der Forschungseinrichtung ernannt, welche er bis 1966 sehr erfolgreich und engagiert leitete.²⁴

Fazit

Wie bei unzähligen anderen Münchner Juden seiner Generation erfuhr Ernst Kitzingers Biografie schon in jungen Jahren einen tiefen Einschnitt und wurde von dem Schicksal der Emigration und Entwurzelung überschattet. Das NS-Regime hatte ihn seiner Heimat beraubt und seine Familie zerstreut. Glück-

²² Kitzinger, Smith: *Style and its Meaning* (wie Anm. 2).

²³ Ken Johnson: Ernst Kitzinger, 90, Professor and Writer on Byzantine Art. In: *The New York Times*, 9.2.2003. Siehe auch Henri Maguire: Ernst Kitzinger, 1912–2003. In: *Dumbarton Oaks Papers* 57 (2003), S. ix–xiv.

²⁴ Johnson: Ernst Kitzinger (wie Anm. 23).

licherweise konnte er im englischsprachigen Ausland erfolgreich als Kunsthistoriker Fuß fassen und eine Familie gründen. Den größten Teil seines Lebens verbrachte der gebürtige Münchner in Washington D.C. und Cambridge, wo er neben seiner Lehrtätigkeit bis zum Ende seines Lebens forschte und publizierte. Er starb am 22. Januar 2003 im Alter von 90 Jahren in Poughkeepsie (New York). Ernst Kitzinger besuchte zwar von Zeit zu Zeit seine alte Heimat, kam aber nach seiner Emigration nie wieder für längere Zeit nach Deutschland zurück.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Bundesarchiv Koblenz, B 145 Bild-

F078398-0007/Engelbert Reineke/CC-BY-SA.

Abb. 2: Universitätsarchiv München, Foto aus der Studentenkartei von Ernst Kitzinger.

Abb. 3 und 4: Privatbesitz Rachel Kitzinger.

Olena Balun

Rudolf Berliner. Das Schicksal eines Münchner Kunsthistorikers

Vom Oktober 2010 bis März 2011 wurde im Jüdischen Museum München die Ausstellung *Einblicke – Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München* präsentiert. Die Ausstellung galt 22 Kunsthistorikern, deren Schicksale mit München verbunden waren und die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung in den 1930er Jahren ihre deutsche Heimat verlassen mussten.¹

Zu diesen Kunsthistorikern gehörte auch Paul Rudolf Berliner, Experte für frühchristliche Kunst und Konservator des Bayerischen Nationalmuseums in München. Im Laufe der Recherche ist es gelungen, mit seiner Familie Kontakt aufzunehmen. Sein Enkel Edward Bever, der heute in New York lebt, stellte großzügigerweise für die Ausstellung zahlreiche Objekte zur Verfügung, darunter über 20 Fotografien seines Großvaters, und Publikationen, die sehr hilfreich für die Rekonstruktion der Biographie Rudolf Berliners waren.

Paul Rudolf Berliner wurde 1886 in einer jüdischen Unternehmerfamilie in Ohlau geboren. Sein Großvater Wilhelm besaß mehrere Fabriken, der Vater Theodor und dessen Bruder Alfred begannen eine erfolgreiche Karriere bei Siemens. Um sich Zugang zu „höheren Kreisen“ des Kaiserreichs zu ermöglichen, konvertierten sie zusammen mit ihren Familien zum Protestantismus.² Der Vater wurde Direktor von Siemens Schuckert und repräsentierte die Firma 1893 auf der Weltausstellung in Chicago.³

1905 begann Rudolf Berliner in Berlin das Studium der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie. Danach ging er nach Heidelberg und Wien und wurde 1910 in Wien bei

¹ Vgl. Claudia Hahn, Anna Messner, Sandra Steinleitner: *Einblicke – Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München*. Hg. vom Jüdischen Museum München 2010, ohne Seitenangabe.

² Vgl. Robert Suckale (Hg.): *Rudolf Berliner – „The Freedom of the Medieval Art“* und andere Studien zum christlichen Bild. Berlin 2003, S. 9.

³ Privatarchiv Edward Bever (PEB), New York, Christopher Theodore Bever: *Ten Letters to My Family, 1995–1998*, hier 1995, S. 2.

Josef Strzygowsky, Max Dvořák und Alois Riegl mit einer Arbeit über *Die Miniaturen des Codex Parisinus Graecus 139* promoviert. 1912 begann Berliner am Bayerischen Nationalmuseum in München zunächst als etatloser Praktikant zu arbeiten. Neben den Themen der christlichen Kunst, die im Mittelpunkt seiner Münchner Zeit stehen, hatte er sich schon während des Studiums intensiv mit der Kunst des Orients beschäftigt. 1914 bis 1918 wurde seine Arbeit im Bayerischen Nationalmuseum durch den Kriegseinsatz unterbrochen.

Berliners Familie war durch bürgerliche Ideale des Kaiserreichs wie Pflichterfüllung, Dienst am Staat und Disziplin geprägt. Wie alle Männer in ihrer Familie dienten die Brüder Rudolf und Wilhelm Berliner länger, als es notwendig war, um Reserveoffiziere zu werden.

Wilhelm Berliner fiel 1914 bei Metz, Rudolf Berliner ging 1914 nach Frankreich als Hauptmann einer Einheit, die Verwundete auf dem Feld barg. Ab 1916 wurde er dem Hauptquartier von Mackensens Armee in Rumänien zugewiesen, und nach der Niederlage an der Balkanfront kehrte er 1918 nach München zurück.⁴ Für den Kriegseinsatz wurden ihm das König-Ludwig-Kreuz, das Preußische Eisenerne Kreuz II. Klasse und das Oldenburger Friedrich-August-Kreuz II. Klasse verliehen.

Nach der Rückkehr aus dem Krieg folgten schwierige Jahre in München, wo Hunger und Arbeitslosigkeit herrschten. Im Dezember bewarb Berliner sich um die ausgeschriebene Stelle des Kustos am Bayerischen Nationalmuseum, jedoch zunächst erfolglos. Um seine Familie mit einem kleinen Kind zu ernähren, reiste Berliner 1918/1919 immer wieder aufs Land, wo er versuchte, Familienbesitztümer bei den Bauern gegen Lebensmittel zu tauschen.⁵ 1919 begann er die Arbeit an der Graphischen Sammlung München, jedoch wieder als etatloser Assistent. Erst 1920 wurde seine Mühe belohnt: Es gelang ihm, zum Bayerischen Nationalmuseum zu wechseln, wo er endlich die bezahlte Position des Konservators antreten konnte und 1924 zum Oberkustos befördert wurde.

Zu den zentralen Themen in Berliners Forschung auch während der Arbeit am Bayerischen Nationalmuseum gehörten christliche Ikonographie, Kleinplastik, Handwerk und Volkskunst. In der Themenwahl offenbarten sich Berliners Vorlieben,

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Vgl. Ebd., S. 5.



1 Rudolf Berliner mit Ehefrau Maria Bever, um 1914/1918.

aber auch seine mangelnde Scheu vor Schwierigkeiten, denn Themen wie Volkskunst und Handwerk galten bis zum 20. Jahrhundert als Randgebiete der Kunstgeschichte.

Das Museum verdankt ihm eine große Anzahl an Erwerbungen, vor allem für die volkscundliche Abteilung, sowie die berühmte Bronzeskulptur Peter Vischers d.Ä. *Herkules und Antäus*. Berliner gestaltete außerdem die Elfenbeinkabinette 1924 neu unter dem Leitgedanken, dass „Museen lebende Individuen sein müssen, die wie andere nur etwas taugen, wenn sie Charakter haben, diesen wohl entwickeln, aber nicht verleugnen“⁶. Die frühere Aufstellung der Exponate war dem Architekturkonzept von Seidl und Seitz angepasst, für Berliner hingegen standen die Kunstwerke im Vordergrund, deren Anforderungen die Wand- und Vitrinengestaltung sich unterordnen mussten.

Neben den Elfenbeinkabinetten gestaltete er auch die Sammlung der deutschen Bronzen und die Kostümsäle neu.

Gleichzeitig arbeitete er an dem Bestandskatalog des Bayerischen Nationalmuseums, der 1926 veröffentlicht wurde und 896 Objekte aus der Wittelsbacher Sammlung zählt. Liebe zum Detail und Genauigkeit waren Merkmale, die Berliners Arbeitsweise und auch dieses Werk kennzeichneten. Diese Leistung wurde in der Fachpresse hoch gelobt, Ernst Kris bezeichnete den Katalog als „eine Meisterleistung deutschen Gelehrtenfleißes, eines der wenigen Bücher, die in langsamer Arbeit zur Vollendung gereift sind“⁷.

1925 erschien sein Werk *Ornamentale Vorlageblätter des 15.–18. Jahrhunderts*, das die Vorlageblätter aus allen wichti-

⁶ Rudolf Berliner: Die Neuaufstellung der Sammlung Barocker Elfenbeine des Bayerischen Nationalmuseums. In: *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*. Hg. von Karl Koetschau, Bd. XVII. Berlin/Leipzig 1924, S. 140–146, hier S. 146.

⁷ Ernst Kris: Besprechungen. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Rudolf Berliner. In: Ernst Pall (Hg.): *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Berlin 1930, S. 94–95, hier S. 94.

gen Museen vereinte und bis heute als Standardwerk auf diesem Gebiet gilt. Es vermittelt einen präzisen Überblick über die Vorlagen für Muster und Ornamente, deren Analyse Rückschlüsse auf die gegenseitige Beeinflussung der Handwerker erlaubte und die Möglichkeit bot, ihre Werke genauer zu erforschen.

Die beträchtliche Sammlung von Weihnachtskrippen im Bayerischen Nationalmuseum, größtenteils eine Schenkung von Max Schmederer, erweckte Berliners größtes Interesse. Sie beschäftigten ihn als Kleinplastiken der Volksfrömmigkeit, aber vor allem wollte er sie als Kunstgattung eigener Art legitimieren, „sie vom einseitigen Ruf des ‚Kinderspielzeugs‘ [...] befreien und als Sondergattung der ‚rekonstruierenden religiösen Kunst‘ [...] begreifen“⁸. 1926–1930 erschien sein erstes Werk zu diesem Thema: *Denkmäler der Krippenkunst*.

1930 waren zahlreiche Kunsthistoriker Münchens an dem sogenannten Expertenstreit beteiligt, der für Aufsehen in der Presse sorgte. Zu einer der Parteien, die sich dabei bildeten, gehörte auch Rudolf Berliner. Der Streit entstand um die Ausstellung in der Neuen Pinakothek *Die Sammlung Rohoncz*. Berliner äußerte in der Besprechung dieser Ausstellung Zweifel an der Echtheit und richtigen Zuschreibung zahlreicher Exponate und kritisierte beteiligte Experten, die von den hochdotierten Gutachten profitierten, moralische Vorschriften missachteten und damit den Ruf deutscher Experten und den des deutschen Kunsthandels gefährdeten. Der Streit wurde öffentlich in der Fachpresse ausgetragen, was Missfallen im Ministerium für Unterricht und Kultus fand, woraufhin gegen Berliner eine Untersuchung eingeleitet, jedoch bald aufgehoben wurde.⁹



2 Rudolf Berliner im Innenhof des Bayerischen Nationalmuseums, um 1924/1930.

⁸ Suckale (Hg.): Rudolf Berliner (wie Anm. 2), S. 14.

⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), 44834: Personalakte Berliner.

Mit den 1930er Jahren begann ein schmerzliches Kapitel im Leben der Familie Berliner. Der jüngere Sohn Berliners, Christopher Bever, erinnert sich, dass weder die Politik noch die jüdische Abstammung bis zur Machtergreifung durch die Nationalsozialisten ein Gegenstand häuslicher Gespräche waren. „I was notably uninstructed of the Berliner family's Jewish ancestry until the Nazis came to power. My father was passionately assimilation oriented. [...] Because of his interest in Christian art, his colleagues referred to him – ironically, I am sure – as the ‚early Christian Berliner‘“.¹⁰ Die Beschäftigung mit christlichen Themen war unter vielen Kunsthistorikern mit jüdischem Hintergrund beliebt. Dahinter stand nicht zuletzt der Wunsch zur Assimilierung, was auch für Rudolf Berliner zutraf.¹¹ Außer der leidenschaftlichen beruflichen Beschäftigung mit religiösen Themen spielte Religion keine Rolle in seinem Leben. Mehr noch könnte die Befassung mit neutestamentlichen Themen als eine Distanzierung vom Judentum gesehen werden, andererseits konnte sein wissenschaftlicher Blick auf das Christentum als gewünschte Distanz von der Religion, sowohl Judentum als auch Christentum, interpretiert werden – eine Zugangsmöglichkeit in die aufgeklärte Gesellschaft. Unbestritten war Deutschland seine Heimat, der Staat, für den er auch im Ersten Weltkrieg gekämpft hatte und welcher sich wenige Jahre später gegen ihn wendete.

Im April 1933 trat das Gesetz zu Wiederherstellung des Berufsbeamtentums in Kraft, dem massenhafte Entlassungen der Juden folgten. Berliner blieb dank seines Kriegsdienstes zunächst verschont, nach einigen wenigen Monaten folgten jedoch Ereignisse, die zum Alptraum für ihn und seine Familie wurden.

Am 7. Juli wurde er in einer SA-Sonderaktion ohne Schutzhaftbefehl im Ferienhaus der Familie (Schneewinklchen am Königssee in Berchtesgaden) verhaftet und für zwei Wochen im KZ Dachau interniert. Der offizielle Vorwurf lautete, dass Berliner sich wegen patriotischer Gesänge in der Nachbarschaft beschwert hatte. Er wurde in der Nacht abgeholt, und wie er seinem Sohn später erzählte, dachte er während des ganzen Weges zum Lager, dass er in Würde sterben wollte. Die erste Nacht verbrachte er in Handschellen auf dem Boden

¹⁰ PEB, Bever: Ten Letters to My Family (wie Anm. 3), 1995, S. 2.

¹¹ Vgl. Ebd.

in der Zelle. Mehr hat er über seine Tage in der Haft nie berichtet.¹²

Vom Ort seiner Inhaftierung wusste die Familie zunächst nichts. In der Nacht der Verhaftung fuhr Maria Bever mit Kindern und dem Freund und Kollegen von Berliner, Hans Rupe, nach München zum Polizeipräsidium. Dort wurden sie befragt, und schließlich wurde ihnen gegenüber behauptet, dass die Aktion mit Sicherheit durch maskierte Kommunisten organisiert worden sei. Der Aufenthaltsort Berliners wurde ihnen weiterhin verheimlicht.¹³

Berliners Kollege Wilhelm Pinder, der damalige Ordinarius für Kunstgeschichte, setzte sich sehr für das Aufspüren des Verschleppten ein und fand in der Nacht der Verhaftung nach dem Besuch im Hauptquartier der NSDAP heraus, dass Berliner in Dachau in Schutzhaft gehalten wurde.¹⁴ Der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Hans Buchheit, fuhr zusammen mit dem Kunsthändler Eugen Brüschwiler nach Dachau, um Berliners Entlassung zu erwirken, was erst gelang, nachdem Brüschwiler sich mit dem Goldenen Parteiabzeichen, welches nur an die ersten Tausend Parteimitglieder der NSDAP verliehen wurde und den direkten Zugang zu Hitler bedeutete, ausgewiesen hatte. Für Brüschwiler blieb diese Aktion nicht ohne Konsequenzen, gegen ihn wurden temporäre Sanktionen durchgeführt. Berliner konnte sich später revanchieren, indem er im Entnazifizierungsprozess für ihn aussagte.¹⁵

Nach der Entlassung aus dem KZ konnte Berliner noch zwei Jahre am Bayerischen Nationalmuseum arbeiten. Aber für die Familie begann eine schwierige Zeit, weil man sich aus Sicherheitsgründen für einige Monate trennen musste. Aus Angst, die Verhaftung oder Schlimmeres könnte sich wiederholen, zog Berliner vorübergehend ins Nachtwächterapartment im Bayerischen Nationalmuseum, wo er sich eher in Sicherheit fühlte. Seine Frau zog zu ihren Eltern, und die Kinder wurden bei Freunden untergebracht.¹⁶

Im Herbst 1933 konnte die Familie endlich wieder zusammenziehen. Ihre Wohnung befand sich in der Möhlstraße neben dem SA-Hauptquartier. Berliner erzählte Jahre später, dass

¹² Vgl. Ebd., S. 6.

¹³ Vgl. Ebd., S. 3.

¹⁴ Vgl. PEB, Bever: Ten Letters to My Family (wie Anm. 3), 1996, S. 3 f.

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 7.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 6.



3 Schneewinkllehen,
Berchtesgaden am
Königssee.

er seine Entführer manchmal sah und die Straßenseite immer wechselte, um die erneute Begegnung zu vermeiden.¹⁷

Am 31. Dezember 1935 wurde Rudolf Berliner aus rassistischen Gründen vorzeitig in den Ruhestand geschickt. Einen Monat später beantragte die Familie die Erlaubnis zur Verlagerung des Wohnsitzes ins Ausland. In demselben Jahr gelang die Emigration beider Söhne, Christopher Theodore und Michael Wolfgang, in die USA. Dort haben beide den Namen der Mutter, Bever, angenommen.

Als 1938 Berliner mit Frau und Schwager sich in Schneewinkllehen aufhielten, wurde ihnen mitgeteilt, sie müssten das Haus innerhalb einer Stunde verlassen, ohne Wertsachen – Familiensilber, Teppiche, Kunstwerke – mitnehmen zu dürfen. Später haben sich hier zeitweise Martin Bormann und Heinrich Himmler einquartiert.

Jahre später, 1952, wurde Schneewinkllehen der Familie Berliner zurückerstattet, aber da das Gut durch die Ereignisse der NS-Zeit belastet war, verkaufte sie es.¹⁸

Rudolf Berliners Antrag auf eine Ausreisegenehmigung wurde 1938–1939 immer wieder abgelehnt, seine Lage spitzte sich immer mehr zu, ab dem 27. Januar 1939 musste er zwangsläufig den Beinamen „Israel“ tragen. 1939 wurde schließlich die Verlagerung des Wohnsitzes für zwei Jahre genehmigt, so dass

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

¹⁸ Vgl. Ulrich Chaussy: Nachbar Hitler. Führerkult und Heimatzerstörung am Obersalzberg. Berlin 2007, S. 218–219.

Rudolf Berliner und seine Ehefrau Maria Bever in die USA emigrierten. Dort konnten sie die Aufenthaltserlaubnis verlängern und 1943 amerikanische Staatsbürger werden. Im selben Jahr wurde die Familie in Deutschland enteignet.¹⁹

Die privaten Schwierigkeiten spiegeln sich auch im beruflichen Leben Rudolf Berliners. Sein zweites Werk zum Thema Krippen (*Die Weihnachtskrippe*) wurde 1933 unter Fortlassung seines Namens veröffentlicht. Seit der Entlassung aus dem Museum 1935 bis zur Emigration 1939 wurde kein weiteres Werk von ihm publiziert.

In Amerika musste Berliner wieder von vorne anfangen. Es gelang ihm jedoch schnell, eine neue Stelle zu finden und eine beachtliche Karriere in den USA zu machen. In den Jahren von 1939 bis 1946 arbeitete er am Museum of the Arts of Decoration der Cooper Union Society in New York und 1946 bis 1953 am Museum of Fine Arts der Rhode Island School of Design in Providence. Er hielt 1956–1957 Lehrveranstaltungen am Institute of Fine Arts der New York University und wirkte ab 1962 am Textile Museum in Washington DC.²⁰

Berliner setzte nach der Emigration die Forschung an den Themen der christlichen und der orientalischen Kunst fort. Er befasste sich auch weiterhin intensiv mit der Krippenkunst. Im Zuge seiner Recherchen griff er immer wieder auf die Hilfe von Pater Aloysius S. Horn zurück, der Berliners englische Texte korrigierte und ihn in theologischen Fragen beriet. Pater Horn war durch die Zusammenarbeit mit Berliner so inspiriert, dass er in einem Schreiben von 1942 die Idee der Gründung einer American Crib Society äußerte,²¹ die er tatsächlich 1953 umsetzte.

Die Wechselwirkung von beruflicher Laufbahn und privatem Schicksal wird sichtbar auch an den Themen, mit denen sich Rudolf Berliner befasste. Als Fachmann für christliche Ikonographie widmete er zahlreiche Studien den Darstellungen des Schmerzensmanns. Das Schicksal Berliners könnte metaphorisch in Verbindung mit diesem Motiv gebracht werden. Wegen

¹⁹ Vgl. Suckale (Hg.): Rudolf Berliner (wie Anm. 2), S. 12; Chaussy: Nachbar Hitler (wie Anm. 18), S. 219.

²⁰ Ulrike Wendland: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. München 1999, S. 219–222, hier S. 220.

²¹ Archiv des Bayerischen Nationalmuseums, Dok 1739: Horn an Berliner, 19.10.1942.

seiner vermeintlichen Zugehörigkeit zu einem anderen Glauben musste er Erniedrigung und Verfolgung erleiden, aber trotz der Demütigungen verlor er den Glauben an den Menschen und die Fähigkeit zu verzeihen nicht. Nach 1945 begann Rudolf Berliner wieder ein Verhältnis zu seiner alten deutschen Heimat aufzubauen.

Im Gegensatz zum Thema des Schmerzensmanns erscheint die Vorliebe Berliners für die Weihnachtskrippe als Ausdruck der Sehnsucht nach Idylle und Frieden. Das mag auch erklären, warum er sich diesem Thema verstärkt wieder nach dem Krieg widmete.

Nach dem Krieg besuchte Berliner immer wieder Deutschland. Er fuhr mit seiner Frau regelmäßig nach Berchtesgaden, forschte in München, unter anderem am Bayerischen Nationalmuseum. Er verspürte immer noch eine starke Bindung zu München, der Stadt, die eine widersprüchliche Rolle in seinem Leben gespielt hatte, den Höhepunkt in seiner Karriere bezeichnete und an die furchtbaren Jahre der politischen Hetzerei erinnerte. Er äußerte sogar den Wunsch, in München begraben zu werden. 1967 starb Rudolf Berliner in Berchtesgaden und wurde dort auf dem Bergfriedhof beigesetzt.

BILDNACHWEIS
Abb. 1–3: Edward Bever,
New York, Privatbesitz.

Anna Messner

Rudolf Ernst (1896 – 1942)

Maler, Graphiker, Kunsthandwerker

Rudolf Ernst wurde am 19. September 1896 als Sohn jüdischer Eltern in München geboren, im Alter von sieben Jahren wurde er jedoch katholisch getauft, seine jüdische Herkunft sollte bis zum Jahr 1933 keine Rolle in seinem Leben spielen. Im Anschluss an seine Schulzeit in München und Ingolstadt erlernte Rudolf Ernst vorerst das Friseurhandwerk und übernahm als ältester Sohn, nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg, wo er als Soldat in Osteuropa gekämpft hatte, das mütterliche Geschäft in München. Mit dreißig Jahren entschloss sich Rudolf Ernst, Maler zu werden. Trotz bestandener Aufnahmeprüfung an der Münchner Akademie 1925 nahm er sein Studium dort nicht auf, sondern besuchte die Städtische Gewerbeschule, um ein Kunsthandwerk zu erlernen. Im Anschluss an seine Ausbildung bezog er sein eigenes Atelier, und es gelang ihm, sich in kürzester Zeit in der Münchner Kunstszene zu etablieren.¹ Zahlreiche bedeutende Kunstinstitutionen wie der Münchner Glaspalast, das Graphische Kabinett Günther Franke oder die Künstlervereinigung Die Juryfreien, deren Mitglied er 1929 geworden war, präsentierten seine Werke, die auch in der zeitgenössischen Presse großen Anklang fanden.²

Die Heirat mit der Künstlerin Lotte Schönberg 1932 (Tochter des Leiters des Planungsbüros Oskar von Millers, Arthur Schönberg und Großnichte des österreichisch-jüdischen Komponisten Arnold Schönberg) öffnet Rudolf Ernst die Tür zu angesehenen Münchner Intellektuellenkreisen.³ Dieser nahezu kompetenhafte Aufstieg Rudolf Ernsts in der Kunstszene Münchens wird im Jahr 1933, mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten, abrupt beendet. Nachdem im September 1933

¹ Stadtarchiv München (StadtAM), EBA 1932/321, Einbürgerungsakte Rudolf Ernst: Rudolf Ernst: Lebenslauf. München 1932.

² Konrad Weiß: Ausschnitte aus unserer Zeitkunst. Ausstellungen im Graphischen Kabinett. In: Münchner Neueste Nachrichten, 30. April 1931, S. 4.

³ Louis Robert Lippl: Rudolf Ernst. Ein Münchner Maler 1896–1942. München Raisting 2001, unpaginiert.

das „Reichskulturkammergesetz“ in Kraft getreten war, das de facto ein Berufsverbot für alle jüdischen Kulturschaffenden bedeutete, wurde 1934, dem Beispiel Berlins folgend, auch in München ein Jüdischer Kulturbund gegründet.⁴ Wie viele jüdische Kulturschaffende konnte Rudolf Ernst seine künstlerische Tätigkeit unter erschwerten Bedingungen in dieser Einrichtung fortsetzen. So wurden seine Werke unter anderem in der Reichsausstellung Jüdischer Künstler, die 1936 vom Jüdischen Museum in Berlin organisiert worden war und Arbeiten jüdischer Künstler aus ganz Deutschland präsentierte, gezeigt.⁵ Mit einigen Künstlerfreunden, wie dem Religionsphilosophen Schalom Ben-Chorin und der Künstlerin Maria Luitko, rief er 1935 das Münchner Marionettentheater Jüdischer Künstler ins Leben, für das er die Marionetten und das Bühnenbild gestaltete.⁶ In der jüdischen Münchner Presse fand das Marionettentheater lobende Erwähnung.⁷

In Briefen an seinen 1935 nach Palästina geflohenen Freund Schalom Ben-Chorin berichtet Rudolf Ernst von der für ihn immer bedrohlicher werdenden Situation in München und von seinen vergeblichen Versuchen, von der britischen Mandatsregierung eine Einreiseerlaubnis nach Palästina zu erhalten.⁸ Nach einem Verhör durch die Gestapo gelingt ihm mit seiner Familie im Jahr 1938 die Flucht nach Jugoslawien. Über seine Zeit im Exil ist wenig bekannt. Aus den Quellen geht jedoch hervor, dass er auch dort künstlerisch tätig war. Doch die erneuten Repressalien durch die 1941 in Jugoslawien einmarschierten deutschen Truppen führen zum tragischen Tod Rudolf Ernsts. Im Jahr 1942 nimmt er sich das Leben. Seine Frau Lotte wird von den Nationalsozialisten deportiert, ihr weiteres Schicksal ist unbekannt. Ihr gemeinsamer Sohn Michael überlebt und wird nach dem Krieg von seiner Tante Else Schönberg,

⁴ Waldemar Bonard (Hg.): Die gefesselte Muse. Das Marionettentheater im Jüdischen Kulturbund 1935–1937. Kat. Ausst. Puppentheatermuseum des Münchner Stadtmuseums 1994. München 1994, S. 14.

⁵ Lotte Pulvermacher: Reichsausstellung Jüdischer Künstler im Berliner Jüdischen Museum. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung 11 (1936), S. 251f.

⁶ Bonard (Hg.): Die gefesselte Muse (wie Anm. 4), S. 30.

⁷ Berthold Wolff: Zur Aufführung des Marionetten-Theaters am Mittwoch den 30. Januar. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung 2 (1935), S. 31–34.

⁸ StadtAM, Judaica-Varia 60: Rudolf Ernst: Brief an Schalom Ben-Chorin. München 24.01.1936.

der die Flucht nach Paris gelungen war, adoptiert.⁹ Michel Ernst-Schönberg starb im Dezember 2010 in Paris.¹⁰

Das künstlerische Werk von Rudolf Ernst zeigt sich auf Grund seiner kunsthandwerklichen Ausbildung äußerst vielfältig.¹¹ Die Wandmalereien, die er für die Stadt München ausgeführt, sowie die jüdischen Grabsteine und Kultgeräte, die er geschaffen hat, können jedoch mangels Quellen nicht mehr rekonstruiert werden.¹² Einzig eine Uhr mit jüdischen Symbolen aus Holz und Silberlack, die er Schalom Ben-Chorin nach Jerusalem sandte, legt Zeugnis von seiner kunsthandwerklichen Tätigkeit ab. Diese Uhr befindet sich heute im Schalom Ben-Chorin Zimmer im Stadtarchiv München.

Die Gemälde, die Rudolf Ernst in den Jahren 1925–1933 schuf, zeigen klassische Bildsujets wie Stilleben, Landschaften und Porträts, die er im Stil des Nach-Expressionismus umsetzte. Seine Werke weisen eine klar durchdachte Komposition auf, in der großzügige Farbflächen und zarte, dynamische Linien das Bildfeld dominieren. Helle Pastelltöne verleihen den Gemälden einen häufig dekorativen Charakter, was auf seine kunsthandwerkliche Ausbildung zurückzuführen ist. Als seine großen Vorbilder nennt er die Maler Paul Cézanne und Louis Corinth. Besonders hervorzuheben ist hier sein um 1932 geschaffenes Stilleben *Äpfel und Zitrone*, das in Komposition, Form- und Farbgebung eine deutliche Anlehnung an die Stilleben Cézannes zeigt. Dieses Stilleben hat die Städtische Galerie im Lenbachhaus 1932 aus einer Ausstellung Rudolf Ernsts bei den Juryfreien erworben. Das Gemälde überlebte die „Säuberungsaktionen“ der Nationalsozialisten und befindet sich auch heute noch im Depot des Lenbachhauses.

Im Medium des Holzschnitts greift Rudolf Ernst auf zeitgenössische Themen wie die Schilderung des Großstadtlebens und von Alltagssituationen zurück. Auch die Holzschnitte weisen eine klare Komposition auf, großzügige Flächen und feine, geschwungene Linien bestimmen das Bildfeld. Durch den

⁹ Lipp: Rudolf Ernst (wie Anm. 3), unpaginiert.

¹⁰ Anna Sophia Messner: Rudolf Ernst. Leben und Werk eines jüdischen Münchner Künstlers (1896–1942). Unveröffentlichte Magisterarbeit, LMU München 2011, S. 28.

¹¹ Richard Eisen: Der Maler Rudolf Ernst – München. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung 22 (1936), S. 489–492.

¹² Karl Schwarz: Jüdische Kunsthandwerker, Sammler und Künstler in München. In: Hans Lamm (Hg.): Vergangene Tage. Jüdische Kultur in München. München 1982, S. 293–298, hier S. 298.

von ihm gekonnt eingesetzten Kontrast von Schwarz und Weiß verleiht er den Werken eine ungeheure Lebendigkeit und unterstützt somit den erzählerischen Charakter seiner Darstellungen. Die expressionistische Formensprache sowie die Wahl seiner Motive verweisen auf zeitgenössische Vorbilder wie die Künstler der Brücke, im Besonderen Ernst-Ludwig Kirchner.

Das Jahr 1933 markiert einen Bruch im Leben Rudolf Ernsts, der sich auch in dessen künstlerischem Schaffen widerspiegelt. Durch die Repressalien und Verfolgungen der Nationalsozialisten wurde Rudolf Ernst von außen gewaltsam auf seine jüdische Herkunft zurückverwiesen, die von nun an alle Bereiche seines Lebens bestimmen sollte. Hatte er noch im Jahr 1932 eine Verbindung zwischen seinem künstlerischen Schaffen und seiner jüdischen Herkunft abgewehrt, so vollzieht sich nun bei ihm ein Bewusstseinswandel, der sich auf eindrucksvolle Weise in seinen Werken offenbart. So widmete er sich unter anderem im Medium des Holzschnitts jüdischen Themen und Motiven, wie eine Bilderbibel zeigt, die er im Jahr 1936 schuf. Diese Bilderbibel soll im Folgenden näher betrachtet werden.

In einem Brief, vermutlich im Frühjahr des Jahres 1936, berichtete Rudolf Ernst seinem Freund Schalom Ben-Chorin von seinem Vorhaben, eine Bilderbibel im Medium des Holzschnittes zu gestalten, und legte dem Schreiben einige Druckexemplare bei.

„Die kleinen Holzschnitte zur Bibel sind eigentlich für ein Bilderbüchlein zur Bibel gedacht. Ca. 50 Blättchen ohne jeden Text mit Ausnahme der Titel, die jeder Bildgruppe vorangesetzt sind. Dies hat den Vorteil, dass man das leidige Blättern und Nachschlagen nicht mehr zu machen braucht, denn 5–6 Titel merkt man sich. . Jetzt fehlt bloß noch der Verleger, der sich, fürchte ich, nicht finden wird. Obwohl die Sache Erfolg haben könnte denn, 1. gibt es keine kleine Bilderbibel, 2. Ist diese an kein Sprachgebiet gebunden und die Übersetzungen des Inhaltsverzeichnisses bereitet keine Schwierigkeiten und 3. ist das Format, etwas kleiner als Inselfüchlein, so anspruchslos, dass es ganz billig verkauft werden kann.“¹³

¹³ StadtAM, Judaica-Varia 60: Rudolf Ernst: Brief an Schalom Ben-Chorin. München undatiert.

Im Verlauf des Jahres 1936 arbeitete Rudolf Ernst unermüdlich an seiner Bilderbibel und berichtete Schalom Ben-Chorin immer wieder voller Freude über die Fortschritte seiner Arbeit. Jedoch musste er auch resigniert feststellen, dass sämtliche Verlage, die er für sein Vorhaben zu gewinnen gehofft hatte, ablehnten, weshalb er Schalom Ben-Chorin bat, sich in Palästina nach einem geeigneten Verleger umzuhören.

Die Bilderbibel ohne Hinzufügen der entsprechenden Textstelle aus dem Alten Testament zu gestalten, schien Rudolf Ernst von besonderer Wichtigkeit, denn er war der Meinung, dass ein Bild auf Grund seiner Beschaffenheit den Inhalt wiedergibt und deshalb im besten Falle keinen begleitenden Text benötigte.

„[...] die Malerei ist das Primäre und die Fabel und Idee die Begleitung. Wie ich beim Malen nur trachte das Wahrgenommene darzustellen und den seelischen Gehalt der Dinge Kraft meiner Persönlichkeit unbewusst hineinrutscht, so könnte der Beschauer oder Kritiker gerade wenn er die rein malerische oder formale Beschaffenheit eines Bildes aus sich wirken lässt unwillkürlich auf den wesentlichen Inhalt kommen.“¹⁴

Um Rudolf Ernst bei seiner Tätigkeit zu unterstützen, veröffentlichte Schalom Ben-Chorin im Oktober 1936 einen Artikel in der *Jüdischen Rundschau* mit dem Titel „Ein Bibelwerk entsteht“ und hob darin die Bedeutung eines solchen Werkes für das Judentum, besonders im aktuellen Zeitgeschehen, hervor:

„In unseren Tagen, da das ewige Buch für das Judentum Deutschlands wieder neue Lebensmächtigkeit gewann, da eine junge Jugendgeneration auf dem Weg ins Bibel-Land sich redlich bemüht um Begegnung im ‚Dornbusch des Worts‘ – darin das Wort Rudolf Ernsts, die Krone seiner bisherigen Bemühungen, ernste Anteilnahme erwarten.“¹⁵

¹⁴ StadtAM, Judaica-Varia 60: Rudolf Ernst: Brief an Schalom Ben-Chorin. München 21.01.1936.

¹⁵ Schalom Ben-Chorin: Ein Bibelwerk entsteht. In: *Jüdische Rundschau* 80 (1936), S. 10.



1 Rudolf Ernst: Jakobs Kampf mit dem Engel. Holzschnitt. München 1936

Es war, so Schalom Ben-Chorin, diese künstlerische Auseinandersetzung mit der Bibel, die für Rudolf Ernst auch persönlich die Rückkehr in die jüdische Gemeinschaft bedeutete:

„Rudolf Ernst hat mit der Gestaltung des großen Urerlebnisses seines Volkes – das uns allen als Segen und Fluch zugleich, als Gnade und Prüfung im Blute rauscht – den Schritt in die Gemeinschaft vollzogen. [...] Was sind diese Holzschnitte anderes, als ein ‚Reden von der Weisung‘? Ein Mensch, ein Jude erzählt von seinem Erlebnis der Bibel, und da dieser Mensch ein Künstler ist, verstehen alle seine Sprache: die Einfältigen und die Weisen, die Kinder und die Alten.“¹⁶

Rudolf Ernst hatte nicht mehr die Möglichkeit, seine Bilderbibel zu verwirklichen. Dennoch ist es auf Grund eines Probeexemplars der Bilderbibel, das sich im Museum of Art in Ein Harod, Israel, in seinem Nachlass befindet, möglich, einen Eindruck zu erhalten.

Die Bilderbibel beinhaltet 52 Holzschnitte, die einzelne Szenen aus dem biblischen Geschehen wiedergeben. Die linke Seite nennt jeweils die Nummer und den Titel der Darstellung, die auf der rechten Seite zu sehen ist.

Die Bilderbibel beginnt mit Darstellungen aus der *Urgeschichte* (Gen 1–11). Die ersten drei Blätter zeigen Szenen aus der *Paradieserzählung* wie *Adam und Eva im Paradies*, Blatt 1, sowie deren *Vertreibung aus dem Paradiese*. Der *Paradieserzählung* folgt die Darstellung *Kain* unmittelbar nach dem Brudermord. Blatt 5 zeigt *Noah* beim Bau der Arche.

Der *Urgeschichte* folgt die *Erzvätergeschichte* (Gen 12–36). Diese beginnt mit zwei Darstellungen des Erzvaters Abraham, darunter die *Opferung Isaaks*, Blatt 7. Weiterhin werden Szenen aus dem Leben Isaaks gezeigt, wie *Isaak segnet Jakob*, Blatt 10. Die *Erzvätergeschichte* endet mit der Darstellung *Jakobs Kampf mit dem Engel*, Blatt 13.

Dem von Rudolf Ernst eher skizzenhaft gestalteten Überblick über die *Urgeschichte* und die *Erzvätergeschichte* folgt nun ein detaillierter Einblick in die *Josefgeschichte* (Gen 37–50), die Rudolf Ernst mit sechs nur dieser Geschichte gewidmeten Blättern besonders hervorhebt und die gleichsam als Verbindungsstück zwischen *Erzvätergeschichte* und der *mosaischen Geschichte* gilt.

Rudolf Ernst beginnt seine Illustrationen mit zwei Szenen, die am Beginn der *Josefgeschichte* für deren weiteren Verlauf ausschlaggebend sind. So zeigt die Darstellung Blatt 14 den Verkauf des bitterlich weinenden Josefs durch seine eifersüchtigen Brüder, denn Josef wird von seinem Vater Jakob besonders geliebt. Blatt 15 zeigt den von Schmerz verzehrten Jakob, der das von den Brüdern im Blut eines Ziegenbockes getränkte Kleid seines geliebten Sohnes Josef erkennt und diesen nun für Tod hält.

Blatt 16 und 17 zeigen Szenen aus dem Verlauf der *Josefgeschichte*, die jeweils einen Wendepunkt herbeiführen, so Blatt 16, *Josef und die Frau des Potiphar*, der er sich verweigert. Die *Josefgeschichte* endet mit *Jakobs Tod*, Blatt 19.

Mit 15 Darstellungen zum Buch *Exodus* und der *Landnahmeerzählung* (Ex 1 – Jos 24) widmet Rudolf Ernst der Gestalt Moses und der Rückführung des Volkes Israel in das verheißene Land sowie dessen Rückeroberung den größten Teil seiner Bilderbibel. Die Geschichte Moses beginnt mit dessen Auffindung durch die Tochter des Pharao in einem Binsenkörbchen im Schilf, Blatt 20. Der Darstellung *Moses tötet einen Ägypter* folgt die Offenbarung Gottes im brennenden Dornbusch, Blatt 22, mit der Moses den Auftrag erhält, das Volk Israel aus der ägyptischen Gefangenschaft zu befreien.

Der Darstellung Blatt 23, die die letzte der zehn Plagen, *Der Tod der Erstgeburt* zeigt, folgt Blatt 24, *Vor dem Auszug aus Ägypten*. Im Anschluss daran stellt Rudolf Ernst das sogenannte *Schilfmeerwunder* dar.

Eindrucksvoll, fast zeichenhaft schildert er den Tod der Verfolger, der Ägypter, im Schilf, deren Gestalten, Pferde und Streitwagen nur noch als Skelette zu erkennen sind.



2 Rudolf Ernst: Jakob erkennt das Kleid Josefs. Holzschnitt. München 1936



3 Rudolf Ernst: Tod der Ägypter im Schilfmeer. Holzschnitt. München 1936

„[...] jetzt sind die Kinder Israels schon in der Wüste nachdem die Plagen über die Ägypter gekommen sind und die Enten über den verschlammten Gebeinen der Toten ruhig dahinziehen.“¹⁷

Nach dem Sieg über die Verfolger führte Moses das Volk Israel auf seinem Weg ins verheißene Land vierzig Jahre durch die Wüste. Blatt 29 zeigt *Moses im Zorn*. Moses ist vom Götzendienst der Israeliten erzürnt, die, während er auf dem Berge Sinai die zehn Gebote von Gott erhielt, ein goldenes Kalb anbeteten, Blatt 28. Vor Zorn über das sich vor seinen Augen abspielende Geschehen zerschmettert Moses die beiden Gesetzestafeln, in welche er die zehn von Gott erhaltenen Gebote geschrieben hatte, Blatt 29. Das letzte Blatt der Geschichte Moses und der Landnahmeerzählung trägt den Titel *Jericho* und zeigt die Posaune blasenden Priester.

Mit der Eroberung Jerichos und der Rückkehr des Volkes Israel in das verheißene Land endet Rudolf Ernsts bildnerische Erzählung von der Befreiung des jüdischen Volkes aus der ägyptischen Gefangenschaft.

Der einzigen Darstellung *Jericho*, die Rudolf Ernst dem Buch *Die ersten Propheten* widmete, folgen Szenen aus dem *Buch der Richter*. Rudolf Ernst bezieht sich in seinem Werk ausschließlich auf den mittleren Teil des Richterbuches, indem er in sechs Darstellungen das Leben und die Heldentaten des Richters Simson aufzeigt (Ri 13–16).

Die erste Darstellung, die Rudolf Ernst der Geschichte Simsons widmet, *Simson und der Löwe*, Blatt 37, zeigt Simsons Kampf mit dem Löwen, der sich ihm in den Weg gestellt hatte, als er sich aufmachte, um um seine Braut, eine feindliche Philisterin, zu werben.

Die weiteren Bildfolgen zeigen nun Szenen aus Simsons Leben und beschreiben dessen Taten. Am Ende gelingt es der von Simson geliebten Philisterin Delila, die mit den Philistern ein

¹⁷ StadtAM, *Judaica-Varia* 60: Rudolf Ernst: Brief an Schalom Ben-Chorin. München 20.09.1936.

Bündnis eingegangen war, Simson die Haare zu scheren und diesen somit seiner Riesenkräfte zu berauben, Blatt 40, *Simson und Delila*.

Simson wird von den Philistern geblendet, Blatt 41 und in den Kerker geworfen, Blatt 42. Das letzte Blatt der Simsongeschichte *Simsons Tod*, Blatt 43, zeigt diesen in seinem letzten Kampf gegen die Philister, der gleichzeitig sein Todeskampf ist.

Den Darstellungen zur Geschichte Simsons folgen nun fünf Szenen aus dem *Buch Tobit*. Die Darstellungen Rudolf Ernsts zum *Buch Tobit* konzentrieren sich jedoch nur auf den Hauptteil des Buches, der von Tobias' Reise erzählt. Tobias wird von seinem verarmten und erblindeten Vater beauftragt, einst verliehenes Geld aus dem entfernten Medien zurückzuholen, Blatt 44, *Tobias nimmt Abschied von seinem Vater*. Die weiteren Darstellungen zeigen die Erlebnisse Tobias' auf seiner Reise, die er in Begleitung des Erzengels Raphael vornimmt, Blatt 45, *Tobias und der Engel*.

Den Darstellungen zum *Buch Tobit* folgen vier Illustrationen zum *Buch Hiob*, mit welchen Rudolf Ernst die Bilderbibel beschließt. Die Bilderfolge beginnt mit der Darstellung der Ermordung von Hiobs Knechten, Blatt 49, die im Moment ihres Todeskampfes gezeigt werden. Das zweite Blatt der Hiobsgeschichte zeigt den Tod von Hiobs Kindern, gefolgt von der Darstellung *Hiob und seine Freunde*. Die vierte Hiobsdarstellung (zugleich das letzte Blatt der Bilderbibel), zeigt den kranken Hiob, Blatt 52.

Hiob scheint am Ende seiner Kräfte, sein Körper ist gezeichnet vom ihm widerfahrenen Leid. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den ebenfalls körperlich ausgemergelten Hund, der ihm eine Wunde am Fuß leckt. Hiob nimmt seine letzten Kräfte zusammen, er hebt seinen Arm, sein Haupt und seinen Blick flehend gen Himmel und ruft Gott an.

Dieser Ausdruck der Dramatik der Situation und der elenden körperlichen Verfassung Hiobs wird verstärkt durch die Komposition und den Schwarz-Weiß-Kontrast des Holzschnitts. Hiob wirkt an die rechte Bildhälfte gedrängt und in dem ihn umgebenden schwarzen, endlos wirkenden Hintergrund fast verloren. Sein weiß gezeichneter Körper bildet einen starken



4 Rudolf Ernst: Simson und Delila. Holzschnitt. München 1936



5 Rudolf Ernst: Der kranke Hiob. Holzschnitt. München 1936

Kontrast zum schwarzen, die Bildfläche dominierenden Hintergrund und sticht aus diesem fast grell hervor.

Rudolf Ernst wählt als abschließendes Blatt seiner Bilderbibel eine Darstellung, die das durch Gottes Willen verursachte Leid Hiobs zeigt, mit welchem Gott diesen auf die Probe stellt, und knüpft damit eine unmittelbare Verbindung zum Leidensschicksal des jüdischen Volkes in seiner Zeit.

Mit der Gestaltung einer Bilderbibel im graphischen Medium des Holzschnittes greift Rudolf Ernst formal die Tradition des Jüdischen Buches auf, das während der Weimarer Republik zu neuer Blüte gekommen war. Zahlreiche jüdische Verlage und bibliophile Gesellschaften publizierten Werke zu jüdischen Themen, die sie von jüdischen Künstlern mit Graphiken ausstatten ließen.¹⁸ Rudolf Ernst entwickelte diese Tradition jedoch weiter, indem er seinen Darstellungen eine solch semantische Funk-

tion zuwies, dass sie seiner Meinung nach keinen begleitenden Text der entsprechenden Bibelstelle benötigten, sondern diesen eigens auf Grund der inhaltlichen und formalen Beschaffenheit des Bildes vermittelten und somit einen begleitenden Text überflüssig machten. Mit dem Motiv biblischer Gestalten nimmt Rudolf Ernst zwar eine Thematik auf, die sich auch im Bildrepertoire vieler jüdischer Künstler etabliert hatte, jedoch nicht als spezifisch jüdisch gelten kann. So hatten unter anderem die Künstler des Blauen Reiters am Vorabend des Ersten Weltkrieges mit einer Bibelillustration begonnen.¹⁹ Das in diesem Zusammenhang im Jahr 1917 veröffentlichte Drama zum Buch Hiob von Oskar Kokoschka ist Ausdruck seiner inneren Zerrissenheit, seiner Zweifel an Gott und an der Menschheit. Aber auch jüdische Künstler wie Ephraim Moses Lilien und Jakob Steinhardt hatten zahlreiche Illustrationen zur Bibel geschaffen. In ihren biblischen Gestalten offenbart sich ihr Ver-

¹⁸ Michael Brenner: Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München 2000, S. 182–194.

¹⁹ Klaus Lankheit: Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum (1963), S. 199–207.

hältnis zum Judentum und ihrer jüdischen Identität. So schuf Lilien, geprägt von seiner zionistischen Weltanschauung und in der ästhetischen Formensprache des Jugendstils, biblische Gestalten, in denen sich der zionistische Topos des stolzen und starken „Neuen Juden“ widerspiegelt.²⁰ Anders Jakob Steinhardt. Unter dem Einfluss seiner Erlebnisse als Soldat im Ersten Weltkrieg in Osteuropa, die zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Judentum führten, kommt in seinen expressiven Bibelillustrationen das Leidenschickal des jüdischen Volkes zum Ausdruck.²¹

In dieser inhaltlichen und formalen Tradition kann auch die Bilderbibel von Rudolf Ernst betrachtet werden. So greift Rudolf Ernst in einer Zeit der inneren Zerrissenheit, hervorgerufen durch historische, politische und gesellschaftliche Umbrüche, in der er sich mit seiner jüdischen Herkunft auseinandersetzte, auf das Motiv der Bibel zurück und beschreibt mit der Darstellung der Urgeschichte des jüdischen Volkes gleichsam seine eigene Rückkehr zu seinen jüdischen Wurzeln. Er wählt biblische Geschichten und Gestalten, die für das Schicksal des Leidens, des Exils und für den Hader mit Gott symbolhaft sind. So spiegelt sich etwa in dem Motiv *Jakobs Kampf mit dem Engel* Rudolf Ernsts Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Identität und seinem persönlichen Ringen mit Gott wider. Die Thematik des Exils greift Rudolf Ernst unter anderem mit der Gestalt Moses auf, der das seit vielen Jahren als Sklaven im Exil in Ägypten lebende jüdische Volk im Auftrag Gottes in seine Heimat zurückführt, diese jedoch selbst nicht mehr betreten darf (und auch Rudolf Ernst blieb es trotz seiner Bemühungen verwehrt, Palästina zu betreten). Weiterhin Josef, der, auf Grund der besonderen Zuneigung seines Vaters, von seinen eifersüchtigen Brüdern verkauft wird und somit lange Zeit im Exil, fern seiner geliebten Heimat leben muss oder Simson, der trotz der Tatsache, dass er von Gott mit besonderen Fähigkeiten ausgestattet wurde und das jüdische Volk gegen die feindlichen Philister verteidigt, am Ende zwar eines heldenhaften, doch qualvollen Todes stirbt. Und nicht zuletzt Hiob, der als Gestalt, in deren Schicksal

²⁰ Milly Heyd: E.M. Lilien. Identität im Konflikt. In: Michael Hasenclever (Hg.): E.M. Lilien. Aus dem graphischen Werk. München 1996, unpaginiert.

²¹ Christoph Brockhaus: Vorwort. In: Katharina Lepper (Hg.): Jakob Steinhardt (1887–1968). Druckgraphik. Duisburg 2002, S. 7 f., hier S. 7.

sich das gesamte Leidensschicksal des jüdischen Volkes widerspiegelt, die Bilderbibel von Rudolf Ernst beschließt und symbolhaft für Rudolf Ernsts Auseinandersetzung mit seinem Jüdischsein und seinem persönlichen Schicksal wie für das Schicksal des jüdischen Volkes in dieser Zeit steht.

Auch formal und stilistisch greift Rudolf Ernst, wie Ephraim Moses Lilien und Jakob Steinhardt, auf zeitgenössische Mittel zurück. So unterstützt er seine Bildaussage mit einer expressiven Formensprache und bringt damit das Leid seiner biblischen Gestalten besonders zum Ausdruck. Kompositorisch wird die Bildfläche bestimmt von großzügigen Flächen in Schwarz und Weiß, die jedoch, auf Grund der sie eingrenzenden schwingenden Linien, nicht statisch wirken, sondern dem Holzschnitt eine lebendige Dynamik verleihen und somit den erzählerischen Charakter der biblischen Darstellungen unterstreichen. Unterstützt wird diese Lebendigkeit durch den von Rudolf Ernst gekonnt in Szene gesetzten Schwarz-Weiß-Kontrast, mit welchem es ihm gelingt, innerhalb der großzügigen Flächen Raum zu schaffen und einzelne Motive besonders hervorzuheben.

BILDNACHWEIS
Abb. 1 bis 5: Gift trough
Mrs. Ilana Shapir to the
Collection of Museum of
Art, Ein Harod, Israel.

Winfried Nerdinger

Philipp Tolziner. Lebenswege eines Münchner Bauhäuslers

Durch den Nationalsozialismus wurden nicht nur zahlreiche jüdische und kommunistische Architekten aus Deutschland vertrieben, sondern diese verschwanden damit auch für lange Zeit aus der Architekturgeschichte. Erst seit einigen Jahren existiert durch die Untersuchungen von Myra Warhaftig ein Überblick zu den emigrierten jüdischen Architekten, und durch biographische Untersuchungen sind beispielsweise die Wege der jüdischen Architekten Arthur Korn und Fritz Landauer nach England oder von Otto Gerson und Leo Adler nach Palästina wieder genauer bekannt geworden.¹ Zu den heute immer noch weitgehend Vergessenen zählt Philipp Tolziner, der 1931 mit Hannes Meyer in die Sowjetunion ging, von dort nicht mehr zurückkam und am 1. Mai 1996 fast neunzigjährig in Moskau starb.

Geboren wurde Tolziner als Sohn eines jüdisch-polnischen Korbmachers am 16. Oktober 1906 in München. Im kleinen Geschäft des Vaters in Schwabing erlernte er den Korbmöbelbau, und in der jüdischen Jugendorganisation „Blau-Weiß“ wurde er nach eigener Aussage „Zionist und Sozialist“.² 1924 fuhr er nach Tel Aviv, um in den Korbmacherwerkstätten einer Kooperative der Blau-Weißen zu arbeiten, aber nach einer schweren Typhuserkrankung musste er nach München zurückkehren. Da ihn sein Beruf nicht mehr befriedigte, ging er 1927 ans Bauhaus in Dessau, wo er bis 1930 Architektur studierte. Bei dem neuen Direktor, Hannes Meyer, sowie bei des-

¹ Myra Warhaftig: Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918–1948. Berlin 1996; dies.: Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon: 500 Biographien. Berlin 2005; Sabine Klotz, Fritz Landauer: Leben und Werk eines jüdischen Architekten. Berlin 2001; Andreas Zeese: Die vergessene Moderne. Arthur Korn, Architekt, Urbanist, Lehrer (1891–1978). Leben und Werk eines jüdischen Avantgardisten in Berlin und London. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien 2010.

² Mitteilungen Tolziners bei mehreren Gesprächen mit dem Verfasser Anfang der 1990er-Jahre in München.



1 Philipp Tolziner als örtlicher Bauleiter von drei Laubenganghäusern der Siedlung Dessau-Törten, 1930

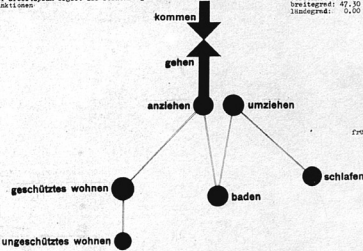


3 Ehemaliger-Bauhäusler auf der 1. Mai-Demonstration 1931 in Moskau. Von links nach rechts: unbekannt, Tibor Weiner, Margret Mengel (ehem. Sekretärin am Bauhaus), Philipp Tolziner, Antonin Urban, Konrad Püschel.

der grundriß errechnet sich aus folgenden faktoren

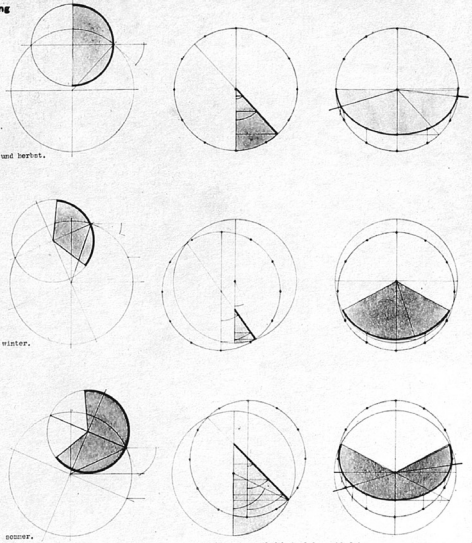
1. bewegungsfaktoren

der erbauplan ergibt die reihenfolge der funktionen



3. sonnenberechnung

berechnet für ort: Breitengrad 47,30
Längengrad: 0,00



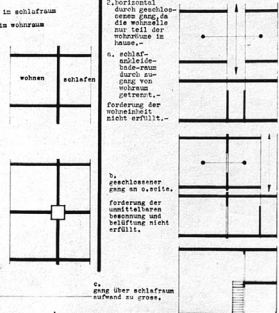
2. sonne

man braucht morgens sonne im schlafraum
man braucht abends sonne im wohnraum

daher schlafräume nach osten
wohnräume nach westen

rechen die einzelnen raumgruppen
südlich liegen drinnen, küchen etc.

1. natürlich erreichbar sein.
es wird maximal mit wohnzonen an einer richtung

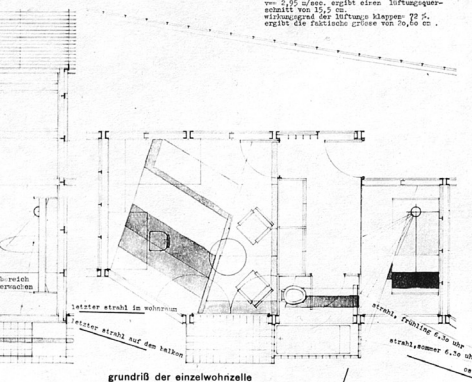
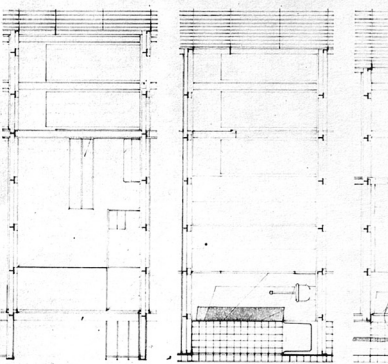


1 und 2 gibt 4

2 und 3 gibt 5

	wohnraum	schlafraum
bewärmung in winter bis	16,15 uhr 16,15 uhr	
bewärmung in frühling und herbst	16,16 uhr 16,16 uhr	
bewärmung in sommer bis	16,16 uhr 16,16 uhr	

konstruktion
trockenbauweise einbauelement uerhaltung



veruschaubelt
p. tolziner + t. weiner

2 Studentenentwurf von Philipp Tolziner und Tibor Weiner am Bauhaus in Dessau: Entwurf eines Gemeinschaftswohnhauses für die Arbeiter einer Fabrik des sozialisierten Staates mit einheitlicher Arbeitszeit, 1930

sen Partner Hans Wittwer, die beide erstmals am Bauhaus Architektur unterrichteten, lernte er das fast mathematisch genaue „analytische Entwerfen“. Als Illustration des Anspruchs von Meyer auf Objektivierung und Anonymisierung des Entwurfsprozesses wird heute in vielen Bauhaus-Publikationen eine Entwurfszeichnung Tolziners und seines Freundes Tibor Weiner mit der Überschrift „Der Grundriss errechnet sich aus folgenden Faktoren“³ gezeigt. Bei dem zeitlebens verehrten Hannes Meyer lernte Tolziner als örtlicher Bauleiter der Laubenganghäuser in der Siedlung Dessau-Törten auch die Baupraxis, denn die Bauhäusler wurden von Anfang an in die Projekte der Bauhausmeister einbezogen.

Schon 1928 wählte er als Studienarbeit ein „reihenhausprojekt für tel aviv“, da ihm die Bauaufgabe von seinem kurzen Aufenthalt in Palästina geläufig war.⁴ Am Bauhaus kam Tolziner auch in Kontakt mit einigen kommunistischen Kommilitonen, deren gesellschaftliche und politische Ziele er bald übernahm.

Tolziners Bauhaus-Abschluss im Sommer 1930 fiel mit der Entlassung Hannes Meyers zusammen, dem vom Dessauer Oberbürgermeister, wohl auch auf Betreiben von Walter Gropius, vorgeworfen wurde, er habe das Bauhaus von Kommunisten unterwandern lassen.

Mit dem Bauhaus-Diplom, unterschrieben vom neuen Direktor Ludwig Mies van der Rohe, zog Tolziner nach Berlin und arbeitete zunächst bei Fred Forbat, bis ihm Hannes Meyer 1931 anbot, zu ihm nach Moskau zu kommen, um am Fünfjahresplan zur Industrialisierung der Sowjetunion mitzuhelfen.

Die von Meyer zusammengestellte Brigade, die sich demonstrativ „Rotfront“ nannte, bestand aus insgesamt sieben ehemaligen Bauhäuslern: René Mensch, Konrad Püschel, Philipp Tolziner und Tibor Weiner sowie den aktiven Kommunisten Klaus Meumann, Béla Scheffler und Antonin Urban.⁵ In Mos-

³ Philipp Tolziner: Mit Hannes Meyer am Bauhaus und in der Sowjetunion (1927–1936). In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): hannes meyer 1889–1954, architekt urbanist lehrer. Berlin 1987, S. 234–263, Abb. S. 247.

⁴ Vgl. Tolziner: Mit Hannes Meyer (wie Anm. 3), S. 236.

⁵ Ivan Nevzgodin: Das Bauhaus in der UdSSR – ein russisches Roulette. In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom 21. bis 26. September 2009 [Martin-Gropius-Bau, Berlin und Bauhaus Dessau]. Berlin 2010, S. 105–109, und Astrid Volpert: Bauen als kollektiv gerichtetes Werk. Der Transfer von Bauhaus-Positionen in die Sowjetunion. In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom 21. bis 26. September 2009 [Martin-Gropius-Bau, Berlin und Bauhaus Dessau]. Berlin 2010,

kau wurde die „Brigade Meyer“ dem „Giprovts“ (Staatliches Institut zur Projektierung technischer Lehranstalten) unterstellt und mit der Entwicklung von Schulen beauftragt, die mit herkömmlichen Konstruktionen und ortsüblichen Materialien, aber vollkommen typisiert, am Fließband hergestellt und überall im Land aufgebaut werden sollten.

Obwohl die Brigade zahlreiche Typenprojekte erarbeitete, an Wettbewerben teilnahm und ihre Arbeiten publizierte, kam nur wenig, wie beispielsweise eine Industrieschule, zur Ausführung. Auch der Beitrag der Meyer-Brigade zum Wettbewerb für den Palast der Sowjets 1931/32 erhielt keinen Preis. Ähnlich wie die anderen „ausländischen Spezialisten“, die in der Sowjetunion zu dieser Zeit arbeiteten, mussten auch die Bauhäusler bald feststellen, dass sie einerseits von den russischen Architekten häufig als Konkurrenten betrachtet wurden und dass andererseits gerade ein Kurswechsel in der Architektur zu den von Stalin angeordneten „nationalen Bauformen“ stattfand. Während Ernst May, Mart Stam oder Gustav Hassenpflug die Sowjetunion schon 1933/34 enttäuscht verließen, blieben die überzeugten Kommunisten und mussten fast zwangsläufig ein Bauen mit regionalen oder historisierenden Elementen als Beitrag zum Aufbau eines nationalen Sozialismus akzeptieren. Tolziner wechselte zum Projektierungsbüro für Städtebau (Gorstroiprojekt) und entwickelte unter der Leitung von Hans Schmidt die Wohnbebauung von zwei Quartalen der neuen „sozialistischen Stadt“ Orsk.

Nach Stalins Anordnung 1936 zur Ausweisung der ausländischen Spezialisten gingen Hannes Meyer nach Mexiko und Hans Schmidt in die Schweiz, und auch die letzten deutschen Architekten mussten in ihre Heimat zurückkehren. Dieser Weg war Tolziner, einem jüdisch-deutschen Kommunisten, in doppelter Hinsicht versperrt. Er und seine kommunistischen Bauhausfreunde konnten nicht in das Deutschland Hitlers zurück und beantragten deshalb die sowjetische Staatsbürgerschaft. Im Zuge der stalinistischen „Säuberungen“ wurden Meumann, Urban, Scheffler und Tolziner 1938 verhaftet, in die berüchtigte Lubjanka gebracht und der „Spionage“ angeklagt.

S. 111–121; derzeit ist ein größeres Forschungsprojekt von Barbara Kreis und Astrid Volpert zum Thema „Gerufen und gelobt, verfemt, vergessen und wiederentdeckt – Bauhauskünstler und -architekten in der Sowjetunion“ in Arbeit, in dem die Lebenswege und Schicksale der 45 Bauhäusler in der Sowjetunion, von denen ein Drittel ermordet wurde, untersucht wird.

Während seine drei Freunde umgebracht wurden, kam Tolziner, nach Folterung und einem erpressten „Geständnis“ – bei dem er zwei Freunde, die er außer Landes glaubte, beschuldigte – für zehn Jahre in ein Arbeits- und Erziehungslager (USOLLag) bei Solikamsk.⁶ Tolziner überlebte diese lange Zeit im Permer Gebiet hinter dem Ural, da er neben der schweren Holzfällerei auch Blockhäuser projektieren durfte. Erst in seinen letzten Lebensjahren war er in der Lage, wenigstens in Andeutungen über die Schrecken und Qualen in der Lubjanka und im USOLLag zu berichten.

Nach der Entlassung 1947 blieb Tolziner, inzwischen mit einer Russin verheiratet, in Solikamsk und arbeitete im Projektbüro des Chefarchitekten der Stadt. Nach Gründung der DDR wandte er sich zwar an Kurt Liebknecht, den Präsidenten der Bauakademie, und Edmund Collein, die er beide aus dem Moskauer Exil kannte, er erhielt aber keine Stelle im kommunistischen Teil Deutschlands. Als 1951 eine „Permer Produktions- und Restaurierungswerkstatt für Baudenkmäler“ eingerichtet wurde, wechselte Tolziner in ein völlig neues Arbeitsgebiet. Er studierte die altrussische Architektur und erarbeitete sich auf der Basis von präzisen Bauaufnahmen, Proportionsstudien und Analysen der historischen Bausubstanz – Jahre vor der Charta von Venedig – ganz eigenständig die adäquaten Prinzipien zur Restaurierung und Rekonstruktion zahlreicher Sakralbauten. Bis 1961 entwickelte er außerdem einen Plan für Solikamsk mit „Schutz-zonen der Baudenkmäler“ und antizipierte somit hinter dem Ural den modernen Ensembleschutz.⁷ 1961 kehrte er nach Moskau an seine frühere Arbeitsstelle im Gorstroiprojekt zurück und projektierte eine Serie von typisierten Wohnbaublöcken für Wladiwostok, deren Ausführung er auch betreute.

⁶ Die Zusammenhänge wurden erstmals von Astrid Volpert in sowjetischen Archiven recherchiert und bekannt gemacht, vgl. Astrid Volpert: Suche nach einem Ort für das Gemeinschaftshaus. Der Dessauer Bauhausarchitekt Philipp Tolziner in der Sowjetunion 1931–1936. In: Karl Eimermacher, Astrid Volpert (Hg.): *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945*. München 2006, S. 931–966. Astrid Volpert hat auch das Schicksal von Béla Scheffler aufgeklärt, vgl. dies.: Ein verschwundener Name kehrt zurück. In: *Goethe-Institut Moskau* (Hg.): *Béla Scheffler*. Moskau 2002, o. S.

⁷ Ludmila Tokmeninova: Bauhauserbe im Kontext der Architektur des Neuen Bauens im Ural. In: *Bauhaus Archiv Berlin* (Hg.): *bauhaus global* (wie Anm. 5), S. 132–140.

Nach seiner Pensionierung 1967 begann Tolziner seine Erinnerungen zu verfassen. Im Zuge der immer weiter ausgreifenden Forschung zu den Lebenswegen von Bauhäuslern wurde er in der DDR wenigstens wieder erwähnt, aber die tragischen Hintergründe seines Lebens blieben unbekannt oder wurden verschleiert.⁸ Erst im Zusammenhang der Feiern zum 100. Geburtstag von Hannes Meyer wurde er von einigen Wissenschaftlern in Moskau besucht, und er kam zu Vorträgen nach Berlin, Frankfurt, München und Weimar. Völlig erblindet, aber ungebrochen fuhr er noch Anfang der 1990er Jahre mehrmals 42 Stunden im Zug von Moskau nach Berlin, um dem Bauhaus-Archiv seine Unterlagen zu übergeben. Zu einer geplanten Veröffentlichung seines Lebenswerks kam es nicht mehr, eine größere Darstellung über ihn steht somit noch aus.

BILDNACHWEIS

Abb. 1 bis 3: Philipp Tolziner: Mit Hannes Meyer am Bauhaus und in der Sowjetunion (1927–1936), in: Bauhaus-Archiv Berlin, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main: Hannes Meyer. Architekt Urbanist Lehrer 1889–1954, Berlin 1989, S. 234–263, Abb. auf S. 235, S. 247 und S. 250. Rechteinhaber konnte nicht ermittelt werden. Wir bitten um Verständnis und eventuelle nachträgliche Mitteilung an den Verlag.

⁸ Ludmila Tokmeninova: Bauhauserbe im Kontext der Architektur des Neuen Bauens im Ural. In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): bauhaus global (wie Anm. 5), S. 132–140.

Eva-Maria Troelenberg

Hoflieferanten und Avantgardisten: Die Kunsthandlungen Bernheimer und Thannhauser auf der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ München 1910

Ganz München sprach im Sommer 1910 vom Orient: Die seit 1908 alljährlich im städtischen Ausstellungspark auf der Theresienhöhe mit großem Spektakel und Begleitprogramm abgehaltene Ausstellung widmete sich in diesem Jahr dem Thema „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“.¹ Rund 3600 Exponate wurden hier präsentiert, erstmals sollte ein qualitativ hochwertiger und repräsentativer Querschnitt islamischer Kunst aller bedeutenden Kunstlandschaften und Epochen gezeigt werden. Die Konzeption der Kunstausstellung selbst lag weitgehend in den Händen einiger Berliner Museumsleute, die damals die renommiertesten deutschsprachigen Experten auf dem Fachgebiet islamischer Kunstforschung waren. Allerdings griffen sie auf eine zum Teil weit zurückreichende, etablierte internationale Sammlungstradition zurück – fast alle Exponate stammten aus europäischen Museen, Fürstenthümern und Privatsammlungen. Unter den etwa 250 Leihgebern befinden sich nicht wenige Angehörige des jüdischen Bürgertums, das sich um die Jahrhundertwende in Kunsthandel und Sammlungs-wesen engagierte, darunter etwa die Familien Gans, Oppenheim oder Pringsheim.²

¹ Diese Ausstellung ist das Thema meiner Dissertation, einige Aspekte daraus sind im vorliegenden Aufsatz aufgegriffen und vertieft: Eva-Maria Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. Frankfurt am Main u.a. 2011. Komplementär dazu s. den Tagungsband Andrea Lerner, Avinoam Shalem (Hg.): After One Hundred Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ Reconsidered. Leiden, Boston 2011.

² Zur Rolle jüdischer Mäzene und Sammler: Steven M. Lowenstein: Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur. In: Michael A. Meyer, Michael

Doch auch für die lokale Geschäftswelt und nicht zuletzt den Kunsthandel war die Ausstellung das Ereignis des Jahres – vor allem vom umfangreichen kommerziellen und populären Begleitprogramm erhoffte man sich effektive Auswirkungen, kurzfristig auf den Umsatz, langfristig auf das Renommee Münchens als Kunst- und Kunsthandelsstadt.³

In prominenter Position agierten dabei zwei jüdische Münchner Kunsthändler: Max Bernheimer,⁴ der sich als Prokurist der väterlichen Firma vor allem als Importeur hochwertiger Orientteppiche einen Namen gemacht hatte, sowie Heinrich Thannhauser,⁵ dessen „Moderne Galerie“ in jenen Jahren eine bedeutende Rolle für die Entwicklung der künstlerischen Avantgarde spielte. Damit sind bereits recht unterschiedliche Ausgangspositionen umrissen – schon in der Grundkonstellation kündigt sich also jene „Gleichzeitigkeit des Verschiedenen“ an, mit der Peter-Klaus Schuster die Kunststadt München der Prinzregentenzeit charakterisierte.⁶

Im Folgenden soll es darum gehen, die jeweiligen Standpunkte Bernheimers und Thannhausers genauer zu beleuchten: Inwiefern bildet die Heterotopie der „Ausstellung München

Brenner (Hg.): *Deutsch-Jüdische Geschichte der Neuzeit*. Bd. 3, München 1997, S. 308–332, bes. S. 326–328.

³ Susanne von Möller: *Kunsthandel und Kunstexport. Ein Markt für gehobene Schichten*. In: Friedrich Prinz, Marita Krauss (Hg.): *München – Museumstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*. München 1989, S. 248–252.

⁴ Erich Pfeiffer-Belli: *Hundert Jahre Bernheimer*. München 1964; Konrad O. Bernheimer: *Katalogbuch zur Ausstellung Kunst & Tradition. Meisterwerke bedeutender Provenienzen*. München 1989; Emily D. Bilski: *Die Kunst- und Antiquitätenfirma Bernheimer. The art and antiques house of Bernheimer*. Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. *Sammelbilder 5*, München 2007.

⁵ Karl-Heinz Meissner: *Der Handel mit Kunst in München 1500–1945*. In: Rupert Walser, Bernhard Wittenbrink (Hg.): *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*. Bd. 1, München 1989, S. 12–102, bes. S. 44–57. Mario-Andreas von Lüttichau: *Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser vor dem Ersten Weltkrieg und der Blaue Reiter*. In: Walser, Wittenbrink: *Ohne Auftrag* (wie Anm. 5), S. 117–129. Mario-Andreas von Lüttichau: *Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München*. In: Henrike Junge (Hg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*. Köln, Weimar, Wien 1992, S. 299–306. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK (Hg.): *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter*. In: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 11* (2006). Emily D. Bilski: *Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser. The „Moderne Galerie“ of Heinrich Thannhauser*. Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. *Sammelbilder 6*, München 2008.

⁶ Peter-Klaus Schuster: *München – die Kunststadt*. In: Prinz, Krauss (Hg.): *München* (wie Anm. 3), S. 226.

1 Eingang zur
„Karawanserei“,
Ausstellung
München 1910



1910“ bestimmte Handlungsoptionen und Positionen jüdischer Kunsthändler im München des frühen 20. Jahrhunderts ab? Welche kulturellen und sozialhistorischen Hintergründe sind dabei zu beachten, und wie wirkt sich dies auf unterschiedliche Arten der Präsentation, Wahrnehmung und Interpretation des „Fremden“ in Gestalt islamischer Kunst aus, nicht zuletzt jenseits des streng wissenschaftlichen Rahmens?

Zwar war die Münchner Ausstellung keine ausgesprochene „Teppichschau“ – allerdings hatte der Fund einiger hochwertiger persischer Teppiche in der Münchner Residenz im Jahr 1909 ganz wesentlich zur Themenfindung beigetragen. Entsprechend nahe lag es für den Hoflieferanten Max Bernheimer, sich an der Schau zu beteiligen, galt er doch in München und weit darüber hinaus als die einschlägige Adresse auf diesem Gebiet. Tatsächlich tritt er im Zusammenhang mit der Ausstellung gleich mehrfach in Erscheinung. In den Protokollen der vorbereitenden Sitzungen taucht sein Name zunächst in Zusammenhang mit der so genannten „Karawanserei“ auf, die zu den wichtigsten Attraktionen im Begleitprogramm gehören sollte: In einem ehemaligen Weinhaus im Südpark des Geländes wurde unter dem Titel „Muhammedanische Handwerker bei der Arbeit“ eine Gruppe von Kunsthandwerkern aus dem Osmanischen Reich zur Schau gestellt, die dort traditionelle Techniken vorführten.⁷ Für diese Attraktion war ein zusätzliches Eintrittsgeld

⁷ Zu Karawanserei und Völkerschauen in München s. Anne Dreesbach: Kalmücken im Hofbräuhaus. Die Vermarktung und Zurschaustellung fremder Menschen am Beispiel München. In: Hans-Peter Bayerdörfer, Eckhart Hellmuth (Hg.): *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im*

zu entrichten, die Produkte wurden den Ausstellungsbesuchern umgehend zum Kauf angeboten. Offiziell waren Bernheimer und Thannhauser gemeinsam für diesen Programmpunkt verantwortlich⁸ – aufgrund seiner Erfahrungen und Kontakte im Orient lag die Zusammenstellung und Organisation aber wohl hauptsächlich in den Händen Bernheimers.⁹ Im Oktober 1909 referierte er vor dem Ausstellungsausschuss seine Pläne: Demnach wollte er ursprünglich etwa 100 Personen anwerben, an erster Stelle seiner Aufzählung stehen „Kinder, griechischer, armenischer und türkischer Religion“. ¹⁰ Sicherlich steckte dahinter ein gewisses ökonomisches Kalkül, konnte man doch damit rechnen, dass Kinder ganz besonders die Gunst des zahlenden Publikums erlangen würden. Darüber hinaus fasste Bernheimer auch erwachsene Griechen, Armenier, Türken und „spaniolische“, also sefardische, Juden ins Auge. In erster Linie ging es offenbar darum, möglichst „orientalisch“ wirkende Akteure zu finden, die die traditionellen Techniken beherrschten, ob nun „muhammedanisch“ oder nicht. Diesem Konzept folgte Bernheimer weitgehend, wenn sich auch die Zahl der Handwerker noch um mehr als die Hälfte reduzierte. Schließlich trafen wenige Tage vor Ausstellungsbeginn 48 Personen in München ein, darunter eine größere Zahl von Teppichknüpferinnen, die alle christlichen Glaubens waren. Nur unter den Männern, die aus Damaskus, Konstantinopel und Cäsarea kamen, befanden sich einige Muslime und auch zwei Juden.¹¹ In der Ausstellung wurden sie als Gemeinschaft mit familiärem Charakter präsentiert und ergaben auf dem Gelände, wie eine zeitgenössische Pressestimme es ausdrückte, „...die Staffage zu einem Bild, für das der Ausdruck feenhaft einmal wirklich am Platz ist“. ¹² So

19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven 1. Münster 2003, S. 217–236; Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940. Frankfurt, New York 2005, bes. S. 105–107.

⁸ Karl Kühles: Bericht über die Ausstellung München 1910. München 1911, S. 31.

⁹ Ernst Bernheimer: Familien- und Geschäftschronik der Firma L. Bernheimer. München 1950, S. 90–91; Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 18.

¹⁰ Stadtarchiv München (StadtAM), Ausstellungen & Messen 42a: Sitzung des Unterausschusses A für den Vergnügungspark, 7.10.1909.

¹¹ Staatsarchiv München (StAM), Polizei Dir. Nr. 1006, Akten der K. bayer. Polizeidirektion München: Asiatische Arbeiter im Ausstellungspark, 1910.

¹² Münchner Neueste Nachrichten, General-Anzeiger Nr. 355, 1.8.1910, S. 1.



2 Ein Handwerker mit zwei Kindern in der „Karawanserei“

verschmolz diese ethnisch und geografisch eigentlich recht heterogene Truppe zum einheitlichen Bild des Exotisch-Orientalischen schlechthin.

Das Schlagwort für diese Alteritätsverhandlung lautete zwar „muhammedanisch“, aber eigentlich handelte es sich dabei eben nicht um eine religiöse, sondern eine soziale und geopolitische Trennlinie, die etwa auch deutlich zwi-

schen dem etablierten jüdischen Münchner Kunsthändler Bernheimer und den beiden jüdischen Damaszener Handwerkern verläuft. In dieser Hinsicht ist die „Karawanserei“ in jedem Fall als Variante jener um die Jahrhundertwende populären und kommerziell in der Regel höchst erfolgreichen „Völkerschauen“ zu betrachten, in denen die Angehörigen fremder Kulturen in stereotyper Weise einem westlichen Publikum dargeboten wurden.¹³ Allerdings gehörten solche „Völkerschauen“ in der Regel in den Kontext von Jahrmärkten und wurden entsprechend von Schaustellern in Szene gesetzt und spektakulär vermarktet.

Dem gegenüber wurde die Besetzung der Münchner „Karawanserei“ mit Bedacht ausgewählt, es ging nicht nur um einen oberflächlichen Schaulusteffekt, sondern um Können und Kunstfertigkeit. Die Inszenierung blieb insgesamt zwar maleisch, aber vergleichsweise zurückhaltend: So waren die Werkstätten recht sachlich gestaltet, und die Handwerker trugen praktische Alltagskleidung. Möglicherweise ging es dabei auch darum, das Hauptaugenmerk des Besuchers nicht allzu sehr von den produzierten Waren abzulenken, auf die im Ausstellungsführer hingewiesen wird: „Es wird die Damen besonders interessieren, die feine Broussa-Seide und den unserem Frottierstoff ähnlichen Baumwollstoff vor ihren Augen ersehen zu sehen. Diese Leute, welche auf den primitivsten Webstühlen ihre Stoffe erzeugen, spinnen auch das dazu nötige Garn selbst; alles dies wird in der Ausstellung vorgeführt.“¹⁴ In der Tat fanden diese und andere Stücke – Teppiche, Schnitzereien, Metallarbeiten, tauschierte damaszener Klingen und Perlmuttertarsien – ihre Käufer, gerade unter den betuchteren

¹³ Dreesbach: Kalmücken im Hofbräuhaus (wie Anm. 7).

¹⁴ Ausstellung München 1910. Amtlicher Führer. München 1910, S. 80.

Besuchern. So hatte Bernheimer durch Einschaltung einer hochwertigen materialkulturellen Komponente einen gängigen, in der Völkerschau popularisierten hegemonialen Diskurs auf eine elitärere Ebene gehoben. Angeblich kaufte sogar der König von Schweden in der „Karawanserei“ ein.¹⁵ Er kann durchaus repräsentativ für Bernheimers Käufermilieu stehen,¹⁶ das bei der Zusammenstellung der Truppe offenbar von Anfang an die Qualitätskriterien bestimmt hatte: So stammten die meisten der Mädchen und Frauen etwa aus der kaiserlich-osmanischen Teppichknüpferei von Heréké. „Dieselbe ist im Privatbesitz des Sultans; von ihr wurde der größte Teil der technisch so hervorragenden Teppiche vom Yildiz und in anderen türkischen Palästen hergestellt“,¹⁷ unterrichtet der Ausstellungsführer. Die Tatsache, dass diese Arbeiterinnen praktisch als direkte „Leihgabe“ des Osmanischen Sultans nach München kamen, ist der vielleicht deutlichste Beleg für Bernheimers hervorragende Verbindungen und hohe Standards.

Damit funktionierte die „Karawanserei“ sicherlich auch als Aushängeschild für Bernheimers eigene Kunsthandlung, die in der kommerziellen Händlerabteilung der Ausstellung mit historischen und modernen Teppichen vertreten war. Einige antike Exemplare zeigte er sogar in der Kunstaussstellung selbst,¹⁸ die ausdrücklich keine Verkaufsschau war (auch wenn so manches Stück natürlich in der Folge den Besitzer wechselte). Als Händler bewegte er sich also auf allerhöchstem, auch museumswürdigem Niveau – ganz im Einklang mit dem im Ausstellungstitel explizit gemachten „Meisterwerk“-Begriff, der ja eine eigentlich konservative Anpassung an einen bestehenden hochkulturellen Qualitäts- und Geschmackskanon signalisiert, auch wenn der Präsentationsmodus vergleichsweise nüchtern und modern gehalten war.¹⁹

¹⁵ Münchner Neueste Nachrichten, General-Anzeiger Nr. 444, 22.9.1910, S. 1.

¹⁶ Vgl. auch Reinhard Müller-Mehlis: Bernheimer und München – Gedanken zur Familiengeschichte. In: Konrad O. Bernheimer: Katalogbuch zur Ausstellung Kunst & Tradition (wie Anm. 4), S. 19: „Bis zu den Revolutionen von 1918/19 waren alle Herrscherhäuser dieser Welt Bernheimer-Kunden.“ S. auch Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 19–20.

¹⁷ Ausstellung München 1910 (wie Anm. 15), S. 78.

¹⁸ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 34.

¹⁹ Zum „Meisterwerk“-Begriff auf der Münchner Ausstellung s. Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (wie Anm. 1), S. 94–99.

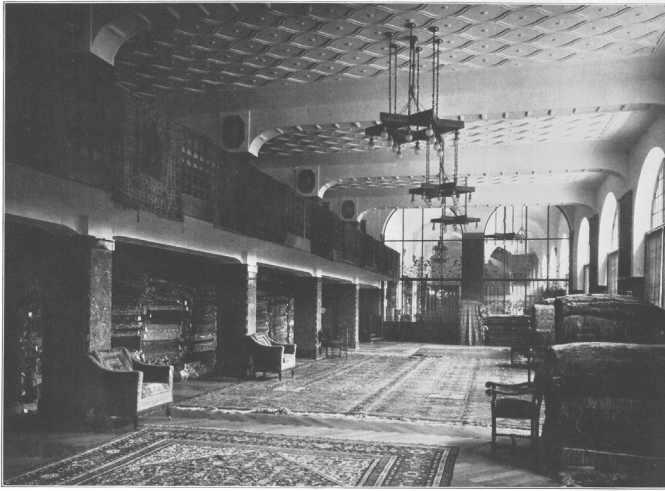
Bernheimers Position auf der Ausstellung spiegelt somit sehr genau eine gesellschaftliche Stellung wieder, die das Resultat einer ökonomischen und sozialen Erfolgsgeschichte war.²⁰ Dieser Aufstieg war zwar im Falle Bernheimers besonders spektakulär, kann aber im Prinzip durchaus als repräsentativ für andere jüdische Familien gelten, die sich im Kunsthandel spezialisierten.²¹ Firmengründer Lehmann Bernheimer war der Sohn eines württembergischen Tuchhändlers, der seine Waren regelmäßig auf den Münchner Jahrmärkten anbot. 1864 kaufte Lehmann ein Textilwarengeschäft am Promenadeplatz, das rasch zu expandieren begann. Außer Kleidungsstücken nahm er bald auch Teppiche und Möbelstoffe in sein Sortiment auf. 1870 zog die Firma in die Kaufingerstraße, 1882 wurde Lehmann von König Ludwig II. zum Hoflieferanten ernannt. In diesen Jahren begann er, sich ganz auf Teppiche und Textilien zu konzentrieren, mit einem starken Schwerpunkt auf Waren orientalischer Provenienz. Dies mündete schließlich in das einzigartige Geschäftsmodell hochklassiger kompletter Innenausstattungen. Aushängeschild für dieses Konzept und zugleich deutlichstes äußeres Zeichen des Erfolgs war das prächtige historistische Palais, das die Firma Bernheimer in den späten 1880er Jahren am heutigen Lenbachplatz von Friedrich Thiersch und Martin Dülfer erbauen ließ.²² Zur gleichen Zeit baute Thiersch in unmittelbarer Nachbarschaft auch den Justizpalast,²³ und als Bernheimers neue Geschäfts-

²⁰ Angaben zur Firmen- und Familiengeschichte nach Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5) und Pfeiffer-Belli: Hundert Jahre Bernheimer (wie Anm. 4).

²¹ Bilski: Die Kunst- und Antiquitätenfirma Bernheimer (wie Anm. 4), S. 13. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch Susanne von Möllers Abhandlung zum Kunsthandel der Prinzregentenzeit – sie stellt fest, dass eine ganze Reihe von Münchner Kunsthändlern jüdischer Abstammung gewesen seien, was jedoch vielleicht allzu summarisch aus einem Zusammenwirken von kaufmännischen Fähigkeiten und eigenem Sammler- und Liebhaberinteresse erklärt wird: Susanne von Möller: Kunsthandel und Kunstexport (wie Anm. 3), S. 248–256, bes. S. 248–249. Siehe auch Elisabeth Angermair: Eine selbstbewußte Minderheit (1892–1918). In: Richard Bauer, Michael Brenner (Hg.): Jüdisches München vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2006, S. 110–136, über die „tatsächlich dominante Rolle“ jüdischer Unternehmer im Kunsthandel v.a. S. 129–131.

²² Horst Karl Marschall: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852–1921. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 30, München 1982. Zum Palais Bernheimer unter Nr. 63, S. 294–295.

²³ Horst Karl Marschall: Biografie. In: Winfried Nerdinger: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852–1921. München 1977, S. 39–40.



2. Fr. v. Thiersch: Aus dem Erweiterungsbau des Bernheimer'schen Kaufhauses in München; Teppichsaal.

3 Teppichsaal in der Kunsthandlung Bernheimer, 1910, Architekt Friedrich Thiersch

XXIV. Jahrgang.

BLÄTTER FÜR ARCHITEKTUR UND KUNSTHANDWERK.

Tafel 13.



Architekt: Fr. v. Thiersch, München.

Der Erweiterungsbau des Geschäftshauses L. Bernheimer in München, Ottostraße 14, 15 und 16.

Enthal: 1909—1910.

3. Blick in den Gobelinsaal.

4 „Gobelinsaal“ in der Kunsthandlung Bernheimer, 1910, Architekt Friedrich Thiersch

räume 1889 eröffnet wurden, war der Prinzregent anwesend. Firma und Familie waren innerhalb weniger Jahrzehnte also ganz im großbürgerlichen, der Monarchie nahestehenden Milieu der Residenzstadt angekommen. Wenige Jahre später wurden Lehmann Bernheimers drei Söhne in das Geschäft aufgenommen, unter ihnen Max, der sich auf den Orienthandel spezialisierte. Der nächste deutlich nach außen sichtbare Schritt vollzog sich genau im Jahr der „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“. Am 15. Juli 1910 eröff-

HEFT 2 · 2012
MÜNCHNER BEITRÄGE
ZUR JÜDISCHEN
GESCHICHTE UND KULTUR

nete Bernheimer, wiederum in Anwesenheit des Prinzregenten, einen großzügigen Erweiterungsbau des Geschäftspalais. Die der Ottostraße zugewandten Räumlichkeiten, abermals von Friedrich Thiersch entworfen, erfuhren ein breites Echo in der Fachpresse²⁴ und lohnen für die vorliegende Fragestellung durchaus einen genaueren Blick: Der gesamte Neubau folgte in Architektur und Dekor italienischen Palästen des Mittelalters und der Renaissance, häufig wird der Bargello in Florenz als direktes Vorbild genannt.²⁵ Damit entsprach Bernheimer ganz der Konvention der Zeit – der Rückgriff auf die ästhetischen Normen hochentwickelter und kulturell selbstbewusster italienischer Kulturzentren war im Bürgertum der wilhelminischen Ära allgemein beliebt.²⁶ Im Inneren des Geschäftshauses beherbergte ein großer, sachlich ausgestatteter Erdgeschosssaal die zum Verkauf bestimmten orientalischen Teppiche, direkt im Anschluss führte ein elegantes Treppenhaus hinauf in den so genannten „Gobelinsaal“, ein repräsentatives Interieur, das dem Kunden die Möglichkeiten zeitgenössischer Innenausstattung vor Augen führte. Auch dieser Raum folgte italienischen Vorbildern und gab in den Worten eines Zeitgenossen „ein Bild von fast Tizianischer Schönheit“ ab.²⁷ Deutlich wird hier die Position des orientalischen Teppichs vorgeführt – er wirkt in diesem Kontext eigentlich nicht exotisch. Vielmehr wird er, ähnlich wie es auf Renaissancegemälden häufig zu sehen ist, als integrales Requisite einer elitären Wohn- und Repräsentationskultur einverleibt, die sich an den ästhetischen Voraussetzungen eines europäischen hochkulturellen Kanons orientierte. Der mit dem Aufstieg verbundene Assimilierungsprozess bedeutete im Fal-

²⁴ Z.B. Alexander Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer in München. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München 61 (1910–11), S. 1–6; Anon.: Erweiterungsbau des Geschäftshauses L. Bernheimer in München. Ottostraße 14, 15 und 16, erbaut 1909–10. Architekt Friedrich Thiersch. In: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 24, 2 (1911), S. 5 u. Taf. 11–13; Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein (Hg.): München und seine Bauten. München 1912, S. 337–339.

²⁵ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 19.

²⁶ Seit 1877 gab etwa der Verleger Georg Hirth in München eine Vorlagensammlung heraus: Georg Hirth: Formenschatz der Renaissance. Bd. 1, München 1877 u. weitere. Den Hinweis auf Georg Hirths Rolle für die bürgerliche Neo-Renaissance-Bewegung in München verdanke ich Ute Strimmer.

²⁷ Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer (wie Anm. 24), S. 4.

le Bernheimers also auch die Reproduktion gängiger Identitäts- und Alteritätsdefinitionen, die im Falle der eigenen Geschäftsräumlichkeiten ausgesprochen bürgerlich, im Falle der „Karawanserei“ sogar hegemonial ausfallen konnten.

Dieser Gedankengang führt uns zunächst zurück auf das Ausstellungsgelände. In unmittelbarer Nachbarschaft sowohl zu den „muhammedanischen Handwerkern“ als auch zu den „Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ befand sich das Ausstellungslokal von Heinrich Thannhauser, in dem er „Gemälde und Zeichnungen moderner Meister“ zeigte, wie ein Inserat im Ausstellungsführer bekanntgab.²⁸ Zudem präsentierte er in der zum Begleitprogramm gehörenden Musikinstrumentenschau eine „Kollektion von Bildern und Radierungen hervorragender Münchner und französischer Meister“.²⁹ Schon in der Wortwahl kündigt sich an, dass auch Thannhauser sich hohen künstlerischen Qualitätsstandards verpflichtet sah, seine Auffassung von „Meisterschaft“ aber eine jüngere und progressivere war: Vor allem der Fokus auf neuere französische Kunst war ein deutliches Signal zu einer Zeit, in der etwa die durch den Museumsdirektor Hugo von Tschudi vermittelte Spende von Werken französischer Maler wie Gauguin und Van Gogh an die Neue Pinakothek als Affront gegen das konservative deutsche Kulturestablishment gesehen wurde.³⁰ Genau diese Künstler waren es aber, die zu Thannhausers „Leitfiguren“³¹ gehörten; mittels ihrer formalen Innovationskraft wollte er auch die Münchner Avantgarde fördern. Emily Bilski wertet Thannhausers Präsenz auf der Ausstellung sicherlich nicht zu Unrecht als strategischen Schritt zur „Mobilisierung der breiten Öffentlichkeit“³² für die neue Kunst. Es gibt jedoch auch eine direkte inhaltliche Verbindungslinie zwischen Avantgarde und islamischer Kunst. Rémi Labrusse hat das Beziehungsgeflecht nachgezeichnet, das sich um 1900 vor allem in Paris zwischen Künstlern und Kunsthändlern bzw. -sammlern er-

²⁸ Ausstellung München 1910 (wie Anm. 15), unpag. Zu Thannhauser im Kontext der Ausstellung s. auch Troelenberg: Eine Ausstellung wird beachtet (wie Anm. 1), S. 373–375.

²⁹ Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 299, 30.6.1910, S. 4.

³⁰ Zu diesem Themenkreis im Umfeld der so genannten „Tschudi-Spende“ von 1909 s. z.B. die Beiträge in: Johann Georg Hohenzollern-Hechingen, Peter-Klaus Schuster (Hg.): Manet bis van Gogh. Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie Berlin. München 1996.

³¹ Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 44.

³² Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 21.

gab, die sich sowohl für eine moderne, auf die Abstraktion gerichtete Formensprache als auch für islamische Objekte interessierten.³³ Unter ihnen befanden sich etwa Alphonse Kann und Siegfried Bing.

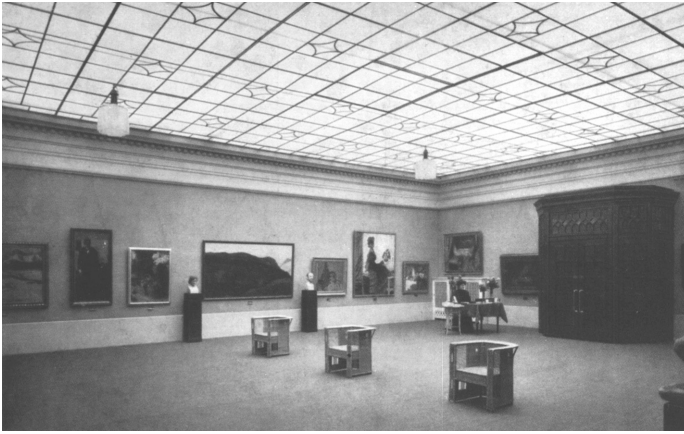
Dieses Umfeld war selbstverständlich für die wissenschaftlichen Kuratoren der „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ hochinteressant, und nicht wenige Leihgaben kamen aus diesen Sammlungen. Ganz bewusst hatte man als „Generalsekretär“ der Ausstellung den jungen Kunsthistoriker Rudolf Meyer-Riefstahl angeheuert, der in Paris lebte und über ausgezeichnete Verbindungen zu diesen Kreisen verfügte. Zugleich hatte er sich auch in Deutschland schon vor 1910 als – nicht unumstrittener – Verfechter der französischen Avantgarde positioniert.³⁴ 1909 hatte er etwa für die Eröffnungsausstellung der „Modernen Galerie“ Thannhauser 55 Werke moderner Franzosen vermittelt und auch einen Text für den Katalog verfasst.³⁵ Es ist also anzunehmen, dass er 1910 wesentlich dazu beitrug, jene in Frankreich schon stärker etablierte Affinität zwischen Avantgarde und islamischer Kunst nach Deutschland zu importieren.

Dass Thannhauser als einziger Münchner Händler diese Tendenz so bereitwillig aufgriff, spricht für seine grundsätzliche Innovationsbereitschaft – hier erscheinen nun moderne und islamische Kunst als Verbündete, die beide in einem spannungsreichen Verhältnis zum europäischen Kunstkanon stehen. Damit war im Grunde eines der großen – und nicht unproblematischen – Themen der transkulturellen Kunst- und Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts angesprochen: Zwar waren die „modernen Meister“ und die „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ 1910 in getrennten Räumlichkeiten präsentiert – dennoch weist ihre Nachbarschaft schon vo-

³³ Rémi Labrusse: Paris, capitale des arts de l’Islam? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d’art islamique au tournant du siècle. In: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français 1997 (1998), S. 275–311, bes. S. 282–287.

³⁴ Peter Kropmans: Rudolf A. Meyer-Riefstahl (1880–1936). Ein vergessener Kunstvermittler. In: Sediment 3 (1998), S. 62–88. Zu seiner Funktion auf der Ausstellung Joachim Kaak: Hugo von Tschudi. Die Ausstellung von „Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ und die Moderne. In: Lerner, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 159–173, v.a. S. 164–166.

³⁵ Kropmans: Rudolf A. Meyer-Riefstahl (wie Anm. 34), bes. S. 66. Günter Herzog: Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter. In: Sediment 11 (2006), S. 14. Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 18.



5 Oberlichtsaal in der „Modernen Galerie Thannhauser“, aus dem Katalog der Eröffnungsausstellung, 1909, Architekt Paul Wenz

raus auf Ausstellungskonzepte weit späterer Jahrzehnte, etwa auf Siegfried Wichmanns Schau „Weltkulturen und moderne Kunst“, die 1972 in München abgehalten wurde. Sie konzentrierte sich auf formalästhetische Parallelen und zeigte unter anderem Werke von Klee neben kalligraphisch gestalteten Koranblättern.³⁶

Um die Voraussetzungen dieser ästhetischen ‚Wahlverwandtschaft‘ besser zu verstehen, ist es aber gar nicht nötig, so weit in die Zukunft zu schauen – vielmehr lohnt sich auch hier ein genauerer Seitenblick auf die „Moderne Galerie“ selbst, sowie auf Thannhausers eigene Position im Münchner Kulturleben.³⁷

Als Firmengründer war Heinrich Thannhauser mehr als eine Generation jünger als Lehmann Bernheimer, ansonsten aber ähneln sich die Startbedingungen zunächst: Er war 1859 als Sohn eines Textilhändlers in Hürben bei Augsburg geboren, später übersiedelte die Familie nach München. Auch Heinrich Thannhauser begann mit Damenbekleidung zu handeln, später betrieb er ein Lampengeschäft. 1905 wagte er den Wechsel in den Kunsthandel und eröffnete zusammen mit Franz Josef Brakl eine erste Galerie, die vor allem Münchner Sezessionisten vertrat. 1909 machte er sich mit der „Modernen Galerie“

³⁶ Siegfried Wichmann (Hg.): Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München. München 1972.

³⁷ Angaben zur Biografie und Firmengeschichte nach Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 16–17.

endgültig selbständig. Die Räumlichkeiten befanden sich im Arco-Palais an der Ecke Theatiner- und Maffeistraße – den Ausbau hatte der Architekt Paul Wenz konzipiert, der für die Firma Heilmann & Littmann arbeitete.³⁸ Dieses Unternehmen stand für formal und technisch modernes, reformorientiertes Bauen. Als kurzer Exkurs sei angemerkt, dass sich auf dem Ausstellungsgelände unmittelbar neben Thannhausers „Lokal“ auch das von Max Littmann entworfene „Künstlertheater“ befand. Neben dem Prinzregententheater und der Villa Stuck gilt es als eines der Hauptwerke Littmanns, der sich vor allem für eine moderne und demokratischere Theaterkultur einsetzte: Er ersetzte das an der höfisch-ständischen Ordnung orientierte Logentheater gegen das Amphitheater und die tiefe Guckkasten gegen die flachere Proszeniumsbühne. Während die Kunst der Avantgarde den illusionistischen Bildraum aufgab, etablierten sich also auch hier neue Seh- und Darstellungskonventionen.³⁹

Insofern ist es nur schlüssig, dass sich Thannhauser als einer der progressivsten Münchner Galeristen an diese neue architektonische Haltung anschloss – der Kontrast zum imperial-historistischen Palais der älteren und traditionsbewussteren Firma Bernheimer liegt auf der Hand.⁴⁰ Die „Moderne Galerie“ bestand aus einem 300 qm großen Oberlichtsaal, „eine Art private[r] Kunsthalle“,⁴¹ sowie einer Folge kleinerer Räume im Stil einer großzügigen aber sachlich-modern eingerichteten Wohnung. Die Bilder, in weiten Abständen gehängt, standen im Zentrum. Zwar betont Karl-Heinz Meissner, dass die Galerie Thannhauser im Vergleich etwa zu Berliner Institutionen wie Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ damit wesentlich mehr „Gediegenheit und Solidität“⁴² ausgestrahlt habe und die

³⁸ Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 44. Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 17. Das Haus befindet sich in der Theatinerstraße 7.

³⁹ Vgl. z.B. Max Littmann: Das Münchner Künstlertheater. München 1908; Georg Jacob Wolf: Max Littmann 1862–1931. München 1931; Franz Menges: Max Littmann (1862–1931). Architekt. In: Manfred Treml, Wolf Weigand (Hg.): Geschichte und Kultur der Juden in Bayern 2. Lebensläufe. München u.a. 1988, S. 202–210. Peter Jelavich: Munich and theatrical modernism: politics, playwriting, and performance. 1890–1914. Harvard 1985, S. 186–235.

⁴⁰ Im Bereich der Museumsgestaltung zeigen sich zur gleichen Zeit ähnliche Kontraste zwischen einer konservativ-elitären und einer progressiveren Richtung, vgl. Charlotte Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven, London 2009, S. 77–79.

⁴¹ Bilski: Die „Moderne Galerie“ (wie Anm. 5), S. 17.

⁴² Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 51.

Taktik zur Etablierung des Neuen weniger aggressiv gewesen sei – dennoch war sie ganz klar auf die Zukunft gerichtet und nicht an einem bestehenden Establishment orientiert. Im Programm hieß es: „...alles, was frisch, kraftvoll, eigen, modern im besten Sinne ist, ob nun ein großer Name dahinter steht oder nicht, wird die ‚Moderne Galerie‘ in den Kreis ihres Interesses ziehen ...“.⁴³

Beispielhaft für diesen Künstlertypus steht Wassily Kandinsky, der zu dieser Zeit gerade die entscheidenden Schritte hin zur Abstraktion ging. Im September 1910, während die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ auf der Theresienhöhe noch lief, zeigte er im Rahmen der 2. Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ einige Arbeiten bei Thannhauser. Allerdings erfuhr Kandinskys Werk – vor allem die großformatige „Komposition 2“ – durch die Münchner Kunstkritik drastische Ablehnung, weil er auf so expressive Weise Kolorit und Linie ins Zentrum rückte, statt den Konventionen von Perspektive und Mimesis zu folgen. Der abwertend gemeinte Vorwurf des „Dekorativen“ gehörte dabei noch zu den mildereren Urteilen.⁴⁴

Das von Kandinsky für Thannhauser gestaltete Ausstellungsplakat zeigt unverkennbar, dass auch ihm die „orientalische“ Schau auf der Theresienhöhe nicht entgangen war: Auf



6 Plakat der 2. Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ in der „Modernen Galerie“

⁴³ Heinrich Thannhauser, zit. nach Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 5), S. 47.

⁴⁴ Zusammenfassend zur 2. Ausstellung der NKVM und ihrer Aufnahme durch die Kritik s. Peg Weiss: Kandinsky in Munich. Encounters and Transformations. In: Peg Weiss (Hg.): Kandinsky in Munich 1896–1914. New York 1982, S. 61–62. Emily Bilski: Heinrich Thannhauser als Münchner Kunstmäzen und Kulturförderer In: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.): Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft. Magdeburg 2008, S. 233–249, bes. S. 239–240.

blauem Grund setzen sich aus buntfarbigen Flächen einige stark stilisierte Figuren zusammen, unter denen mindestens eine deutlich als Turbanträger zu erkennen ist. Solche Gestalten tauchen in jenen Jahren verschiedentlich im Werk des Künstlers auf, der wenige Jahre zuvor Tunesien bereist hatte. Umso mehr ist davon auszugehen, dass es sich hier um kein zufälliges Echo handelt, zumal Kandinsky erwiesenermaßen die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ besuchte und sogar mit großer Begeisterung darüber schrieb.⁴⁵

In Bernheimers „Karawanserei“ erscheinen die „Orientalen“ zum lebenden Bild traditioneller Werkätigkeit stilisiert, auf Thannhausers Galerieplakat nicht weniger essentialistisch zum halb abstrahierten Farb- und Formakkord. Die Verwandtschaft zwischen islamischer und moderner Ästhetik, die Thannhauser und Kandinsky offenbar gemeinsam annahmen und regelrecht als Motto auf das Plakat setzten, löste sich tatsächlich auch in den Augen eines weiteren bedeutenden Protagonisten der Münchner Moderne ein. Franz Marc, der Kandinsky zu dieser Zeit noch nicht persönlich kannte, suchte ihn gegen die Kritiker zu verteidigen – und stand dabei seinerseits unverkennbar unter dem Eindruck der Ausstellung islamischer Kunst: „Es ist schade, dass man Kandinskys große Komposition und manches andere nicht neben die muhammedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns Alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei?“⁴⁶

Marc erkannte also im Vergleich unmittelbar, dass sowohl die eigene neue Kunst wie auch die traditionelle islamische Kunst nach anderen Kriterien zu bewerten war als das seiner Ansicht nach veraltete westliche Kunstschaffen mit seinen vermeintlich hochrangigeren Kategorien. Natürlich bedeutet dies in gewisser Weise eine Instrumentalisierung islamischer Äs-

⁴⁵ Vor allem in den formalen Prinzipien persischer Miniaturmalerei sah er sich auf dem eigenen Weg zur Abstraktion bestätigt. Zu Kandinsky und der „Ausstellung München 1910“ s. Annette Hagedorn: Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ auf die zeitgenössische Kunst. In: Lermer, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 285–315, bes. S. 300–309. Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (wie Anm. 1), S. 387–399.

⁴⁶ Franz Marc: Schriften. Hg. von Klaus Lankheit. Köln 1978, S. 126.

thetik für eigene Zwecke, sozusagen auf der Suche nach „Verbündeten“⁴⁷ für die eigene künstlerische Entwicklung. Andererseits eröffnet es aber eine neue, erweiterte Perspektive auf diese Variante außereuropäischer Kunst – dies zeigt sich besonders klar, wenn wir die unterschiedlichen Rezeptionsrahmen vergleichen, die durch die Kunsthändler Bernheimer und Thannhauser im Umfeld der Münchner Ausstellung 1910 geboten wurden.

Resümierend könnte man also sagen: Bernheimers kulturelle Teilhabe steht ganz auf dem Boden der alten imperialen Ordnung. Orientalische Materialkultur, prototypisch in Gestalt des Teppichs, wird zu einer ästhetischen Komponente in seinem Modell. Zugleich ist dieser Handelszweig aber auch eine wichtige Grundlage für den ökonomischen Erfolg, ohne den dieses Modell sicherlich kaum denkbar wäre. Thannhauser, der sich erst um 1910 als Händler zu etablieren begann, entschied sich hingegen für die progressive kulturelle Distinktion. Damit repräsentiert er möglicherweise jenen kulturellen Standpunkt, den Steven Lowenstein als typisches Mitte-Links-Phänomen beschrieb. Es ist nicht zwangsläufig mit spezifisch jüdischen Inhalten und Themen verbunden, spiegelt aber Erfahrungen sozialer Marginalisierung und Alterität wieder, aus denen sich besonders prädestiniert neue, alternative Blickwinkel und Interessensgebiete entwickeln konnten.⁴⁸

Die Gegenüberstellung beider Händler zu einem bestimmten, durch das äußere Ereignis der „Ausstellung München 1910“ definierten Zeitpunkt könnte folglich dazu verleiten, ein allzu polarisiertes Bild zu zeichnen: Einerseits Bernheimer, der „Insider“ einer traditionellen Elitenkultur, andererseits Thannhauser, der kanonkritische und skandalmutige „Outsider“. Von allen Unterschieden, die sich ohne Zweifel benennen lassen, verdient aber möglicherweise zunächst der Generationsunterschied zwischen beiden Geschäfts- und Kulturmodellen besondere Beachtung – die Frage, wie sich kulturelle und soziale Teilhabe erreichen und definieren ließen, war gewiss nicht zuletzt eine Frage des historischen Zeitpunkts. Jutta Held bezeichnete die Assimilationserfolge, die Juden in den eu-

⁴⁷ Ernst Gombrich: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. London, New York 2002, S. 224.

⁴⁸ Lowenstein: *Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur* (wie Anm. 2), S. 330–332.

ropäischen Nationalstaaten im Zeitalter der beginnenden Industrialisierung erzielten, als Voraussetzung für die Erschließung von „Kraftreserven auf dem Weg in die Moderne“. ⁴⁹ Aus dieser Perspektive eröffnet sich nicht nur ein Gegensatz, sondern auch ein Kontinuum zwischen den Positionen Bernheimers und Thannhausers: Beide Kunsthandlungen erkannten, ganz allgemein gesprochen, in ihren Gründungsphasen bestimmte ‚Marktlücken‘, die zugleich in ästhetischer und kultureller Hinsicht wesentliche Zeichen der Zeit waren, beide konnten folglich ökonomischen Erfolg mit produktiver kultureller Multiplikatorwirkung verbinden. Im Jahr 1910 war die Firma Bernheimer diesen Weg schon einige Jahrzehnte lang gegangen, während Thannhauser sich mit ähnlichen Bedingungen, aber unter veränderten kulturellen Vorzeichen gerade zu etablieren begann. So gesehen wird im Bernheimerschen Modell sogar eine gewisse Pionierstellung für eine jüngere Generation erkennbar. Das Zusammentreffen beider Händler auf der Ausstellung, wo sie immerhin formal gemeinsam für die Karawanserei verantwortlich zeichneten und die sie beide als Forum zu nutzen verstanden, zeigt den gemeinsamen Grund an, auf dem sie sich doch bewegten.

Zwar entziehen sie sich angesichts ihrer sehr unterschiedlichen Profile eindeutig einer homogenen „ethnischen Kategorisierung“ – ein Begriff, den etwa Peter Paret in ähnlichem Zusammenhang schon diskutiert und letztlich verworfen hat. ⁵⁰ Auch wäre es letztendlich doch unverhältnismäßig, die Handlungsoptionen jüdischer Protagonisten des Kulturbetriebs nur als soziale Konsequenzen bestimmter Vorurteile der Gesamtgesellschaft zu lesen, wie Paret weiterhin vorschlägt. ⁵¹ Jutta Held benannte jedoch auch die Kehrseite des von ihr geschilderten historischen Assimilationsprozesses: „Mit der Assimilation nahm symmetrisch der Antisemitismus zu, so dass das Bild und Selbstbild der Juden stets an seinen Schatten, die abgrenzenden und feindlichen Wesensfestschrei-

⁴⁹ Jutta Held: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen. Zur Einführung. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 6 (2004), S. 9.

⁵⁰ Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Ekkehard Mai, Peter Paret (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 1993, S. 184.

⁵¹ Ebd., S. 184.

bungen, dialektisch gebunden blieb.⁵² Anhand des schlaglichtartigen Bildes, das sich im nahen Umfeld der „Ausstellung München 1910“ ergibt, ist nur schwer konkret zu benennen, in welcher Form Bernheimer und Thannhauser auch diese Erfahrung zu diesem Zeitpunkt wohl geteilt haben und wie sie sich dazu verhielten. Jens Kröger etwa ermittelte unter den zahlreichen kritischen Pressestimmen zur Ausstellung auch solche, die die Schau mit einem antisemitischen Unterton abqualifizierten, indem sie die Exponate als ähnlich vorhersehbar wie Bernheimers Sortiment bezeichneten.⁵³ Paul Klee beklagt sich 1911 in seinem Tagebuch anlässlich des Nichtzustandekommens einer Ausstellung: „Die beiden Hebräer Brakl und Thannhauser finden keinen geschäftlichen Anreiz bei meinem kollektiven Debut.“⁵⁴

Dies sind indizienhafte und doch charakteristische Beispiele – sie legen nahe, dass die Frage nach dem „Verhältnis zur Mehrheitsgesellschaft“⁵⁵ sicherlich für Bernheimer ebenso wie für Thannhauser mindestens ein bedeutender Subtext der kulturellen Selbstverortung war.

Genau diese Grundfrage bildet sich in diesem speziellen Fall auch im jeweiligen Verhältnis zu ästhetischen Konsensgemeinschaften, zu einem künstlerischen Kanon und seinen potenziellen Erweiterungen oder Antagonismen ab. All diese Aspekte wurden 1910 durch die „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ in München zur Diskussion gestellt – auf dem Boden einer konservativen Tradition, und zugleich der Moderne zugewandt.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Anon: Muhammedanische Ausstellung München 1910. In: Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis 9 (1910/11), S. 35. (Abb.: Gabor Ferencz).

Abb. 2: Ausstellung München 1910, Farbbildpostkarte, Foto: W. Hümmel. (Abb.: Sammlung der Autorin).

Abb. 3: Alexander Heilmeyer: Zum Erweiterungsbau des Geschäftshauses Bernheimer in München. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München 61 (1910/11), S. 2.

Abb. 4: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 24 (1911), Taf. 13.

Abb. 5: Emily D. Bilski: Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser. The „Moderne Galerie“ of Heinrich Thannhauser, Kat. Ausst. Jüdisches Museum München. Sammelbilder 6. München 2008, S. 12.

Abb. 6: Münchner Stadtmuseum: Sammlung Graphik/Plakat/Gemälde.

⁵² Held: Jüdische Kunst (wie Anm. 50), S. 9.

⁵³ Jens Kröger: The 1910 Exhibition „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“: Its Protagonists and its Consequences for the Display of Islamic Art in Berlin. In: Lermer, Shalem: After One Hundred Years (wie Anm. 1), S. 93.

⁵⁴ Felix Klee (Hg.): Tagebücher von Paul Klee 1898–1918. Köln 1957, Nr. 896, S. 267; dazu auch Lüttichau: Thannhauser und der Blaue Reiter (wie Anm. 5), S. 117.

⁵⁵ Lowenstein: Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur (wie Anm. 2), S. 330.

Annette Hagedorn

Islamische Kunst im Besitz deutsch-jüdischer Privatsammler in München vor 1939

In der Zeit von 1865 bis zum Beginn des Dritten Reiches gehörte auch Deutschland zu den europäischen Ländern, in denen sich ein Interesse an der islamischen Kunst entwickelte. In der prosperierenden Gründerzeit bildete sich neben der großen Gruppe von Sammlern europäischer Kunst auch ein kleiner Kreis von Personen, der islamische Kunst sammelte. Die Gründe für das neu aufkommende Interesse waren vielfältig: Einerseits konnten orientalische Länder bereist und Kunstobjekte dort oder auf dem europäischen Kunstmarkt angekauft werden, andererseits lebten relativ viele Personen aus beruflichen Gründen in der islamischen Welt. Es ist außerdem anzunehmen, dass mit der Eröffnung des Berliner Kunstgewerbemuseums 1868, wie auch mit den Eröffnungen der seit 1874 folgenden anderen 25 Kunstgewerbemuseen im Deutschen Reich sowie durch die Weltausstellungen ein privater Interessentenkreis für islamische Kunst entstanden war, der durch die dort gezeigten Bestände die islamische Kunst für sich entdeckt hatte.¹ Zudem wurde die mögliche Vorbildhaftigkeit islamischer Kunst für Künstler und Kunsthandwerker von Kunstwissenschaftlern und Theoretikern sehr intensiv diskutiert.² Man erörterte die Spezifika islamischer Kunst und ihre künstlerische Definition. Trotz des generell eindeutig zunehmenden Interesses wurden selbständige Ausstellungsräu-

¹ Barbara Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974, S. 44–49 und S. 237–252.

² Dazu: Annette Hagedorn: Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluß der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jh. Berlin 1998; Évelyne Possémé: De la copie à l'interprétation. La marque de l'Islam dans les arts décoratifs en France au tournant. In: Rémi Labrusse (Hg.): Purs Décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections de Arts Décoratifs. Paris 2007, S. 230–238; Eva Maria Troelenberg: Privatsammlungen. In: Dies.: Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. Frankfurt am Main 2011, S. 171–175; Chantal Bouchon: Adalbert Vicomte de Beaumont (Paris 1809–Boulogne 1869). Du Cap nord à l'aventure céramique. In: Sèvres. Revue de la Société des amis du Musée national de céramique 12 (2003), S. 33–43.

me für islamische Kunst erst bei der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin am 18. Oktober 1904 – mit Unterstützung von Wilhelm von Bode und mit der Schenkung der Fassade des Wüstenschlosses *Mschatta* durch die türkische Regierung – eröffnet.³ Auch in München entwickelte sich eine Gruppe von an der islamischen Kunst Interessierten nach der Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910.

Die Entdeckung der islamischen Kunst im Kreis der deutschen Sammler

Die Durchsicht der Literatur zu den bevorzugten Sammelgebieten deutscher Kunstliebhaber zeigt eindeutig, dass im Vergleich zu anderen Sammelgebieten der islamischen Kunst im Deutschen Reich nur eine verschwindend geringe Bedeutung zukam. Generell ist ein mangelndes Verständnis für nicht-europäische Kunst zu beobachten, was dazu führte, dass insgesamt nur ein kleiner Kreis von Sammlern an Kunstgegenständen der islamischen Welt interessiert war. Dennoch konnten von der Autorin insgesamt 93 Sammler islamischer Kunst ermittelt werden, die in den Grenzen des Deutschen Reiches von 1871 lebten. Eine Ausnahme von diesem schwachen Interesse für islamische Kunst bildete lediglich der Bereich der Teppichkunst. Denn orientalische Knüpfteppiche zählten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zu den begehrtesten Ausstattungsstücken bürgerlicher Wohnungen. Dementsprechend sind auf den Fotografien von Berliner Interieurs aus der Zeit zwischen 1900 und 1930, die Marta Huth (1891–1984) und Waldemar Titzenthaler (1869–1937) anfertigten, zwar persische und türkische Teppiche zu sehen,⁴ weitere islamische Objekte tauchen dort aber

³ Jens Kröger, Desirée Heiden (Hg.): *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst in Berlin*. Berlin 2004. Zu Bode und die Islamische Kunst vgl. Klaus Brisch: Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur islamischen Kunst. In: Thomas W. Gaehtgens, Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, Beiheft: „Kennerschaft“ Kolloquium zum 150sten Geburtstag vom Wilhelm von Bode. Berlin 1996, S. 33–48.

⁴ Vgl. hierzu die Abbildung des Privaten Arbeitszimmers in der Dienstwohnung in der Prinz-Albrecht-Str. 8 von Kurt Glaser (1879–1943), dem Direktor der Kunstbibliothek Berlin, 1929. Fotografiert von Martha Huth. In: Martha Huth, *Bauhaus-Archiv Berlin, Landesbildstelle Berlin* (Hg.): *Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre. Bilder einer untergegangenen Kultur*. Berlin 1996, S. 61; Abbildung des Vorrums zur Sammlung von Theodor Wiegand 1914/15. Fotografiert von Waldemar Titzenthaler. In: Enno Kaufhold: *Berliner Interieurs 1910–1930*. Berlin 1999, S. 56.

kaum auf. Türkische und persische Teppiche wurden vor allem wegen ihrer Benutzbarkeit erworben, weniger wegen ihres künstlerischen Wertes. Sie wurden von den Wohnungseigentümern mit Objekten völlig anderer Herkunft, wie Barockkunst, moderner Malerei und Ostasiatika, kombiniert.⁵

Eine generelle Begründung für das zurückhaltende Interesse an Islamischer Kunst fand Woldemar von Seidlitz (1850–1922), als er während der Planung eines Museums für asiatische Kunst in Dresden 1903 schrieb, „dass man an den uns wesensfremden Kulturen nie den innigsten Anteil nehmen könne“.⁶ Zwar ist es nach Seidlitz möglich, die ästhetische Qualität eines Gegenstandes zu würdigen, ohne auch die zugrundeliegenden Inhalte zu kennen, jedoch muß es dann immer bei einer gewissen äußeren Beschäftigung bleiben, vor allem wenn die symbolischen und religiösen Inhalte einer anderen, sehr fremden Welt entstammen. Hinzu kam, dass die Kunst der Islamischen Kultur als historisch weniger bedeutsam gesehen wurde als die anderer Epochen und Regionen, wie etwa diejenige des Alten Orients, die von James Simon aus Gründen historischer und kultureller Wertschätzung gesammelt wurde. Damit waren im Deutschen Reich nur Personen motiviert, islamische Kunst zu sammeln, die sehr persönliche Beziehungen zur islamischen Welt hatten, weil sie dort forschten, lebten oder wirtschaftliche Interessen hatten.⁷ Es ist durchaus mög-

⁵ Entsprechende Beobachtungen konnte die Autorin machen in Bezug auf die Ausstattung von Innenraumausstattungen in München nach Brigitte Langer: *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*. Dachau 1992.

⁶ Woldemar von Seidlitz: *Ein deutsches Museum für asiatische Kunst*. Ms. 1903, S. 4, zit. nach Sven Kuhrau: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*. Kiel 2005, S. 213.

⁷ So hatte auch Adolph vom Rath (1832–1907), einer der Gründer der Deutschen Bank, zwar eine größere Sammlung orientalischer Teppiche, sammelte aber sonst Gemälde neuzeitlicher Meister und japanische Kunst. Zu ihm und seiner Sammlung vgl. Kuhrau: *Der Kunstsammler* (wie Anm. 6), S. 282 und Abb. 73 und Abb. 80. Zu Friedrich Sarres Sammlungen gibt es nur zwei Bände, die Teile bearbeiten: Friedrich Sarre (Hg.): *Erzeugnisse islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre. Teil 1: Metall*. Berlin 1906; Ders.: *Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil II: Seldschukische Kleinkunst*. Leipzig 1909. Zur Sammlung Oppenheim vgl. Gabriele Teichmann, Gisela Völger (Hg.): *Faszination Orient. Max von Oppenheim. Forscher, Sammler, Diplomat*. Köln 2001. Zur großen Bibliothek von Max von Oppenheim vgl. Beate Wiesmüller: *Die Bibliothek der Max Freiherr von Oppenheim Stiftung*. Köln 1999/2000. Zur Sammlung von Schulz vgl. Reingard Neumann: *Der Lebensweg des Philipp Walter Schulz (1864–1920)*. In: Inge Seiwert (Hg.): *Rosen und Nachtigallen. Die 100jährige Iran-Sammlung des Leipzigers Philipp Walter Schulz*. Leipzig 2000, S. 14–24; Dies.: *Die Sammlung Schulz im Leip-*

lich, dass jüdische Sammler ein besonderes oder vielleicht weiteres Interesse hatten, islamische Kunst zu sammeln.

Die deutsch-jüdischen Sammler islamischer Kunst

In den bisher vorgelegten Publikationen wurde das Sammeln islamischer Kunst kaum ausführlicher behandelt, und vor allem fanden die deutschen jüdischen Sammler in diesem Kontext keinerlei nähere Beachtung. Dies soll hier für den Kreis der jüdischen Sammler in München nachgeholt und damit der Frage nachgegangen werden, welche Tendenzen bei ihrem Interesse an der islamischen Kunst zu beobachten sind und in wieweit sie sich in die Gruppe der deutschen Sammler islamischer Kunst generell eingliedern lassen.

Die bisherige Recherche ergab, dass von insgesamt 93 Sammlern islamischer Kunst im Deutschen Reich 27 jüdisch waren. Von ihnen lebten sechzehn in Berlin, sechs in München, drei in Frankfurt am Main und jeweils einer in Karlsruhe und Leipzig.⁸ Das entspricht einem Anteil von 29,03 Prozent an der Gesamtzahl der Sammler orientalistisch-islamischer Kunst. Da aber nur ca. 1,4 Prozent der Bevölkerung des Deutschen Reiches im 19. Jahrhundert dem jüdischen Glauben angehörten,⁹ wird da-

ziger Grassimumuseum. In: Seiwert (Hg.): Rosen und Nachtigallen, S. 26–32; Dies.: Freude am schönen Detail – die Vielfalt islamischen Dekors in der Sammlung Schulz. In: Seiwert (Hg.): Rosen und Nachtigallen, S. 33–37. Zur Sammlung von Wiegand und zu Gutmann vgl. Vivian J. Rheinheimer (Hg.): Herbert M. Gutmann. Bankier in Berlin, Bauherr in Potsdam, Kunstsammler. Leipzig 2007. Zu Wiegands Sammlung islamischer Kunst vgl. Johanna Zick-Nissen: Osmanische Objekte und islamische Grabungsfunde. In: Wolfram Hoepfner, Fritz Neumeyer (Hg.): Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Mainz 1979, S. 187–206. Wiegand besaß osmanische Architekturfragmente, osmanische Objekte in verschiedenen Techniken.

⁸ Jüdischer Sammler in anderen Städten neben München: Simon Leopold Baer, Berlin; Alfred Cassirer, Berlin; Bruno Cassirer, Berlin; Clausner & Sohn, Berlin; Ludwig Gans, Frankfurt am Main; Max Ginsberg, Berlin; Jakob Goldschmidt, Berlin; Bruno Güterbock, Berlin; Gustav Güterbock, Berlin; Herbert M. Gutmann, Berlin; Frieda Hahn, Berlin; Oskar Hainauer, Berlin; Georg Hirzel, Leipzig; Oskar Huldshinsky, Berlin; Max von Oppenheim, Berlin; Gustav Rex, Berlin; Isaak Rosenbaum, Sohn von Jacob Rosenbaum. Seit 1935 wurde von den Nationalsozialisten die Firma mit dem Namen Jacob Rosenbaum, Frankfurt/M. geführt; Marc Rosenberg, Karlsruhe; Eduard Simon, Berlin; Oskar Skaller, Berlin; Moritz Sobernheim, Berlin; Kurt Zander, Berlin. – Informationen zu diesen Sammlern liegen vor für eine geplante Publikation der Autorin: Die deutschen Sammler islamischer Kunst im Deutschen Reich und bis 1939.

⁹ Volkmar Weiss: Die IQ Falle. Intelligenz, Sozialstruktur und Politik. Graz 2000, S. 174–177.

raus klar ersichtlich, dass der prozentuale Anteil der deutsch-jüdischen Sammler islamischer Kunst innerhalb der Gruppe der Kunstsammler, insbesondere derjenigen der Sammler islamischer Kunst, im Deutschen Reich überproportional war.

Unter den Sammlern oder Besitzern islamischer Kunst im Deutschen Reich waren Bankiers, Beamte, Unternehmer, Industrielle, Künstler, Forscher sowie Adelige.¹⁰ Die Berufe der jüdisch-deutschen Sammler konnten bis zum Abschluss der staatlich verordneten „Arisierung“ 1939 vollständig ermittelt werden. Auch in dieser Gruppe lassen sich Bankiers, Beamte, Unternehmer, Industrielle, Künstler und Forscher nachweisen.¹¹

Scheint sich die Gruppe der jüdischen Sammler im Deutschen Reich damit zunächst homogen in die Gesamtgruppe der Sammler islamischer Kunst einzufügen, so zeigt der Vergleich innerhalb der einzelnen Berufe eine klare Schwerpunktbildung im Bereich des Handels. Denn von den insgesamt neunzehn ermittelten Händlern und Unternehmern, die islamische Kunst sammelten, waren zwei Drittel (dreizehn) jüdisch.¹² Ein ähnliches Bild bietet die Gruppe der Industriellen – hier waren von fünf ermittelten Personen drei jüdisch. Bei den Bankiers (insgesamt zehn) liegt der Anteil der jüdischen Sammler mit vier Personen bei etwas mehr als einem Drittel. Deutlich geringer ist er dagegen in der Gruppe der an den Universitäten als Professoren und Privatdozenten lehrenden Sammler: Unter den insgesamt 20 der Beamtenschaft zuzuordnenden Sammlern waren nur vier jüdisch, wobei es sich bei drei von ihnen um Wissenschaftler handelte, die als Privatdozenten unterrichtet, da sie keine Lehrstühle erhielten.

¹⁰ Genauer untersucht werden müssten die Begriffe *Sammler* und *Besitzer* von islamischer Kunst. Sammler folgten immer einer Eigeninitiative, um ihre Sammlungen aufzubauen, Besitzer hatten Stücke geerbt oder geschenkt bekommen. Das war oft bei Adelligen zu sehen. Leider konnten die Berufe von siebzehn Sammlern nicht ermittelt werden.

¹¹ Ab dem 1. Januar 1939 waren den deutschen Juden das Betreiben von Einzelhandelsgeschäften und Handwerksbetrieben sowie das Anbieten von Waren und Dienstleistungen untersagt.

¹² Im Vergleich zu der Zahl der Beamten zeigt sich, wie jüdische Personen vielleicht gezwungen waren, sich beruflich anders auszurichten, als sie es eventuell ursprünglich geplant hatten. Auch bei Künstlern war die Glaubensrichtung scheinbar von einschneidender Bedeutung für ihre berufliche Ausrichtung, denn von den sechzehn gefunden Künstlern, die islamische Kunst sammelten, war nur einer jüdisch.

Betrachtet man die Einkommensverhältnisse der an islamischer Kunst interessierten Personen, so geben die Quellen keinerlei Hinweis darauf, dass die jüdisch-deutschen Sammler islamischer Kunst finanziell potenter gewesen wären als die Gruppe der übrigen an der islamischen Kunst interessierten Personen im Deutschen Reich.

Typologie der Sammler islamischer Kunst im Deutschen Reich

Aus den ermittelten Hinweisen zu den Berufen der deutschen Sammler islamischer Kunst ließ sich eine Gruppierung erstellen, nach der dieser Personenkreis sechs Sammlertypen zugeordnet werden kann, wobei sich die meisten deutschen Sammler neben islamischer Kunst auch für europäische Kunstwerke interessierten. Dazu kommen Personen, deren Namen zwar ermittelt wurden, die aber aus heute unbekanntem Gründen Stücke islamischer Kunst kauften und sammelten und die deswegen keiner Sammlergruppe zugeordnet werden konnten. Hier können stellvertretend nur wenige beispielhafte und bekannte Sammler und ihre Zugehörigkeit zu einzelnen Sammlergruppen genannt werden, um die Typologie zu zeigen. Aus diesem Grund wird mit der Floskel ‚unter anderem‘ gearbeitet:

1. Sammler des weltstädtischen Typs, die einen Teil ihrer privaten Räume orientalisch ausstatteten;
2. Sammler mit speziellen Interessen an einzelnen Gattungen islamischer Kunst;
3. Sammler oder Besitzer aus beruflichem Interesse, wie Teppichhändler;
4. Sammler mit wissenschaftlichem Interesse am Orient;
5. Vorübergehend im Orient lebende Deutsche, die ihre Sammlungen dort zusammentrugen;
6. Universalsammler mit einem allgemeinen Interesse an Kunst, das auch die islamische Welt einschloß.

Spekulant, die islamische Kunst als reine Geldanlage erwarben, gab es im Deutschen Reich generell nicht, da die islamischen Kunstobjekte, anders als etwa die europäische Malerei, in der Regel nicht zu so hohen Preisen gehandelt wurden, dass sich mit ihnen größeren Gewinne erzielen ließen. Auch Stücke islamischer Miniaturmalerei erzielten wesentlich geringere Preise als die der europäischen Tafelmalerei. Dagegen wurde islamische Kunst in den U.S.A. durchaus aus Gründen finanzieller Spekulation gesammelt.

Objekte islamischer Kunst dienten wegen ihres unter finanziellen Aspekten gesehenen geringeren Wertes auch in der Re-

gel nicht der gesellschaftlichen Selbstdarstellung, wie dies bei Sammlern europäischer Kunst häufig der Fall war, die etwa Gemälde zur repräsentativen Ausstattung ihrer Villen verwendeten. Nur persische oder türkische Teppiche wurden als Schaustücke an der Wand hängend gezeigt, oder sie lagen auf dem Boden.¹³

Die Sammlertypen in der Gruppe der deutsch-jüdischen Sammler

Die 27 deutsch-jüdischen Sammler lassen sich hauptsächlich drei der genannten Sammlertypen zuordnen: Knapp die Hälfte von ihnen waren „weltstädtische“ Sammler, die Teile ihrer Wohnräume orientalisches ausstatteten (unter anderem mit islamischer Kunst). Diese Personen waren wegen ihres persönlichen Reichtums in der Lage, Kunst zu kaufen und zu besitzen. Weitere sieben jüdische Sammler hatten spezielle Interessen an einzelnen Gattungen islamischer Kunst (Alfred Cassirer, Jakob Goldschmidt und Eduard Simon: Teppiche; Frieda Hahn: Kleinkunst und Siegelsteine; Max von Oppenheim: Textilien, Handschriften und Metallarbeiten; Oskar Skaller. Keramik und Moritz Sobernheim: Glas).¹⁴

Zur Gruppe derjenigen, die islamische Kunst aus vorwiegend beruflichen Interessen besaßen, gehörten unter den jüdischen Sammlern neun Personen (Simon Leopold Baer, Ludwig Bern-

¹³ In den Abbildungen von Münchner Künstlerateliers liegt fast in jedem Atelier ein Teppich. Siehe Langer: *Das Münchner Künstleratelier* (wie Anm. 5). Die Sammlungen haben aber einen anderen Charakter als die der Privatsammlungen in den zahlreichen Abbildungen in Kuhrau: *Der Kunstsammler* (wie Anm. 6), Abb. 8, 23, 59, 60, 63, 69, 72, 73, 76, 77, 80. Man sieht an den Münchner Ateliers wie viele Teppiche sich in den unterschiedlichsten Qualitäten in Europa befanden. Diese waren zum großen Teil zeitgenössische Stücke, die zu einem orientalischem Flair beitrugen. Nach Brigitte Langer wurden die meisten Ateliers, nach dem Tod des Künstlers aufgelöst, da „das Ganze [des Ateliers] zum Ausdruck eines individuellen Geschmacks, zum deutlich erkennbaren Werk einer bestimmten Persönlichkeit wird“. Langer: *Das Münchner Künstleratelier* (wie Anm. 5), S. 78. Keiner der Teppiche wurde im „Prachtvollen Tafelband“ mit den besten Stücken der Ausstellung 1910 publiziert: Friedrich Sarre, Frederik R. Martin (Hg.): *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst*. 3 Bde. München 1912. Text und Tafeln gedruckt von F. Bruckmann A.-G. A.G. in München in der Zeit von Anfang Oktober 1910 bis Ende Februar 1912. Es wurden 430 Exemplare gedruckt und von 1–400 und I–XXX nummeriert. Die Nummern I–XXX waren nicht für den Handel bestimmt. Nachdruck London [Alexandria Press] 1984.

¹⁴ Sarre, Martin (Hg.): *Die Ausstellung* (wie Anm. 13).

heimer, Julius Böhler, Bruno Cassirer, Clausner & Sohn, Aaron S. Drey, Bruno Güterbock, Gottfried Merzbacher und Marc Rosenberg). Dagegen gab es unter den jüdischen Sammlern keine Universalsammler und Ästhetiker, die sich unter anderem auch für islamische Kunst interessierten.

In München

Obwohl im untersuchten Zeitraum die meisten deutsch-jüdischen Sammler islamischer Kunst in Berlin lebten, ließen sich dennoch sechs von insgesamt 27 ermittelten Personen mit Interesse an orientalischer Kunst nachweisen, die in München lebten. Vier von ihnen (Lehmann Bernheimer, Julius Böhler, Aaron Siegfried Drey, Siegfried Lämmle) betätigten sich als Kunst- und Antiquitätenhändler, einer (Gottfried Merzbacher) war zunächst im Pelzhandel tätig, später Forschungsreisender. Lediglich einer der Sammler (Julius Henle) stammte aus einem völlig anderen Berufszweig – er war Jurist und Beamter. Mit einer Ausnahme (Gottfried Merzbacher) waren die ermittelten Sammler alle als Leihgeber der Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910 beteiligt. Im Folgenden werden ihre Biographien und Sammlungen im Einzelnen vorgestellt.

Lehmann Bernheimer (1841 – 1918)

Bernheimer war Teppich- und Antiquitätenhändler. Im Katalog der *Ausstellung Meisterwerke muhammedanischer Kunst* von 1910, der 1912 erschien, trägt er den Titel eines Kommerzienrates. Sein jüdischer Vorname Lehmann wird dagegen nicht genannt, und auch in den Anzeigen seiner Firma wurde der Name offensichtlich nicht ausgeschrieben und erschien immer mit der Abkürzung L. Bernheimer gehörte zum Arbeits-Ausschuß der Münchner *Ausstellung Meisterwerke muhammedanischer Kunst*¹⁵ und stellte dafür acht Teppiche (Kat.-Nr. 13, 22, 43, 53, 63, 64, 129, 163) zur Verfügung sowie sechs weitere Objekte: einen türkischen Goldbrokatstoff (Kat.-Nr. 2643), einen mittelalterlichen Bronzekessel aus Westturkestan (Kat.-Nr. 3016), eine Öllampe des 12. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 3023), zwei Ober-

¹⁵ Friedrich Sarre, Frederik R. Martin (Hg.): *Meisterwerke muhammedanischer Kunst*. Amtlicher Katalog. München 1910.

teile von Moscheampeln (Kat.-Nr. 3216, 3217) und ein persisches Schreibzeug aus dem 18. Jahrhundert (Kat.-Nr. 3242).

Julius Böhler (1860–1934)

Böhler war der Besitzer der gleichnamigen Kunsthandlung, die er 1880 gegründet hatte. 1906 wurde er zum Kaiserlichen und Königlich Bayerischen Hofantiquar ernannt. Auch er gehörte zum Arbeits-Ausschuss der Münchner Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910.¹⁶ Für die Ausstellung 1910 lieh er fünf Teppiche aus: Kat.-Nr. 21, 29, 38, 61, 78, sowie Kat. Nr. 1615, eine spanische Vase aus dem 14. Jahrhundert. Kat.-Nr. 2047 war eine Augsburger Standuhr des 17. Jahrhunderts mit orientalistischem Dekor. Eine ägyptische Elfenbeinplatte des 13./14. Jahrhunderts mit eingeschnittenen Schriftmotiven hatte die Kat.-Nr. 2172, des weiteren lieh er einen gravierten und vergoldeten Bronzeteller aus (Kat.-Nr. 3180).¹⁷ Diese Stücke zeigen, dass Böhler zwar Interesse an Orientteppichen hatte, der Schwerpunkt seines Kunstbesitzes aber eher auf der europäischen Kunst lag.

Aron Schmaya Drey (1813–1891), Aron Siegfried Drey (1859–1936) und Paul Drey (1884–1953)

Der Antiquar Drey gründete seine Antiquitätenhandlung A.S. Drey 1839 in Würzburg und zog 1854 nach München um, wo er später zum Hofjuwelier ernannt wurde. 1881 erweiterte Drey das Geschäft und holte seinen Sohn Siegfried sowie seinen Schwiegersohn Adolf Stern (1840–1931) in die Firma. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden auch die Söhne von Siegfried Drey, Paul und Franz, sowie die Söhne von Adolf Stern, Friedrich und Ludwig, in das Geschäft aufgenommen.¹⁸

Auch die Familie Drey gehörte zum Arbeits-Ausschuss der Münchner Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910. Seine Leihgaben waren bei dieser Ausstellung ein persischer und zwei kleinasiatische Teppiche (Kat.-Nr. 79,

¹⁶ Sarre, Martin (Hg.): *Meisterwerke* (wie Anm. 15).

¹⁷ Als Katalognummer 2220b verzeichnet in Sarre, Martin (Hg.): *Meisterwerke* (wie Anm. 15).

¹⁸ Archives Directory for the History of Collection in America: A.S. Drey (Firm). In: <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=7410>. Letzter Aufruf: 23.09.2012.

107, 128), ein venezianischer Buchdeckel (Kat.-Nr. 643), eine Keramik aus Sultanabad (Kat.-Nr. 1239), vier osmanische Keramiken verschiedener Zeit (Kat.-Nr. 1453, 1469, 1477, 1491), eine spanisch-maurische Schüssel des 16. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 1513) und drei spanisch-maurische Albarelli des 15./16. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 1622, 1623, 1637). Diese von Mitglidern der Familie Drey erworbenen islamischen Kunstobjekte zeigen, dass sie einzelne künstlerisch hochstehende Stücke islamischer Kunst besitzen wollten: Teppiche, Maurisches, Osmanisches, eine persische Keramik.

1911/1912 ließ Drey ein Geschäftshaus durch den Architekten Gabriel von Seidl (1848–1913) an der Max-Joseph-Straße 2/ Maximiliansplatz 7 erbauen und 1913 beziehen. In den 1920er Jahren expandierte die Firma, und es wurden Zweighäuser in New York und in London gegründet. Das Geschäft in New York führte Paul Drey und das Londoner Franz (später Francis Drey). Um 1935 war bereits die Mehrzahl der Familienmitglieder nach Großbritannien und in die USA emigriert.¹⁹ Mitte Februar 1936, nach seiner Emigration in die USA, starb Siegfried Drey, der Sohn des Firmengründers. Er war der Berater von Alfred und Hedwig Pringsheim in Kunstdingen gewesen. Nachdem Pringsheims 1933 ihr Palais an die NSDAP verloren hatten, wohnten sie eine zeitlang in Siegfried Dreys Wohnhaus in der Maximilianstraße. Doch nach seinem Tod fiel auch dieses Haus an die Partei.²⁰ Die Kunsthandlung A.S. Drey wurde nach dem Berufsverbot für Franz Drey, der Deutschland ebenfalls 1936 verlassen musste, von Walter Bornheim übernommen, arisiert und zunächst unter dem Namen Galerie für Alte Kunst weitergeführt. Die Lagerbestände der Kunsthandlung wurden veräußert,²¹ ebenso wie Dreys private Kunstsamm-

¹⁹ Archives Directory (wie Anm. 18).

²⁰ Emily Bilski: „Nichts als Kultur“ – Die Pringsheims. Sammelbilder 02, Jüdisches Museum München. München 2007, S. 33. Vgl. auch die Rezension von Inge und Walter Jens zu: Dies.: Katias Mutter. Reinbek bei Hamburg 2007. In: <http://m.vorwaerts.de/nachrichten/noch-besser-als-der-ae-schwiegertommy-ae>. Letzter Aufruf: 06.07.2012.

²¹ „Als der bekannte Münchener Kunsthändler Franz Drey von der Kunsthandlung A.S. Drey, Deutschland 1936 aufgrund seiner jüdischen Abstammung verlassen musste, trat dessen Anwalt Dr. Alexander Spengler an Bornheim mit dem Vorschlag heran, die Firma A.S. Drey zu übernehmen. Bornheim, der nie der NSDAP angehörte, übernahm zusammen mit seiner Frau die Firma und das Lager mit Kunstgegenständen im Wert von RM 300.000.-. 1935 [sic] wurde die Firma A.S. Drey nach erfolgtem Berufsverbot an die Industrie- und Handelskammer in München verkauft. 1936 durch Walter Bornheim als ‚Galerie für Alte Kunst‘ übernommen. Lagerbestände

lung, die in Berlin am 17. und 18. Juni 1936 im Auktionshaus Paul Graupe versteigert wurde.²²

Das Geschäftshaus wurde bereits 1935 durch die Münchener Handelskammer erworben. Nach dem Krieg nahm Paul Drey 1947 Kontakt mit der Münchener Industrie- und Handelskammer wegen einer Klärung von Restitutionsansprüchen auf.²³

Julius Ritter von Henle (1864–1944)

Der Jurist Julius von Henle war zunächst 1899 Regierungsassessor in der Oberpfalz und lebte anschließend (bis 1912) in München. 1903–1909 war er als Regierungsrat, 1909–1912 als Ministerialdirektor im bayerischen Innenministerium tätig, 1917–1929 als Regierungspräsident für die Region Unterfranken in Aschaffenburg.²⁴ Er veröffentlichte 1900 ein juristisches Standardwerk *Das Bayerische Gesetz, die Öffentliche Armen- und Krankenpflege betreffend, vom 29. April 1869 in der gegenwärtig gültigen Fassung*. Henle war Leihgeber nur eines Stückes für die Ausstellung München 1910. Dies war ein „Holzkästchen, mit Perlmutter belegt. Auf Deckel und Seitenwänden je ein Schildpattfeld mit eingelegten Blumen und Ranken in Perlmutter. Konstantinopel 18. Jahrhundert“ (Kat.-Nr. 2220b).²⁵

Siegfried Lämmle (1863–1953)

Der Fotograf, Bildarchivar und Kunsthändler Lämmle eröffnete 1894 eine Kunsthandlung in München, die am 21. Februar

wurden versteigert.“ Zitiert nach: Jüdische Sammler und Kunsthändler (Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und Enteignung). In: http://www.lost-art.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/D/Drey,%20Siegfried.html?nn=5144&lv2=5660&lv3=8666. Letzter Aufruf: 23.09.2012; siehe auch: Wolfram Selig: „Arisierung“ in München. Die Vernichtung jüdischer Existenz 1937–1939, Berlin 2004, S. 622–624.

²² Auktionskatalog 151, Paul Graupe, Berlin. Gemälde, Skulpturen, Möbel, Kunstgewerbe etc. Auktionskatalog der Sammlung Drey (Berlin, 18.6.1936).

²³ '...geht damit in arischen Besitz über.'. Die Verdrängung der Juden aus der Münchner Wirtschaft, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.): Entehrt, Ausgeplündert, Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden, Magdeburg 2005, S. 131–146, hier besonders S. 135 und 142. Die Koordinierungsstelle „Lost Art“ berichtet, dass Paul Drey im Jahr 1947 Kontakt mit der Münchner Industrie- und Handelskammer wg. Klärung von Restitutionsansprüchen hatte.

²⁴ Vgl. zum Leben von Henle: <http://verwaltungshandbuch.bayerische-landesbibliothek-online.de/henle-julius>. Letzter Aufruf: 23.09.2012.

²⁵ Sarre, Martin (Hg.): Meisterwerke (wie Anm. 15).

1938 abgemeldet wurde, kurz bevor Lämmle in die USA emigrierte und nach Los Angeles zog, wo sein Bruder bereits lebte.²⁶ Seine Kunstsammlung, die in der Mehrzahl europäische Plastiken aus dem Spätmittelalter und der Renaissance enthielt, wurde im selben Jahr beschlagnahmt.²⁷

Zur Ausstellung 1910 in München entlieh Lämmle laut Katalog eine gravierte persische Kupfervase des 18. Jahrhunderts mit Deckel, die einen Dekor aus figürlichen Szenen und floralen Elementen zeigte (Kat.-Nr. 3236).

Gottfried Merzbacher (1843–1926)

Merzbacher war von Beruf ursprünglich Pelzhändler und betätigte sich seit seinem Rückzug aus dem Geschäftsleben 1884 und dem Verkauf seines Pelzwarengeschäftes in München als Forschungsreisender und Buchautor. Er interessierte sich, wohl auch auf Grund seiner Geschäftsunternehmungen, anfangs vor allem für Mittelasien, bereiste dann aber auch Persien, Kaschmir, Ceylon und den Kaukasus und war insbesondere auch als Naturforscher aktiv. Unter anderem entdeckte er einige wichtige Gletschenseen in Zentralasien. Im Jahr 1905 erhielt er den Bayerischen Verdienstorden, 1907 wurde er zum Professor h.c. ernannt.²⁸

Als Ergebnis seiner Reisen verfaßte er zwei völkerkundliche Werke: *Aus den Hochregionen des Kaukasus*. Leipzig [Duncker

²⁶ Matthias Weniger: Die Sammlungen Siegfried Lämmle und Ludwig Gerngroß im Bayerischen Nationalmuseum 1938–1953. In: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste. Band 3. Magdeburg 2005, S. 291–308, hier bes. S. 294.

²⁷ Vgl. dazu die im Internet publizierte Datenbank Lost Art Internet Database/Offizielle deutsche Datenbank zur Dokumentation von Raubkunst: „Collection of glass negatives, photographs, and tearsheets assembled by prominent art dealers Siegfried and Walter Laemmle in the course of pursuing business in Munich and Los Angeles. Almost all of the glass negatives and many of the prints record objects that passed through Siegfried Laemmle's Munich shops over a 40-year period. Most of the works depicted are late medieval and early Renaissance sculptures, including several by Tilman Riemenschneider.“ http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/provenance_resources.html. Letzter Aufruf: 23.09.2012. – Das Bayerische Nationalmuseum zahlte am 23. Januar 1941 für elf Holzskulpturen und ein Bildwerk aus Stein aus der Sammlung Lämmle 34.700 RM an die Geheime Staatspolizei. Die Skulpturen wurden 1950 an Lämmle zurückerstattet, nach dessen Tod gingen sie in den Kunstmarkt. Weniger: Die Sammlungen, S. 294 und S. 302.

²⁸ Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Merzbacher. Letzter Aufruf: 23.09.2012.

& Humblot] 1901 und: *Vorläufiger Bericht über eine in den Jahren 1902 und 1903 ausgeführte Forschungsreise in den zentralen Tian-Schan*. Gotha [J. Perthes] 1904. Merzbachers Sammlung islamischer Kunstobjekte gelangte 1923 und 1926 als Schenkung in das Münchener Museum für Völkerkunde, wo sie sich schon seit 1909 als Dauerleihgabe befunden hatte.²⁹ Sie wird auch heute noch dort aufbewahrt.

Ausblick

Die Ausführungen dieses Aufsatzes zum Interesse deutsch-jüdischer Sammler an islamischer Kunst können sich nur als erster Einblick in ein äußerst facettenreiches Thema verstehen, dessen detailliertere Bearbeitung wünschenswert und ertragreich wäre. Hier lag der Schwerpunkt zunächst auf der grundsätzlichen Ermittlung der Sammler, ihrer Lebensumstände und ihrer gesellschaftlichen Position. Bei einer weitergehenden Untersuchung wäre es nötig, nach einzelnen Kunstobjekten in den Sammlungen und nach Objektkomplexen zu fragen, um die Interessen der Sammler genauer nachzeichnen zu können. Dies dürfte sich jedoch als schwieriges Unterfangen erweisen, da nur in einigen wenigen Fällen Sammlungs- oder Verkaufskataloge für islamische Kunst existieren. Auch der Frage nach dem Verbleib einzelner Objekte oder ganzer Sammlungen wäre genauer nachzugehen, denn bisher konnten nur wenige europäische und nordamerikanische Museen ermittelt werden, die Stücke islamischer Kunst aus deutsch-jüdischem Besitz ankauften. So konnte und sollte an dieser Stelle nur auf ein Thema aufmerksam gemacht werden, um auf seine Ergiebigkeit hinzuweisen und dadurch die Forschung zur weitergehenden Beschäftigung mit den deutschen Sammlungen islamischer Kunst anzuregen.³⁰

²⁹ Lucian Scherman, der Direktor des Museums für Völkerkunde, nahm im Jahr 1910 zu der Sammlung Stellung: „Vorerst als Leihgabe, aber doch mit der Aussicht auf spätere dauerhafte Überlassung wurde uns von dem bekannten Forschungsreisenden Prof. Gottfried Merzbacher eine erlesene Sammlung persischer und zentralasiatischer Keramiken, Bronzen, Waffen, Gewebe und Lacke aus dem 16. – 19. Jahrhundert übergeben; gerade auf diesem die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes so einschneidend berührenden Gebiete war unser Museum bisher recht schlecht versorgt.“ In: *Münchener Jahrbuch* 5 (1910), S.117.

³⁰ Von der Autorin liegt ein erster Text zu diesem Thema im Internet vor: *Privatsammler islamischer Kunst in Deutschland und ihre Bedeutung für das Verstehen islamischer Kunst von 1890 bis 1930*. Bei diesem Dokument

Literaturhinweise zu den einzelnen Sammlern

Bernheimer:

Emily D. Bilski: Die Kunst- und Antiquitätenfirma Bernheimer/The Art and Antique House of Bernheimer. *München* [Edition Minerva] 2007 (mit weiterführender Literatur zur Familie Bernheimer). Siehe auch <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/ausstellung-in-muenchen-portraet-einer-kunsthändlerfamilie-1515523.html>. Über Otto Bernheimer, den Sohn von Lehmann Bernheimer, siehe den Artikel von Eva-Maria Troelenberg in diesem Band.

Böhler:

Richard Winkler: Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen. Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im „Dritten Reich“. In: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): Entehrt. Ausgeplündert. Arianisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste. Band 3. Magdeburg 2005, S. 207–247.

Drey:

Aron Siegfried Drey schrieb 1930 einen Textbeitrag für den Katalog der Sammlung Schloss Rohoncz von Heinrich Baron Thyssen-Bornemissza. Eine Ausstellung über die Sammlung fand 1930 in der Neuen Pinakothek in München statt.

Henle:

Joachim Lilla: Henle, Julius Ritter v. In: Ders.: Staatsminister, leitende Verwaltungsbeamte und (NS-) Funktionsträger in Bayern 1918 bis 1945. In: <http://verwaltungshandbuch.bayerisches-landesbibliothek-online.de/henle-julius>. Letzer Aufruf: 23.09.2012.

Lämmle:

Matthias Weniger: Die Sammlungen Siegfried Lämmle und Ludwig Gerngroß im Bayerischen Nationalmuseum

handelt es sich um den erweiterten Text eines Vortrags gehalten am 25. September 2007 auf dem 30. Deutschen Orientalistentag in Freiburg. In: <http://orient.ruf.uni-freiburg.de/dotpub/hagedorn.pdf> (ISSN 1866–2943). Letzter Aufruf: 23.09.2012.

1938–1953. In: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste. Band 3. Magdeburg 2005, S. 291–308.

Merzbacher:

Jürgen Wasim Frembgen: Nahrung für die Seele. Welten des Islam. Staatliches Museum für Völkerkunde. München 2003, Abb. 65, 71, 86, 87.

Hans Dieter Sauer: Die Wiederentdeckung eines Forschungsreisenden. In: Akademie Aktuell. Nr. 1 (2007), S. 63–66.

Heidi Thiede

Martin Aufhäuser und seine Kunstsammlung

Die Akte: „ehemaliger Judenbesitz –
Wiedergutmachungsakt“

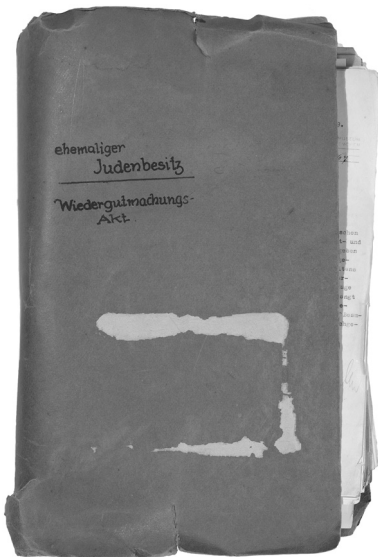
Protokoll der Geheimen Staatspolizei München vom 18. November 1938:

„Auf Anordnung wurde in der Maria Theresiastrasse 28 bei Martin Aufhäuser, geb. am 26.6.1875 in München nachfolgendes Kulturgut sichergestellt.“¹ Das Protokoll listet vierzig Ölgemälde, vier undefinierte Bilder, drei Gobelins, vier Teppiche, vierzehn Silberbecher und Silberpokale, drei Möbelstücke, ein Damen-Necessaire und ein Holzrelief auf. Wie dieses Protokoll, das die Beschlagnahme von Gegenständen aus dem Besitz des jüdischen Münchner Kunstsammlers Martin Aufhäuser aufführt, befinden sich insgesamt 64 weitere Protokolle in einer im Jahre 2007 im Münchner Stadtmuseum aufgefundenen historischen Akte. Diese trägt den Titel „ehemaliger Judenbesitz – Wiedergutmachungsakt“.

Die Akte dokumentiert die gezielte Enteignung von 65 Kunstsammlern aus München und der näheren Umgebung durch die Nationalsozialisten im Jahre 1938/1939. Angefertigt wurden die in der Akte enthaltenen Beschlagnahmeprotokolle im Zuge der sogenannten „Judenaktion“. Diese fand in den wenigen Monaten kurz nach der Pogromnacht von November 1938 bis Februar 1939 statt.² „Sichergestellt“, wie es in den Protokollen heißt, wurden ungefähr 2000 Kunstobjekte, darunter Gemälde, Graphiken, Möbelstücke, aber auch Gegenstände aus antikem Silber oder Teppiche. Die Gegenstände gelangten zunächst in das „Neue Studiengebäude“ des Bayerischen Nationalmuseums und wurden anschließend unter den Münch-

¹ Stadtarchiv München (StadtAM), Stadtmuseum 104, StM/I/31a; Aktenname: „ehemaliger Judenbesitz – Wiedergutmachungsakt“.

² Vgl. Vanessa Voigt, Horst Keßler: Die „Judenaktion“ 1938/39 in München. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler. In: Museum heute. Fakten – Tendenzen – Hilfen 38 (2010), S. 34.



1 Die im Jahre 2007 aufgefundene Akte mit dem Titel „Ehemaliger Judenbesitz“.

ner Museen und dem Kunsthandel aufgeteilt. Ziel dieser Beschlagnahmeaktion war es, Kulturgut aus jüdischem Besitz „sicherzustellen“. Dabei wurden nicht nur Juden, die große und bekannte Sammlungen hatten, aufgesucht, sondern auch diejenigen, die nur ein einziges wertvolles Objekt besaßen. So zählten beispielsweise Isidor Bach, dem das Konfektions- und Sportheim gehörte, das heute den Namen Koenig trägt, aber auch der Mediziner Alfred Haas oder der Justizrat und Mit-Kommanditist des Bankhauses H. Aufhäuser Emil Krämer zu den Opfern dieser Beschlagnahmeaktion. Von Letzterem wurde lediglich ein Gemälde konfisziert. Dies lässt die Vermutung zu, dass solch eine Aktion gezielt vorbereitet und geplant worden sein muss. Es waren mehrere Personen beteiligt; unter ihnen befanden sich beispiels-

weise Gestapobeamte, Mitarbeiter von Transportfirmen oder Vertreter der Museen und des Münchner Kunsthandels.³ Die Planung sowie die genaue Durchführung der Beschlagnahmeaktion lassen sich heute nur schwer rekonstruieren. Im Rahmen eines Forschungsprojektes bearbeiten die Kunsthistorikerin Vanessa-Maria Voigt und der Historiker Horst Kessler seit 2009 diesen Aktenbestand und werden in Kürze ein Handbuch sämtlicher Biographien und beschlagnahmten Kunstobjekte publizieren.⁴

Im Rahmen meiner Masterarbeit habe ich das Schicksal und die Geschichte eines dieser Sammler, Martin Aufhäuser, untersucht, sowie den Versuch unternommen, seine einstige Kunstsammlung zu rekonstruieren. Im Folgenden soll ein knappes Portrait dieses einst bekannten und angesehenen jüdischen Münchner und über seine Sammlung gegeben werden.

³ Ebd.

⁴ Das Forschungsprojekt wird geleitet von Irene Netta, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Bernhard Purin, Direktor des Jüdischen Museums München und von Andrea Bambi, von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Schicksal und Geschichte der Familie Martin Aufhäuser

Martin Aufhäuser wurde am 26. Juni 1875 als zweites von fünf Kindern in München geboren. Nach dem Abitur absolvierte er eine Banklehre in Frankfurt.⁵ Im Jahre 1901 stieg er als Teilnehmer in das von seinem Vater Heinrich Aufhäuser im Jahre 1870 gegründete Bankhaus H. Aufhäuser ein. Nach dessen Tod 1917 übernahm Martin Aufhäuser die alleinige Leitung der Bank. Das Bankhaus H. Aufhäuser entwickelte sich zu einem der führenden Bankhäuser Deutschlands mit internationalem Ruf, zu dessen Kunden unter anderem Herzog Luitpold von Bayern, Mitglieder der englischen Königsfamilie und die Familie Pringsheim gehörten.⁶

Am 31. Januar 1901 heiratete Martin Aufhäuser Auguste Ortlieb, genannt „Gusty“.⁷ Gemeinsam hatten sie drei Kinder, Dora, Walter und Robert, mit denen sie später die Villa in der Maria-Theresia-Straße 28 bewohnten.

Martin Aufhäuser war ein Mäzen. So förderte er beispielsweise den Ausbau des Schwabinger Krankenhauses, unterstützte die Ludwig-Maximilians-Universität München und die Deutsche Akademie und war maßgeblich an der Rettung des Zoologischen Gartens und der Neugründung des Münchner Tierparks Hellabrunn 1929 beteiligt.⁸ Für seine Verdienste wurde ihm im Dezember 1926 der Titel *Geheimer Kommerzienrat* verliehen. Im Jahre 1927 wurde er Handelsrichter und gehörte dem Vorstand des Münchner Handelsvereins und der Bayerischen Wertpapierbörse an. Darüber hinaus war er Mitglied des Bezirksausschusses der „Reichsbankhauptstelle München“ und Aufsichtsrat einiger Firmen wie beispielsweise der Löwenbräu AG, der Hackerbräu AG München und der Bayerischen Rückversicherung.⁹ Aber auch seine Ehefrau Auguste engagierte sich für wohltätige Zwecke und war Mitglied der „Prinzessinnen-Ludwig-Kinderheim-Stiftung“, die sie finanziell unterstützte.

⁵ StadtAM, Auszug der Datenbank zum biografischen Gedenkbuch der Münchner Juden 1933–1955.

⁶ Eva Moser, Richard Winkler: Wegmarken 125 Jahre Bankhaus H. Aufhäuser. Kirchheim bei München 1995, S. 79.

⁷ StadtAM, Auszug der Datenbank (wie Anm. 5).

⁸ Vgl. Bayerisches Wirtschaftsarchiv München (BWA), F 20/38.

⁹ Moser, Winkler: Wegmarken (wie Anm. 6), S. 78.



2 Martin Aufhäuser
(1875–1944)

Aufgrund seiner geachteten Position in der Münchner Gesellschaft sah Martin Aufhäuser für sich und seine Familie zunächst keine Gefahr im Machtantritt der Nationalsozialisten. Doch bereits vom Judenboykott am 1. April 1933 war auch das Bankhaus H. Aufhäuser betroffen. In den darauf folgenden Tagen und Wochen wurden Geschäftsbeziehungen gelockert, Kunden lösten ihre Konten auf oder wechselten zu „arischen“ Banken. Viele jüdische Konten erloschen in der Folgezeit nicht zuletzt deshalb, weil ihre Inhaber auswanderten.¹⁰

Im Zuge der Zerstörungen während des Novemberpogroms 1938 wurde in das Bankhaus eingebrochen, Mobiliar zerstört und Fenster zerschlagen. Wie so viele jüdische Bewohner

Münchens wurde auch Martin Aufhäuser am 10. November 1938 in „Schutzhaft“ genommen. Er wurde in das Konzentrationslager Dachau, unter der Lagernummer 19434, gebracht.¹¹ Höchstwahrscheinlich wurde er von Dachau aus am 12. November 1938 in die Gestapozentrale im Wittelsbacher Palais in München gebracht und dort bis zum 14. November 1938 festgehalten. Man zwang ihn, einen „Arisierungsvertrag“ seines Bankhauses zu unterzeichnen. Alle „nichtarischen“ Angestellten wurden daraufhin entlassen. Martin Aufhäuser schied aus dem Bankhaus aus und musste zudem erhebliche Schulden und uneinbringliche Forderungen akzeptieren.¹² Am 27. November 1938 wurde das „Bankhaus H. Aufhäuser“ in „Seiler & Co.“ umbenannt.¹³

Nicht nur der Verlust der Bank schmerzte Martin Aufhäuser, vielmehr zerrissen ihn die Erfahrungen während seiner Inhaftierung. In Erklärungen seiner Familienmitglieder und ehemaligen Angestellten nach dem Krieg wird er als seelisch und körperlich gebrochener und um Jahre gealterter Mann beschrieben. An den Tagen nach seiner Inhaftierung, so die Aussagen der An-

¹⁰ Vgl. BWA, F 20/598, S.6, 10.02.1960.

¹¹ Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau, Eingangsbuch der in der Zeit nach dem Pogrom vom 9./10. November 1938 in das Konzentrationslager Dachau eingelieferten Juden.

¹² BWA, F 20/598; Brief/Müller zur Geschichte des Bankhauses H. Aufhäuser, 29.11.1967.

¹³ Moser, Winkler: Wegmarken (wie Anm. 6), S. 93–95.



3 Heinrich Aufhäuser mit seinen Söhnen Martin und Siegfried, um 1905

gehörigen, konnte er kaum aufstehen, er sprach nicht, sondern weinte nur. Bei jedem Geräusch zuckte er vor Panik und Angst zusammen.¹⁴ Den Gedanken, dass er, einstmals angesehener Bürger der Stadt, nun ein „Zuchthäusler“ sei, konnte er kaum ertragen.¹⁵

Aber die Repressalien nahmen kein Ende. So musste Martin Aufhäuser nach seiner Entlassung noch mehrere Male zu Verhören bei der Gestapodienststelle erscheinen; weitere Verhöre folgten bis ins Frühjahr 1939.¹⁶ Eine Auswanderung wurde immer unausweichlicher. Seine Kinder konnten bereits 1937 und 1938 nach London und Kanada emigrieren. Am 15. März 1939 war es dann auch für ihn und seine Frau so weit: Um zehn Uhr morgens mussten sie sich in der Schalterhalle des Bankhauses einfinden, wo sie bis 16 Uhr von einem Mitarbeiter der Bank bewacht wurden. Von dort holte sie ein Zollbeamter ab, um sie zur Bahn zu bringen.¹⁷ Unter ständiger Bewachung durch einen Zollinspektor wurden Martin Aufhäuser und seine Frau

¹⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (Bay HStA), LEA 178: Eidesstattliche Erklärung von Dora Engel, Tochter von Martin Aufhäuser, 16.08.1856.

¹⁵ Bay HStA, LEA 178: Eidesstattliche Erklärung der Anna Wöhr, Hausangestellte bei der Familie Aufhäuser.

¹⁶ Bay HStA, LEA 178: Eidesstattliche Erklärung von Dora Engel (wie Anm. 14).

¹⁷ Staatsarchiv München (StaM), W.B.I., N 1566: Eidesstattliche Erklärung des Ludwig Maurer, Bankangestellter beim Bankhaus „H. Aufhäuser“; 05.12.1958.

mit der Bahn an die holländische Grenze gebracht.¹⁸ An der Grenze mussten sie 5 000 Englische Pfund bezahlen, eine der Forderungen, die die Familie Aufhäuser eingegangen war, um Deutschland lebend verlassen zu können.

Am 15. April 1940 wurde im „Deutschen Reichsanzeiger“ Nr. 88 bekannt gegeben, dass dem Juden Martin „Israel“ Aufhäuser, seiner Frau und seinem Sohn Robert die deutsche Staatsangehörigkeit aberkannt wurde.¹⁹ Martin Aufhäusers Konto wurde gesperrt und vom „Deutschen Reich“ eingezogen. Das gesamte Vermögen wurde im *Reichsanzeiger* Nr. 227 vom 27. September 1940 als „dem Reich verfallen“ erklärt.²⁰

In den Niederlanden wohnten die Aufhäusers zunächst in einer Pension, bis sie bei Bekannten unterkommen konnten. Aber bereits 1940, nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten, mussten sie dort erneut um ihr Leben fürchten. Auch diesmal entkamen sie nur knapp. Im Mai 1941 erhielten sie die nötigen Papiere für die Einreise in die USA. Unter Bewachung der Gestapo wurden Martin Aufhäuser und seine Frau schließlich an die spanische Grenze gebracht. Von dort aus ging es weiter nach Lissabon, wo sie am 24. Mai 1941 ankamen und am 11. Juni 1941 ein Schiff nach New York bestiegen. Von dort aus zogen sie nach Los Angeles. Augenzeugen, darunter Martin Aufhäusers Münchner Arzt, den er ein Jahr vor seinem Tod wiedersah, berichteten, dass er „ein gebrochener Mann [war] [...] der grosse Kaufmann von ehemals, lebte nun in aermlichen Verhaeltnissen“²¹. Martin Aufhäuser starb am 21. Januar 1944 im Alter von 69 Jahren an einem Herzmuskelinfarkt in Los Angeles.

„Sicherstellung“ in der Maria-Theresia-Straße 28

Am 18. November 1938 begaben sich Beamte der Geheimen Staatspolizei München unter der Leitung des Kriminalkommissars Josef Gerum und in Begleitung des Unterscharführers Heinrich Stähle, des Kriminalsekretärs Linz und des Sachverständigen Jakob Scheidwimmer zu Martin Aufhäusers Villa in

¹⁸ Bay HStA, LEA 178: Eidesstattliche Erklärung der Auguste Aufhäuser.

¹⁹ StaM, OFD 11421/1, Akt 05270-BA 2246.

²⁰ Vgl. hierzu auch BWA, F 20/24: Brief der Gestapo München über die Einziehung des gesamten Vermögens der Familie Aufhäuser, 10.1.1940.

²¹ Bay HStA, LEA 178.

der Maria-Theresia-Straße 28 in München. Ihre Absicht war es, sogenanntes „Kulturgut sicherzustellen“. Das Beschlagnahmeprotokoll enthält, wie eingangs erwähnt, vierzig Ölgemälde, vier undefinierte Bilder, drei Gobelins, vier Teppiche, vierzehn Silberbecher und Silberpokale, drei Möbelstücke, ein Damen-Necessaire und ein Holzrelief. Allerdings wurde vermerkt, dass das Ölgemälde, ein Damenbildnis des englischen Malers Richard Cosway, ein Gobelin, zwei Perserteppiche, die drei Möbelstücke, darunter ein eingelegter Barockschrank, eine eingelegte Nussbaum-Kommode und ein Renaissancetisch, in der Wohnung verbleiben und „frei gegeben“ werden sollten. Die restlichen 63 Objekte wurden verpackt und von einer Spedition in das „Neue Studiengebäude“ des Bayerischen Nationalmuseums gebracht. Der damalige Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Hans Buchheit, quittierte den Empfang aller Kunst- und Kulturgegenstände der Familie Aufhäuser.

Doch was mit den Gegenständen geschah, wusste die Familie Aufhäuser nicht und erhielt auch keine Auskunft darüber. Bereits Anfang November, als Martin Aufhäuser in Dachau inhaftiert war, wurden von Gestapobeamten Kunst- und Kulturgegenstände in der Wohnung konfisziert. Der späteren eidesstattlichen Erklärung des Ehepaares Aufhäuser zufolge fanden solche „Sicherstellungen“ bis zu ihrer Auswanderung 1939 statt. Teils erschienen mehrere Beamte, teils ein einziger, um ohne Erklärung oder Belege Gegenstände aus der Villa zu entfernen. Darunter befanden sich Gobelins, Teppiche, antike Möbel und Bilder. An einem dieser Tage besuchte Dietrich Heinrich Volz, damaliger Konservator am Gemeindemuseum Den Haag, Auguste Aufhäuser, weil er von der Inhaftierung ihres Ehemanns erfahren hatte. Während der Beschlagnahme mussten beide, so seine spätere Aussage, auf Küchenstühlen sitzen bleiben, während in den anderen Zimmern Gegenstände entwendet wurden.²² Nach Aussage der Hausangestellten Anna Wöhr kamen an einem dieser Tage, vermutlich an eben diesem 18. November, etwa zwölf Männer, die sämtliche verbleibende Gegenstände in der Villa in mehrere Transportfahrzeuge verladen. Alles, was nicht mehr in die Fahrzeuge passte, wurde mit Schildern versehen und sollte später abgeholt werden. Dies bestätigt auch ein ehemaliger Bankmitarbeiter von

²² StaM, W.B.I., N 1563: Eidesstattliche Erklärung des Dietrich Heinrich Volz, Bekannter der Familie Aufhäuser, 08.09.1958.

Martin Aufhäuser, der ihn zu den Verhören in die Gestapo-Leitstelle stets begleitete. Er berichtete, des Öfteren SS-Männer beobachten zu haben, wie sie Möbel, Bilder und Kisten in Transportwagen luden.²³ Aber auch der Gauleiter Weber selbst kam in die Villa und ließ einen Teil des antiken Silbers für sich selbst abtransportieren.²⁴ Im Januar 1939 erschien der Kunsthändler und Versteigerer Ludwig Schrettenbrunner und gab vor, eine Berechtigung zum Ankauf von Silber zu einem Festpreis von zehn Pfennigen pro Gramm zu besitzen. Mit dem vorgeblichen Argument, die Familie werde später für das Silber lediglich drei Pfennig pro Gramm erhalten, sahen sich diese gezwungen, ihr Silber zu verkaufen. Sie erhielten dafür weder eine Auflistung, noch erhielten sie die vereinbarte Bezahlung.²⁵

Rekonstruktion der Kunstsammlung von Martin Aufhäuser

Viele Kunstsammlungen sind durch den Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten und die einzelnen Kunstgegenstände in der ganzen Welt zerstreut worden – so auch die Sammlung von Martin Aufhäuser. Als jüdischer Münchner Bankier zählte er zu jener Gesellschaftsschicht, die am kulturellen Leben Münchens aktiv teilnahm. Seine finanziellen Möglichkeiten erlaubten es ihm, mäzenatisch tätig zu werden, aber auch seiner Sammlerleidenschaft nachzugehen. Der genaue Zeitpunkt des Aufbaus seiner Sammlung ist heute in Ermangelung entsprechender Dokumente nicht mehr erschließbar.

Spricht man von der Sammlung Martin Aufhäuser, so müsste man eigentlich von „den Sammlungen“ sprechen. Denn neben Gemälden und Grafiken besaß er Sammlungen wertvoller Bücher, antiken Silbers und kostbarer Teppiche. Seine Bibliothek, die 1938 ebenfalls beschlagnahmt wurde, war in den literarischen Kreisen Münchens bekannt. Aber auch seine Sammlung von Silbergegenständen, wie beispielsweise Silberpokale oder Silberbecher, war von überdurchschnittlichem Wert. So schildert eine ehemalige Hausangestellte der Familie nach dem Krieg: „Man kann sagen, dass es nicht das Silber eines

²³ StaM, W.B.I., N 1566; 05.12.1958.

²⁴ StaM, W.B.I. N 1563: Eidesstattliche Erklärung der Anna Wöhr (wie Anm. 15).

²⁵ StaM, OFD 11421/2: Eidesstattliche Erklärung der Eheleute Martin und Auguste Aufhäuser, 11.05.1939.

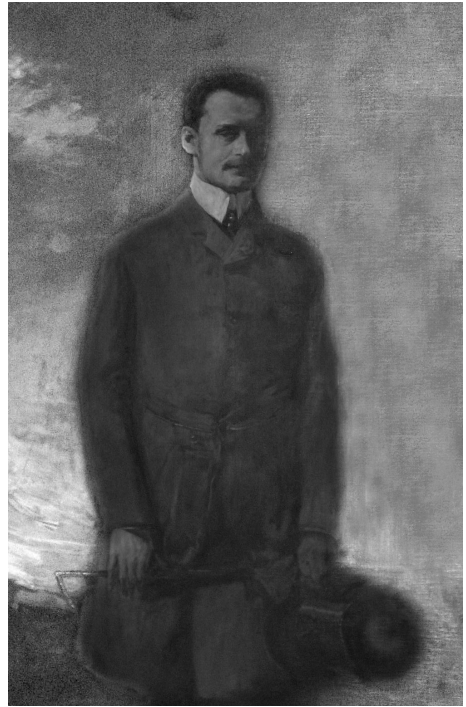
Haushaltes war, sondern dem Umfang nach das Silber eines Juwelierladens.“²⁶

Die Sammlung umfasste weiterhin eine Reihe besonders wertvoller und bedeutender Stiche und Holzschnitte, deren Weg rekonstruierbar ist und die sich heute in der „National Gallery of Art“ in Washington D.C. befinden.

Das im Zuge dieser Konfiszierung angefertigte sogenannte „Beschlagnahmeprotokoll“ liefert einen ersten Überblick über den einstigen Sammlungsbestand Martin Aufhäusers.

Es umfasst 70 Objekte, von diesen wurden sieben wieder „freigegeben“ und nicht abtransportiert. Somit wurden insgesamt 63 Objekte aus der Villa beschlagnahmt, darunter Gemälde von Lucas Cranach dem Älteren, Eduard Grützner, Franz von Stuck oder Gabriel von Max; zudem zahlreiche Werke von Münchner Malern wie Julius von Diez, Adolf Hengeler, Otto Gebler, Joseph Wopfner, Adam Kunz, Eduard Schleich dem Älteren oder Wilhelm Löwith.²⁷ Den Gemälden von Lucas Cranach dem Älteren, dem Gemälde von Eduard von Grützner und dem von Hendrik Verschuring kam eine gesonderte Rolle zu: Sie wurden später für das geplante Führermuseum in Linz angekauft.

Ausgehend von diesen Werken dienten für die Rekonstruktion der Kunstsammlung, die sich aufgrund des Umfangs lediglich auf die Gemälde und Grafiken beschränkt, weitere Listen, wie beispielsweise Schätzlisten, die für die Vermögensanmeldung 1938 benötigt wurden, um den einstigen Sammlungsbestand annähernd rekonstruieren zu können. Es ist jedoch anzunehmen, dass die eingesehenen Dokumente nur einen Teil der tatsächlichen Gegenstände aus dem Besitz Martin Aufhäusers auflisten. Anhand des Vergleiches der Schätzlisten mit dem von der Geheimen Staatspolizei München angefertigten



4 Leopold Schmutzler: Portrait des Herrn Geheimrat Martin Aufhäuser. Provenienz: Bis 29. Juni 1938 in der Sammlung Martin Aufhäuser; 1948 aufgefunden in Rothenburg o.d.T.; bis 31. Oktober 1950 verwahrt beim Bankhaus Seiler & Co.; Transport zu Robert Aufhäuser nach Kalifornien, USA; Steven Aufhauser, Kalifornien, USA.

²⁶ StaM, W.B.I., N 1563: Eidesstattliche Erklärung der Johanna Peischler, Schneiderin und Servicekraft im Hause Aufhäuser; Juli 1958.

²⁷ StadtAM, Stadtmuseum 104, StM/I/31a; Aktenname: „ehemaliger Judenbesitz – Wiedergutmachungsakt“.

Beschlagnahmeprotokoll wird deutlich, dass die Sammlung Martin Aufhäusers nicht nur aus den am 18. November 1938 beschlagnahmten Werken, sondern aus weiteren Objekten bestand. So konnten bis dato 176 Werke aus dem ehemaligen Besitz von Martin Aufhäuser auffindig gemacht werden, unter anderem Bilder von Hans Memling, Carl Spitzweg, Anton Braith und Leopold Schmutzler. Letzteres zeigt ein Gesamtportrait von Martin Aufhäuser und schmückte die Diele der Villa in der Maria-Theresia-Straße 28. Auf einer Schätzliste aus dem Besitz Aufhäusers, die im Juni 1938 vorgenommen wurde, ist es mit einem Schätzwert von 300 Reichsmark verzeichnet. In einem der folgenden Monate wurde es neben weiteren Gegenständen von der Geheimen Staatspolizei München beschlagnahmt und weiterveräußert. Es gelangte nach Rothenburg ob der Tauber. In den Akten des Staatsarchivs Nürnberg befindet sich ein Antrag auf Wiedergutmachung der Erben von Martin Aufhäuser, in dem neben der Herausgabe von anderen Gegenständen auch dieses Porträt zurückgefordert wird.²⁸ Nach seiner Restitution im Jahre 1950 gelangte es zunächst in das Bankhaus Seiler & Co., das ehemalige Bankhaus der Familie Aufhäuser; noch heute befindet sich eine Kopie des Gemäldes im Bankhaus Hauck & Aufhäuser. Als eines der wenigen Kunstwerke aus der ehemaligen Sammlung befindet sich das Original heute als Erinnerungsstück im Besitz der Familie.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: StadtA.-Mü. Stadtmuseum 104.

Abb. 2 + 3: Bayerisches Wirtschaftsarchiv

München bzw. Bankhaus Hauck & Aufhäuser.

Abb. 4: Leo Schmutzler; Öl auf Leinwand; 152 x 100 cm, Veröffentlichung genehmigt durch das Bankhaus Hauck & Aufhäuser (Foto: Heidi Thiede).

²⁸ Staatsarchiv Nürnberg (StAN), W.B.III., a 2751.

Lisa Christina Kolb

Vom Archiv zur Ausstellung. Zum Projekt *Einblicke. Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München* der Ludwig-Maximilians-Universität und des Jüdischen Museums München

„Immerhin, man kann nicht mehr als alles verlieren“, so äußerte sich die Kunsthistorikerin Lilli Charlotte Heinemann rückblickend.¹ Durch die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten erlitten ihre Karriere als Kunsthistorikerin sowie ihr privates Leben tiefe Einschnitte; sie war – wie viele ihrer Kollegen – wegen ihrer jüdischen Abstammung unmittelbar von der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik betroffen und wurde in die Emigration gezwungen.

Im Rahmen des Ausstellungsprojektes *Einblicke. Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München* wurden die individuellen und situationsspezifischen Lebenswege von insgesamt 22 Kunsthistorikern recherchiert, die – so vielfältig ihre Biographien und ihre religiöse Identität auch sind – alle in Beziehung zu München stehen; dort gelebt, studiert oder gearbeitet haben.²

Einige von ihnen kamen zum Studium in die Stadt, andere etablierten sich beruflich in verschiedenen kunstwissenschaftlichen Institutionen oder waren im Kunsthandel tätig. Zudem teilten sie das Schicksal, dass sie nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten ihre Heimat verlassen mussten. Im Exil standen sie vor der Herausforderung, sich eine neue Existenz aufbauen zu müssen. Nach 1945 kamen einige von ihnen zurück nach Deutschland, andere hingegen blieben in ihrer neuen Hei-

¹ Staatsarchiv München, W.B.i., N 4594, Erklärung von Lili Charlotte Heinemann zur Aufstellungen ihres Vermögens aus der Entziehungsakte, verfasst in Casablanca, Marokko, am 6.8.1962.

² Die Ausstellung behandelte die Kunsthistoriker Kurt Bardt, Paul Rudolf Berliner, Richard Bernheimer, Hanna Deinhard, Paul Frankl, Theodor Harburger, Paul Heilbronner (Paul M. Laporte), Fritz David Heinemann, Lili Charlotte Heinemann, Ernst Kitzinger, Ruth Kraemer (geb. Schweisheimer), Richard Krautheimer, August Liebmann Mayer, Ernst Michalski, Heinrich Rosenbaum (Henry Roland), Jakob Rosenberg, Ruth Rosenberg, Karl Schwarz, Franz Jzra Stadler, Ernst Strauss, Ernst Weil, Otto Wertheimer.

1 Fotos der
Studentenkarteen von
Ernst Kitzinger,
Lili Charlotte Heinemann,
Ruth Kraemer,
Paul Heilbronner,
Jakob Rosenberg,
Ernst Michalski,
Richard Krautheimer und
Fritz David Heinemann
(von links oben nach
rechts unten)



mat und beeinflussten dort maßgeblich Lehre und Forschung auf dem Gebiet der Kunstgeschichte.

Anhand der individuellen Lebensgeschichten haben sich nicht nur Einblicke in die universitäre Kunstgeschichte im „Dritten Reich“ ergeben, sondern auch in das „Betriebssystem Kunst“, d.h. in die Arbeitsbedingungen in Museen und Forschungseinrichtungen für Kunsthistoriker jüdischer Herkunft und in die wissenschaftlichen Netzwerke, die nach der Emigration hilfreich sein konnten, um eine Anstellung im Ausland zu finden.

Intention und Inhalt des Promotionsprogramms

Die Ausstellung *Jüdische Kunsthistoriker in München* hatte ihren Anfang in dem auf zwei Semester angelegten Promotionsprogramm *Ausstellungskonzeption, -gestaltung und -vermittlung*. Dabei lassen sich drei Zielebenen des Projekts eingrenzen.

Lehre: Das Spektrum der universitären Lehre erweitern

Das Aufgabenspektrum eines wissenschaftlichen Mitarbeiters im Museum und die zahlreichen Kompetenzen, die für die Arbeit in Museen erforderlich sind, können in der Regel nicht im fachwissenschaftlichen Studium erworben werden. Das Promotionsprogramm stellte sich daher der Herausforderung, an einem konkreten Fallbeispiel Doktorandinnen und Doktoranden einen konzentrierten Einblick in das Arbeitsfeld eines Kurators zu geben.

Durch „Learning by doing“ hatten die Teilnehmer die Möglichkeit, die Vorbereitung, Konzeption, Organisation, Durchführung und Vermittlung von zwei Kabinettausstellungen im Studiensaal des Jüdischen Museums München zu begleiten und zu gestalten.

*Forschung: Einen Beitrag zur lokalen
Geschichte der Kunstgeschichte leisten*

Sind andere geisteswissenschaftlichen Fachrichtungen wie die Geschichtswissenschaft oder Germanistik in ihrer disziplin-geschichtlichen Erforschung schon weiter fortgeschritten, so wurde die Aufarbeitung der Kunstgeschichte im „Dritten Reich“ vergleichsweise spät aufgegriffen.³ Was das Projekt diesbezüglich leisten wollte, war allenfalls ein kleiner Beitrag zur lokalen, also der Münchner Geschichte des Faches. Vorhandene Lücken und Leerstellen sollen dabei nicht verschwiegen werden. Sicherlich ist damit nur ein kleiner Beitrag zu der erforderlichen systematischen Aufarbeitung der kunsthistorischen Fachgeschichte während des Nationalsozialismus entstanden. Allerdings hat das Projekt die Geschichte des Faches aus einer anderen Perspektive zu beleuchten versucht, da es auch jene Lebensläufe ‚exilierter‘ Kunsthistoriker thematisiert, die nicht zum *akademischen Establishment* gehörten.

Vermitteln: Eine interessierte Öffentlichkeit erreichen

Am Ende des über zwei Semester andauernden Programms standen schließlich zwei Ausstellungen im Studienraum des Jüdischen Museums München.⁴ Die Größe des Studienraums und der Umfang der Broschüre⁵, in der die Forschungsergebnisse veröffentlicht wurden, sind begrenzt, so dass die detail-

³ Einschlägige Arbeiten sind etwa Heinrich Dilly: *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*. München 1988; Marlite Habertsma: *Willhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992; Jutta Held, Martin Papenbrock (Hg.): *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen 2003 sowie Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zu einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar 2005 und Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hg.): *Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin 2008.

⁴ Die erste Ausstellung war vom 5. Oktober 2010 bis zum 12. Dezember 2010, die zweite vom 14. Dezember 2010 bis zum 6. März 2011 zu sehen.

⁵ Die Broschüre zur Ausstellung ist einzusehen unter http://www.juedisches-museum-muenchen.de/fileadmin/bilder/10-Bilder/Flyer_Einblicke_low.pdf. [14.8.2012].

lierten Informationen zusätzlich auf einer Homepage bereit gestellt wurden.⁶

In beiden Teilen der Ausstellung wird auf die vielfältigen Lebenswege und Schicksale einer früheren Generation aufmerksam gemacht. Es wurden Lebensstationen und Werke hervorgehoben, die für die Biografien der Kunsthistoriker sowie für ihren Beitrag zur Kunstgeschichte bezeichnend sind. Auf diese Weise sollte eine Generation jüdischer Kunsthistoriker – ihre Lebensgeschichte, ihr Werk und ihr Beitrag zur Kunstgeschichte – ins Licht der Öffentlichkeit gerückt werden. Als Juden wurden sie aus der deutschen Kunstgeschichte ausgegrenzt, als Kunsthistoriker sollten sie in das Gedächtnis unseres Faches zurückgeholt werden. Sie alle haben auf ihren Forschungsgebieten einen wertvollen Beitrag geleistet, an den in dieser Ausstellung erinnert werden sollte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Ziel des Projektes *Einblicke. Ausblicke. Jüdische Kunsthistoriker in München* war es also einerseits, durch eine Vernetzung verschiedener Archive mit dem universitären Lehrangebot Studierenden der LMU praxisorientierte Qualifizierungsmöglichkeiten in einer bestandserhaltenden Institution wie dem Jüdischen Museum zu bieten und andererseits durch die vorbereiteten Ausstellungen einen kleinen Beitrag zur disziplingeschichtlichen Forschung des Faches zu leisten sowie eine interessierte Öffentlichkeit zu erreichen; nicht zuletzt um das Bewusstsein für das reiche Erbe in den Münchner Archiven zu fördern.

Das Seminar fand unter der Leitung von Prof. Dr. Avinoam Shalem von der LMU München sowie Dr. Christian Fuhrmeister vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum München statt. Dort wurden das Promotionsprogramm vom Team des Hauses, allen voran Bernhard Purin, dem Leiter des Museums, und der Kuratorin Jutta Fleckenstein begleitet.

Beteiligte und konsultierte Archive

Mittels eines gezielten Lehrprogramms wurden die Doktorandinnen und Doktoranden im Rahmen des Promotionsprogramms an die Bestände der einschlägigen Archive und die

⁶ Vgl. http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/ausstellungsprojekte/einblicke_ausblicke/index.html. [14.8.2012].

Möglichkeiten zu deren Erforschung und Auswertung herangeführt. Berücksichtigt wurden insbesondere die umfangreichen Bestände der Münchner Archive, ergänzend wurde aber auch Archiv- und Quellenmaterial aus dem Internet hinzugezogen.⁷

Stadtarchiv München

Zunächst wurden die Seminarteilnehmer von Dr. Andreas Heusler in die Personenrecherche eingeführt. Die personengeschichtliche Forschung im Stadtarchiv München stützt sich auf die umfangreiche Überlieferung der Meldeunterlagen, die etwa im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzt. So können vor allem für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert detailliert biographische Daten ermittelt werden. Für die Zielsetzung des Projektes waren dabei zunächst die Meldeunterlagen, darunter Polizeiliche Meldebögen, Einwohnermeldekarteien, Einbürgerungsakten, Hausbögen und Kennkarten von zentralem Interesse. Ergänzende Informationen konnten aus den Personenstandsbüchern der Münchner Standesämter erworben werden.⁸ Oft konnte so die Aktennummer von etwaigen Entschädigungsakten ermittelt werden, die durch Erläuterungen der Betroffenen zu den Verfolgungsvorgängen bzw. dem Schaden im beruflichen Fortkommen weiteren Aufschluss brachten und die Lebensgeschichten nochmals aus anderer Perspektive beleuchteten.

In vielen Fällen gelang es über diese Daten, in Kontakt mit Familienangehörigen zu treten, die die Ausstellung mit weiteren Objekten, unbearbeiteten und unveröffentlichten Nachlässen bereicherten. Die Tochter der Kunsthistorikerin Ruth Krämer (geb. Schweisheimer) übermittelte eine unveröffentlichte Biografie ihrer Mutter, die sie zu ihrem 90. Geburtstag für ihre Familienangehörigen verfasst hatte. In der Ausstellung fand die Biografie als Audio-Datei ihren Platz. Darüber hinaus konnte eine Doktorandin Kontakt zu Hanna Strauss, der Tochter des Kunsthistorikers Ernst Weil, aufnehmen. Es entstand ein Telefoninterview, in welchem sich die 1921 in München Geborene an ihren Vater, ihre Kindheit in München und die Emigration nach London erinnert.

⁷ Eine Übersicht zu biographischen Quellen zur Geschichte der Juden in Deutschland und zur Exilforschung erhält man u.a. unter <http://www.jewishgen.org/gersig/resources.htm>. [14.8.2012].

⁸ Zum Stadtarchiv und dessen Beständen vgl. <http://www.muenchen.de/Stadtarchiv> [14.8.2012].

Weiterhin wurde von einer Teilnehmerin der unerschlossene Nachlass von Rudolf Berliner, der sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet, aufgearbeitet. Als Oberkonservator hat er die Sammlungspolitik des Hauses einschlägig beeinflusst und die bekannte Krippensammlung aufgebaut. 1935 wurde er jedoch aus rassistischen Gründen vorzeitig in den Ruhestand geschickt.⁹

Universitätsarchiv

Detaillierte Informationen über die Lehrveranstaltungen an der Universität München und den Studienverlauf der in der Ausstellung behandelten Kunsthistoriker lieferte das Universitätsarchiv München. Zu den wichtigsten Quellen zählen die Matrikel, die Personalverzeichnisse der Universität München, die Studentenkartei und die Belegblätter.¹⁰

In den Studentenkarteien, die in den Jahren 1919 bis 1935 geführt wurden, können Angaben über die Fakultätszugehörigkeit, Geburts- und Heimatort, Religionszugehörigkeit, die Münchner Adresse, Studiendauer und Studiengebühren ermittelt werden. In manchen Fällen ist auf den Karten auch ein Foto der betreffenden Person angebracht, das „unseren“ Kunsthistorikern erstmals ein Gesicht gab. Ergänzend konnte der Bestand der oft eigenhändig von den Studierenden ausgefüllten Belegblätter (1890/91–1921 und 1933–1945) herangezogen werden, die Aufschluss über die während des Studiums besuchten Veranstaltungen lieferten. Viele der in der Ausstellung vertretenen Kunsthistoriker besuchten die Vorlesungen der bis heute in der Kunstgeschichte wegweisenden Professoren Heinrich Wölfflin und Wilhelm Pinder.

Anhand der Promotionsakten der einzelnen Fakultäten ließen sich zusätzlich Lebenslauf, Gutachten über die Dissertation und Notenniederschrift ermitteln. Der Kunsthistoriker Theodor Harburger musste – so die Informationen aus seiner Promotionsakte – schon 1912 den wahrscheinlich latenten Antisemitismus durch die Ablehnung seiner Promotion wegen „niederträchtigen Satzbaus“ erfahren.¹¹

⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Olena Balun: Rudolf Berliner. Das Schicksal eines Münchner Kunsthistorikers.

¹⁰ Zum Universitätsarchiv vgl. <http://www.universitaetsarchiv.uni-muenchen.de/>. [14.8.2012].

¹¹ Universitätsarchiv, München, Prof. Dr. Karl Voll, Begründung der Ablehnung des Promotionsgesuchs von Theodor Harburger, München 17.11.1912.

Monacensia

Weiterhin wurde die Monacensia, das traditionsreiche Institut der Münchner Stadtbibliothek im Hildebrandhaus, dem ehemaligen Wohnsitz des Bildhauers Adolf von Hildebrand (1847–1921), konsultiert. Das Haus verwahrt einen umfangreichen Bestand von Büchern zum Thema München sowie das Literatur-Archiv der Stadt mit 320 000 Autographen und Handschriften renommierter Künstler, Schriftsteller und Persönlichkeiten, die in München lebten oder mit dieser Stadt in engem Kontakt stehen. Ergänzt wird der Bestand durch eine wissenschaftliche Forschungsbibliothek, die alles erfasst, was an Gedrucktem zum Thema München erscheint.¹²

Ausstellung und Begleitveranstaltungen

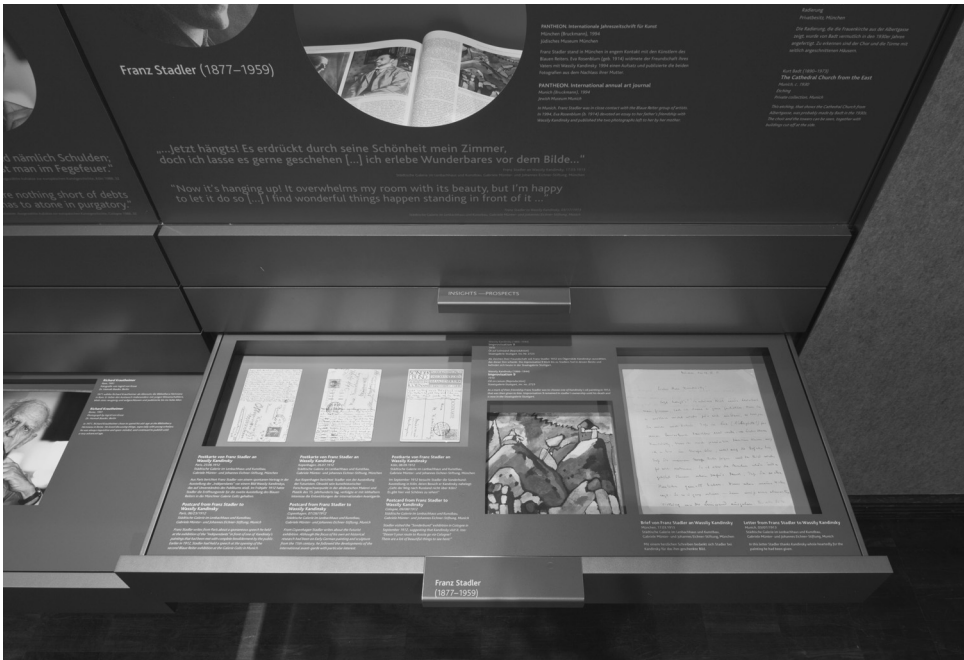
Nach der Auswertung der Archivmaterialien wurde in verschiedenen Projektgruppen die Konzeption und Gestaltung der Ausstellung, der Leihverkehr, die redaktionelle Bearbeitung der Broschüre, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie die Organisation der Begleitveranstaltungen erarbeitet. Die Ausstellungen *Jüdische Kunsthistoriker in München* befragen das Fach durch die Rezeption von Leben und Werk der 22 behandelten Kunsthistoriker/Innen nach seiner Geschichte; sie vereinigen Fotos, unveröffentlichte Briefe, Objekte und Originaltyposkripte. Die Betrachtung der individuellen Lebenswege der Kunsthistoriker hat dabei vielfältige Perspektiven in die Umstände der Zeit eröffnet.

Die Begleitveranstaltungen, welche die Ausstellung ergänzten, waren einerseits Kuratorenführungen der beteiligten Kunsthistoriker/Innen, andererseits zwei Kolloquien unter dem Motto *Curriculum Vitae. Kunsthistoriker sprechen über Kunsthistoriker*.

Im Rahmen eines Zeitzeugengesprächs sprachen der Münchner Rechtsanwalt Uri Siegel und der renommierte Kunsthistoriker Professor Dr. Willibald Sauerländer über ihre Bekanntschaften zu den in der Ausstellung behandelten jüdischen Kunsthistorikern. So berichtete Herr Siegel von seinem Onkel,

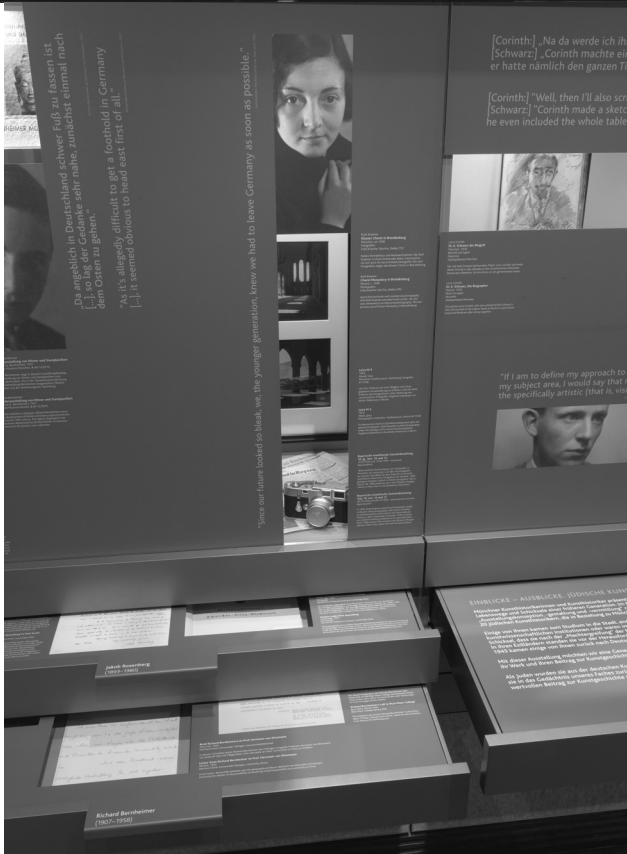
¹² Zur Monacensia und ihren Beständen vgl. <http://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Literatur/monacensia.html>. [14.8.2012].

2 Studienraum des
Jüdischen Museums
München



EINBLICKE – AUSBLICKE JÜDISCHE KUNSTHISTORIKER IN MÜNCHEN

INSIGHTS—PROSPECTS JEWISH ART HISTORIANS IN MUNICH



3-5 Einblicke in die Ausstellung

dem Kunsthistoriker Franz Jzra Stadler, und gab darüber hinaus auch interessante Einblicke in seine eigene Kindheit in München. Willibald Sauerländer, der unter anderem in Paris, Marburg, Princeton, Freiburg und New York arbeitete, forschte und lehrte, erzählte vor allem über seine Begegnungen mit exilierten deutschen Kunsthistorikern in den USA.

Fazit

Archive leben durch ihre Rezeption, durch Ausstellung und Vermittlung. Im Rahmen des Promotionsprogramms wurden Archivmaterialien und Nachlässe innerhalb eines thematischen Rahmes zu einem Bild zusammengesetzt, das Aufschluss über teilweise vergessene jüdische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker gewähren sollte. Dabei ging das Projekt über die elektronische Publikation von Archivmaterialien hinaus. Die elektronische Aufbereitung wichtigen Quellen- und Archivmaterials erreicht zwar oft eine große Fachgemeinschaft, geht jedoch meist an der allgemeinen Öffentlichkeit vorbei. Mit der Ausstellung sollte den Rezipienten ein Gesamtbild geboten werden, um sie zu inspirieren und in eine erfahrbare und begehbar gemachte Vergangenheit hineinzuholen. Die Ausstellung sowie die Begleitveranstaltungen erfuhren große Resonanz.

Mit ihren vielfältigen und in der Regel nur einmal überlieferten Schrift-, Bild- und Tondokumenten sind Archive wichtige Informationsspeicher und Kompetenzzentren für Fragen an die Vergangenheit; sie sind Grundlagen der Forschung, können dabei aber auch die Lehre an den Universitäten bereichern. Das Beispiel zeigt, dass sich bei der Arbeit mit Archiven verschiedenste Interessen mit Erfolg verknüpfen lassen: Lehre, Forschung und Praxis.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Universitätsarchiv München.

Abb. 2–5: Jüdisches Museum München, Fotograf: Franz Kimmel.

Kerstin Baur

Berlin als Geschichts- und Literaturraum

Exkursion nach Berlin

Das jüdische Berlin des 20. Jahrhunderts aus literarischen Quellen nachzuzeichnen war das Ziel von Mirjam Zadoffs Seminar „Berlin: Geschichtsraum – Literaturraum“. Die Exkursion vom 4. bis zum 7. Juni 2012 bot die Möglichkeit, diese Spuren vor Ort zu verfolgen.

Bereits während der Vorbereitung in München bildeten die 1920er Jahre einen thematischen Schwerpunkt. Diese Zeit war Gegenstand des Forschungsprojekts „Charlottengrad und Scheunenviertel“, das an der FU Berlin und dem Lehrstuhl für Jüdische Geschichte und Kultur angesiedelt war. So war die daraus hervorgegangene Ausstellung „Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren“ im Jüdischen Museum auch der erste Programmpunkt der Reise.

Bei einer Führung durch die Gegend nördlich des Alexanderplatzes gingen wir der Frage nach der historischen Realität und der literarischen Darstellung des sogenannten „Scheunenviertels“ nach. Zwar hat dieser arme Stadtteil in der Weimarer Republik Einzug in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ und Josef Roths Reportagen gehalten, doch erwies es sich als aussichtslos, heute nach Spuren zu suchen: Das während des Krieges in Mitleidenschaft gezogene Viertel war noch zu DDR Zeiten renoviert, und die Straßennamen waren umbenannt worden.

Ein anderes Bild bot der 1880 eröffnete Jüdische Friedhof Weißensee. Hier wurden die Spuren der jüdischen Bevölkerung und deren Mentalitätswandel deutlich sichtbar. Während einzelne Gräber osteuropäischer Migranten um 1900 religiöse Symbole und hebräische oder jiddische Grabinschriften zeigen, verweisen die Mehrzahl der Gräber auf den hohen Grad der Akkulturation im Berliner Judentum der Zeit. Kurz vor der Wende wurde der in der DDR weitgehend verfallene Friedhof von zahlreichen jungen Freiwilligen wieder in Stand gesetzt. Heute bringen nicht wenige der seit 1989 aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion eingewanderten Juden christlich konnotierten Grabschmuck mit nach Weißensee.

1 Am Holocaust Mahnmal. Studierende der Abteilung für Jüdische Geschichte und Kultur in Berlin



Eine weitere Führung mit literarischem Schwerpunkt – dieses Mal durch Charlottenburg – gab Einblicke in das Berlin der Zwischenkriegszeit und seine blühende Kaffeehauskultur. Ähnlich wie im „Scheunenviertel“ gestaltete sich die Spurensuche schwierig. So erhebt sich etwa am ehemaligen Standort des „Romanischen Cafés“ jetzt das sogenannte „Europa-Center“, und der legendäre Künstlertreff lebt im heutigen Berlin nur noch in dem Theaterstück „Eine unglaubliche Begegnung im Romanischen Café“ weiter: Else Lasker-Schüler, Kurt Tucholsky, Lotte Lenya und Erich Kästner sind die Figuren, die in dem jüdischen Theater ‚Bimah‘ im Admiralspalast an das Berlin der Weimarer Republik erinnern sollen.

Durch die unterschiedlichen Aktivitäten ergab sich ein mannigfaltiges Bild des jüdischen Berlins und seiner Memoriakultur. Unterstrichen wurde dies durch die Arbeit der Kleingruppen, die sich auf die Suche nach weiteren Erinnerungsorten begaben. Ziele waren etwa die Neue Synagoge, der jüdische Friedhof in der Schönhauser Allee, das Kulturzentrum Tachles oder das Projekt ‚Stolpersteine‘.

Eine offene Atmosphäre zeichnete den gesamten Aufenthalt in Berlin aus und eröffnete den Raum für weitere anregende Diskussionen unter den Studierenden. Es gilt, sich an dieser Stelle für eine gelungene und hervorragend organisierte Exkursion zu bedanken, die die Thematik des Seminars hervorragend ergänzt hat. Unser besonderer Dank gilt auch dem Freundeskreis des Lehrstuhls für seine finanzielle Unterstützung.

BILDNACHWEIS
Abb. 1: privat.

HEFT 2 • 2012
MÜNCHNER BEITRÄGE
ZUR JÜDISCHEN
GESCHICHTE UND KULTUR

Julia Müller-Kittkau

Bericht der Exkursion des Netzwerkes der Studierenden nach Prag

Die „goldene Stadt“ Prag war das Ziel einer Studentengruppe der Jüdischen Geschichte um Sophia Schmitt und Johannes Börmann.

Aus eigener Motivation heraus initiiert und unterstützt durch den großen Anklang, den ein erster Vorschlag fand, hatte unsere Exkursion vor allem das Ziel, den jüdischen Spuren der Metropole nachzugehen, die einem dort vielfältig aus verschiedenen Epochen begegnen.

Zunächst jedoch sollten studentische Kurzvorträge den kultur-historischen Kontext öffnen und die jüdische Geschichte in die allgemeine einordnen: Der Gründungsmythos Prags, das Anwachsen zum Zentrum Mitteleuropas unter Kaiser Karl IV. und nicht zuletzt die prägenden Auseinandersetzungen in der Herrschaftszeit der Habsburger, wie die Hussitenkriege oder der 30-jährige Krieg, bildeten Zäsuren einer ausführlichen Stadtführung, die durch die Studenten selbst gestaltet wurde.

Auf dieser Basis ließ sich die Kontinuität jüdischen Lebens in der Stadt eindringlich nachzeichnen. Ein Stadtrundgang mit dem Journalisten Peter Brod und eine Führung des Jüdischen Museums Prag durch das „Jüdische Viertel“ boten den Studenten dabei ferner wichtige Zugänge, die hier exemplarisch anhand der Ausstellungsorte zur „Judenstadt“ in den verschiedenen Synagogen des Viertels dargestellt werden sollen.

Die Maiselsynagoge fokussiert die Geschichte von den frühesten jüdischen Anfängen Prags im 10. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Daran schließt sich die Zeit der Emanzipation der Juden in Böhmen und Mähren bis in die Nachkriegsjahrzehnte an, die in der so genannten Spanischen Synagoge beleuchtet werden. Bereichernd war die Dokumentation zentraler Rites de Passage in der Klausensynagoge, die den Studenten einen Einblick in Zeremonien wie Beschneidung oder Hochzeit gab. In der Pinkassynagoge wird namentlich an die tschechischen und mährischen Juden erinnert, die unter dem

NS-Regime ermordet wurden. Von den Grundmauern bis zur Decke sind ihre Lebensdaten markiert und hinterlassen einen bewegenden Eindruck. Der museale Anspruch zeigt sich in einer angeschlossenen Ausstellung von Kinderzeichnungen aus Theresienstadt.

Den Endpunkt der Führung bildete eine Synthese aus Vergangenheitem und Gegenwärtigem, – im Hinblick auf die Geschichte ein fast versöhnliches Bild: die Besichtigung der Altneusynagoge. Bereits Mitte des 13. Jahrhunderts errichtet, ist sie noch heute, neben der Hohen und der Jerusalemer Synagoge, ein Ort der Gottesdienste.

Doch auch das Jüdische Museum Prag bot für die Studenten Anlass zur Reflexion und Diskussion über die Rolle von jüdischen Museen unter Diktaturen: sei es in Bezug auf das von den Nationalsozialisten initiierte Jüdische Zentralmuseum oder auf die Verstaatlichung der Sammlung unter dem kommunistischen Regime.

In unmittelbarer Nachbarschaft zur Klausensynagoge befindet sich der „Alte Jüdische Friedhof“, der zu einem thematischen Exkurs einlud: Angelegt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zeigt er mit nahezu 12 000 Grabsteinen eindrucksvoll die verschiedenen Beisetzungsschichten, die im Zuge seiner ersten Erweiterung zu Tage traten. Ferner wird man auf ein ganz anderes Phänomen aufmerksam gemacht: Anhand des Grabmals des Rabbi Jehuda Liwa ben Bezal’el, besser bekannt als Rabbi Löw, der, dem Mythos folgend, den Golem schuf, zeigt sich die lange mystifizierende Rezeption des Judentums durch das lokale Umfeld.

Die Wege, welche die studentische Gruppe im Rahmen dieser Führung beschritt, hatte sie im größeren Zusammenhang durch den Rundgang innerhalb des jüdischen Viertels mit Peter Brod teils zuvor schon kennengelernt. Die Begegnung mit dem Journalisten, der 1951 in Prag geboren wurde, in München, London und den USA studierte und nach Zusammenbruch der Sowjetunion in seine Heimatstadt zurückkehrte, war inspirierend und lehrreich, vor allem, da er über viele Aspekte des jüdischen Lebens in Prag aus eigener Erfahrung anschaulich berichten konnte.

Mit Berücksichtigung der Baugeschichte der Stadt, welche stark von der „Assanierung“ der Jahrhundertwende geprägt ist, wurde neben kulturhistorischen Ereignissen das literarische Prag beleuchtet, vertreten durch den Literatenkreis um Franz Kafka, Max Brod und Franz Werfel.



1 Mitglieder des Studierenden-Netzwerks mit Peter Brod in Prag

In diesem Zusammenhang wurden von den Studenten die Lebensmittelpunkte Franz Kafkas aufgesucht und im Flair des Café Louvre Franz Werfel rezitiert.

Ein ganz anderer Eindruck Prags ergab sich in der Auseinandersetzung mit der kommunistischen Geschichte am Wenzelsplatz, Schauplatz des Prager Frühlings und der öffentlichen Protest-Verbrennung von Jan Palach. Heute erinnert mahnd vornehmlich ein Denkmal an diese Zeit: Ein Metronom, das an die Stelle der ehemals größten Stalin-Statue getreten ist.

Die verschiedenen historischen und literarischen Zugänge, die die Gruppe in Prag durch die große Varianz der Themen eigener Vorträge und entsprechender Museumsbesuche aufgegriffen hat, konnten mehrfach zu intensiven Diskussionen anregen. Viele ungeplante Aktivitäten, wie der Besuch eines klassischen Konzerts in der barocken Dietzenhofer-Kirche am Alten Marktplatz oder die Besichtigung der Jerusalemer Synagoge mit einer temporären Ausstellung zur Geschichte der Juden in Prag nach 1945, prägten darüber hinaus den Eindruck der Teilnehmer.

Für die Unterstützung der Exkursion in organisatorischen und finanziellen Fragen möchten wir uns daher ganz herzlich bei Professor Brenner und, nicht zu vergessen in seinem Engagement vor Ort, bei Herrn Brod bedanken. Auch dem Freundeskreis des Lehrstuhls danken wir für seine finanzielle Förderung. Nicht zuletzt sei auch an die Initiative von Sophia Schmitt und Johannes Börmann erinnert, die die Exkursion maßgeblich vorbereiteten.

BILDNACHWEIS
Abb. 1: privat.

HEFT 2 • 2012
MÜNCHNER BEITRÄGE
ZUR JÜDISCHEN
GESCHICHTE UND KULTUR

NACHRICHTEN UND TERMINE

Neues von Mitarbeitern
und Absolventen

Veranstaltungen

Neues vom Freundeskreis
des Lehrstuhls

NEUES VON MITARBEITERN UND ABSOLVENTEN

Im Wintersemester wird **Prof. Aron Rodrigue** von der Stanford University in Kalifornien zu Gast in München sein. Er gilt als führender Experte zur Geschichte der Juden im Osmanischen Reich und der modernen Türkei und leitet z.Zt. das Stanford Humanities Center. Der in der Türkei aufgewachsene und in Harvard promovierte Historiker hat zahlreiche Bücher zur Geschichte der sefardischen Juden veröffentlicht. Er wird in München im Januar 2013 mehrere öffentliche Vorträge halten (Termine s.u.).

Dr. Noam Zadoff wird ab dem Wintersemester den Ben Gurion Guest Chair an der Heidelberger Hochschule für Jüdische Studien innehaben. Im Rahmen der Gastprofessur wird er für zwei Semester an der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg im Bereich der Israel-Studien lehren und forschen. Seine Mitarbeiterstelle an der LMU wird während seiner Abwesenheit von Frau **Dr. des. Andrea Sinn** vertreten.

Im Juni wurde **Dr. Noam Zadoffs** Dissertation *Von Berlin nach Jerusalem und zurück. Gershom Scholem zwischen Israel und Deutschland* (2010) mit dem Jacob Katz Preis des Leo Baeck Instituts ausgezeichnet. Die Arbeit wird nun mit einer Förderung der Rothschild Foundation Europe ins Deutsche übersetzt.

Dr. des. Andrea Sinn, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl, hat am Jüdischen Kulturmuseum Augsburg-Schwaben die Ausstellung „GEHEN? oder BLEIBEN! Lebenswelten osteuropäischer und deutscher Juden in der Nachkriegszeit, 1945–1950“ kuratiert. Die Ausstellung ist der erste Teil der Reihe „Jüdisches Leben in Augsburg“ nach der Katastrophe und noch bis zum 9. Dezember 2012 zu sehen.

Dr. Aya Elyada, die von 2005 bis 2007 Hebräischlektorin am Lehrstuhl war und in München ihre Dissertation über die Rezeption der jiddischen Sprache in christlichen Texten der Frühen Neuzeit verfasste, ist seit diesem Semester Assistenzprofessorin für Geschichte an der Hebräischen Universität Jerusalem.

Die in diesem Jahr am Lehrstuhl promovierte Historikerin **Martina Niedhammer** erhielt eine Stelle als Bibliotheksreferentin am Collegium Carolinum in München und wird sich in ihrer zukünftigen Forschung der jüdischen Geschichte in der Tschechoslowakei widmen.

Lida Barner, die am Lehrstuhl ihr Magisterstudium absolviert hat und z.Zt. ihre Dissertation am University College London verfasst, erhielt ein Stipendium als Fellow des United States Holocaust Memorial Museum in Washington.

Im vergangenen Sommersemester wurden folgende Qualifikationsarbeiten am Lehrstuhl für Jüdische Geschichte und Kultur abgeschlossen:

Anna Menny promovierte über *Spanien und Sepharad: Offizieller Umgang mit jüdischer Gegenwart und Vergangenheit im Franquismus und in der Demokratie*.

Elisabeth Dietrich hat ihre Magisterarbeit zum Thema *These – Traum; Antithese – Erwachen; Synthese – Eine neue Wirklichkeit* Schalom Ben-Chorins Leben und Werk in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben.

Fabian Gottwalds Magisterarbeit trägt den Titel *Leopold Zunz' Wirken für die Reform*. Fabian Gottwald hat sein Doktorat im Rahmen des Judaic Studies Programs der Brandeis University begonnen.

VERANSTALTUNGEN

Vorschau

Buchvorstellungen

In Zusammenarbeit mit der Gesellschaft zur Förderung jüdischer Kultur und Tradition wird **Dr. Ittai Tamari** sein im Oldenbourg Verlag erschienenes Buch *Volk der Bücher. Eine Bücherreise durch sechs Jahrhunderte jüdischen Lebens* am 26. November 2012 um 19 Uhr im Stadtarchiv München vorstellen. Diese Neuerscheinung des Oldenbourg Verlags bietet an Hand von zahlreichen Illustrationen aus Hebraica-Schätzen der Bayerischen Staatsbibliothek eine Einführung in jüdische Tradition und Kultur. Anlässlich der Buchvorstellung werden Landesrabbiner a.D. Dr. Henry Brandt sowie der israelische Schriftsteller Chaim Beer sprechen. Karten sind im Rahmen der Jüdischen Kulturtag zu erhalten.

Vorträge

Am Donnerstag, den 6. Dezember 2012, wird **Amir Eshel**, Professor für deutsche und hebräische Literatur an der Stanford University, sein Buch *Zukünftigkeit – Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit* vorstellen. Die gemeinsame Veranstaltung mit der Literaturhandlung beginnt um 20 Uhr im Hörsaal 001 des Historicums in der Schellingstraße 12.

In Auseinandersetzung mit den derzeit bestimmenden Debatten der Philosophie und Kulturkritik wie mit den wichtigsten Autoren der zeitgenössischen Literatur aus den USA, Israel und Deutschland entwirft Amir Eshel in *Zukünftigkei*t eine neue Ethik der Geschichts- und Literaturbetrachtung. Die Vergangenheit ist immer doppelter Natur: Als unerträgliche Last eröffnet sie zugleich einen Möglichkeitsraum der Veränderung – ihre „Zukünftigkeit“ ist die Potentialität der Geschichte, Vorschein des Besseren und Maßstab unseres Handelns im Hier und Jetzt. Eshel zeigt dies am Beispiel von Schriftstellern wie W.G. Sebald, Günter Grass und S. Yizhar.

Am 12. Dezember 2012 hält **Prof. Susannah Heschel** (Dartmouth College) die diesjährige **Yerushalmi Lecture** zum Thema „Faszination Islam: Jüdische Orientalisten 1830–1930“. Sie wird der Frage nachgehen: Warum fühlten sich so viele jüdische Gelehrte zum Studium des Islam hingezogen? Sie zeigten den Islam als eine Religion, die vom Judentum abstammte und unter deren Herrschaft die Juden insbesondere im muslimischen Spanien des Mittelalters nicht nur in den Genuss religiöser Toleranz kamen, sondern auch eine kulturelle und wirtschaftliche Blütezeit erlebten. Was war ihr Beitrag zur Islamforschung? In welcher Weise war der jüdische „Orientalismus“ anders als der „Orientalismus“, den Edward Said beschrieb? Wie haben jüdischen Historiker und Theo-

logen den Islam benutzt, um das Judentum gegenüber einem europäischen Publikum zu verteidigen?

Am 15. Januar 2013 begrüßen wir **Prof. Aron Rodrigue**, der seinen Einführungsvortrag als Allianz-Gastprofessor zum Thema „From Ottoman Empire to Greece: The Jews of Salonica 1912–1913“ halten wird. Der Vortrag findet um 18 Uhr s.t. im Hauptgebäude der LMU, Geschwister-Scholl-Platz 1, Raum M018 statt.

Am 29. Januar 2013 wird **Professor Rodrigue** im Rahmen der Vortragsreihe der Stiftung für Jüdische Geschichte und Kultur in Europa zum Thema „The Island of Roses: Rhodes, the Holocaust and Sephardi Memory“ sprechen. Veranstaltungsort ist das Jüdische Gemeindezentrum am St. Jakobsplatz.

Rückblick

Am 26. April 2012 hielt **Prof. Shmuel Feiner** (Bar Ilan) im Rahmen des Oberseminars einen Vortrag über das Thema „A Case for the History of Jewish Secularization“.

Das Thema der neuesten Ausgabe der *Münchener Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur* wurde am 20. Juni in einer Podiumsdiskussion zum Thema „Fassbinder, Walser, Grass... deutsch-jüdische Befindlichkeiten“ aufgegriffen. Es sprachen **Prof. Micha Brumlik**

(Frankfurt), **Dr. Rachel Salamander** (München) und **Prof. Michael Wolffsohn** (München).

Prof. Moshe Rosman (Bar Ilan) hielt am 28. Juni im Rahmen des Oberseminars einen Vortrag über „The New History of Hassidism“.

In Zusammenarbeit mit dem Colloquium von Prof. Martin Schulze-Wessel hat am 2. Juli **Prof. ChaeRan Freeze** (Brandeis) zum Thema „Crafting an Elite Russian-Jewish Identity: Gender and Class in the Diaries of Zinaida Poliakova“ vorgetragen.

Am 18. Juli fand die 15-Jahresfeier des Lehrstuhls im Historischen Kolleg statt. Nach einer Einführung von **Prof. Dieter Langewiesche** (Tübingen) über „Jüdische Geschichte als allgemeine Geschichte“, die in einer der nächsten Ausgaben der *Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur* veröffentlicht werden wird, sprach **Prof. Yfaat Weiss** (Jerusalem), die in den Anfangsjahren am Lehrstuhl tätig war, über ihr neues Buch *Haifas enteignete Erinnerung – Wadi Salib*.

Anschließend fand ein Empfang im Gartensaal statt, an dem u.a. Frau Dr. Hildegard Hamm-Brücher, der israelische Generalkonsul Tibor Shalev-Schlosser und Prof. Jürgen Habermas teilnahmen.

Vom 10. bis 12. September richtete der Lehrstuhl die erste interdisziplinäre **Konferenz** der neu gegründeten European Association of Israel Studies (EAIS) mit dem Titel: „Israel and Europe: Mapping the Past and Shaping the Future“ in München aus. Sie brachte über 100 etablierte Forscher, Nachwuchswissenschaftler und Doktoranden zusammen, deren Forschung sich im Bereich der Israel-Studien bewegt. Damit setzte die EAIS ein Zeichen, dieses Gebiet in Deutschland – und insbesondere in München – zu etablieren. Bei der Eröffnungsdiskussion in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sprachen **Avi Primor** (Botschafter a.D.), **Prof. Munther Dajani** (Al Quds Universität Jerusalem), **Prof. Rita Süsmuth** (Bundestagspräsidentin a.D.) und **Prof. Raffaella Del Sarto** (Johns Hopkins Universität Bologna). Das nächste Heft der *Münchner Beiträge* soll dem Thema dieser Konferenz gewidmet sein.



1 Vortrag von Prof. Yfaat Weiss



2 Eröffnungsdiskussion der EAIS-Konferenz in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Von links nach rechts: Michael Brenner, Avi Primor (Botschafter a.D.), Prof. Raffaella Del Sarto (Johns Hopkins Universität Bologna), Prof. Munther Dajani (Al Quds Universität Jerusalem) und Prof. Rita Süßmuth (Bundestagspräsidentin a.D.)

(Foto: Thomas Hauzenberger)

NEUES VOM FREUNDESKREIS DES LEHRSTUHLS

Außerordentliche

Mitgliederversammlung 2012

Auf der außerordentlichen Mitgliederversammlung vom 21. Oktober wurde der neue Vorstand des Freundeskreises gewählt. Aus unterschiedlichen Gründen – nachlassende Gesundheit, berufliche Überlastung, Fortführung der wissenschaftlichen Laufbahn – stellte sich der alte Vorstand in der bisherigen Konstellation nicht mehr zur Wiederwahl. Einstimmig wurde der folgende neue Vorstand gewählt:

1. Vorsitzender: Prof. Klaus Schultz
 2. Vorsitzender: Rechtsanwalt Ron Jakubowicz
- Schatzmeister: Dr. des. Andrea Sinn
Schriftführer: Dr. Ernst-Peter Wieckenberg

Herr Prof. Schultz war als Musik- und Operndramaturg in Frankfurt a.M., München und Berlin tätig sowie als Intendant der Theater in Aachen, Mannheim und zuletzt, über ein Jahrzehnt lang, des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München. Er lehrte an verschiedenen Hochschulen und Universitäten, u.a. an der Bayerischen Theaterakademie August Everding und an der Indiana University in Bloomington.

Herr Jakubowicz war langjähriger Vorsitzender der Freunde der Hebräischen Universität in Deutschland und ist Mit-

glied ihres Boards of Governors. Er bemüht sich als Vorsitzender des zu diesem Zwecke gegründeten Vereins um den Erhalt der Synagoge an der Reichenbachstraße in München.

Dr. des. Andrea Sinn hat nach ihrer Promotion eine wissenschaftliche Mitarbeiterstelle am Lehrstuhl für Jüdische Geschichte und Kultur sowie eine Mitarbeiterstelle am Jüdischen Kulturmuseum Augsburg angetreten, wo sie eine Ausstellung zur Nachkriegsgeschichte der Juden in Augsburg kuratiert. Sie ist dem Freundeskreis bereits durch langjährige Mitarbeit verbunden.

Herr Dr. Wieckenberg hat sich bereit erklärt, dem Vorstand weiter anzugehören, um eine kontinuierliche Arbeit zu gewährleisten.

Der Dank des Freundeskreises gilt den ausscheidenden Vorstandsmitgliedern Dr. des. Tobias Grill, Danny Grünberg und Anita Kaminski für ihre langjährige verdienstvolle Mitarbeit.

Wegen seines Umzugs nach Bochum trat Prof. Dr. Winfried Schulze als Vorsitzender des Kuratoriums zurück. Zu seinem Nachfolger wurde Prof. Dr. Wolfram Siemann gewählt, der bis 2012 die Geschichte des 19. Jahrhunderts am Historischen Seminar der LMU lehrte und z.Zt. eine Metternich-Biographie vollendet.

Jahresmitgliederversammlung 2013:

Der Termin für die nächste Jahresmitgliederversammlung ist der 29. Januar 2013. Eine separate Einladung wird rechtzeitig verschickt.

Gefördert wurden vom Freundeskreis des Lehrstuhls in diesem Jahr zwei Exkursionen:

- die vom Alumni- und Studierenden-Netzwerk des Freundeskreises durchgeführte Exkursion nach Prag (vgl. den Bericht in diesem Heft),
- die von Dr. Mirjam Zadoff geleitete Exkursion ihres Seminars nach Berlin (vgl. den Bericht in der Zeitschrift).

Ferner hat der Freundeskreis folgende Veranstaltungen unterstützt:

- den diesjährigen **Scholem Alejchem Vortrag** von **Prof. Samuel Kassow** am 30. Mai 2012. Herr Prof. Kassow

sprach über „A Historiker un a Kempfer: Emanuel Ringelblum in Varshever Geto' – sowie

- die diesjährige Europäische Sommeruniversität für Jüdische Studien, die wieder am jüdischen Museum Hohenems mit dem Titel „Du musst nur die Laufrichtung ändern“ vom 8.-13. Juli 2012 stattfand.

Drei Studierende bzw. Absolventen des Lehrstuhls, **Anna Messner**, **Ahmed Abdallah** und **Pablo Alejandro Arias Pérez** nehmen zur Zeit das Ulpan-Stipendium in Israel wahr. Schließlich hat der Freundeskreis den Forschungsaufenthalt einer Studierenden in Marbach und die Forschungsreise eines Studierenden nach Israel gefördert.

Die Autoren

Olena Balun

studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Byzantinische Kunstgeschichte in München und Kiew. Seit 2009 promoviert sie über die Einflüsse der Volkskunst auf die ukrainische Avantgarde. Ihre Forschungsschwerpunkte sind osteuropäische Avantgarde, Kunstgeschichte und Totalitarismus sowie zeitgenössische Architektur in München.

Annette Hagedorn

lebt seit 1999 als freie wissenschaftliche Autorin in Berlin; zahlreiche Artikel und Bücher über das Phänomen des Orientalismus im europäischen und nordamerikanischen Kunstgewerbe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und über Islamische Kunst, u.a.: „Islamische Kunst“, Köln [Taschen Verlag] 2009. Seit 2007 verstärkte Beschäftigung mit dem Thema „Privatsammler islamischer Kunst im Deutschen Reich bis 1939“.

Lisa Christina Kolb

studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Ethnologie an der LMU. Seit 2008 ist sie im Rahmen verschiedener Projekte am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München tätig.

Anna Sophia Messner

studierte Kunstgeschichte, Jüdische Geschichte und Kultur sowie Klassische Archäologie an der LMU. Seit Oktober 2012 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Prof. Avinoam Shalem am Institut für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Islamische und Jüdische Kunstgeschichte.

Winfried Nerdinger

Studium der Architektur, Diplom 1971, Promotion in Kunstgeschichte 1979. Gastprofessur in Harvard 1980/81, seit 1986 Professor für Architekturgeschichte an der Technischen Universität München, seit 1989 Direktor des Architekturmuseums der TU München; zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zur Architektur und Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts, zuletzt

L'architecture engagée – Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft 2012, Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes 2012, Geschichte Macht Architektur 2012. Seit 2012 Gründungsdirektor des NS-Dokumentationszentrums München.

Willibald Sauerländer

Promotion 1953 bei Hans Jantzen an der LMU. 1954 bis 1959 lebte er in Paris als Assistant allemand am Lycée Charlemagne und als Fremdenführer. 1961 Habilitation an der Universität Freiburg, wo er nach einem Aufenthalt am Institute for Advanced Studies in Princeton bis 1970 lehrte. 1970 bis 1989 Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München. Er war Gastprofessor an der New York University, in Harvard, in Madison, Berkeley und am College de France, Mellon Lecturer in Washington und hielt die Lezioni Comparetti an der Scuola Normale in Pisa. Seit 1993 ist er freier Mitarbeiter der Süddeutschen Zeitung und schreibt seit 1985 Beiträge für die New York Review of Books.

Avinoam Shalem

ist Professor für Islamische Kunst an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2011 ist er Max Planck Fellow am Kunsthistorischen Institut in Florenz, außerdem hatte er Gastprofessuren an der Universität Luzern und an der Jawaharlal Nehru Universität in New Delhi, Indien, inne. Seine letzte Veröffentlichung ist (gemeinsam mit Gerhard Wolf): Facing the Wall. The Palestinian-Israeli Barriers (Köln 2011).

Sandra Steinleitner

schloss 2009 ihr Magisterstudium an der LMU ab. Seit 2011 arbeitet sie als leitende Kunstpädagogin im Kinderkunsthhaus München und promoviert im Fach Kunstgeschichte über die Geschichte der Kunstvermittlung im Museum.

Heidi Thiede

studierte Kunstgeschichte, Rechtswissenschaften und Soziologie an der LMU. Ihre Magisterarbeit hatte das Thema *Schicksal jüdischer Kunstsammlungen in München am Beispiel der*

Kunstsammlung Martin Aufhäuser und der Beschlagnahmeaktion der Nationalsozialisten 1938. Seit 2012 ist sie Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte der LMU und forscht zum Thema „Jüdische Bankiers und ihre Kunstsammlungen im Dritten Reich“.

Eva-Maria Troelenberg

wurde 2012 an der LMU promoviert. Sie ist Leiterin der Max-Planck-Forschungsgruppe „Objects in the Contact Zone“ am Kunsthistorischen Institut – Max Planck Institut Florenz (W2) und Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. Ihre Dissertation zur Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ erhielt 2010 den Hochschulpreis der Landeshauptstadt München. Sie war Stipendiatin der Bayerischen Begabtenförderung und der Friedrich-Ebert-Stiftung sowie wissenschaftliche Beraterin für die Ausstellung „The Future of Tradition – The Tradition of Future“ im Haus der Kunst München.



Oldenbourg
Verlag

Ein Wissenschaftsverlag der
Oldenbourg Gruppe

Ittai J. Tamari

Das Volk der Bücher

*Eine Bücherreise durch sechs Jahrhunderte
jüdischen Lebens*

2012 | 208 S. | 125 Abb. farbig | Gb. | € 49,80
ISBN 978-3-486-70410-5

Studien zur Jüdischen Geschichte und Kultur in Bayern, Bd. 8



Das hebräisch-schriftliche Buch, handgeschrieben oder gedruckt, ist das Anliegen vorliegender Darstellung, denn anhand dieser gesellschaftsbildenden und kulturdokumentierenden Objekte zeigt sich das Leben der Juden aus verschiedenen Orten und Zeiten. Die über 120 bebilderten Beispiele stammen aus dem reichhaltigen Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München, einer der weltweit bekanntesten Sammelstätten dieser Art. Bücher sind das Gedächtnis der Menschheit: Von der Bibel und dem Talmud über naturwissenschaftliche Schriften bis hin zur Unterhaltungsliteratur werden Alltag und Vielfalt der Bräuche nachgezeichnet. Mit Hilfe der beschriebenen und abgebildeten Bücher können wichtige kulturelle und wirtschaftliche Traditionen der europäischen Juden über die vergangenen 600 Jahre gezeigt und erläutert werden.

Ittai Joseph Tamari, geboren 1956, ist Buchwissenschaftler, der das Phänomen des hebräisch-schriftlich gedruckten Buches in Europa in der Abteilung für Jüdische Geschichte und Kultur der Ludwig-Maximilians-Universität in München erforscht.



Bestellen Sie in Ihrer Fachbuchhandlung
oder direkt bei uns: Tel: 089/45051-248
Fax: 089/45051-333 | verkauf@oldenbourg.de

www.oldenbourg-verlag.de



Oldenbourg
Verlag

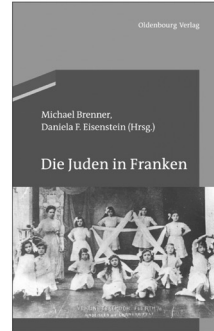
Ein Wissenschaftsverlag der
Oldenbourg Gruppe

Michael Brenner, Daniela F. Eisenstein (Hrsg.)

Die Juden in Franken

2012 | VI, 295 S. | 46 Abb. | Pappband | € 29,80
ISBN 978-3-486-70100-5

Studien zur Jüdischen Geschichte und Kultur in Bayern, Bd. 5



Franken war eine bedeutende Wiege jüdischer Geschichte und Kultur in Süddeutschland. Im Gegensatz zu anderen Territorien des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation wurden Juden nie dauerhaft aus ganz Franken vertrieben und lebten so seit dem Ende des 11. Jahrhunderts kontinuierlich in diesem Gebiet. Heute blicken wir auf eine fast tausendjährige jüdische Geschichte zurück, in der sich vielfältige und bedeutende kulturelle Traditionen entwickelten, mit großen Gelehrten, eigenen religiösen Riten, fränkisch-jüdischen Dialekten, besonderen kulinarischen Gebräuchen, erstaunlich vielen Synagogbauten und über hundert jüdischen Friedhöfen.

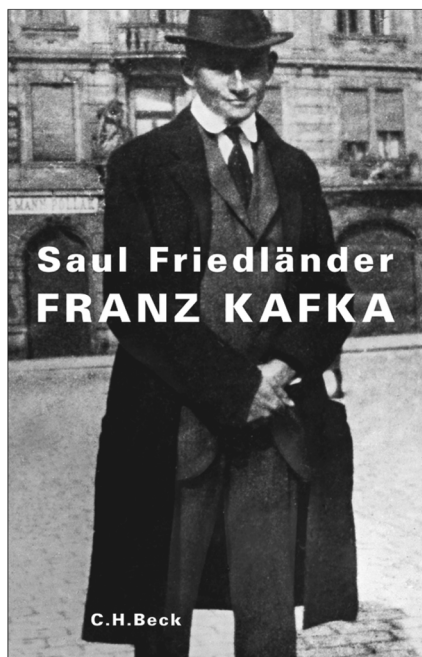
Mit Beiträgen von Monika Berthold-Hilpert, Yaakov Borut, Michael Brenner, Christoph Daxelmüller, Daniela F. Eisenstein, Johannes Heil, Steven Lowenstein, Aubrey Pomerance, Edith Raim, Barbara Rösch, Alexander Schmidt, Ittai J. Tamari, Jim G. Tobias, Cornelia Wilhelm, Carsten Wilke

Michael Brenner, geb. 1964, ist
Professor für Jüdische Geschichte
und Kultur an der
Ludwigs-Maximilians-Universität München.

Daniela F. Eisenstein, geboren 1969, ist
Direktorin des Jüdischen Museums Franken
in Fürth.

Bestellen Sie in Ihrer Fachbuchhandlung
oder direkt bei uns: Tel: 089/45051-248
Fax: 089/45051-333 | verkauf@oldenbourg.de

www.oldenbourg-verlag.de



Saul Friedländer, Franz Kafka. Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. 252 Seiten mit 12 Abbildungen. Leinen € 19,95 ISBN 978-3-406-63740-7

„Friedländers *Kafka* ist ein Ereignis: irritierend, verstörend, aber erhellend für jeden, der sich unbefangen auf diese minutiöse Werk- und Seelenergründung einlässt.“

Alexander Cammann, DIE ZEIT

„Friedländer zeigt souverän in eingehenden Werkanalysen, wie Kafka das, was ihm im Leben zu schaffen machte, in Literatur umsetzte.“

Stuttgarter Zeitung



Michael Brenner (Hrsg.), Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. 542 Seiten mit 62 Abbildungen und 2 Karten. Gebunden € 34,- ISBN 978-3-406-63737-7

Erstmals schildert dieser Band wie jüdisches Leben sich nach dem Holocaust über sechs Jahrzehnte in Deutschland entfaltete, welche Rolle es für die deutsche Gesellschaft in West und Ost spielte und wie im wiedervereinigten Deutschland durch die Zuwanderung aus der ehemaligen Sowjetunion die am schnellsten wachsende jüdische Gemeinde der Welt entstand.

Autoren: Dan Diner, Norbert Frei, Lena Gorelik, Constantin Goschler, Atina Grossmann, Anthony Kauders, Tamar Lewinsky, Yfaat Weiss.

C.H. BECK
www.chbeck.de

MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR JÜDISCHEN GESCHICHTE UND KULTUR

DIE THEMEN DER BISHER ERSCHIENENEN HEFTE

1/2007

Yfaat Weiss über Lea Goldberg – Themenschwerpunkt Juden im Nachkriegsdeutschland

2/2007

Zur Historischen Gestalt Gershom Scholems – mit Beiträgen von Jürgen Habermas, David A. Rees, Itta Shedletzky, Lina Barouch, Mirjam Triendl-Zadoff, Noam Zadoff und Giulio Busi

1/2008

Münchener Porträts: Drei Jüdische Biographien – Christian Ude zu Kurt Eisner, Hans-Jochen Vogel zu Lion Feuchtwanger, Rachel Salamander zu Gerty Spies

2/2008

Judentum und Islam – mit Beiträgen von John M. Efron, Richard I. Cohen und Carlos Fraenkel

1/2009

Deutschland in Israel – Israel in Deutschland – mit Beiträgen von Dan Laor, Anja Siegemund, Christian Kraft, Andrea Livnat, Gisela Dachs, Chaim Be'er und Julie Grimmeisen

2/2009

Das portative Vaterland – mit Beiträgen von Hans Magnus Enzensberger, Rahel E. Feilchenfeldt, Andreas B. Kilcher, Michael Krüger, Thomas Meyer, David B. Ruderman, Ittai J. Tamari, Ernst-Peter Wieckenberg und Reinhard Wittmann

1/2010

Eine deutsch-jüdische Nachkriegsgeographie – mit Beiträgen von Tobias Freimüller, Katharina Friedla, Anne Gemeinhardt, Monika Halbinger, Tamar Lewinsky, Hendrik Niether, Andrea Sinn und Maximilian Strnad

2/2010

Von der Kristallnacht zum Novemberpogrom: Der Wandel des Gedenkens an den 9. November 1938 – mit Beiträgen von Norbert Frei, Anne Giebel, Constantin Goschler, Monika Halbinger, Harald Schmid und Alan E. Steinweis

1/2011

Eigenbilder, Fremdbilder – Forschungen zum antiken und mittelalterlichen Judentum – mit Beiträgen von Ismar Schorsch, Ora Limor und Israel J. Yuval, Kenneth Stow, Astrid Riedler-Pohlers und Wiebke Rasummy

2/2011

Das neue Sefarad – das moderne Spanien und sein jüdisches Erbe – mit Beiträgen von David Nirenberg, Michael St Edmund-Halévy, Michal Friedman, Stefanie Schüler-Springorum, Anna Menny, Carlos Collado Seidel und Alejandro Baer

1/2012

Jüdische Stimmen im Diskurs der sechziger Jahre – Elmauer Gespräche mit Awi Blumenfeld, Michael Brenner, Daniel Cohn-Bendit, Dan Diner, Norbert Frei, Jürgen Habermas und Rachel Salamander