Originalveröffentlichung in: Fleckner, Uwe u.a. (Hrsgg.): Jenseits der Grenzen : französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart; Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Bd. 3: Dialog der Avantgarden, Köln 2000, S. 56-70

1 Kees Van Dongen: *Porträt August Freiherr von der Heydt*, um 1912, Öl auf Leinwand, 130 × 98 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum

Ein gezähmter Fauve

Kees Van Dongens Porträt des August Freiherrn von der Heydt

Sabine Beneke und Julia Drost

Antike Form und fauvistische Übersteigerung

»M. Van Dongen est un peintre étrange, exceptionnel, provocant«, urteilt der Kritiker Louis Vauxcelles am 20. März 1908 anläßlich des *Salon des Indépendants* in Paris. Dieses Urteil dürfte auch der Elberfelder Bankier August Freiherr von der Heydt (1851–1929) geteilt haben, der den gebürtigen Holländer um 1912 mit seinem Bildnis beauftragte (Abb. 1). Kees Van Dongen war zum Zeitpunkt der Auftragserteilung ein junger und vergleichsweise bekannter Künstler, der in Paris lebte und in den Jahren 1905 bis 1907 zum Kreis der Fauves zählte. Der Auftrag von der Heydts erscheint ungewöhnlich, denn erst nach 1914 sollte sich Van Dongen mit Porträts von Persönlichkeiten aus aller Welt und insbesondere von Damen der Gesellschaft als »peintre le plus cruel de l'élégance« (André Salmon) und als »peintre du Lido« (Louis Aragon) einen Namen machen.[1] Das Bildnis, das sich heute im Von der Heydt-Museum in Wuppertal befindet, gehörte zur Ausstattung des Wohnhauses der von der Heydts am Kerstenplatz in Elberfeld. Es ist anzunehmen, daß es dort zusammen mit seinem Gegenstück gezeigt wurde, dem ebenfalls von Van Dongen geschaffenen Bildnis der Ehefrau Selma von der Heydt, das vermutlich während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde.[2]

Van Dongens 130 auf 98 cm messendes und damit leicht überlebensgroß angelegtes Bildnis zeigt uns den Freiherrn in einem repräsentativen Dreiviertelporträt in offiziellem Habit. Von der Heydt steht, aufrecht, breitschultrig und mit markanten Gesichtszügen, in einen dunkelblauen Frack gekleidet und mit seinen Orden und einem Ehrendegen geschmückt vor einem räumlich nicht bestimmbaren, im unteren Bereich rötlichen, im oberen Bereich weißlich-grünen, pastos gestalteten Hintergrund. Um den Hals trägt er am blauen Band den preußischen »Königlichen Kro-

nenorden« II. Klasse, der ihm zum Ordensfest am 18. Januar 1911 verliehen worden war. Außerdem sind der »Großherzoglich Hessische Philippsorden« II. Klasse am roten Band und der »Herzoglich Sachsen-ernestinische Hausorden« I. Klasse deutlich zu erkennen. An der Frack-Ordensschnalle sind unter anderem der preußische »Rote Adlerorden« III. Klasse und ganz unten das Ritterkreuz des badischen »Ordens vom Zähringer Löwen« I. Klasse befestigt.[3] Sein unpersönlich wirkender Blick geht nach rechts am Betrachter vorbei. Im Hintergrund rechts neben ihm befindet sich die Statue einer bronzefarbenen, im klassischen Kontrapost stehenden nackten Knabenfigur, deren schwarz umrandete Augen suggestiv auf den Betrachter gerichtet sind. Die Figur ist von einem roten Schatten hinterfangen und steht auf einer runden, profilierten Basis, die schräg abfallend und damit perspektivisch nicht schlüssig wiedergegeben ist. Von der Heydts rechte, mit Ringen geschmückte Hand ruht auf drei Büchern. Auf dem oberen Bucheinband sind zwischen Hand und Körper die Buchstaben »ATH« zu erkennen.

Auffällig ist die malerisch höchst uneinheitliche Gewichtung in der Ausgestaltung einzelner Teile des Bildnisses. Zentralen Partien, etwa den malerisch vergleichsweise feinteilig ausgearbeiteten Orden, den Gesichtszügen und Händen des Porträtierten, sowie dem Kopf der Skulptur stehen große, pastos aufgetragene Farbflächen gegenüber, etwa der Frack von der Heydts, der Körper der Skulptur und der unbestimmte Hintergrund, den man geradezu als skizzenhaft bezeichnen könnte. Auch in seiner farblichen Gestaltung ist das Porträt kontrastreich. Grundsätzlich überwiegen recht schwache Farben wie die rötlich- und weißlich-grünen Töne des Hintergrundes sowie das dezente Blau des Fracks. Die in leuchtendem Rot, Violett, Gelb und Grün gemalten Orden und auch die mit breiten Strichen schwarz gemalten Augäpfel der Skulptur springen daher ungewöhnlich stark ins Auge und lösen beim Betrachter eine gewisse Irritation aus.

Zwei Attribute auf dem Porträt verweisen deutlich auf die griechische Kunst und Kultur. Bei dem obenauf liegenden Buch dürfte es sich um von der Heydts *Reise nach Athen* handeln, ein von ihm verfaßter Reisebericht, den der Autor 1910 als Privatdruck veröffentlichte. Das kulturelle Ideal der Antike wird darüber hinaus durch die Jünglingsstatue beschworen. Die Figur orientiert sich an griechischen Athleten- und Apollonstatuen, die als klassizistische

Jünglingsfiguren im Typus des sogenannten *Lychnouchos* in der Kunst des Späthellenismus und der frühen römischen Kaiserzeit fortlebten und in den Prachtvillen als Leuchterträger dienten. Seit der Renaissance berühmt und in zahlreichen Abgüssen verbreitet war etwa die Bronzestatue des *Idolino* (Florenz, Museo Archeologico), die in ihrer Beinstellung, der Armhaltung, der Kopfwendung und vor allem in ihrer runden, profilierten Basis mit der Bronze auf dem Porträt übereinstimmt.[4]

Besonders auffällig sind die schwarz umrandeten Augen der Figur, die in fauvistischer Manier stark übersteigert und den Gesichtsschnitt verändernd gestaltet sind. Gewöhnlich fehlen bei den überlieferten antiken Bronzefiguren die gesondert und aus anderen Materialien gefertigten Augen und Wimpern. Durch den Schatten, die Schrägsicht auf die Basis sowie die besondere Behandlung des Körpers und des Inkarnats, wird der Eindruck erzeugt, es handele sich um eine lebendige Gestalt, die im nächsten Moment von ihrer Basis schreitet. Die Statue wirkt deutlich beweglicher und mit mehr Leben erfüllt als der monumental im Vordergrund dargestellte Freiherr, dessen Blick sich im Nichts verliert und dessen Schatten allenfalls vage angedeutet wird.

Handelt es sich, wie anzunehmen ist, bei der Figur im Bildhintergrund um ein Kunstwerk aus der Sammlung von der Heydts, der in frühen Jahren römische Altertümer und alte Kunst gesammelt hatte, so haben wir in ihr folglich einen ganz persönlichen Verweis auf die bereits in der Jugend des Sammlers einsetzende Begeisterung für die antike Kultur zu sehen.[5] Darüber hinaus steht die Skulptur, in deren Darstellung antike Form und fauvistische Übersteigerung zusammenfinden, in diesem Zusammenhang jedoch vor allem für den programmatischen Stellenwert, den die Antike im Kontext der Moderne besaß. Der negativ besetzten, allein formal begründeten Rezeption der Antike, wie man sie durch den akademischen Klassizismus verkörpert sah, wurde in Deutschland ein ideelles Verhältnis insbesondere zum griechischen Altertum gegenübergestellt. Keineswegs ging es dabei um eine historistische Rezeption, die kopierend an den antiken Kanon anknüpfen sollte. Das »wahre Griechentum«, so Julius Meier-Graefe nur wenige Jahre vor der Entstehung des Porträts, bestehe nämlich weniger in den überlieferten Bruchstücken antiker Kunst fort, in der »Realität der Trümmer«, als vielmehr in ihren künstlerischen Idealen:

»Vielleicht finden wir heute, nachdem wir in allen nur erdenklichen Stilen gewühlt, die Fähigkeit fruchtbarer Betrachtung, die nicht mit den Händen zugreift; der Weg zur Antike liegt in unserem Bereich. Er darf nicht in Griechenland enden, sondern muß hellenische Klarheit, hellenische Vernunft, oder sagen wir statt dessen schlechtweg das Schöne in unsere Form tragen.«[6]

Auch Meier-Graefe ging es dabei nicht um eine formale Rezeption antiker Formen, sondern um einen lebendigen, von der Gegenwart ausgehenden Zugang zur griechischen Antike, deren Kunst er als authentischen Ausdruck ihrer Zeit begriff, wie er es auch für die Kunst seiner eigenen Epoche einforderte.

Der Künstler und sein Modell

Die Umstände der Auftragserteilung für das Porträt des Freiherrn sind leider nicht zu rekonstruieren. Für Van Dongen sind allerdings in dieser Zeit sehr intensive Kontakte nach Deutschland nachweisbar. Bereits im Herbst 1908 hatte Max Pechstein den holländischen Künstler, der seit 1899 seinen Lebensmittelpunkt nach Paris verlegt hatte, zu einer gemeinsamen Ausstellung mit den Künstlern der Brücke in der Galerie Richter nach Dresden eingeladen.[7] Van Dongen, der lediglich über eine rudimentäre künstlerische Ausbildung an der Académie des Arts et des Sciences in Rotterdam verfügte und sich zeitlebens keiner künstlerischen Bewegung zugehörig fühlte, debütierte als sozialkritischer Illustrationszeichner für Zeitschriften wie *L'Assiette au Beurre* und *La Revue Blanche*.[8] Ab 1904 wendete er sich der Malerei zu und schloß sich um 1906 an die Künstler um Picasso und das *Bateau Lavoir* an. Der satirisch-kritischen Darstellung von Armut und sozialem Elend, die seine frühen Arbeiten kennzeichnet, folgte in der Malerei der Wechsel zu »modernen« Themen. In dieser Zeit bildete sich Van Dongens Vorliebe für Frauenfiguren und die Darstellung mondäner Orte heraus, die neben Landschaften und der Zirkuswelt einen thematischen Schwerpunkt seines Werks darstellen. 1905 nahm der Maler am legendären *Salon d'Automne* teil, wo er zusammen mit Matisse, Derain, Marquet, Manguin und Camoin in einem Saal gezeigt wurde, weshalb auch ihm fortan das – umstrittene – Etikett des

»fauve« angehängt wurde.[9] Ab 1908 fand der Künstler allerdings zu einem eigenen Stil und einer eigenen Formensprache.

Van Dongens Bekanntheit in Deutschland setzt ungewöhnlich früh ein und wird häufig auf seine guten Kontakte zu dem Pariser Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler zurückgeführt, der aufgrund seiner Herkunft gute Geschäftverbindungen nach Deutschland besaß und sich 1907 vom Künstler porträtieren ließ. Van Dongens Präsenz in Deutschland stellt indessen keinen Einzelfall dar, denn in jener Zeit waren zahlreiche avantgardistische Künstler wie Gauguin, Matisse, Munch oder Cézanne in Deutschland durch Ausstellungen vertreten. Neben der Ausstellung in der Galerie Richter 1908 wurde Van Dongen im selben Jahr durch die Vermittlung von Kahnweiler und Flechtheim in Düsseldorf gezeigt und nahm an der Berliner Sezession teil. Es folgt 1910 die Teilnahme an einer Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in München, sowie des Sonderbundes in Düsseldorf. 1911 kann als sein erfolgreichstes Jahr in Deutschland gelten, da Van Dongen auf zahlreichen Ausstellungen vertreten war, etwa auf den Gruppenausstellungen in der Berliner Galerie Cassirer, der Berliner Sezession und der Kunsthalle Düsseldorf. Darüber hinaus erwarb das Wallraf-Richartz-Museum in Köln eins seiner Werke, das *Bildnis Ana* von 1905–1906, das sich noch heute im Besitz des Museums befindet. Auch auf der 1912 stattfindenden Sonderbundausstellung in Köln war er vertreten und stellte dort – wie auch sonst – trotz seiner holländischen Herkunft in einem Saal mit den Franzosen aus, galt somit als französischer Künstler.[10]

Der Kontakt zu August von der Heydt geht vermutlich auf die Ausstellung *Gustave Courbet und die Entwicklung der modernen französischen Kunst* zurück, die 1910 im Elberfelder Museum stattfand. Für dessen Gründung hatte sich von der Heydt seit 1892 eingesetzt. 1912 war er darüber hinaus im Ehrenausschuß der Kölner Sonderbundausstellung vertreten, dem auch Van Dongen angehörte. Von der Heydt entwickelte ab 1906 ein verstärktes Interesse an zeitgenössischer avantgardistischer Kunst. Nachdem er bis dahin vor allem deutsche Malerei und Skulptur des Mittelalters, alte Niederländer sowie Elberfelder und Düsseldorfer Künstler des 19. Jahrhunderts gesammelt hatte, erwarb er nun Werke von Künstlern der Brücke, des Blauen Reiters und der Rheinischen Expressionisten sowie von Matisse, Picasso, Cézanne oder Van Gogh. Von Kees

Van Dongen besaß von der Heydt insgesamt sieben Werke, wie der 1918 publizierte Sammlungskatalog von Carl Georg Heise verzeichnet.[11] Neben seinen beiden Bildnissen erwarb von der Heydt vier Frauenbilder des Künstlers, den er ganz offensichtlich vor allem als Figurenmaler geschätzt hat, eine *Spanierin*, das *Mädchen am Strand*, einen *Mädchenakt* und eine *Zigeunerin*, sowie ein *Stilleben mit roten Dahlien*. Die Bilder *Mädchen am Strand* (um 1907) und *Mädchenakt* (vor 1918) befinden sich noch heute im Wuppertaler Von der Heydt-Museum. Die anderen drei Gemälde wurden vermutlich ebenso wie das *Bildnis Selma von der Heydts* im Zweiten Weltkrieg zerstört.

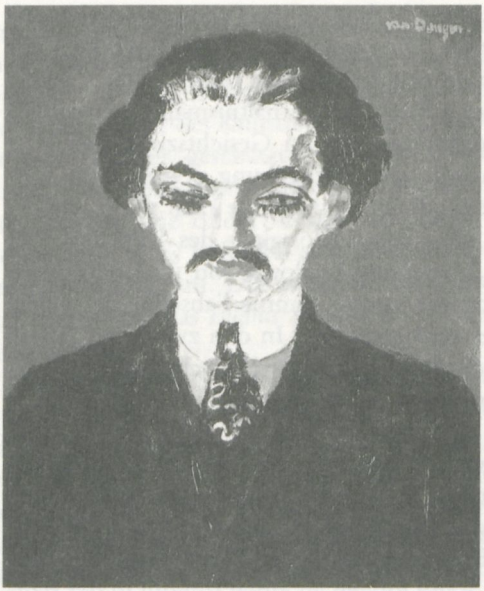
Das sammlerische Interesse des Freiherrn, der aus einer Patrizierfamilie stammte, muß im Kontext seines übergreifenden gesellschaftlichen Engagements für die Heimatstadt Elberfeld gesehen werden. Sein Großvater August von der Heydt wurde 1848 Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten in Preußen, 1862 zum preußischen Finanzminister ernannt und 1863 in den erblichen Adelsstand erhoben. Sein Enkel August war Königlich griechischer Generalkonsul, Königlich preußischer Kommerzienrat, Rittmeister der Landwehr-Kavallerie, sowie Ehrenritter des Johanniterordens. Aufgrund seiner philanthropischen Stiftungen war er Träger zahlreicher Orden, wie sie auf Van Dongens Porträt zu sehen sind. Er gründete den Elberfelder Verschönerungsverein, engagierte sich für die Errichtung eines Theaters und gehörte der Stadtverordnetenversammlung als Abgeordneter der Freikonservativen Partei an. Außerdem war er Vorsitzender des Elberfelder Kriegerverbandes, in dessen Funktion er die Errichtung von Denkmälern Moltkes und Kaiser Wilhelms I. förderte, und damit seine Reichsverbundenheit und Kaisertreue zum Ausdruck brachte. August von der Heydt wurde schließlich 1910 Ehrenbürger der Stadt.

Die Sammlerpersönlichkeit von der Heydts wird folglich durch eine konservative politische Grundhaltung, durch Reichstreue, humanistische Bildung und das Streben nach Aufgeschlossenheit gegenüber modernsten künstlerischen Entwicklungen bestimmt. Von diesen Aspekten zeugt der auf den ersten Blick überaus befremdliche Charakter seines von Van Dongen gemalten Porträts. Das merkwürdige Unbehagen des Betrachters wird ausgelöst durch die in sich widersprüchliche Verbindung präziser Verweise auf den gesellschaftlichen Rang, für den die Orden und der Degen zei-

chenhaft einstehen, und einer flüchtigen, die Präzision wieder auflösenden, pastosen Malweise. Die Orden und der Degen bilden nur noch farbliche Akzente und sind nicht mehr ohne weiteres genau zu identifizieren. Gleiches gilt für den verhältnismäßig fein ausgearbeiteten Kopf des Porträtierten, dessen Gesichtszüge aber starr und durch die weißlich-grünliche Farbgebung etwas leblos wirken. Das streng gescheitelte, dichte und dunkle Haar wirkt wie ein Toupet und damit wie eine Respektlosigkeit des Künstlers, der selbst im Vorwort eines Ausstellungskataloges von 1911 behauptet: »L'impudeur est vraiment une vertue comme l'absence de respect pour beaucoup de choses respectables.«[12] In den zwanziger Jahren sollte Van Dongen gerade für die wenig schmeichelhaften Übertreibungen gewisser physiognomischer Eigenheiten seiner Modelle berühmt werden.

In seiner repräsentativen Anlage geht das Bild zwar auf kanonisierte Porträttypen zurück, in seiner künstlerischen Ausführung weist es jedoch avantgardistische Züge auf. Mit der Wahl des Ausschnitts, mit dem durch Kleidung und Orden hervorgerufenen offiziellen Charakter knüpft Van Dongen an einen sowohl in der französischen wie auch deutschen Malerei gepflegten Typus an, der in der repräsentativen Darstellung von Herrschern, Adeligen, Militärs und Bürgerlichen etabliert war. Außerdem fließen Aspekte des Gelehrtenporträts ein. Auf Bildnissen von Sammlern ist darüber hinaus die Darstellung von Kunstwerken aus der Sammlung des Porträtierten überliefert. Allerdings ist dieser Rückbezug auf vorgegebene, etablierte Bildtypen in keiner Weise typisch für Van Dongens Werk dieser Jahre, was darauf schließen läßt, daß der Auftraggeber maßgeblichen Einfluß auf die Anlage seines Porträts genommen hat. Auf dem einzigen Vergleichsbeispiel, dem 1907 entstandenen Bildnis Kahnweilers, das ebenfalls ein Auftragswerk ist, verzichten Künstler und Modell auf jegliche attributive Ausstattung. Das Brustbild weist durch sein modernes Kolorit und den flächenhaften Farbauftrag darauf hin, daß der Kunsthändler progressiver Kunst gegenüber aufgeschlossen ist, wobei auf jegliche psychologische Durchdringung verzichtet wird (Abb. 2).

Im Porträt von der Heydts werden Bildnistraditionen zwar erfolgreich aufgerufen, aber gleichzeitig durch den freien Umgang damit gebrochen. Ganz anders verfuhr Leopold Graf Kalckreuth, einer der führenden deutschen Porträtisten der Zeit und Gründungsprä-



2 Kees Van Dongen: *Porträt Daniel-Henry Kahnweiler*, 1907, Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, Genf, Musée du Petit Palais

sident des Deutschen Künstlerbundes, der von der Heydt 1911 im Auftrag des Elberfelder Museumsvereins porträtierte. Das Schwergewicht dieses bürgerlich aufgefaßten Porträts liegt auf einer psychologischen Durchdringung der Persönlichkeit, die kraft ihrer künstlerischen Inszenierung ganz selbstverständlich für die durch sie verkörperten Fähigkeiten und Leistungen einsteht (Abb. 3). Kalckreuths von der Heydt sitzt in einen Anzug gekleidet in einem Sessel, rauchend, scheinbar in einem unbeobachteten, in sich gekehrten Moment erfaßt, den Betrachter gleichsam ignorierend. Einzig der um den Hals getragene Orden weist auf die gesellschaftliche Bedeutung des Dargestellten hin und hebt das Bildnis aus seiner individuellen, privaten Sphäre.

Der Sammler

Wie läßt sich vor diesem Hintergrund schließlich der offizielle Charakter des Porträts erklären, das von der Heydt selbst in Auftrag gegeben hat und in dem sowohl seine gesellschaftliche Stellung als

3 Leopold Graf Kalckreuth: *Porträt August Freiherr von der Heydt*, 1911, Öl auf Leinwand, 103,5 × 96,5 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum

auch sein Selbstverständnis als humanistisch gebildeter Sammler deutlich zum Ausdruck gebracht werden? Von der Heydts Bildnis entstand zu einer Zeit, in der die gesellschaftspolitische Funktion des Sammlers in Deutschland einer eingehenden Betrachtung unterzogen wurde. 1911 veröffentlichte der Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark einen mit *Der Sammler* titulierten Aufsatz für die Zeitschrift *Kunst und Künstler*, in dem wesentliche Aspekte der Diskussion behandelt werden. Nach Lichtwark erwächst der entscheidende Anstoß für die sammlerische Tätigkeit aus dem Wunsch nach Kultur und Bildung, sowie nach dem verantwortlichen Bestreben, wohltätig zu handeln. Reichtum und die »ursprünglich einseitige Freude am Besitz« können durch das Sammeln von Kunst in edlere und der gesellschaftlichen Distinktion dienliche Bahnen gelenkt werden, denn Reichtum allein verbürge »keinen Rang und kein Ansehen«[13] Materieller Besitz an sich stellt keinen positiv besetzten Wert dar, sondern erlangt seine Berechtigung erst durch eine entsprechende Verwendung: »Auch in Deutschland besinnt sich der Reichtum darauf, daß er etwas leisten muß, um sich zu rechtfertigen.«[14] Durch den Aufbau einer Kunst-

sammlung wird aber nicht nur der private Reichtum moralisch gerechtfertigt und aufgewertet, sondern in einem allgemein humanistischen Verständnis wird das Sammeln als Dienst am Wohl der Gesellschaft aufgefaßt. Dies geschieht in einem doppelten Sinne: Als »höchste Form der Bildung« stellt die sammlerische Tätigkeit nicht nur für den Sammler selbst, sondern für die gesamte Gesellschaft »die notwendige Ergänzung unserer wesentlich auf Wort und Wissen angelegten Bildung« dar.[15] Darüber hinaus leistet der Sammler aber einen wesentlichen Beitrag zum Wohl seiner Stadt und des Vaterlandes, da er von dem Impuls geleitet wird, für seine Stadt »das Edelste« zu erwerben, das er mit seinen Mitteln erreichen kann. Sammeln erscheint damit als moralisch anständige, wohltätige und zugleich patriotische Handlungsweise. Persönliches Interesse am Schicksal der Künstler und vor allem eine vorurteilsfreie Offenheit gegenüber internationalen künstlerischen Entwicklungen stellen in Lichtwarks Text weitere Eigenschaften des vorbildlichen Sammlers dar. Ferner wirkt der Sammler aktiv am Prozeß der Überlieferung kultureller Werte mit und sichert als »Hüter nationaler Schätze« den »unentbehrlichen Untergund alles künstlerischen Schaffens«.[16] In der Tätigkeit des Sammelns vereinen sich damit persönliche Erfüllung, soziale Verantwortung und patriotisches Handeln.

Der programmatischen Konzeption des Sammlers wie sie von Lichtwark formuliert wurde, stand nicht zuletzt auch eine Kritik am neureichen Wirtschaftsbürgertum und den aus diesem Umfeld stammenden Sammlern gegenüber. Lichtwarks Aufforderung, aus dem Antrieb einer beabsichtigten Hebung von Geschmack und Bildung zu sammeln, erklärt sich aus der Stigmatisierung der als parvenühaft gebrandmarkten Neureichen. Seiner volkspädagogisch begründeten Sicht auf die Rolle des Sammlers stand die zeitgenössische Kritik am aufstrebenden Bürgertum gegenüber, dem vielfach vorgeworfen wurde, allein aus Gründen gesellschaftlichen Ansehens und ohne inneres Verhältnis zur Kunst zu sammeln. Entsprechend war »das Kunstgespräch« für den Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, der 1904 seine aufsehenerregende *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst* veröffentlichte, zum »Feudalabzeichen des strebsamen Bürgertums geworden und gehört zu den Bessergebildeten wie ein unentbehrliches Kleidungsstück«.[17] Insbesondere das neue Wirtschaftsbürgertum wurde von Meier-Graefe hinsicht-

lich seiner kulturellen Kompetenz einem harschen Urteil unterzogen und mit dem Proletariat gleichgesetzt: »Aus dem intelligenten Bettler wird der Millionär; [...] in allen modernen Ländern steht nichts dem Aufstieg des Proletariats entgegen. Mit ihm steigt die Unkultur, zersetzt alle Kreise«.[18] Aus dieser Sicht war allein der empfindsame Kenner und nicht der neureiche Parvenü geeignet, anspruchsvoll über Kunst zu urteilen.

Eigene Aussagen oder Texte von August von der Heydt über sein Selbstverständnis als Sammler sind nicht überliefert.[19] Aufschluß über seine Motivation gibt daher lediglich die von Heise verfaßte Einleitung des illustrierten Sammlungskatalogs aus dem Jahr 1918, die allerdings nicht über die gängigen Gemeinplätze hinausgeht. Darin charakterisiert Heise den Freiherrn als vorbildlichen Sammler, dessen Verdienste für die Stadt Elberfeld er in besonderer Weise herausstellt. Wie Lichtwark verurteilt er beim Sammler »jede Vergeudung auch privater Mittel zu ehrgeizigem Luxus« und die »Befriedigung persönlicher Ruhmsucht, nicht nur der Kunst«.[20] Von der Heydt hingegen habe eine Kollektion zusammengetragen, die eine hervorragende Ergänzung der öffentlichen Sammlungen und damit eine einzigartige Bereicherung der Stadt Elberfeld darstelle. Die Sammlung von der Heydt zeichne sich dadurch aus, daß der Freiherr als privater Sammler nicht daran gebunden war, einen möglichst umfassenden Überblick über die zeitgenössische Kunst zu geben, sondern »Serien« einzelner Künstler kaufen konnte, »die eine Kunst nicht nur ›repräsentieren‹, sondern wirklich Anstoß werden können zu [...] eindringlicher Erkenntnis«.[21] Die sieben Gemälde Van Dongens müssen zu diesen »künstlerischen Sonderinteressen« gezählt werden, die sich ein öffentliches Museum nicht erlauben konnte. Seine Käufe habe von der Heydt »rasch entschlossen« und »unter dem ersten starken Eindruck« getätigt.[22] Durch zahlreiche Reisen habe er darüber hinaus seine Offenheit gegenüber zeitgenössischen internationalen Bewegungen bewiesen und freundschaftliche Beziehungen zu den Künstlern entwickelt, was auch von Lichtwark als vorbildliches Sammlerverhalten charakterisiert wird. Das größte und entscheidende Verdienst komme von der Heydt aber als Mäzen seiner Heimatstadt Elberfeld zu:

»Daß Baron von der Heydt auch in diesem entscheidenden Punkt ein vorbildlicher Sammler ist, ist wichtiger als die Berech-

nung des künstlerischen Werts seiner Schätze und die Abgrenzung gegen verwandte Sammlungen großen Stils. Er hat durch seine Sammlung vorwiegend expressionistischer Kunst, seine kühne Pionier-Arbeit auf dem durch spitzfindige Theorien arg verwirrten Gebiet der jüngsten Malerei nicht nur dem Leiter und der Kommission seines Elberfelder Museums die seltene und erwünschte Gelegenheit gegeben, die neuen Werke durch häufige Anschauung zu prüfen und dadurch das Lehrgeld bei städtischen Käufen zu sparen, er hat auch im Lauf der Zeit eine ganze Fülle von Kunstwerken dem Museum teils jahrelang zur Ausstellung überlassen, teils zum bleibenden Geschenk gemacht.«[23]

In einer abschließenden Beurteilung der kunstpolitischen Lage schreibt Heise, von der Heydt habe sich in vorbildlicher und vorurteilsfreier Weise der zeitgenössischen Kunst geöffnet und ungeachtet der »Scheuklappen parteipolitischer Gesinnung« für Strömungen seiner Zeit interessiert.[24] Dieses Lob muß vor allem im Hinblick auf seine Ankäufe ausländischer Kunst bewertet werden. Denn Ankäufe internationaler, insbesondere französischer moderner Kunst für öffentliche Sammlungen standen häufig im Kreuzfeuer der Kritik, denkt man etwa an die umstrittenen Erwerbungen Hugo von Tschudis für die Berliner Nationalgalerie, die vielfach als unpatriotisch angefochten wurden. Außerdem zeichne von der Heydt sich bei seinen Ankäufen durch Kennerschaft aus, was ihn von der »Fülle der Halbgebildeten« unterscheide, »die ungeprüft allem Neuen nur um der Neuheit willen zugetan ist«.[25] Heises außerordentlich lobende Einführung stellt von der Heydt sowohl im Sinne Lichtwarks als auch Meier-Graefes als vorbildlichen Sammler dar.

Das vom Freiherrn bei Kees Van Dongen in Auftrag gegebene Porträt kann als entschiedener Beitrag zu dieser Diskussion verstanden werden, der sein sammlerisches Selbstverständnis besser als jeder Text anschaulich macht. Nicht nur weist der Dargestellte sich durch den offiziellen Habit mit Orden und Frack dem Betrachter als ein standesbewußter, von allerhöchster Stelle geehrter und mit Aufgaben betrauter Mann aus, keinesfalls zufällig ist in diesem Zusammenhang auch der Bezug auf die Antike: Von der Heydt verweist damit zum einen auf seine fundierte humanistische Bildung, durch die er sich vom Parvenü abgrenzt, zum anderen defi-

niert er so sein ideelles und nicht von Stilformen bestimmtes Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst.

Die Entscheidung, einen Maler des Fauvismus mit seinem Bildnis zu beauftragen, kann insofern als besonders aufgeschlossen und in gewisser Weise mutig gelten. Die fauvistische Malweise in einem mit offiziellen Attributen versehenen Porträt, auf dem höchste Verdienstabzeichen deutscher Staaten zur Darstellung kommen, wirkt nicht nur befremdlich, sondern nimmt in der Art der Übersteigerung fast karikierende Züge an. Es scheint fast, als sei der wilde Pinselstrich des Fauve durch den preußischen Drill und die traditionellen Gattungsvorgaben gezähmt worden.

Kraft seiner humanistischen Bildung, die ihm geistige Basis eigener Lebenskultur war, seines ererbten und von ihm vermehrten Reichtums, seiner Abstammung aus einer aufgrund höchster Verdienste in Staatsämtern geadelten Familie, unterschied sich von der Heydt von jenen Sammlern, die den Erwerb von Kunst zur Nobilitierung ihres gesellschaftlichen Aufstiegs mißbrauchten. Die selbstbewußte Wahl eines jungen, zur französischen Avantgarde zählenden Künstlers unterstreicht nachhaltig die Unabhängigkeit des eigenen Urteils, das sich souverän über geschmackliche und ästhetische Dogmen sowie kleinlichen Nationalismus auf künstlerischem Gebiet hinwegsetzt. Dem späteren Wort Heises von der Privatsammlung als »Pflegstätte für künstlerische Sonderinteressen« vorausgreifend, erwuchs aus der Begegnung des Elberfelder Bankiers mit dem holländisch-französischen Fauve eine Art wilhelminischer Kompromiß zwischen Tradition und Fortschritt, denn von der Heydt – es wurde bereits gesagt – dürfte maßgeblich an der Konzeption des Bildnisses beteiligt gewesen sein. Alte Bildnistraditionen und fauvistischer Duktus führten zu einem außergewöhnlichen Porträt, auf dem sich August Freiherr von der Heydt den Zeitgenossen und der Nachwelt als moderner *homo universalis* präsentiert.

[1] Zu Kees van Dongen vgl. zuletzt *Van Dongen – le peintre. 1877–1968*, Ausstellungskatalog, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1990; Anita Hopmans: *Van Dongen retrouvé. L'Œuvre sur papier, 1895–1912*, Ausstellungskatalog, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam / Museé des Beaux-Arts, Lyon / Institut Néerlandais, Paris, 1996–1997.

[2] Vgl. *Die Sammlung des Freiherrn August von der Heydt. Elberfeld. Ausgewählte Werke der Gegenwart* (hg. v. Carl Georg Heise), Leipzig 1918, S. 15, Kat. Nr. 74 (*Bildnis Selma von der Heydt*, 76 × 54, 5 cm).

[3] Wir danken Herrn Dr. Klaus Hansel, Berlin, für seine Hinweise.

[4] Wir danken Astrid Dostert, Berlin, für ihre Hinweise.

[5] Vgl. Viktor Dirksen: *August von der Heydt, der Mäzen*, in: *Merian* 7/1953, S. 21–22.

[6] Julius Meier-Graefe: *Peter Behrens in Düsseldorf*, in: *Dekorative Kunst* 8/1905, S. 381–390, S. 389.

[7] Vgl. Marion Leuba: *Van Dongen et l'Allemagne*, in: Van Dongen – le peintre 1990 (wie Anm. 1), S. 216–219.

[8] Vgl. Hopmans 1996–1997 (wie Anm. 1), S. 29ff.

[9] Vgl. *Le fauvisme ou »l'épreuve du feu«. Eruption de la modernite en Europe*, Ausstellungskatalog, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1999–2000, S. 182.

[10] Van Dongen nahm erst 1929 die französische Staatsbürgerschaft an.

[11] Zur Sammlung von der Heydt vgl. Antje Birthälmer: *August und Eduard von der Heydt – Zwei Mäzene und ihr Lebenswerk*, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933* (hg. v. Henrike Junge), Köln, Weimar u. Wien 1992, S. 157–163.

[12] Zitiert nach Gaston Diehl: *Van Dongen*, Paris 1968, S. 52.

[13] Alfred Lichtwark: *Der Sammler*, in: *Kunst und Künstler* 10/1911–1912, S. 229–241 u. S. 281–291, S. 284.

[14] Ibid.

[15] Ibid., S. 291.

[16] Ibid.

[17] Julius Meier-Graefe: *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst* [1904], München, 2. Auflage, 1914, 2 Bde., Bd. 1, S. 18.

[18] Ibid., S. 21.

[19] Vgl. Bettina Ruhrberg: *Weltbürger – Impulsgeber – Mäzene. Die von der Heydts und ihr Engagement für die moderne Kunst*, in: *Pioniere der Moderne. Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen. Kabinettstücke aus der Schenkung von der Heydt* (hg. v. Sabine Fehlemann), Ausstellungskatalog, Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1997, S. 9–25, S. 11.

[20] Heise 1918 (wie Anm. 2), S. IX.

[21] Ibid., S. XV.

[22] Ibid., S. XVII.

[23] Ibid., S. XVI.

[24] Ibid., S. XX.

[25] Ibid., S. XXI.