Originalveröffentlichung in: Pophanken, Andrea ; Billeter, Felix (Hrsgg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Berlin 2001, S. 41-65 (Passagen / Passages ; 3)

EMIL HEILBUT, EIN FRÜHER APOLOGET CLAUDE MONETS

Hendrik Ziegler

Hamburg, Berlin, Montreux

Der aus Hamburg stammende Kunstkritiker Emil Heilbut (1861–1921), der sich vor der Jahrhundertwende auch des Pseudonyms »Herman(n) Helferich« bediente, ist vor allem als erster leitender Redakteur der 1902 gegründeten, der Berliner Sezession nahestehenden Zeitschrift *Kunst und Künstler* bekannt geworden (*Abb. 6*). Daß er neben seiner journalistischen Tätigkeit auch als Kunstsammler auftrat, der als einer der ersten in Deutschland bereits in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Werke von Claude Monet besaß und für den französischen Impressionismus warb, ist bisher übersehen worden. Es soll daher im folgenden versucht werden, diese Aktivitäten Emil Heilbuts als Kunstsammler und -vermittler näher zu umreißen und die ehemals in seinem Besitz befindlichen Werke von Claude Monet, Eduard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne und James McNeill Whistler so weit als möglich nachzuweisen. Darüber hinaus wird der bescheidene Bildbesitz Emil Heilbuts gegenüber der viel umfangreicheren, allerdings erst seit dem ersten Weltkrieg zusammengetragenen Sammlung französischer Kunst des dänischen Industriellen Paul Herman Heilbuth (1861–1945) abgegrenzt, da in der Literatur ab und an diese beiden Persönlichkeiten miteinander verwechselt oder fälschlicherweise als identisch erachtet werden. Die Ausführungen sollen zu einer noch ausstehenden vertieften Auseinandersetzung mit Emil Heilbut anregen, die vor allem seine Stellung und Bedeutung im Gesamtgefüge der Wilhelminischen Kunstkritik herauszuarbeiten hätte.

Heilbut kam am 2. April 1861 in Hamburg in einer jüdischen Rabinerfamilie zur Welt.[1] Sein Onkel war der in Frankreich lebende und dort seit Ende der fünf-

6 Unbekannter Fotograf: Emil Heilbut, um 1895, München, Bayerische Staatsbibliothek

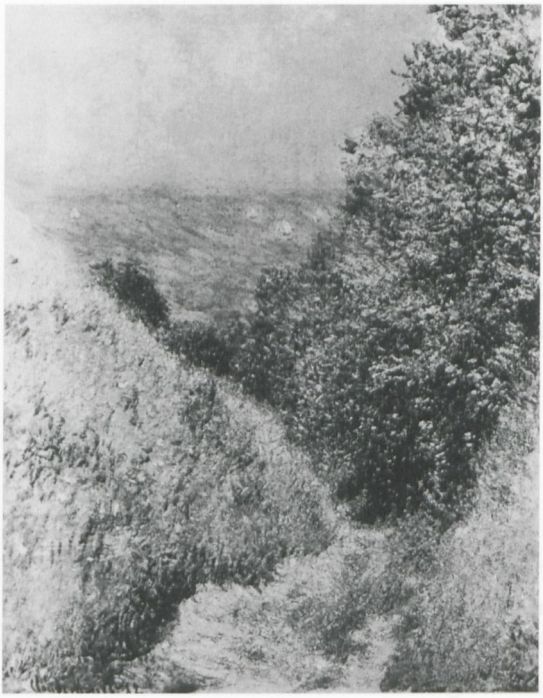
ziger Jahre des 19. Jahrhunderts zu Berühmtheit gelangte Maler Ferdinand Heilbuth (1826–1889), der wohl entscheidend dazu beigetragen hat, seinen Neffen in die Pariser Kunstszene einzuführen. Im *Thieme-Becker* heißt es, Emil Heilbut habe zunächst »impressionistische Landschaften« gemalt, bevor er Kunsthändler und schließlich Kunstschriftsteller wurde. Besonders der Verweis auf Heilbuts frühe Tätigkeit als Kunsthändler ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert.[2] 1887 erschien unter dem Pseudonym »Hermann Helferich« Heilbuts erste Monographie *Neue Kunst*, eine Kompilation seiner bisher in der Zeitschrift *Nation* erschienenen Kunstkritiken.[3] Zur selben Zeit begann er, für verschiedene andere Periodika wie *Kunstwart*, *Freie Bühne für modernes Leben*, *Zukunft*, *Neue Deutsche Rundschau* und *Neue Rundschau* zu schreiben.[4] Aber auch in dem populären Magazin *Kunst für Alle* erschienen seinen Beiträge.[5] 1891 kam der von Heilbut verfaßte und mit Braunschen Reproduktionen opulent bebilderte Katalog der Sammlung des Hamburger Bankiers Eduard Behrens heraus, einer Sammlung, die die damals wichtigsten Bestände an Werken der Schule von Barbizon in Deutschland umfaßte.[6] Nach Aussage Paul Schultze-Naumburgs war Emil Heilbut in den neunziger Jahren in Hamburg als Professor für Kunstgeschichte tätig.[7]

Von 1902 bis 1906 leitete Emil Heilbut schließlich die Redaktion der von Bruno Cassirer gegründeten, renommierten und einflußreichen Zeitschrift *Kunst und Künstler*, zunächst mit Cäsar Flaischlen, dann ab Sommer 1903 alleinverantwortlich.[8] Vor allem in diesem Zusammenhang hat sich die kunsthistorische Forschung mit ihm beschäftigt.[9] Nach seiner Ablösung durch Karl Scheffler an der Spitze der Redaktion trat Heilbut immer seltener als Kunstkritiker in Erscheinung.[10] Insgesamt gesehen gehörte Emil Heilbut sicher nicht zu den produktivsten Kunstschriftstellern seiner Zeit, wie bereits Karl Scheffler festgestellt hat.[11] Mit Ende seiner Redaktionstätigkeit ließ sich Heilbut definitiv in Berlin nieder.[12] Im Februar 1921 verstarb Heilbut in Montreux.[13]

Emil Heilbut als Kunstvermittler

Überschaut man Heilbuts Kunstankäufe, so stellt man fest, daß er nicht eigentlich als ein Kunstsammler im herkömmlichen Sinne des Wortes anzusehen ist, sondern vielmehr als Kunstvermittler. Zwar kaufte er aus innerer Begeisterung für die Kunst und aus Sympathie für die Künstler, und natürlich spielten ökonomische Überlegungen bei Erwerbungen und Weiterverkäufen eine Rolle. Aber er legte sich keinen festen Bestand zu, den er kontinuierlich ergänzte und erweiterte. Die von ihm erworbenen Werke blieben nur für relativ kurze Zeit in seinem Besitz. Es scheint, daß er sie vornehmlich zu pädagogischen Zwecken genutzt hat, als Anschauungsmaterial, um Künstler, Kritiker und Sammler von der Qualität neuer Kunstströmungen, vor allem des Impressionismus, zu überzeugen. Einzelne Bilderwerbungen standen auch im Zusammenhang mit geplanten Publikationen. Hatten die Werke jene didaktische, bewußtseinsverändernde Funktion erfüllt, die durchaus eine Steigerung ihres Marktwertes einschloß, wurden sie wieder abgestoßen.

Als Kunstvermittler im angedeuteten Sinn wird Heilbut erstmals im Frühjahr 1889 faßbar, als er in Weimar an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule eine gut besuchte Vorlesungsreihe zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts abhielt.[14] Er verwendete dabei als Demonstrationsmaterial drei Gemälde von Claude Monet aus seinem Privatbesitz: *Le chemin de la cavée à Pourville* (*Abb. 7*)[15], *Barque sur la Seine à Jeufosse* (*Farbt. II*)[16] und *Belle-Ile, Coucher de soleil* (*Abb. 8*)[17] – alle zwischen 1882 und 1886 entstanden.[18] Wie aus einer biographischen Notiz von Christian Rohlfs, einem der Hauptmeister der sogenannten Weimarer Malerschule, hervorgeht, hinterließen die von Heilbut vorgestellten Originale starken Eindruck:

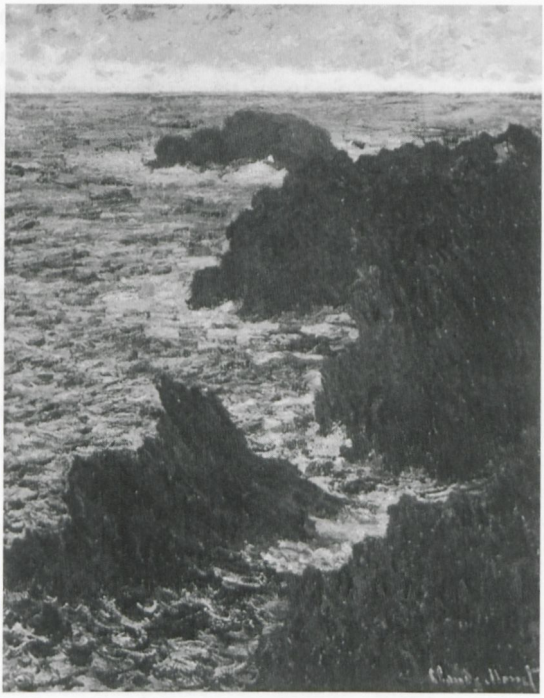


7 Claude Monet: Le chemin de la cavée à Pourville, 1882, Öl auf Leinwand, 73 × 60 cm. Privatsammlung

> »Ein Kunstschriftsteller Heilbut hatte drei kleine französische Bilder in Weimar ausgestellt. Sie machten großes Aufsehen wegen ihrer Farbigkeit und Fleckentechnik. Letztere hatte ich auch, wenn auch nicht so kühn und ausgesprochen, aber die helle Farbigkeit war mir völlig neu.«[19]

Auch Momme Nissen, seit 1886 Student der Weimarer Kunstschule, berichtet in einer Rezension der *II. Internationalen Kunstausstellung* Münchens von 1890, daß Heilbut Claude Monets Kunstanschauung in Weimar verbreitet habe, noch bevor dessen Werke in München zu sehen gewesen seien:

> »Der Einzige, welcher Frankreichs Kunstentwicklung in neuester Zeit mächtig weiter geführt hat, der feinspürige Claude Monet, war [auf der Münchner Ausstellung] nicht vertreten – er wirft übrigens auch noch kaum einen breiten Schatten; es ist das alleinige Verdienst Hermann Helferichs, daß sein Echo schon in deutschen Kunstkreisen, zumal in Weimar, widerhallt.«[20]



8 Claude Monet: Belle-Ile, Coucher de soleil, 1886, Öl auf Leinwand, 73 × 60 cm. Privatsammlung

Tatsächlich führten die von Heilbut in Weimar gezeigten Arbeiten Claude Monets zu einem Entwicklungssprung innerhalb der Weimarer Malerschule. In Auseinandersetzung mit den Arbeiten des Franzosen veränderten ab dem Sommer 1889 Christian Rohlfs und seine Weimarer Künstlerkollegen Ludwig von Gleichen-Russwurm und Theodor Hagen nachhaltig ihren Malstil, indem sie nun begannen, mit ungebrochenen, hellen Buntfarben zu arbeiten, ihre Pinselschrift aufzulockern und vor allem den ausschnitthaften, fragmentarischen Charakter ihrer Landschaftsdarstellungen bewußt zu steigern.[21]

Was Emil Heilbut im Rahmen seiner Weimarer Vorlesungsreihe zu den von ihm mitgebrachten Werken des französischen Impressionisten gesagt haben könnte, darüber gibt ein von ihm 1890 publizierter Artikel über Claude Monet Aufschluß, der in der im selben Jahr von Otto Brahm gegründeten Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* erschien.[22] Es handelt sich dabei um den vermutlich ersten deutschsprachigen monographischen Aufsatz zu Claude Monet. In seinem Artikel holt Heilbut weit aus und erwähnt zunächst die Meister der französischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts Nicolas Poussin, Gaspard Dughet und Claude

Lorrain, um anschließend auf die »Schule von 1830« einzugehen, vor allem Jean-François Millet und Théodore Rousseau, in denen er Vorläufer der Impressionisten sieht.[23] Schließlich kommt er auf Monet zu sprechen, dessen Kunst auf eine an wissenschaftliche Genauigkeit grenzende, getreue Wiedergabe der sich permanent verändernden Licht- und Luftverhältnisse ziele. Vor allem das akribische Studium der Natur sei das Faszinierende an Monets Malerei: »Es kommt uns dieser Eindruck, als ob die Kunst so zu sagen verschwände und wir nur noch in Gegenwart der lebendigen Natur wären, die durch diesen merkwürdigen, bewunderungswürdigen Maler eingefangen wäre.«[24]

Auch noch zwei Jahre später, als Heilbut seiner Begeisterung für Monet sogar in der populären, den impressionistischen Bestrebungen gegenüber wenig aufgeschlossenen Zeitschrift *Kunst für Alle* Ausdruck geben konnte – allerdings versteckt in einem Bericht über das Museum in Marseille –, sieht er in dem französischen Maler vor allem den getreuen Kopisten der Natur:

> »Als ich mich Marseille näherte – es regnete etwas, das Meer bekam weißlich-grünliche Färbungen, die Luft wurde dunkel, die Bäume grau. – Da sah ich wieder einen Monet in der Natur ebenso wahr, wie diejenigen Bilder des Meisters, welche die Sonne schilderten; und nur wachsen konnte meine Bewunderung vor diesem Künstler, von dem ich gleichsam begleitet wurde, während ich meine Reise machte. Ich sah die Energie seines Tones und die Neuheit seines Tones auch in der Natur, diesen Ton, der nicht neu in der Natur – nur neu in der Malerei – natürlich ist, doch für den uns Nichtkünstlern erst durch einen Künstler die Augen geöffnet werden mußte; diesen Ton in der Natur gesehen zu haben, scheint mir sein kunstgeschichtliches Verdienst.«[25]

Wie dieser Textauszug zeigt, basiert Heilbuts Auffassung des Impressionismus zu dieser Zeit noch ganz auf einer positivistischen, an der tonalen Pleinairmalerei der achtziger Jahre geschulten Sehweise. Es wird noch zu zeigen sein, daß sich um die Jahrhundertwende Heilbuts Verständnis gegenüber dieser Kunstrichtung durch die vertiefte Lektüre der kunstkritischen Schriften Emile Zolas verändern wird. Heilbut sollte schließlich unter Impressionismus die Wiedergabe der »Erscheinung« der Natur verstehen, die je nach der Individualität des Künstlers differiert, und letztlich das Kunstwerk nicht mehr als objektive Naturwiedergabe, sondern als Ausdruck einer persönlichen Naturerfahrung des Künstlers auffassen.

Dem ungeachtet ist Emil Heilbut einer der ersten deutschen Kritiker gewesen, der bereits um 1890 uneingeschränkt für die Kunst Monets und den französischen

Impressionismus eingetreten ist.[26] Bisher wurde von der Forschung Emil Heilbuts Einsatz für die impressionistische Kunstanschauung lediglich für die Zeit nach der Jahrhundertwende, vor allem während seiner Tätigkeit für *Kunst und Künstler* zwischen 1902 und 1906 beleuchtet.[27] Heilbuts wichtigste Schrift in diesem Zusammenhang ist seine Besprechung der umfangreichen Ausstellung *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* von 1903 in den Räumen der Wiener Sezession.[28] Bis zur Jahrhundertwende trat Heilbut vorrangig als Förderer Arnold Böcklins, Fritz von Uhdes und schließlich auch Max Liebermanns sowie der symbolistischen Kunsttendenzen auf.[29] Die Tatsache, daß er einer der ersten deutschen Apologeten Claude Monets gewesen ist, wurde bisher übersehen. In keiner der Untersuchungen zur Rezeption des Impressionismus in Deutschland werden Heilbuts Texte zu Monet, geschweige denn seine frühe Sammeltätigkeit, erwähnt.[30]

Bedenkt man, daß in Deutschland lediglich die seit 1882 in Berlin befindliche Sammlung Bernstein Bilder französischer Impressionisten, unter anderem von Monet, Manet, Degas und Sisley enthielt – Bilder, die damals noch auf weitgehendes Unverständnis stießen, dann wird deutlich, daß Heilbuts Weimarer Bildpräsentationen zu einem außergewöhnlich frühen Zeitpunkt stattfanden.[31] Zieht man außerdem in Betracht, daß erst 1891 auf der *III. Internationalen Jahresausstellung* in München mehrere Werke von Manet, Monet und Sisley einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden, dann wird noch deutlicher, in welchem Maße Heilbut mit der Vorstellung seiner kleinen Monet-Kollektion in Weimar im Frühjahr 1889 Aufklärungsarbeit geleistet hatte. Noch vor den vielen Berliner Privatsammlern wie Max Liebermann, Julius Meier-Graefe, Harry Graf Kessler, Eduard Arnhold und Julius Elias, die alle erst in den neunziger Jahren begannen, Werke französischer Künstler zu erwerben, hat Emil Heilbut Gemälde von Claude Monet besessen.[32]

Allerdings sollte Heilbut seine drei Werke von Monet bereits gegen Ende des Jahrhunderts wieder veräußern: *Le chemin de la cavée à Pourville* verkaufte er 1897 an Durand-Ruel, ebenso 1900 die *Barque sur la Seine à Jeufosse*, und *Belle-Ile, coucher de soleil* befand sich ab 1899 in Kölner Privatbesitz.[33] Auch das vierte Werk Monets aus Heilbuts Besitz, das 1893 aus der Galerie Goupil-Boussod & Valadon erworbene Gemälde *Le Moulin d'Orgemont, neige* von 1873, sollte sich schließlich um 1910 in der Sammlung Rothermundt in Dresden wiederfinden.[34]

Offensichtlich hat Heilbut sein Interesse am Besitz eines Bildes an dessen Bedeutung für seine eigene schriftstellerische und kunstpädagogische Tätigkeit

geknüpft. Sein Anliegen als Kunstvermittler bestand in der ästhetischen Aneignung der Kunst aus der unmittelbaren Anschauung heraus und in der Weitergabe dieser Erfahrung.

Ferdinand Heilbuth, Paris

Es stellt sich die Frage, woher Heilbut seine Kenntnisse der französischen Kunstszene genommen hat und wer ihn bei den Kunsthändlern Paul Durand-Ruel und Goupil-Boussod & Valadon eingeführt haben könnte, bei denen er schließlich seine Gemälde Monets erwarb. Es ist anzunehmen, daß dabei seinem seit 1876 in Frankreich naturalisierten Onkel Ferdinand Heilbuth (1826–1889) eine entscheidende Rolle zugefallen ist. Dieser hatte sich in Antwerpen, München und Düsseldorf zum Maler ausbilden lassen und schließlich auch bei Delaroche und Gleyre in Paris gelernt.[35] Bereits in den fünfziger Jahren hatte er mit historischen Genreszenen erste Anerkennung im Pariser Salon erlangt, bevor er Anfang der siebziger Jahre zu einem malerischen Realismus überging und mit seinen zahlreichen Darstellungen eleganter Pariserinnen sich beim französischen Publikum höchster Beliebtheit erfreute.[36] Obwohl er zu den etablierten Salonmalern gehörte, scheint Ferdinand Heilbuth durchaus in Kontakt mit Künstlern der Moderne gestanden zu haben, beispielsweise mit Edouard Manet. Dies ist nicht verwunderlich, beruhte Heilbuths Erfolg doch gerade auf der Übernahme vergleichbarer mondäner Themen, die aber in einem gezähmten feinmalerischen Impressionismus vorgetragen wurden.[37] Seine einträglichen Bildverkäufe gestatteten es ihm, 1885 ein luxuriöses Hôtel in der Rue Ampère zu beziehen.[38]

Als Ferdinand Heilbuth Ende 1889 starb, widmete ihm Emil Heilbut in der Zeitschrift *Kunst für Alle* einen ausführlichen Nachruf, worin er mit der Kunstauffassung seines Onkels durchaus ins Gericht ging.[39] Gleich zu Beginn des Aufsatzes spricht er an, daß er in Paris im Hause seines Onkels verkehrt habe:

> »[...] ihm, den ich ganz jung in meiner Eltern Hause kennen lernte, und den ich später, als er schon leicht ergraut, in seiner Wohnung in Paris wieder begrüßte, und bei dem ich immer die herzlichste Aufnahme fand – ich will ihm jene Beurteilung zu teil werden lassen, die ich, bei aller Zuneigung für ihn, als die genaue Folge einer genaueren Kenntnis seiner Art und seiner Fähigkeiten geben muß.«[40]

Bei seinen Parisaufenthalten hatte Heilbut immer wieder seinen Onkel in der Rue Ampère besucht, denn in seinem Aufsatz beschreibt er ausführlich die dortigen

Räumlichkeiten sowie die Bildersammlung, die Werke von Corot, Daumier und Meissonier umfaßte.[41] Es scheint daher nicht ganz abwegig anzunehmen, daß es Ferdinand Heilbuth war, der seinem Neffen Ende der 1880er Jahre in die Pariser Kunstszene eingeführt hatte.

Degas, Cézanne, Manet, Whistler

Emil Heilbut hat sich auch über den Tod seines Onkels hinaus immer wieder in Paris aufgehalten.[42] Vielleicht besaß er 1902 sogar ein eigenes Appartement im siebten Arrondissement in der Avenue de La Bourdonnais Nr. 16.[43] Auch sollte Heilbut in Paris nicht nur Werke von Claude Monet erwerben. 1891 und 1893 kaufte er bei Goupil-Boussod & Valadon zwei bisher nicht weiter identifizierbare Arbeiten von Edgar Degas, die *Danseuses, Contrebasses* und *Etude d'Anglaise*.[44] Am 21. Oktober 1895 verkaufte ihm Ambroise Vollard ein Pastell des Künstlers, *Femme se faisant coiffer devant la cheminée*, wobei sich allerdings der französische Kunsthändler ein Rückkaufsrecht für die nächsten sieben Tage vorbehielt, von dem er tatsächlich am 29. Oktober Gebrauch machte.[45] Im Werkverzeichnis wird bei drei Arbeiten von Degas ein *Herman Heilbuth* als Zwischenbesitzer angegeben. Bei zwei von diesen Werken ist sicher der Däne Paul Herman Heilbuth gemeint.[46] Ein Pastell von 1884, *Arlequin et colombine*, könnte sich jedoch vorübergehend in Emil Heilbuts Besitz befunden haben.[47]

Mit Ambroise Vollard kam Heilbut kurz nach der Jahrhundertwende erneut ins Geschäft. Wie aus dessen Verkaufsbüchern hervorgeht, erwarb Emil Heilbut am 14. April 1900 drei Gemälde Paul Cézannes zum Preis von 6000 Francs: die Landschaft *Maison sous des arbres (Provence)* von 1885–1887, die Darstellung eines *Arlequin*, um 1888–1890 entstanden, sowie das Stilleben *Grosses pommes*, 1891–1892 datiert.[48] Im Spätherbst desselben Jahres wurden diese drei Bilder, zusammen mit Beständen aus der Galerie Durand-Ruel, bei Bruno und Paul Cassirer in Berlin auf der ersten Ausstellung mit Werken Cézannes in Deutschland gezeigt.[49] Im Werkverzeichnis heißt es, die drei Arbeiten seien von Heilbut im Auftrag der Cassirers erstanden worden. Tatsächlich gelangten die drei Werke anschließend in deren Besitz.[50] Hier wird eine weitere Facette von Heilbuts Tätigkeit als Kunstvermittler deutlich: Er erwarb Kunstwerke, um interessierte Sammler und Galeristen auf sie aufmerksam zu machen. Zwischen 1889 und 1897 ist Emil Heilbut nachweislich als Zwischenhändler und Berater beim Aufbau der Privatsammlung Erdwin Amsincks und seiner Frau Antonie, geb. Lattmann, in Hamburg tätig geworden. Hier vermittelte er Arbeiten von Rousseau, Millet, Corot, Courbet, Rossetti und wahrscheinlich auch Whistler und Böcklin.[51]

Von daher gilt es, zwischen den von Heilbut im Auftrag Dritter gekauften Arbeiten und den von ihm privat erworbenen Werken, die längere Zeit in seinem Besitz blieben, zu unterscheiden. Zu letzterer Kategorie gehörte auch ein Gemälde von Edouard Manet, das 1862 entstandene Bild *La Maîtresse de Baudelaire* (*Abb. 9*).[52] Heilbut erwarb das Werk 1893 über einen Zwischenhändler aus dem Besitz von Suzanne Manet, der Witwe des 1883 verstorbenen Meisters.[53] Jahre später, Anfang Juli 1907, bot Heilbut dieses Gemälde Karl Ernst Osthaus, dem Begründer des Museums Folkwang, für 16 000 Mark zum Kauf an.[54] Wie aus dem Briefwechsel zwischen Heilbut und Osthaus hervorgeht, erklärte sich Heilbut bereit, das Gemälde zunächst unentgeltlich zu Ausstellungszwecken dem Museum zu übersenden, bis Osthaus definitiv über den Ankauf entschieden habe. Obwohl das Bild mehrere Jahre in den Schauräumen des Museums hing, konnte sich Osthaus erst nach mehrmaligem Bitten und Drängen von seiten Heilbuts im März 1910 dazu entschließen, das Gemälde zu dem 1907 vereinbarten Kaufpreis zu erwerben. Doch hatten sich in der Zwischenzeit die Preisvorstellungen Heilbuts beträchtlich nach oben entwickelt: Allein als Versicherungssumme für den Transport verlangte er nun 50 000 Mark. Daraufhin mußte Osthaus, der in diesen Jahren sein verfügbares Kapital für Grundstückserwerbungen in Hagen-Emst aufgewendet hatte, vom Erwerb des Bildes absehen. Heilbut sandte das Bild schließlich an H.O. Miethke in Wien; 1916 gelangte es in die Berliner Galerie Bachstiz, die es an das Budapester Museum weiterverkaufte.[55] Daß Heilbut seinen Manet ausgerechnet Karl Ernst Osthaus zum Kauf anbot, wird man nicht allein darauf zurückführen dürfen, daß der westfälische Industrielle ein finanzkräftiger Sammler war. Heilbuts Bereitschaft, dem Hagener Museum das Bild zwischen Sommer 1907 und Frühjahr 1910 kostenlos zur Verfügung zu stellen, könnte auch damit zusammenhängen, daß er das auf künstlerische Bildung breiterer Bevölkerungsschichten ausgerichtete Konzept, das Karl Ernst Osthaus mit dem Aufbau seines Museums Folkwang verfolgte, zu unterstützen suchte. Wie das Beispiel des Gemäldes von Manet erneut zeigt, hat Heilbut wohl alle Werke, die er einmal angekauft hat, nach einer gewissen Zeit auch wieder veräußert. Finanzielle Notwendigkeiten werden dabei kaum eine Rolle gespielt haben, war Heilbut doch zeitlebens unabhängig.

Der Ankauf eines Gemäldes von James McNeill Whistler steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Heilbuts schriftstellerischer Tätigkeit für die Zeitschrift *Kunst für Alle*, in der er sich zu diesem anglo-amerikanischen Maler und Graphiker äußerte. In einem Brief an Whistler vom 22. Juli 1894 erwähnt Heilbut zwei Zeichnungen, die der Künstler auf der *Internationalen Ausstellung* in Hamburg gezeigt hatte.[56] In demselben Brief schlägt Heilbut Whistler vor, er möge doch für 300 Gui-

9 Edouard Manet: La Maîtresse de Baudelaire, um 1862–1863, Öl auf Leinwand, 90 × 113 cm. Budapest, Szepmüvészeti Müzeum

neen eine Replik des Bildes *Brown and Gold: Portrait of Lady Eden* anfertigen, worauf Whistler aber nicht einging.[57] Nur wenige Tage nach Abfassung dieses Briefes ließ Heilbut einen Londoner Galeristen in seinem Auftrag das 1860 gemalte Bild *Harmony in Green and Rose: The Music Room* (*Abb. 10*) für 500 Pfund erstehen.[58]

Im November desselben Jahres erschien ein Aufsatz Heilbuts in *Kunst für Alle*, der von der »symbolistischen Bewegung« in Europa handelte und der eine längere Passage zu James McNeill Whistler enthielt.[59] Heilbut betonte, daß die Werke dieses Künstlers sowohl symbolistische als auch realistische Elemente enthielten und sich daher jeder eindeutigen Zuordnung und Kategorisierung entzögen.[60] Heilbut kannte die englische Kunstszene aus eigener Anschauung sehr genau.[61] Er hatte nach Aussage Cornelius Gurlitts zu den ersten in Deutschland gehört, die für die Kunst der Präraffaeliten eingetreten waren.[62] Heilbut hatte sich

10 James McNeill Whistler: Harmony in Green and Rose: The Music Room, 1860, Öl auf Leinwand, 95,5 × 70,8 cm. Washington, Freer Gallery of Art

schon Ende der achtziger Jahre in einem Aufsatz intensiv mit der englischen Kunst auseinandergesetzt, allerdings den Schwerpunkt dabei ganz auf Turner gelegt und Whistler völlig unerwähnt gelassen.[63] Heilbuts Bilderwerbung von 1894 scheint daher allein in Zusammenhang mit seinem schriftstellerischen Interesse an dem anglo-amerikanischen Künstler gestanden zu haben, zumal er Ende des Jahrzehnts Whistlers Gemälde bereits wieder veräußert hatte.

Paul Herman Heilbuth, Dänemark

Neben Emil Heilbut und Ferdinand Heilbuth kommt nun noch ein dritter »Heilbuth« ins Spiel, Paul Herman Heilbuth (1861–1945), ein dänischer Geschäftsmann, der als Direktor einer chemischen Fabrik zu großem Reichtum gelangte und gegen Ende des Ersten Weltkriegs eine der wichtigsten Privatsammlungen sowohl alter Meister als auch französischer Maler des 19. Jahrhunderts in Dänemark zusammentrug. In Werkverzeichnissen und Ausstellungskatalogen sorgen die beiden in keiner verwandtschaftlichen Beziehung stehenden Sammler immer wieder für Verwechslungen, obwohl der Däne erst wesentlich später als der Deutsche, nämlich ab 1917/1918, mit seiner Sammeltätigkeit begann.[64]

1918 rief Paul Herman Heilbuth zusammen mit seinem Freund Wilhelm Hansen, dem späteren Begründer der Sammlung Ordrupgaard in Charlottenlund nördlich von Kopenhagen, und der in der dänischen Hauptstadt situierten Galerie Winkel & Magnussen eine Kunstgenossenschaft, die sogenannte »Foreiningen Fransk Kunst« (Vereinigung für französische Kunst) ins Leben, die sich den Ankauf französischer Kunst und deren Ausstellung in Dänemark zum Ziel gesetzt hatte. Teilweise wurden französische Sammlungen *en bloc* aufgekauft, wie die Sammlungen Montaignac, Sarlin und Flersheim oder große Teile der Sammlungen von Alphonse Kann und George Viau sowie zahlreiche Werke aus der Nachlaßversteigerung Degas. Darüber hinaus kaufte Heilbuth, der bis 1922 dem Vorstand der »Vereinigung für französische Kunst« angehörte, Ende 1917 und Anfang 1918 für sich selbst zwei Sammlungen in Frankreich auf, die des Grafen Avogli sowie die des Kunsthistorikers Marcel Nicolle mit Werken aus unterschiedlichen Kunstepochen.

Heilbuths Bestände alter Meister – darunter wichtige Werke von Massys, Cuyp, Hals, Rembrandt und Goya – wurden im Herbst/Winter 1920/1921 im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen ausgestellt, begleitet von einem Katalog des Museumsdirektors Karl Madsen, der 85 Nummern aufführt.[65] Im Vorwort dieses Katalogs heißt es zu Heilbuths Sammlung französischer Werke des 19. Jahrhunderts, die damals nicht gezeigt wurde, sowie zu den Ausstellungsaktivitäten der »Vereinigung für französische Kunst«:

»The owner of the pictures in this catalogue has of late years endeavoured to form a collection of important and characteristic works of 19th century French art. The Scandinavian public have become acquainted with several of these pictures through the exhibitions of Corot's and Degas' works which have been held at Christiania, Copenhagen and Stockholm by the French Art Society.«[66]

Der ehemalige Umfang jenes Sammlungsteils an französischer Kunst des 19. Jahrhunderts ist heute nur noch schwer abzuschätzen. 1922 kam es zu einer landesweiten Finanzkrise, die zum Zusammenbruch der »Landmandsbanken«, eines der größten dänischen Geldinstitute, führte. Heilbuth, der im Vorstand jener Bank saß, verlor einen Großteil seines Vermögens und war gezwungen, seine Sammlung zu verkaufen. Er veräußerte sie nicht im Rahmen einer einzigen Auktion, sondern bot einzelne Bilder privaten Sammlern und Galeristen in Europa und in den USA an, so daß seine ehemaligen Sammlungsbestände nie vollständig erfaßt worden sind.[67]

In Daniel Wildensteins *Catalogue raisonné* der Gemälde von Claude Monet wird im Index lediglich ein »Hermann Heilbuth« geführt, womit aber nicht nur der dänische Sammler gemeint sein kann.[68] Emil Heilbuts Pseudonym »Hermann Helferich« (die Schreibung des Vornamens variiert in deutschen Quellen zwischen einem und zwei »n« am Ende) hat wohl Wildenstein dazu verleitet, auch den Deutschen unter »Hermann Heilbuth« zu führen, also fälschlicherweise den pseudonymen Vornamen des Kunstkritikers mit dessen Nachnamen zu kombinieren. Jedenfalls wird zwischen dem deutschen und dem dänischen Sammler nicht sauber unterschieden. Von den fünf von Wildenstein »Hermann Heilbuth« zugewiesenen Gemälden gehörte definitiv nur eines Paul Herman Heilbuth, nämlich eine *Marine* von 1866, ein Gemälde, das 1918 in Besitz des dänischen Industriellen gelangte und später von Wilhelm Hansen für seine Sammlung Ordrupgaard angekauft wurde.[69] Die anderen vier von Wildenstein »Hermann Heilbuth« zugewiesenen Gemälde waren einst im Besitz des Deutschen Emil Heilbut.[70]

Diese auf Wildensteins Werkverzeichnis zurückgehende Verwirrung setzt sich bis in die neueste Literatur fort. In einem amerikanischen Ausstellungskatalog zum europäischen Impressionismus werden die beiden Heilbut(h)s als miteinander verwandt erachtet und dem Dänen »Hermann Heilbuth« die vier Gemälde Monets zugeschrieben, die eigentlich Emil Heilbut gehörten, und auch bezüglich verschiedener Werke von Degas werden falsche Angaben gemacht.[71] Es wird in Zukunft gelten, die von der Forschung bereits identifizierten Werke aus dem ehemaligen Besitz des Dänen Paul Herman Heilbuth strikt von denen einst Emil Heilbut gehörenden zu trennen.[72]

Emil Heilbut und der Neoimpressionismus: »Eine Streitfrage«

Hugo von Hofmannsthal deutet in einem Brief an Maximilian Harden, geschrieben aus Paris am 1. Juni 1905, die Bandbreite der von ihm und seinen deutschen Schriftsteller- und Kritikerkollegen wahrgenommenen französischen Kunstrichtungen an:

> »Die gegenwärtige Malerei, ich meine damit die französische Malerei von Manet bis Maurice Denis und van Gogh, ist für mich eines der Dinge, die mir das Leben überhaupt verschönen. Diese Leidenschaft ist es, die mich mit Harry Kessler so sehr verbindet, aber auch mit anderen mir persönlich weniger nahestehende Menschen, wie mit Heilbut, mit Meier-Gräfe.«[73]

Allerdings hat Heilbut nicht, wie dies der Abschnitt aus Hofmannsthals Brief nahelegen könnte, Werke solch expressiv ausgerichteter Künstler wie Vincent van Gogh oder Eduard Munch gesammelt.[74] Auch von Maurice Denis hat er nie ein Bild besessen.[75] Und den Neoimpressionismus, den Harry Graf Kessler so sehr schätzte, lehnte er strikt ab und bekämpfte ihn publizistisch. Von Künstlern wie Georges Seurat, Paul Signac, Maximilien Luce, Henri Edmond Cross, Theo van Rysselberghe oder dem jungen Henry van de Velde hat er keine Werke gekauft. Bei aller Aufgeschlossenheit, die Heilbut aufgrund seiner vielen Reisen und seiner redaktionellen Betreuung der Zeitschrift Cassirers entwickelt haben mag, seine Vorlieben als Bilderkäufer blieben doch weitgehend auf den französischen Impressionismus beschränkt.

Heilbut wurde durch den um die Jahrhundertwende bei einzelnen deutschen Sammlern und Kritikern zunehmend positiv aufgenommenen Neoimpressionismus zu einer theoretischen Begründung und Rechtfertigung der impressionistischen Kunstauffassung gedrängt. Gerade aus der Abwehr des Neoimpressionismus heraus scheint Heilbut ein vertieftes Verständnis für den von ihm schon seit langem geschätzten französischen Impressionismus entwickelt zu haben. 1898 hatte die Rezeption des Neoimpressionismus in Deutschland einen merklichen Aufschwung erfahren. Zum einen wurde im ersten Heft der Zeitschrift *Pan* der Aufsatz *Neo-Impressionismus* von Paul Signac veröffentlicht, der bereits die Kerngedanken seines erst im Jahr darauf in Frankreich erschienenen Buches *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* vorwegnahm. Zum anderen zeigte die Berliner Galerie Keller & Reiner vom 22. Oktober bis 2. Dezember 1898 eine Ausstellung mit Werken Signacs, zu deren Zustandekommen vor allem Harry Graf Kessler beigetragen hatte.[76] Im April 1902 wurde im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld unter dem Titel *Farbenschau* eine Ausstellung eröffnet, die unter anderem acht Arbeiten

von Paul Signac und sechs des deutschen Neoimpressionisten Curt Herrmann umfaßte. Anfang des darauffolgenden Jahres präsentierte die Galerie Paul Cassirer ab Mitte Januar in der Hamburger Niederlassung und ab März im Berliner Stammhaus eine weitere wichtige Ausstellung mit Werken des französischen Neoimpressionismus.[77] Bereits am 25. Februar hatte Wolfgang von Oettingen, Sekretär der Berliner Akademie der Künste, ersten massiven Protest gegen die Kunstprinzipien des Neoimpressionismus in einem Artikel im Berliner *Tag* formuliert, in dem er die Bilder dieser französischen Kunstrichtung als »Geschmacksverirrungen« bezeichnete. Daraufhin verfaßte Harry Graf Kessler eine Gegenschrift mit dem Titel *Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus*, in der er die Technik der optischen Farbenmischung zu verteidigen suchte und darauf verwies, daß dieses Kunstmittel bereits seit alters her »von Tintoretto bis zu Turner und Monet« Anwendung gefunden habe und somit historisch sanktioniert sei.[78] Darüber hinaus zeigte Harry Graf Kessler ab August 1903 *Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten* in einer umfangreichen Schau im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar, dessen Leitung er im März 1903 übernommen hatte.[79]

In die hier entbrannte Diskussion griff nun Emil Heilbut im September 1903 mit einem Artikel in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* ein, der den herausfordernden Titel *Eine Streitfrage* trug.[80] Im selben Heft ließ Heilbut auch Henry van de Veldes Aufsatz *Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprincip* abdrucken, den der Jugendstilkünstler und Anhänger der Neoimpressionisten bereits im Januar in Cassirers Galerieräumen als Vortrag gehalten hatte.[81] Heilbut wandte sich in seinem Aufsatz zum einen gegen die scheinbare Historizität der von den Neoimpressionisten propagierten Technik des Divisionismus. Diese finde sich schließlich nur ganz vereinzelt in den Werken der alten Meister.[82] Gegen Henry van de Velde gerichtet, warf Heilbut den Neoimpressionisten den unfertigen Charakter ihrer Bilder vor. Ihre Gemälde würden sich erst beim Betrachten – bei dem die disparaten Farbflecken zusammenziehenden Sehvorgang – vollenden.[83] Zum anderen hielt Heilbut den Neoimpressionisten die Verwissenschaftlichung der Kunst vor, da sie die Persönlichkeit des Künstlers, dessen individuelle Auffassung der Natur, durch die Anwendung einer scheinbar objektiven und überindividuellen Maltechnik auszublenden suchten. Die Neoimpressionisten hätten gegen den Grundsatz »la nature vue à travers un tempérament« verstoßen; sie wären in reaktionäre Positionen zurückverfallen, indem sie die Natur in ihrem objektiven Sosein darzustellen hofften. Dagegen hätten sich die Impressionisten nie angemaßt, die Natur so wiederzugeben, wie sie wirklich ist, sondern sich darauf beschränkt, den persönlichen

Eindruck, den eine momentane Erscheinung der Natur im Künstler hinterläßt, auf die Leinwand zu bringen.[84] Von daher sei auch die Bezeichnung »Neo-Impressionismus« abzulehnen, da der Begriff suggeriere, jene Kunstrichtung hätte sich aus dem Impressionismus entwickelt, wobei sie diesem eigentlich diametral entgegenstehe.[85]

Bereits im März/April 1903 hatte Heilbut im Rahmen seiner Besprechung der Wiener Sezessions-Ausstellung die Impressionisten als Maler der subjektiven »Erscheinung« der Natur bezeichnet.[86] Diese Betonung des Individuellen und Persönlichen, das in den Schaffensprozeß eines impressionistischen Kunstwerks einfließe, differiert von Heilbuts früherer Auffassung des Impressionismus als einer Malerei, die die Natur in einzelnen ihrer Aspekte objektiv wiederzugeben vermöge, die sogar darauf ziele, sich unter Verleugnung des Kunstcharakters des Bildes an die Stelle der Natur selbst zu setzen.[87] Hinter dieser gewandelten theoretischen Begründung des Impressionismus steht Emil Heilbuts vertiefte Lektüre der Schriften Emile Zolas. Heilbut hatte im selben Jahr 1903 die Salonbesprechungen von 1866 und 1896 sowie den Aufsatz des französischen Literaten zu Manet in einer deutschsprachigen Buchausgabe publiziert.[88] Zolas Auffassung, nach der ein Künstler die Natur nicht einfach kopiere, sondern sie gemäß seinem eigenen Charakter interpretiere, hatte sich Heilbut bei seiner Auseinandersetzung mit den Schriften Zolas zu eigen gemacht. In der Einleitung seiner Textausgabe stellt Heilbut fest: »Für die meisten uns beschäftigenden Kunstwerke sowie für alle Hervorbringungen der Lebenden, die uns interessieren, ist Zolas Erklärung zutreffend.«[89] Auch in seinem Aufsatz *Eine Streitfrage* suchte Heilbut den Impressionismus mit Hilfe von Zolas Definition des Kunstwerks als eines Stücks Natur, gesehen durch das Temperament eines Künstlers, zu charakterisieren, um so das Unpersönliche an den auf wissenschaftliche Allgemeingültigkeit zielenden Kunstprinzipien des Neoimpressionismus besser brandmarken zu können. Heilbut blieb Zeit seines Lebens ein Apologet des französischen Impressionismus.

Für wertvolle Hinweise habe ich besonders Carina Schäfer, Paris, zu danken, ebenso Peter Kropmanns und Sabine Beneke, meinen Kollegen vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Darüber hinaus gab Alexandre Kostka, Berlin und Paris, wichtige Anregungen.

1 Die bisher bekannten biographischen Daten zu Emil Heilbut sind äußerst spärlich; größtenteils ist man noch immer auf die Angaben im Thieme-Becker angewiesen; vgl. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker)*, Bd. XVI, Leipzig 1923, S. 271 (die hier gemachten Angaben entstammen im wesentlichen dem Nekrolog aus: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 32/1920–1921, S. 450); vgl. ergänzend: *Allgemeines Künstler-Lexikon* (hrsg. v. H. A. Müller u. H. W. Singer), Bd. VI, Frankfurt am Main 1922, S. 130 f. Hinzu kommen einige Erinnerungen und Einschätzungen zeitgenössischer Kritiker- und Schriftstellerkollegen; vgl. Paul Schultze-Naumburg: *Deutsche Kunstkritiker (I)*, in: *Kunst für Alle* 11/1894–1895, S. 161–166, S. 164 f.; Konrad Müller-Kaboth: *Die Berliner Kunstkritik*, in: *Kritik der Kritik* 1/1906, S. 262 f.; Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, 3. Aufl., Berlin 1907, S. 472 f.; [Karl Scheffler]: *Emil Heilbutt*, in: *Kunst und Künstler* 19/1920–1921, S. 235 f.; Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, 2. Aufl., München u. Leipzig 1948, S. 181–183; Hermann Uhde-Bernays: *Mittler und Meister*, München 1948, S. 147 f. Archivalien zu Heilbut finden sich in: Koblenz, Bundesarchiv, Nachlaß Harden; Hamburger Kunsthalle, Archiv, Nachlaß Amsinck u. Nachlaß Lichtwark; Berlin, Staatsbibliothek; Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nachlaß Bode, 2430; Berlin, Akademie der Künste, Archiv, Sitzungsprotokoll vom 14. November 1888; Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum, Archiv, Kü 28/1–2, F1 521/1–18; Köln, Theatermuseum; Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Briefe an Harry Graf Kessler und Cäsar Flaischlen zwischen 1903 und 1906. Ein Nachlaß hat sich nicht erhalten.

2 Vgl. Thieme-Becker 1923, S. 271. Ergänzend dazu schreibt Scheffler 1921, S. 235: »Er [Heilbut] war selbst, in München und Paris, Maler gewesen [...]«; Georg Brühl: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991, S. 250, präzisiert ohne Quellennachweis, Heilbut habe seine Malerausbildung »in München an der Akademie und in Paris« erhalten. Soweit ich nachprüfen konnte, war Emil Heilbut in Paris weder Schüler der Ecole des Beaux-Arts noch der Académie Julian. Auch in den Schülerlisten der Münchner Akademie taucht er nicht auf. Gemälde aus seiner Hand lassen sich bis jetzt nicht nachweisen.

3 Vgl. Hermann Helferich [Emil Heilbut]: *Neue Kunst*, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1887.

4 Vgl. Karl Ulrich Syndram: *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914)*, Berlin 1989 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 9), S. 190 (Verzeichnis der Beiträge in den genannten Blättern).

5 Zu einigen wichtigen Beiträgen Heilbuts in der *Kunst für Alle* komme ich noch weiter unten zu sprechen. Darüber hinaus wäre es möglich, daß Heilbut unter dem Kürzel »H.« zwischen 1892 und 1894 auch Beiträge zu der von Hans Rosenhagen herausgegebenen Zeitschrift *Das Atelier* beigesteuert hat; vgl. Philip Ursprung: *Kritik und Secession. »Das Atelier«. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Phil. Diss., Freie Universität Berlin (1993), Basel 1996, S. 222 (Liste der Mitarbeiter). Ein vollständiges Schriftenverzeichnis zu Emil Heilbut steht aus.

6 Vgl. Emil Heilbut: *Die Sammlung Eduard L. Behrens zu Hamburg*, München 1891–1899, 2 Bde. (Katalog und Nachtrag).

7 Schultze-Naumburg 1895, S. 164 f. Den Ehrentitel eines Professors, der offensichtlich nicht mit Lehrverpflichtungen verbunden war, trug Heilbut bereits Ende der achtziger Jahre (vgl. Anm. 14).

8 Brühl 1991, S. 250 u. S. 438 (Verzeichnis aller Beiträge Heilbuts zum Hauptteil der Zeitschrift *Kunst und Künstler*). Dasselbe in: Günther Feist (Hrsg.): *Kunst und Künstler. Aus 32 Jahrgängen einer deutschen Kunstzeitschrift*, Mainz 1971, S. 423 f.

9 Sigrun Paas: *Kunst und Künstler 1902–1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*, Phil. Diss., Heidelberg 1976, S. 115–159; Ingrid Koszinowski: *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift »Kunstwart«*, Hildesheim, Zürich, New York 1985 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 36), S. 225 f.; Josef Kern: *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Phil. Diss. (1986), Würzburg 1989, Anm. 487 u. S. 394.

10 Paas 1976, S. 159; vgl. dazu auch: Nekrolog 1921, S. 450: »Heilbut, der niemals viel geschrieben hatte, zog sich seit dieser Zeit [bei *Kunst und Künstler*] immer mehr von der schriftstellerischen Tätigkeit zurück, um nur noch als ruhiger Beobachter den Kämpfen des Tages, an denen teilzunehmen es ihn niemals gelockt hatte, zu folgen.« Die *Neue Rundschau* publizierte 1908 und 1909 noch drei Artikel Heilbuts, in denen er sich mit der Kunst von Wilhelm Busch, Leistikow und Marées beschäftigt (Syndram 1989, S. 190).

11 Scheffler 1921, S. 236: »Was er hinterläßt ist freilich wenig. Es gibt kein Buch von ihm, nur Zeitschriftenaufsätze; und die sind auch rar«; vgl. Scheffler 1948, S. 183; vgl. in diesem Zusammenhang auch Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905–1929* (hrsg. v. Ursula Renner), Freiburg im Breisgau 1990, S. 15, Anm. 10; hier der Verweis auf einen Brief Hofmannsthals an seine Eltern, verfaßt Ende Februar 1900 in Paris: »Gestern abend hat mich der hier lebende sehr geistreiche deutsche Schriftsteller (er schreibt aber fast gar nichts) Hermann Helferich [...] zum Essen eingeladen.«

12 In den Berliner Adreßbüchern ist Heilbut erstaunlicherweise erst ab 1906 nachweisbar: 1905 kein Eintrag; 1906 Prof., Redakt., [Berlin] W 62, Kurfürstenstr. 128; 1907 Schriftsteller, [Berlin] W 15, Lietzenburger Str. 5; 1908 Prof., Charlottenburg, Giesebrechstr. 16; 1909 Schriftsteller, Charlottenburg, Giesebrechtsr. 17 III; 1910 Prof., Charlottenburg, Giesebrechtstr. 16; 1911 Prof., Charlottenburg, Giesebrechtstr. 17; 1912 Prof., [Berlin] W 10, Hitzigstr. 9; 1913 Prof., [Berlin] W 10, Hitzigstr. 9 I.; 1920 Prof., [Berlin] W 10, Hitzigstr. 9 I.; 1921 kein Eintrag. Ich danke dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, dem Landesarchiv Berlin und dem Zentrum für Berlin-Studien für diese Auskünfte.

13 Sein genaues Sterbedatum ist nicht bekannt. Eine Nachfrage bei der Gemeinde in Montreux (Schweiz) blieb ergebnislos.

14 Vgl. Unterthänigster Bericht des Dirktoriums der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule für die Zeit vom 1. Januar bis 28. April 1889, abgefaßt von dem Direktor Graf Görtz und seinem Sekretär Prof. Hermann Arnold, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, HMA 3695, fol. 63f.: »Dem Professor Emil Heilbut wurde für einen Cyclus von Vorträgen ›über französische Kunst im 19. Jahrhundert‹ der Hörsaal zur Verfügung gestellt. Er begann seine Vorlesungen am 28. Januar, dieselben waren gut besucht [...].«

15 *Le chemin de la cavée à Pourville*, 1882, Öl auf Leinwand, 73×60 cm (Frankreich, Privatsammlung); vgl. Daniel Wildenstein: *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 2. Aufl., Köln 1996, 4 Bde., Bd. II, Kat.-Nr. 760. Das Bild befand sich nach Wildenstein erst 1890 im Besitz Heilbuts, was aber nicht gegen eine Ausstellung dieses Werkes in Weimar spricht, denn oft wurden die Bilder in Raten bezahlt, der Besitzwechsel in den Listen von Durand-Ruel aber erst mit der Zahlung der letzten Rate notiert, obwohl sich das Bild schon längst außer Haus befand.

16 *Barque sur la Seine à Jeufosse*, 1884, Öl auf Leinwand, 60×73 cm (Frankreich, Privatsammlung); vgl. Wildenstein 1996, Bd. II, Kat.-Nr. 915. Wildenstein gibt lediglich an, daß sich das Bild in Heilbuts Besitz befand, bevor es 1900 zu Durand-Ruel gelangte.

17 *Belle-Ile, Coucher de soleil*, 1886, Öl auf Leinwand, 73×60 cm (Frankreich, Privatsammlung); vgl. Wildenstein 1996, Bd. III, Kat.-Nr. 1103. Das Bild befand sich 1889 in der Sammlung Heilbut, 1899 in Kölner Privatbesitz; vgl. auch John Rewald: *Theo van Gogh, Goupil, and the Impressionists*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 115/1973, S. 65–108, S. 98. Nach den Verkaufsbüchern der Galerie Goupil-Boussod & Valadon wurde das Bild am 17. Mai 1887 für 1 200 Francs dem Künstler abgekauft und am 5. Dezember 1889 für 1800 Francs an Heilbut weiterverkauft.

18 In Wildensteins Namensregister wird ein *Hermann Heilbuth* aus Hamburg aufgeführt, bei den entsprechenden Bildnummern wird sein Nachname aber oft ohne *h* am Ende geschrieben, wie es korrekterweise für den deutschen Kritiker geschehen müßte. Es scheint, daß Wildenstein nicht nur die beiden Namen *Emil Heilbut* und *Hermann Helferich* durcheinandergebracht hat, sondern auch den Hamburger Kunstschriftsteller fälschlicherweise mit dem dänischen Sammler Paul Herman Heilbuth gleichgesetzt hat. Auf diese Problematik komme ich weiter unten noch ausführlich zu sprechen.

19 *Christian Rohlfs*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1996, S. 268–270, S. 269 (Entwurf zu einem Lebenslauf; Datum unbekannt, jedenfalls nach 1912).

20 Momme Nissen: *Zweite Münchener Jahresausstellung (I)*, in: Kunstwart 3/1889–1890, S. 329–330, S. 329.

21 Zum Einfluß des französischen Impressionismus auf den Entwicklungsgang der Weimarer Malerschule vgl. Hendrik Ziegler: *»Klein Paris« in Wei-*

mar. Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus, in: *Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar – ein deutsches Beispiel 1890–1900* (hrsg. v. Rolf Bothe u. Thomas Föhl), Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen zu Weimar 1999, S. 14–25; id.: *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*, Phil. Diss., Freie Universität Berlin (1999), Köln, Weimar, Wien 2001, S. 169–235.

22 Hermann Helferich [Emil Heilbut]: *Claude Monet*, in: *Freie Bühne für modernes Leben* 1/1890, S. 225–230.

23 Ibid., S. 226 f.

24 Ibid., S. 230.

25 Hermann Helferich [Emil Heilbut]: *Aus dem Marseiller Museum*, in: *Kunst für Alle* 8/1892–1893, S. 36–40, S. 36.

26 Erst 1893 sollte Richard Muther in seiner umfangreichen *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893–1894, 3. Bde., ausführlicher auf Monet eingehen (Bd. II, S. 628 ff.). Allerdings sah Muther den Impressionismus lediglich als eine Durchgangsstufe an, auf der die Künstler die nötige Berherrschung der Naturformen wiedererlangt hätten, um der Phantasie erneut zu ihrem Recht zu verhelfen. Als höchste Stufe der Kunst erachtete Muther die Malerei Arnold Böcklins und Gustave Moreaus (Bd. III, S. 657 f.). Zu Muthers Auffassung des Impressionismus vgl. Barbara Paul: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4), S. 44–55 u. S. 160 f.

27 Vgl. Paas 1976, S. 131–134.

28 Vgl. Emil Heilbut: *Der Impressionismus*, Berlin 1903; vgl. auch id.: *Die Impressionisten-Ausstellung der Wiener Secession*, in: *Kunst und Künstler* 1/1902–1903, S. 169–207.

29 Zur frühen Begeisterung Heilbuts für Böcklin vgl. Heilbutt 1887, S. 68–70; zu Fritz von Uhde, den Heilbut zunächst noch über Liebermann stellt, da dieser nicht bloß das Elementare an der Natur zu erfassen suche, sondern sie zum Ausdruck von Ideen verwende, vgl. id.: *Studie über den Naturalismus und Max Liebermann*, in: *Kunst für Alle* 2/1886–1887, S. 209–214 u. S. 225–229, besonders S. 210 f. Schließlich schätzte aber Heilbut in seiner zweiten Studie das künstlerische Temperament Liebermanns doch höher ein als das Fritz von Uhdes; vgl. id.: *Studie über den Naturalismus und Max Liebermann*, in: *Kunst für Alle* 12/1896–1897, S. 225–228. Erneut zu Böcklin, vor allem aber Klinger, Stuck und L. von Hoffmann, in denen Heilbut Anhänger einer neuen, dem Naturalismus »feindlich« gegenüberstehenden Kunst sah vgl. id.: *Etwas über die symbolistische Bewegung*, in: *Kunst für Alle* 10/1894–1895, S. 34–38.

30 Vgl. Ernst A. Franke: *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, Phil. Diss., Heidelberg (1933), Emsdetten 1934; Bruno Schneider: *Der Impressionismus im Urteil der deutschen Kunstliteratur*, Phil. Diss., Bonn 1950; Evelyn Gutbrod: *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–1910*, Phil. Diss., München 1980; Kern 1989.

31 Zur Sammlung Bernstein vgl. Nicolaas Teeuwisse: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900*, Phil. Diss. Freie Universität Berlin, (1982), Berlin 1986, S. 98–104 u. S. 106 f.; Barbara Paul: *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42/1988 (Sonderheft »Sammler der frühen Moderne in Berlin«), S. 11–30, besonders S. 11–15.

32 Liebermann begann 1892 mit einem Pastell von Degas, Meier-Graefe 1893 mit einer Arbeit von Van Gogh seine Privatsammlung; Kessler legte im Jahr darauf den Grundstein zu seiner Sammlung. 1896 kaufte Arnhold seinen ersten Monet; vgl. Paul 1988, S. 15 f. u. S. 20; zu der in ihren Konturen noch kaum faßbaren Sammlung des Literatur- und Kunsthistorikers Julius Elias vgl. Stefan Pucks: *Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900*, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne* (hrsg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster), Ausstellungskatalog, Alte Nationalgalerie, Berlin / Neue Pinakothek, München 1996–1997, S. 386–390, S. 386.

33 Vgl. Wildenstein 1996, Bd. II, Kat.-Nr. 760 u. Kat.-Nr. 915; Bd. III, Kat.-Nr. 1103

34 *Le Moulin d'Orgemont, neige*, 1873, Öl auf Leinwand, 58,5 × 81 cm (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts); vgl. Wildenstein 1996, Bd. II, Kat.-Nr. 254; vgl. auch Rewald 1973, S. 99: Nach den Verkaufsbüchern der Galerie Goupil-Boussod & Valadon wurde das Bild am 9. April 1888 für 1200 Francs von Durand-Ruel erworben und am 4. August 1893 für 3000 Francs an Heilbut verkauft.

35 Vgl. Thieme-Becker 1923, S. 271 f. Fälschlicherweise wird hier das Datum der Naturalisierung

Heilbuths mit 1878 angegeben; vgl. Emmanuel Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres* (hrsg. v. Jacques Busse), Bd. VI, Paris 1999, S. 859; Ludwig Pfau: *Maler und Gemälde. Artistische Studien*, Bd. I, Stuttgart, Leipzig u. Berlin 1888, S. 313–321; Théophile Gautier: *Exposition de 1859* (hrsg. v. Wolfgang Drost u. Ulrike Henninges), Heidelberg 1992, Anm. 10, S. 383f.

36 1853 debütierte er im Pariser Salon mit *Une Réception chez Rubens*; 1857 erhielt er eine Medaille zweiter Klasse, 1859 einen »rapelle de Medaille« als er unter anderem sein Bild *Lucas Signorelli, vor der Leiche seines erschlagenen Sohnes* (Hamburg, Kunsthalle) ausstellte. 1861 erhielt er erneut einen »rapelle de Medaille« und das Kreuz der Ehrenlegion. In den sechziger Jahren unternahm Heilbuth viele Romreisen und wurde nun für seine harmlos-heiteren Darstellungen aus dem Leben der Priester und Kirchenleute Roms bekannt. Um 1870 hellte sich seine Palette auf. Mit Bildern wie *Am Ufer der Seine* oder *Herbst der Liebe* avancierte er zum Publikumsliebling. 1881 wurde er zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Zu einer negativen Einschätzung von Heilbuths französischem Erfolg vgl.: Anton von Werner: Jugenderinnerungen (1843–1870) (hrsg. v. Dominik Bartmann u. Karin Schrader), Berlin 1994 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 3), S. 165.

37 Es heißt, daß sich Manet am Vorabend des Deutsch-Französischen Krieges zusammen mit dem Maler de Nittis aufs Land zurückgezogen habe und dort Kontakt mit dem Pianisten Delaborde und dem Maler Ferdinand Heilbuth gepflegt habe; vgl. Paul Jamot u. Georges Wildenstein: *Manet*, Paris 1932, 2 Bde, Bd. I, S. 87.

38 In den Pariser Adreßbüchern wird bis 1883 der Wohnort Heilbuths mit »La Rochefoucauld, 64« angegeben, 1885 und 1886 mit »Ampère 35«, ab 1887 mit »Ampère 47«; vgl. die entsprechenden Jahrgänge des *Didot-Bottin: Annuaire-almanach du commerce de l'industrie de la magistrature et de l'admministration, ou Almanach des 1 500 000 adresses de Paris [...] Didot-Bottin*, Paris 1880ff.

39 Herman Helferich [Emil Heilbut]: *Ferdinand Heilbuth*, in: *Kunst für Alle* 5/1889–1890, S. 161–167. Bereits im Januar war in derselben Zeitschrift ein Nekrolog erschienen; vgl. *Kunst für Alle* 5/1889–1890, S. 110.

40 Helferich 1889-1890, S. 162.

41 Ibid., S. 167: »Im Wohnzimmer waren Bilder von Corot, von Cazin, von Daumier – eine kleine Galerie. Man sah auch eingerahmt ein Blatt von Meissonier mit einem Briefe, welcher begann: ›Mein lieber Heilbuth‹, und eine wunderbare Zeichnung enthielt. Das Atelier war groß, geräumig – etwas leer. [...] Gobelins – keine Bilder – an den Wänden ... ein ernster Arbeitsraum, ohne leichte Eleganz, wenn auch ohne schwere Schatten. [...] Die Eleganz seiner Bilder verrät nicht ganz, wie viel Anteil sein ganzes Ich an ihrem Entstehen nahm. [...] Ich habe das beobachtet und kann es bezeugen.« Zur Bildersammlung vgl. auch den von mir nicht auffindbaren: *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins, mobilier artistique, belles tapisseries provenant de l'atelier Ferdinand Heilbuth: vente, Galerie Georges Petit, Paris, 19–20–21 mai 1890*, Paris 1890. Nachweislich befanden sich in der Sammlung Ferdinand Heilbuth drei Arbeiten von Honoré Daumier, von denen zwei, *Le Luteur* und *Don Quichotte et Sancho Pança* von 1864–1866, in die Kollektion der Sammlung Ordrupgaard bei Kopenhagen gelangten, letztere über den Zwischenbesitz des Dänen Paul Herman Heilbuth; vgl. *Daumier*, Ausstellungskatalog, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa/Grand Palais, Paris/Phillips Collection, Washington 1999–2000, S. 567. Bis jetzt läßt sich nicht nachweisen, daß Bilder aus der Sammlung Ferdinand Heilbuths in den Besitz des Neffen übergegangen sind.

42 So ist z.B. aus einem Brief Hugo von Hofmannsthals zu schließen, daß Heilbut um 1900 in Paris lebte (vgl. Anm. 11).

43 In den Pariser Adreßbüchern nach 1889, dem Todesjahr von Ferdinand Heilbuth, findet sich bis zum Jahrgang 1910 einzig im Band des Jahres 1902 die Eintragung: »Heilbuth, av. de La Bourdonnais, 16. (7e)«; vgl. Didot-Bottin 1902; Ich konnte in Paris in den Archives nationales (CARAN), den Archives de la police, den Archives des services d'étrangers und den Archives de Paris keine Hinweise auf Heilbut finden.

44 *Danseuses, Contrebasses*, 22×16 cm, vom Künstler erworben am 16. April 1889 für 600 Francs, verkauft an Heilbut am 28. August 1891 für 700 Francs; *Etude d'Anglaise*, 40×32 cm, vom Künstler erworben am 10. Juni 1890 für 1000 Francs, verkauft an Heilbut am 12. Juni 1893 für 1500 Francs; vgl. Rewald 1973, S. 90. Auf S.106 weist Rewald auf die Schwierigkeit der genauen Identifizierung Heilbuts hin. Da allerdings Ferdinand Heilbuth, der Onkel Emil Heilbuts, bereits 1889 verstarb, der dänische Industrielle Paul Herman

Heilbuth erst während des Ersten Weltkriegs mit seiner Sammeltätigkeit begann, besteht kein Zweifel, daß Emil Heilbut in den Listen Theo van Goghs firmiert – zumal wenn man bedenkt, daß sich Emil Heilbut nur wenige Jahre später bei Vollard ebenfalls für Werke von Degas interessieren sollte. Auch die jüngste Ausstellung zum Kunsthändler Theo van Gogh bringt in diesem Zusammenhang keine Präzisierungen, da sich von der Galerie Goupil leider keine detaillierten Verkaufslisten, sondern nur die im Getty Research Institute for the History of Art and the Humanites (Special Collection) verwahrten Generalregister erhalten haben, die bereits Rewald 1973 ausgewertet hatte; vgl. Richard Thomson: *Theo van Gogh, un marchand entrepenant, un homme de confiance*, in: *Theo van Gogh (1857–1891). Marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent*, Ausstellungskatalog, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam/Musée d'Orsay, Paris 1999–2000, S. 61–152, S. 80.

45 Musée d'Orsay, Documentation de la conservation, Archives Vollard, MS 421 (4,3), fol. 33, 21. Oktober 1895: »Vendu á Mr Heilbut à reméré (7 jours) un pastel de Degas / femme se fessant coiffer devant la cheminée [entrées] 3000«; ibid., fol. 34, 28. Oktober 1895: »Heilbut espèces à lui verser [?] [sorties] 500«; 29. Oktober 1895: »Racheté à Heilbut le pastel de Degas [sorties] 2000«. Daß die Zahlung vom 28. Oktober mit dem Rückkauf des Werkes von Degas zusammenhängt, ist anzunehmen. Insgesamt erhielt Heilbut aber nicht den gesamten Kaufpreis zurückerstattet.

46 *Rose Adélaide Aurore de Gas*, 1867, Öl auf Leinwand (Paris, Musée du Louvre); vgl. Paul-André Lemoisne: *Degas et son œuvre*, Paris 1946, 4 Bde., Bd. II, Kat.-Nr. 163; *Danseuses sur une banquette (Danseuses au foyer)*, 1898, Pastell; ibid., Bd. III, Kat.-Nr. 1307 (ohne Standortangabe).

47 *Arlequin et colombine*, 1884, Pastell, 41×41 cm, vgl. ibid., Bd. III, Kat.-Nr. 771 (hier die Provenienzangabe »Durand-Ruel, Paris. Collection Heilbuth, Paris. Collection Ad. Tavernier, Paris (Vente mars 1900, No 118). Collection Durand-Ruel, Paris. Collection Von Mendelssohn, Berlin.«); Da Paul Herman Heilbuth, wie noch später ausgeführt wird, erst 1917/1918 mit seinen Bilderkäufen anfing, das Pastell aber bereits vor 1900 in Besitz eines »Heilbuth« war, muß damit entweder Emil Heilbut oder sein Onkel Ferdinand Heilbuth gemeint sein.

48 *Maison sous des arbres (Provence)*, 1885–1887, Öl auf Leinwand, 71×58 cm (London, National Gallery); vgl. John Rewald, Walter Feilchenfeldt u. Jayne Warman (Hrsg.): *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, London 1996, 2 Bde., Bd. I, Kat.-Nr. 545; *Arlequin*, 1888–1890, Öl auf Leinwand, 92×65 cm, (Südamerika, Privatbesitz), ibid. Kat.-Nr. 621; *Grosses pommes*, 1891–92, Öl auf Leinwand, 44×60 cm (New York, Metropolitan Museum of Art), ibid., Kat.-Nr. 701; vgl. auch Musée d'Orsay, Documentation de la conservation, Archives Vollard, MS 421 (4,9), fol. 2: »14 Avril vendu Mr Heilbutt trois tableaux de Cézanne Nos 3773–3361 et un [arlequin] non numeroté pour le prix de six mille francs payés«; MS 421 (4,3), fol. 158, 14. April 1900: »Heilbuth trois Cézanne [Entrées] 6000«.

49 *Gruppenausstellung*, Galerie Bruno und Paul Cassirer, Berlin, 2.11.–1.12.1900, Berlin 1900, Kat.-Nr. 11, Kat.-Nr. 13 u. Kat.-Nr. 12; vgl. Rewald/Feilchenfeld/Warman 1996, Bd. I, S. 562.

50 Vgl. Rewald/Feilchenfeld/Warman 1996, Bd. I, Kat.-Nr. 701, S. 441. Ob Heilbut öfter für Cassirer Kunsteinkäufe in Paris getätigt hat, läßt sich nicht mehr nachweisen, da es aus dieser frühen Zeit keine Unterlagen zu den Handelsaktivitäten Paul Cassirers mehr gibt (freundliche Mitteilung von Herrn Walter Feilchenfeldt, Zürich). Rechnungsbücher der Galerie sind lediglich für die Zeitabschnitte Oktober 1903 bis April 1910 und Mai 1915 bis März 1919 erhalten.

51 Wie mir Herr Ulrich Luckhardt von der Hamburger Kunsthalle freundlicherweise mitteilte, hatte Heilbut intensiven Anteil am Entstehen der Sammlung von Erdwin Amsinck (Hambuger Kunsthalle, Nachlaß). Alexander Bastek, *Die Sammlung Erdwin und Antonie Amsinch*, in: *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede. Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001, S. 46–51.

52 *La Maîtresse de Baudelaire*, um 1862–1863, Öl auf Leinwand, 90×113 cm (Budapest, Szepmüvészeti Müzeum); vgl. Istvan Genthon: *Du romantisme au post-impressionisme. Tableaux français en Hongrie, Catalogue du musée des Beaux-Arts de Budapest*, Budapest, 2. Aufl., 1972, Kat.-Nr. 28; *Französische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Bremen/Neue Pinakothek, München 1988-1989, Kat.-Nr. 12, S. 34; *Impressionnisme – Les origines 1859–1869*, Ausstellungskatalog, Grand Palais, Paris/Metropolitan Museum of Art, New York 1994–1995, Kat.-Nr. 92, S. 398 u. S. 213, Abb. 267.

53 Das Bild befand sich nach dem Tode Manets im

Besitz seiner Frau. Diese verkaufte es nach Ansicht von Adolphe Tabarant: *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, S. 57, über den deutschen Zwischenhändler Hermann Pächter an Professor Heilbut in Berlin. Denis Rouart u. Daniel Wildenstein (Hrsg.): *Edouard Manet. Cataloque raisonné*, Lausanne u. Paris 1975, 2 Bde., Bd. I, Kat.-Nr. 48, S. 60, geben an, das Bild sei von der Witwe Manets 1893 über die Galerie Boussod et Valadon an Heilbut verkauft worden.

54 Vgl. Herta Hesse-Frielinghaus: *Folkwang 1. Teil*, in: *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk*, Recklinghausen, S. 119–241, S. 147; Präzisierungen dazu in der Korrespondenz zwischen Heilbut und Osthaus aus den Jahren 1907 und 1910 im Archiv des Karl Ernst Osthaus-Museums, Hagen: Kü 28/1–2 u. F1 521/1–18.

55 In der Literatur wird allerdings nirgends H. O. Miethke als Zwischenbesitzer aufgeführt, der aber in der Korrespondenz zwischen Heilbut und Osthaus auftaucht (Archiv des Karl Ernst Ostaus-Museums, Hagen, F1 521/1–18); vgl. ergänzend Alfred Lichtwark: *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Hamburg 1896–1920, 20 Bde., Bd. XVIII, S. 207.

56 Vgl. Margaret F. MacDonald: *James McNeill Whistler. Drawings, Pastels, and Watercolours. A Catalogue raisonné*, New Haven u. London 1995, Kat.-Nr. 1406 und 1419. Der Brief befindet sich heute in der Glasgow University Library, Whistler Collection. Heilbuts Interesse an Whistler reicht bereits weiter zurück; vgl. Lichtwark 1896–1920, Bd. II, S. 209. Höchstwahrscheinlich hat Heilbut für Amsinck in Paris eine Arbeit Whistlers erstanden (freundliche Mitteilung von Herrn Luckhardt, Kunsthalle Hamburg).

57 *Brown and Gold: Portrait of Lady Eden*, 1894, Öl auf Leinwand, 20,4×32,4 cm (Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery); vgl. Andrew McLaren Young et al.: *The Paintings of James McNeill Whistler*, New Haven u. London 1980, 2 Bde. (Studies in Britsh Art), Bd. I, Kat.-Nr. 408, Bd. II, Tafel 271. Da sich das Bild zu diesem Zeitpunkt im Whistlers Studio in Paris in der rue Notre-Dame-des-Champs befand, wo es im Februar in seiner ersten Version fertiggestellt worden war, muß es Heilbut dort gesehen haben.

58 *Harmony in Green and Rose: The Music Room*, 1860, Öl auf Leinwand, 95,5×70,8 cm (Washington, Freer Gallery of Art), vgl. ibid., Bd. I, Kat.-Nr. 34, Bd. II, Tafel 19. Das Bild befand sich 1899 bereits in amerikanischen Privatbesitz (Detroit, Kolonel F. J. Hecker).

59 Herman Helferich [Emil Heilbut]: *Etwas über die symbolistische Bewegung*, in: *Kunst für Alle* 10/1894–1895, S. 34–38, S. 35.

60 Ibid.

61 Vgl. Gurlitt 1907, S. 473: »1887 lernte ich Helferich in London kennen. Beide hatten wir eben die Jubiläumsausstellung in Manchester gesehen, jene große Gelegenheit, die vorhergehenden fünfzig Jahre englicher Kunst verstehen zu lernen […].« Zur Reisetätigkeit Heilbuts, die ihn oft auch nach England führte vgl. Schultze-Naumburg 1895, S. 164 f.; ergänzend dazu im Tagebuch von Großherzog Carl Alexander von Sachsen–Weimar–Eisenach, 14. April 1889: »Heilbuth partant pour un voyage à Paris, Lille [?] et l'Angleterre« (Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, HA A XXVI, No. 1987).

62 Vgl. Gurlitt 1907, S. 638: »Im Jahre 1892 erschienen meine Aufsätze über die Britischen Präraffaeliten in Westermanns Monatsheften, nach Helferichs Aufsätzen die ersten, die Deutschland mit dieser Kunst bekannt machten […].«

63 Vgl. Herman Helferich [Emil Heilbut]: *Über die Kunst in England. Ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand*, in: *Kunst für Alle* 4/1888–1889, S. 161–169. Es gibt keine Hinweise, daß Heilbut Werke von Turner besessen hat.

64 Die folgenden Ausführungen zu Paul Herman Heilbuth basieren auf Materialien und Literaturauszügen sowie schriftlichen Erläuterungen, die mir in großzügiger Weise von mehreren dänischen Institutionen zugesandt wurden. Mein besonderer Dank gilt dabei der Sammlung Ordrupgaard in Charlottenlund bei Kopenhagen sowie der Kunstakademiets Bibliotek, dem Statens Museum for Kunst und der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen; vgl. Chr. R. Jansen (J. Hassing-Jørgensen): *Paul Herman Heilbuth*, in: *Dansk Biografisk Leksikon*, Bd. 7, Gyldendal 1980, S. 184 f. Ausführlich zu den dänischen Sammlern der Moderne vgl. Knud V. Jensen: *De glade givere*, Kopenhagen 1996, zu Heilbuth ibid., S. 352–366.

65 Vgl. Karl Madsen: *Catalogue of a Collection of Paintings. Exhibited in the Danish Museum of Fine Art, autumn MCMXX*, Kopenhagen: H. Heilbuth 1920. Karl Madsen schrieb auch einen Artikel über diesen Sammlungsteil: *En Samling af aeldre Malerkunst* (A Collection of Older Paintings), in: *Kunstmuseets Aarsskrift* 1920, S. 111–134; Erste Erwähnung der Sammlung Heilbuths in Deutschland bei Alfred Gold: *Neue Sammlungen in Dänemark und Skandinavien*, in: *Jahrbuch*

der jungen Kunst (hrsg. v. Georg Biermann), Leipzig 1921, S. 56ff., S. 58.

66 Madsen 1920. o. S. (Vorwort).

67 Einige Arbeiten konnte das Statens Museum for Kunst in Kopenhagen erwerben. Zehn Werke gelangten in die Sammlung Ordrupgaard. Der Rest ist heute über die ganze Welt verteilt, z. B. stammen Rembrandts berühmte *Lucretia* (Washington, National Gallery) und Goyas *Porträt des Architekten Don Ventura Rodriquez* (Stockhom, Nationalmuseet) aus der ehemaligen Sammlung Heilbuth. Die Sammlung Ordrupgaard bereitet einen *Catalogue raisonné* ihrer französischen Bestände vor; im Zuge der diesbezüglichen Recherchen wird auch der ehemalige Umfang dieses Teils der Sammlung Heilbuth, der nicht wenige Werke von Corot, Degas, Renoir, Sisley und anderen französischen Meistern umfaßte, besser zu Tage treten.

68 Wildenstein 1996, Bd. IV, S. 1049.

69 *Marine*, 1866, Öl auf Leinwand., 42×59,5 cm (Kopenhagen, Ordrupgaardsamlingen); vgl. Wildenstein 1996, Bd. II, Kat.-Nr. 72.

70 Diese von mir bereits weiter oben begründete Auffassung wird durch ein Schreiben der Sammlung Ordrupgaard vom 11. November 1999 bestätigt: »As to Monet, we are certain that Wildenstein no. 72 was in the Heilbuth collection. We have indications pointing towards other Monet paintings, but nothing conclusive. As to the other Wildenstein nos. mentioned in your letter, 254, 760, 915 & 1103, we have no archival evidence of either of these in the Heilbuth collection.«

71 Vgl. Stephan Pucks: *The Archenemy Invades Germany. French Impressionist Pictures in the Museums of the German Empire form 1896 to 1918*, in: *Impressionism: Paintings collected by European Museums*, Ausstellungskatalog, Museum of High Art, Atlanta / Seattle Art Museum, Seattle / Denver Art Museum, Denver 1999, S. 54–64, S. 62 u. Anm. 10.

72 So gehörten Paul Hermann Heilbuth etwa von Degas die beiden in Anm. 46 angegebenen Arbeiten sowie ein Pastell des Künstlers, das dessen Rahmenmacher Jacquet darstellt und sich heute in der Armand Hammer Foudation, Los Angeles, befindet; vgl. *Degas et son œuvre. A Supplement* (hrsg. v. Philippe Brame, Theodore Reff u. Arlene Reff), New York u. London 1984, Kat.-Nr. 78, S. 84. Von Gauguin besaß er eine heute in Privatbesitz befindliche *Nature morte à la céramique*, vgl. Georges Wildenstein: *Gauguin*, Bd. I, Paris 1964, Kat.-Nr. 289, S. 107; von Ingres die Bleistiftzeichnung *Familie Lucien Bonaparte* (Cambridge, Fogg Art Museum), vgl. Hans Naef: *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, Bern 1977–1980, 5 Bde., Bd. IV, Kat.-Nr. 146; und von Daumier das in Anm. 41 angebene Werk *Don Quichotte et Sancho Pança*.

73 Hofmannsthal 1990, S. 17.

74 Neben den entsprechenden Werkverzeichnissen vgl. Walter Feilchenfeldt: *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The reception of van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Zwolle 1988 (Cahier Vincent, Bd. 2); *Munch und Deutschland* (hrsg. v. Uwe M. Schneede u. Dorothee Hansen), Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München / Kunsthalle, Hamburg, 1994–1995.

75 Zum Kontakt Heilbuts mit Maurice Denis, den er im Spätsommer 1903 für einen Beitrag in *Kunst und Künstler* zu gewinnen suchte, vgl. Carina Schäfer: *Maurice Denis et le comte Kessler (1902–1913)*, Frankfurt am Main et al. 1997 (Publications universitaires européennes: Sér. 28, Histoire de l'art, Bd. 309), S. 109f.

76 Vgl. Michael F. Zimmermann: *Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland*, in: *Curt Herrmann, 1854–1929. Ein Maler der Moderne in Berlin* (hrsg. v. Rolf Bothe), Ausstellungskatalog, Berlin-Museum 1989, S. 264–283, S. 278; Andrea Witte: *Signacs Rezeption in Deutschland bis 1906*, in: *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian* (hrsg. v. Erich Franz), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Musée de Grenoble / Kunstsammlungen zu Weimar 1996–1997, S. 211–243, besonders S. 215f. In diesem Katalog auch der Wiederabdruck von Signacs Aufsatz (ibid., S. 377–398); vgl. Paul Signac: *Neo-Impressionismus*, in: *Pan* 4/1898, S. 55–62.

77 Vgl. Zimmermann 1989, S. 279; Witte 1996, S. 221 u. S. 226.

78 Harry Graf Kessler: *Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus. Eine Erwiderung* [1902], in: id.: *Gesammelte Schriften* (hrsg. v. Cornelia Blasberg u. Gerhard Schuster), Frankfurt am Main 1988, 3 Bde., Bd. III, S. 54–59, der Artikel von W. von Oettingen ibid., S. 304–308; in Auszügen auch in *Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes* (hrsg. v. Gerhard Schuster u. Margot Pehle), Ausstellungskatalog, Deutsches Literaturarchiv und Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 1988, 3. Aufl., 1996, S. 120f.

79 Vgl. Aufstieg und Fall der Moderne 1999, S. 90–92 (Liste der Exponate).
80 H. [Emil Heilbut]: *Eine Streitfrage*, in: *Kunst und Künstler* 1/1903, S. 481–485; in Auszügen wiederabgedruckt in: Feist 1971, S. 45–46.
81 Vgl. Henry van de Velde: *Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprincip*, in: *Kunst und Künstler* 1/1903, S. 453–463; Witte 1996, S. 228, Anm. 38.
82 H. [Emil Heilbut] 1903, S. 482.
83 Ibid., S. 485.
84 Ibid, S. 482 f.
85 Ibid., S. 481.
86 Heilbut 1902–1903, S. 170.
87 Vgl. Anm. 24 u. 25.
88 Emile Zola: *Malerei* (hrsg. v. Hermann Helferich [Emil Heilbut]), Berlin 1903.
89 Ibid., S. 15.