

Abb. 1
Käte und Hugo Perls, 1913
Öl auf Leinwand, 68,5 x 90,7 cm
Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 1261

„Sie fährt nach Norwegen, er nach Italien.“ Edvard Munch porträtiert Käte und Hugo Perls

Hans Dieter Huber

Am 5. August 1911 schreibt ein junger, vor kurzem 25 Jahre alt gewordener Sammler aus Berlin einen Brief an den norwegischen Maler Edvard Munch. Mit diesem Brief beginnt eine Odyssee von Glücksmomenten und Schicksalsschlägen, Visionen und Enttäuschungen, deren Spuren und Nachbeben über Berlin, Paris, Marseilles nach New York und Armonk führen, wo sie heute noch die Kinder und Enkel berührt.

Ich möchte Ihnen die Geschichte des jungen Kunstsammlers, seiner Familie, seiner Liebe zu Edvard Munch, seiner späteren Tätigkeit als Kunsthändler, seiner Emigration nach Paris und seines Neubeginns in New York erzählen. Es ist die Geschichte eines leidenschaftlichen Kunstliebhabers im reaktionären, wilhelminischen Berlin vor dem Ersten Weltkrieg. Es ist eine deutsch-jüdische Geschichte, und es handelt sich um eine deutsch-amerikanische Geschichte, die in ihrer Dramatik von Flucht, Beschlagnahme und Emigration auch heute noch sehr nahe geht. Die Geschichte, die ich erzähle, beruht auf wahren Begebenheiten. Die daran beteiligten Personen können nicht mehr befragt werden, da sie alle verstorben sind. Die Geschichte ist wie das Drehbuch zu einem Film zu lesen. Ein großer, epischer Familienroman entfaltet sich, mit Kunst, Handel, Sammeln, Diebstählen, Enteignungen, Verhaftungen, Auktionen, Stiftungen und Schenkungen.

Der Blick schwenkt langsam auf das Hauptgeschehen, der Erzähler aus dem Off verstummt. Die erste Szene nimmt ihren Beginn.

Durch Herrn Dr. Linde in Lübeck erfuhr ich Ihre Adresse. Meine Frau und ich sind grosse Anhänger Ihrer Kunst und verehren Ihre Bilder. Wir besitzen die „Badenden Männer“, welche im letzten Sommer in der Sezession waren und kauften schon früher von Herrn Cassirer eine Parklandschaft. Im Augenblick beherbergen wir auch „Die Krankenschwestern“.¹

Aus dem Brief wird ersichtlich, dass sie gerne ein Bild von Edvard Munch erwerben würden. Aber in Berlin seien momentan keine Werke zu bekommen. Perls bittet den Maler, ihm doch einige Fotografien zu senden, oder, falls das nicht möglich wäre, zwei bis drei Bilder zur Ansicht. Nun wird der Fokus zunehmend unscharf, und wir blenden um ein Jahr zurück. Wir schreiben den 14. September 1910. O. W. Stoperan von der Kunst-Ausstellung und Verlagsanstalt Paul Cassirer schreibt an Edvard Munch in Kragerø bezüglich eines restaurierungsbedürftigen Gemäldes:

Ich habe Ihnen das fragliche Bild am Sonnabend per Post zugesandt. Ich danke Ihnen für Ihr freundliches Entgegenkommen, dass Sie so liebenswürdig sein wollen, das Bild nach besten Kräften zu restaurieren. Selbstverständlich weiss ich, dass Sie keine Garantie übernehmen können, doch bin ich überzeugt, dass es Ihnen nicht schwer fallen wird, dem Bilde wieder seine alte Schönheit zu geben. Auch der Besitzer des Bildes ist hoch erfreut, dass Sie sich bereit erklärt haben, diese Arbeit zu übernehmen und hat mich gebeten, Ihnen seinen verbindlichen Dank auszusprechen. Es wird Sie vielleicht auch interessieren zu hören, wer das Bild jetzt besitzt: es ist Dr. Curt Glaser, Assistent am hiesigen Kupferstich-Kabinett, der Ihnen auch in seiner Eigenschaft als Kunstschriftsteller [...] bekannt sein wird.²

Was hat dieser Brief nach Norwegen mit dem jungen Sammler zu tun, der sich 1911 an Munch wendet? Zunächst sieht es so aus, als hätten die beiden Szenen gar nichts mit einander zu tun. Aber auf den zweiten und dritten Blick kristallisiert sich hier die erste Episode heraus.

Jedenfalls schreibt Cassirer fünf Tage später noch einmal an Edvard Munch, diesmal in einer anderen Angelegenheit. Es geht um die 10. Ausstellung der Berliner Secession, die in acht Tagen geschlossen wird, ohne dass es gelungen wäre, eines der beiden Bilder, die Munch für diese Ausstellung zur Verfügung gestellt hatte, zu verkaufen. Nun sei ihm in der letzten Stunde ein Angebot unterbreitet worden, das aber keinesfalls den Preisforderungen Munchs entspräche. Der Interessent sei ein Mann, der ein großes Interesse an seiner Kunst habe, dessen finanzielle Mittel aber sehr beschränkt wären. Deshalb habe er ihn – Cassirer – gebeten, zu fragen, ob Munch ausnahmsweise bereit sei, das Bild *Krankenschwestern* für 600 Mark zu verkaufen. Der Käufer sei nach Ansicht Cassirers nicht in der Lage, einen größeren Betrag zu bezahlen. Die krimigeschulten Leser ahnen bereits, wer dieser namentlich nicht genannte Interessent damals gewesen sein könnte.

Jedenfalls geht Munch nicht auf diesen Sonderpreis ein. In einem (nicht erhaltenen) Telegramm vom 8. November 1910 muss er sich mit dem Verkauf des Bildes *Badende Männer*³ für 1.000 Mark einverstanden erklärt haben. Denn Cassirer bestätigt ihm in einem Schreiben mit dem selbem Datum, dass er ihm nun 1.000 Mark für den Verkauf der *Badenden Männer* und 1.200 Mark für die *Krankenschwestern* überweisen werde, abzüglich 10 Prozent Provision. Ferner teilt er Munch in einem Nebensatz mit:

Für die gute Wiederherstellung des Bildes „Park“ sagen Ihnen Herr Dr. Glaser und auch ich unseren verbindlichsten Dank.⁴

Curt Glaser, der Assistent am Königlichen Kupferstichkabinett, hat nun offensichtlich seine restaurierte Parklandschaft wieder zurückerhalten. Allerdings zeigt sich nach einem genaueren Studium der „Aktenslage“ unseres Falles, dass es ein Bild aus dem Besitz von Hugo Perls gewesen sein muss, das Edvard Munch restauriert hat, und nicht ein Bild von Curt Glaser, von dem Cassirer irrtümlicherweise spricht. Dafür sprechen zwei Indizien. In einem zweiten, undatierten Brief aus der 2. Jahreshälfte 1911 schreibt Hugo Perls nämlich an Munch:

Ihr Brief hat meine Frau und mich in grosse Freude versetzt, weil wir die Aussicht auf ein Bild von Ihnen schon beinahe aufgegeben hatten. Allerdings nehmen wir Sie jetzt beim Wort und hoffen möglichst bald einige Gemälde von Ihnen zur Ansicht zu erhalten. Wir besitzen: eine Parklandschaft, die Sie vor einiger Zeit einmal übermalten; Krankenschwestern, deren eine im Begriff ist, ein grosses Leinentuch auf ein Bett zu decken; badende Männer, wohl eine Skizze zu dem grösseren Bild, welches Sie 1910 nach Brüssel geschickt hatten.⁵

Dem Ermittler dämmert langsam die Sachlage. Wessen Parklandschaft hat Edvard Munch zwischen dem 14. September und dem 8. November 1910 restauriert? Sind hier etwa zwei verschiedene *Park-*

landschaften im Spiel? Ein Blick in die autobiografischen Aufzeichnungen von Hugo Perls klärt das Rätselraten endgültig auf.

Das erste Bild meiner Sammlung war Munchs „Park in Kösen“. Es war das letzte der drei, die Munch Paul Cassirer zum Verkauf übergeben hatte. Cassirer, der, ohne es zu wissen, im Hauptberuf Schauspieler war, rief, als ich kam, die Diener zusammen und schrie durchs Haus: ‚Alle Munchs aus dem Keller heraus, ein Verrückter will einen Munch kaufen.‘ Er hatte nur ein Bild, und ich kaufte es. Dann gingen wir für Monate nach Italien, und der „Park in Kösen“ zum Vetter Curt Glaser, der vier Jahre später das schöne Munchbuch schrieb. Das erste Bild, der erste Unfall! Curt lies den „Park“ rahmen, der Rahmenmacher hielt die bei so vielen Bildern von Munch heruntergelaufene, dünne Farbe für einen üblen Fleck und „reinigte“ die Leinwand. Das Bild schien ruiniert, doch sandte Curt es an Munch, und nach einem Monat kam es in bester Ordnung zurück.⁶

Der erste Fall wäre also gelöst. Es waren keine zwei Parklandschaften, sondern nur eine. Und das Bild gehörte auch nicht Curt Glaser, wie Paul Cassirer offensichtlich annahm, sondern seinem Cousin Hugo Perls, der es an seinen Vetter nur ausgeliehen hatte, solange er im Ausland auf Reisen war. Das fragliche Gemälde war von Januar bis Februar 1907 in der großen Munch-Ausstellung bei Paul Cassirer ausgestellt,⁷ wo es auf einer Fotografie von Edvard Munch in der Mitte oben eindeutig zu erkennen ist.⁸ Von Cassirer, der das Gemälde am 18. Oktober 1907 für 500 Mark von Munch zusammen mit drei anderen Bildern aus dieser Ausstellung erworben hatte,⁹ wurde es wiederum am 18. Februar 1910 für 600 Mark an Hugo Perls verkauft.¹⁰ Hinzu kommt aber noch ein zweiter Irrtum, der sich im Prinzip bis heute in der Betitelung des Bildes durchgehalten hat. Das fragliche Bild stellt mit großer Wahrscheinlichkeit nämlich nicht den Park in Bad Kösen, sondern den Garten von Dr. Max Linde in Lübeck dar.¹¹ Denn auch Gustav Schiefler, der Hamburger Landgerichtsdirektor und langjährige Freund von Edvard Munch, berichtet, dass Paul Cassirer aus dieser Ausstellung „vier Lübecker Bilder“ angekauft habe.¹²

Auf dem Weg zum Doppelporträt

*Verehrter Herr Munch,
werden Sie auf unseren Plan eingehen und in diesem Sommer, im Mai oder Juni
meine Frau, vielleicht mit einem Kind zusammen porträtieren?¹³*

Im Januar 1912 nimmt Perls wieder Kontakt mit Munch auf. Offenbar hat er ihm den Plan unterbreitet, nach Berlin zu kommen, um dort seine Frau zu porträtieren. Allerdings blieb dieser (offenbar nicht erhaltene) Brief von Seiten Munchs unbeantwortet oder der Plan wurde Munch auf anderem Wege übermittelt. In der Zwischenzeit war Perls zum zweiten Mal Vater geworden. Sein ältester Sohn, Frank Richard, wurde am 23. Oktober 1910 geboren, sein zweiter Sohn, Klaus Günther, am 15. Januar 1912. Das Baby war erst wenige Tage auf der Welt, als Perls sich wieder an Munch erinnert. Er beschreibt

Munch seine Frau als eine prachtvolle, große Erscheinung mit wundervollen, roten Haaren und schildert sein neues Haus, das mitten im Walde in der Nähe von Berlin gelegen ist (Abb. 2). Dem Absender nach zu urteilen, dürften Hugo und Käte zu diesem Zeitpunkt allerdings noch in Schlachtensee in der Adalbertstr. 23a zur Miete gewohnt haben. Der Neubau war offensichtlich noch nicht bezugsfertig.

Nun betritt Albert Kollmann die Bühne des Geschehens, unheimlicher Impresario und Förderer Edvard Munchs. Graf Dracula in Reinform, wie man auf seinem Porträt im Kunsthaus Zürich deutlich erkennen kann. Er schreibt Munch von der Sonderbundaussstellung in Köln, in der dieser in einem großen, eigenen Saal 32 seiner wichtigsten Arbeiten präsentieren konnte. Die Sonderbundaussstellung bedeutete den internationalen Durchbruch von Edvard Munch auf dem europäischen Kunstmarkt.¹⁴ Kollmann teilt ihm mit, dass Hugo Perls, der Gemälde von Munch in seinem Hause in Zehlendorf besäße, mit seiner Frau die Ausstellung besucht hat, ihm Grüße sendet und wünscht, dass er nach Berlin käme, um ihn und seine Frau zu porträtieren.¹⁵ In einem weiterem Brief vom 30. August 1912 berichtet Kollmann von einer Unterhaltung im Graphischen Kupferstichkabinett zu Berlin, bei der Hugo Perls und seine Frau anwesend gewesen seien und sie ein langes Gespräch miteinander geführt hätten. Sie würden sich so sehr wünschen, dass Munch nach Berlin käme, um das Porträt von Perls' Frau zu malen.

Sie hat recht viel schöne malerische Qualität Mahagoni rotes Haar, dick und glatt, Gesicht gross u. gut gezeichnet schöne Toiletten. Ich sage, dass Sie wohl nicht so leicht nach Berlin kommen. Aber Perls und Frau können wohl gut nach Norwegen reisen. Sie hat auch Lust dazu und findet Hvidsten reizend. [...] Diese Dame im norwegischen Schnee würde ein schönes Bild.¹⁶

Eine außergewöhnliche Kontaktaufnahme

Schnitt. Die Erzählung wechselt ohne Übergang von Köln nach Berlin. Hugo Perls schildert die erste Begegnung mit Albert Kollmann in Zehlendorf:

Eines Sonntagmorgens, gegen sieben Uhr, sprengte ich den Garten und sah einen älteren, schlanken, merkwürdig anmutenden Herrn erst zwischen den Kiefern und dann auf der sandigen Straße, dann wieder unter den Bäumen umherwandeln, seinen weißen Panamahut bald auf dem Kopf, bald in der Hand. So ging es eine halbe Stunde, und als der Garten gesprengt war, faßte der Herr sich Mut, sprach mich an und bat um ein Glas Wasser. Ich forderte ihn auf, ins Haus zu kommen, um sein Glas Wasser zu trinken. Er trat ein, bat um die Erlaubnis, sich einen Augenblick auszuruhen, saß eine halbe Stunde lang auf einer „Gondel“ ohne Lehne, die Mies van der Rohe gemacht hatte, und sprach von der Wärme und vom Nachhausegehen. Nun war es acht, und Käte rief mich und den unbekanntnen Gast zum Frühstück. So saßen wir bald im Garten, mittags saßen wir auf der Terrasse, und abends um elf waren der erst so steinerne Gast, Käte und ich beinahe Freunde geworden.



Abb. 2
Ludwig Mies van der Rohe: Haus Perls,
1910/1911, Berlin-Zehlendorf, Hermannstr. 14

Beim ersten Frühstück hatte er seinen Namen genannt: Albert Kollmann. Er muß wohl schon damals sehr alt gewesen sein. Munch hatte ihn 1901 gemalt, das Porträt (Kunsthhaus, Zürich, vorher Curt Glaser) kannte ich damals noch nicht. Auf dem Bild scheint er 70, so war er jetzt 80, wir hielten ihn für 90. Allmählich kam zwar nicht seine Geschichte an den Tag – ich habe sie niemals erfahren –, aber seine Mission wurde bald klar. Munch hatte ihn beauftragt, uns irgendwie nach Norwegen zu bringen, damit er Kätes Porträt malen könne. Meine vielen Einwendungen, dass Munch Käte doch gar nicht kenne, dass er, Kollmann, uns doch nie gesehen habe, alles das klärte sich im Laufe des langen Tages. Dann konnten wir die gelegentlichen Bemerkungen zusammensetzen. Kollmann hatte uns im Deutschen Theater gesehen, Kätes Haar erinnerte ihn an Munchs „Vampir“. Er hatte Erkundigungen eingezogen und Munch über seinen Fund berichtet. So kam er. Telefon schien ihm kompliziert und modernistisch, seine Adresse in Berlin oder anderswo, sagte er uns nicht. „Ich komme schon wieder“; und er kam, und er kam oft.¹⁷

Am 27. Januar 1913 wendet sich Hugo Perls wieder an Munch und schlägt ihm jetzt ein Treffen Mitte März in Norwegen vor.

Jetzt steht unser Entschluss aber fest und es liegt nur noch an Ihnen uns mitzuteilen, ob wir Mitte März zu Ihnen kommen können und wo Sie sich dann aufhalten. Dabei setze ich voraus, dass Sie, wie Herr Kollmann mir sagte, bereit seien, meine Frau zu porträtieren.¹⁸

Er schildert in dem Brief ferner, dass sie im Grunewald „mit einem ganz jungen Architekten“, dessen Namen er nicht nennt, ein kleines, aber sehr schönes Haus gebaut hätten, zu dem sie einen Anbau planen, in welchem sie gerne ein Fresko von Edvard Munch unterbringen würden. Der „ganz junge“ Architekt war niemand Geringeres als Ludwig Mies van der Rohe. Der Bauherr war damals 26 Jahre alt, der „ganz junge“ Architekt 25 Jahre. Nach dem Haus Riehl in Potsdam-Neubabelsberg aus dem Jahre 1906/1907 war Haus Perls das zweite realisierte Bauwerk von Mies van der Rohe.¹⁹ Im Jahre 1919 hat der Architekt ferner den Grabstein für die Mutter von Hugo Perls, Laura Perls geb. Haase, geschaffen.²⁰ Hugo und Käte Perls zählen noch einmal die drei Gemälde auf, die sie mittlerweile von Munch besitzen, sowie die Grafikmappe *Alfa og Omega*. Ferner legen sie ihm einen Artikel über die Wandbilder Max Pechsteins bei, die dieser für das Speisezimmer von Haus Perls entworfen und ausgeführt hat²¹ (Abb. 3-6).

Die Reise nach Moss

Anfang März hat dann die Reise von Hugo und Käte Perls nach Moss in Norwegen stattgefunden. Perls berichtet in seiner Autobiografie ausführlich über den Aufenthalt bei Munch.²² Insgesamt entstehen bei diesem Aufenthalt fünf Gemälde, nämlich drei Porträts von Käte Perls und zwei Doppelporträts von Hugo und Käte Perls.

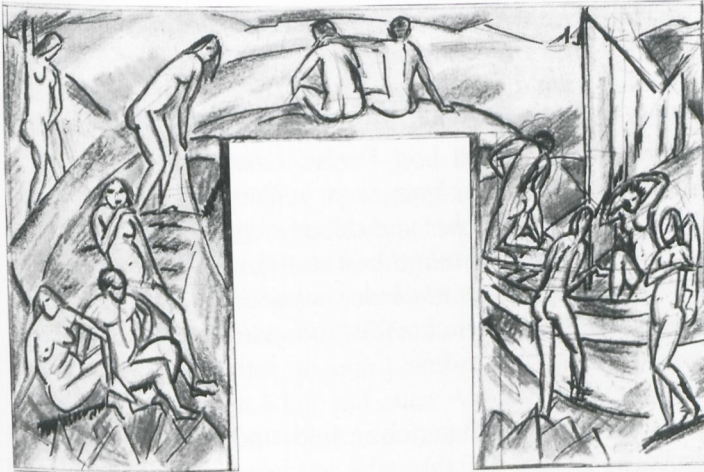


Abb. 3
Max Pechstein: Skizze für ein Speisezimmer
in Zehlendorf, um 1912



Abb. 4
Max Pechstein: Wandmalerei im
Speisezimmer von Haus Perls,
Tempera auf Leinwand, um 1912



Abb. 5
Max Pechstein: Skizze für ein Speisezimmer
in Zehlendorf, um 1912

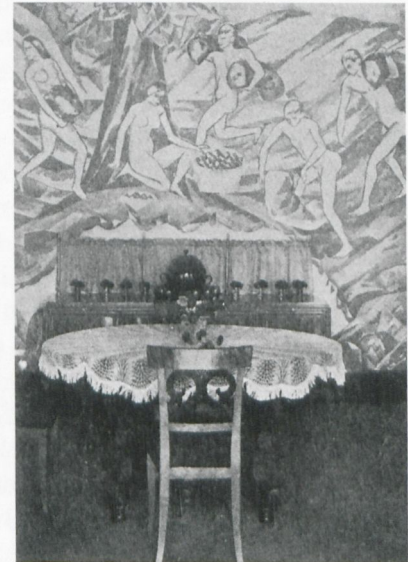


Abb. 6
Max Pechstein: Wandmalerei im
Speisezimmer von Haus Perls,
Tempera auf Leinwand, um 1912

„Halt“, sagte Munch, als Käte in der Fensternische stand, brachte einen Stuhl für sie, einen für sich selbst, eine große Leinwand – und begann zu malen. Erst die Augen, dann die Nase, dann den Mund, dann die Haare und plötzlich das Kleid. Nach 45 Minuten war die Skizze da. Kein Bleistift – keine Kohle, keine Zeichnung – Farbe, Farbe und Farbe! Wir sprachen über „Form und Farbe“, den Titel so manchen Buches aus dieser Zeit. Munch, der große Zeichner, sagte: „Hier habe ich die Farbe auf der Palette, ich nehme Pinsel und Farbe, und da ist schon beinahe ein Gesicht.“ Keine Form ohne Farbe, die Form entsteht durch die Farbe; Form und Farbe sind weder Gegensätze, noch ergänzen sie einander; ohne Farbe gibt es keine Form: Das war Munchs mir höchst einleuchtende und willkommene Ansicht.²³

Wenn diese Äußerungen aus der Erinnerung auch nur einigermaßen richtig sind, und vieles spricht meiner Einschätzung nach dafür, dass sich Perls trotz des großen Zeitabstandes in vielen Fällen verblüffend genau erinnert hat, geben diese Äußerungen wichtige Hinweise auf die ästhetische Einstellung des Malers. Er formuliert das Primat der Farbe vor der Form. Form entsteht erst aus der Farbe, und es gibt keine Form, die nicht irgendeine Farbe besäße. Dies ist die Haltung der Moderne zur Farbe. Jahrhundertlang wurde in der Kunsttheorie immer vom Primat der Form über die Farbe gesprochen. Erst zu Beginn der Moderne entstehen künstlerische Konzeptionen, die aus einem eindeutigen Primat der Farbe heraus ihre jeweiligen Formen entwickeln. Dazu gehört beispielsweise auch das Frühwerk von Karl Schmidt-Rottluff in den Jahren um 1905/1906.²⁴ Interessant erscheint mir der Hinweis, dass das Porträt von den Augen und der Nase ausgehend, also praktisch von innen heraus, begonnen wurde. Dem entspricht auch der sichtbare Befund, in dem bei keinem der fünf Porträts eine Bleistiftvorzeichnung zu erkennen ist. Am ehesten lässt sich vielleicht noch an wenigen Stellen eine leichte Pinselvorzeichnung mit verdünnter Farbe erahnen.²⁵

Zunächst entstand offensichtlich eines der beiden Einzelporträts von Käte Perls, auf denen sie sitzend dargestellt ist. Welche der beiden Fassungen die erste war, erschließt sich erst bei einem genaueren Studium der Originale. Zunächst fällt nur auf, dass die Formate der beiden Bilder unterschiedlich groß sind. Die Version aus dem Munch-Museum ist 116 cm hoch und 132 cm breit, stellt also ein leichtes Querrechteck dar. Die Fassung in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel ist dagegen 120,5 cm hoch, aber nur 116 cm breit, bildet also ein optisches Quadrat.

Bei einem sorgfältigen Blick auf die breitere Fassung, die sich im Munch-Museum in Oslo befindet (Abb. 7), erkennt man auf der linken Seite des Gemäldes eine senkrechte Bruchkante in der Leinwand mit Abplatzungen von Farbe. Hier hat Munch offensichtlich die schon fertig gemalte Leinwand brutal umgebogen, um das Format des Bildes beziehungsweise die Position der Sitzenden im Bilde genauer zu bestimmen. Wenn man die linke Seite des Bildes dort verkürzt, wo sich die Bruchkante in der Leinwand befindet, die von oben nach unten durch das gesamte Bild führt, erhält man ungefähr die Proportionen des Basler Bildes. Auch die obere, waagerechte Kante des Gemäldes ist ungefähr 6 cm von der Bildkante entfernt nach hinten umgeklappt worden, als ob Munch auch mit der Höhe des Bildes nicht hundertprozentig zufrieden gewesen wäre. Auf der rechten Seite des Osloer Gemäldes, am Ende

der Signatur leicht schräg nach unten zu dem ovalen rosa Fleck führend, lassen sich ebenfalls Knickspuren beobachten.

Welche Schlüsse lassen diese Beobachtungen zu? Munch war offensichtlich mit dem Format nicht zufrieden. Die Leinwand war zu groß. Käte Perls hatte zuviel Platz im Bild. Also musste es verkleinert werden, um eine größere Spannung zwischen der Figur und dem Format herbeizuführen. Munch versuchte offensichtlich, durch verschiedene Faltungen der Leinwand ein besseres Spannungsverhältnis zwischen der Dargestellten und ihrem Umfeld zu ermitteln. In der Basler Fassung ist das Verhältnis der Figur zu ihrem Umraum optimal gelungen (Abb. 8). Es handelt sich um ein optisches Quadrat, die ausgeglichene und ruhigste Bildform, die man sich in der ästhetischen Erfahrung überhaupt vorstellen kann. Käte Perls sitzt, in sich gekehrt und gedankenabwesend, aber ernst und ein wenig besorgt, in einem dunkelblauen Kleid auf einer Art Thonetstuhl. Mit den Händen nestelt sie unsicher und verlegen und weiß nicht recht, wohin mit ihnen. Die roten Haare sind weit ausgebreitet und fließen wie eine farbige Kaskade über die Schultern bis zur Hüfte. 14 Monate zuvor hat sie ihren zweiten Sohn, Klaus Günther, zur Welt gebracht. Er wird einmal Kunsthistoriker werden, ein berühmter New Yorker Kunsthändler, Mitglied im Board of Trustees des Metropolitan Museum of Art in New York, Besitzer einer bedeutenden Skulpturensammlung von Alexander Calder und Stifter afrikanischer Bronzeskulpturen aus Benin.²⁶

Die Experimente bezüglich der Formfindung sind in der Basler Fassung längst abgeschlossen. Der Gesichtsausdruck ist ruhiger und bestimmter. Der Oberkörper scheint einen entscheidenden Tick aufrechter zu sitzen. Die Hände sind näher an den Körper herangezogen. Die Formen wie Stuhllehne, Hände und der gemusterte Stoff über dem Stuhl beginnen sich bereits aufzulösen. Der grüne Hintergrund ist weniger nuanciert ausgearbeitet. Seine Funktion ist schwer zu verstehen. Auf den ersten Blick assoziiert man Natur. Ein Fließen, Wogen und Wabern verschiedener Grüntöne, die durchaus Blätter, Äste oder Sträucher suggerieren könnten, wenn wir nicht anhand der gemalten Bodenkante wüssten, dass Käte Perls in einem Innenraum sitzt. Den Hintergrund als eine Art schwerer Blumen-Tapete mit unregelmäßigen Mustern zu interpretieren, wie in der Bilderserie *Das Grüne Zimmer* von 1907, ergibt auch wenig Sinn. Glücklicherweise gibt eine Passage in der Autobiografie von Hugo Perls Auskunft darüber, wie dieser indifferente Hintergrund entstanden und wie er in seiner Bedeutung zu lesen ist.

Als Kätes erstes Porträt schon weit fortgeschritten war, fragte ich bescheiden, was für einen Hintergrund das Bild haben würde. Käte saß in der Fensternische, draußen lag der Schnee im Garten, das Zimmer ging nach Norden; doch glitzerte der Schnee in der prallen Sonne, die Reflexe des blauen Himmels, die scharfen Konturen der nackten Obstbäume, alles das machte die Atmosphäre zu einem farbigen Spiel des Prismas. Als Munch nach einigem Nachdenken meine Frage beantworten wollte, sah er in die Richtung der Lichtreflexe auf der Nischenwand hinter Käte und sagte: „Ich sehe noch nichts, einen Quatsch auf das Bild will ich nicht machen!“ Munch war nicht Cézanne, doch benutzte er Pinsel und Farbe nur, nachdem er etwas gesehen hatte. Das Gesehene realisierte er dann, wie Cézanne es wollte.²⁷



Abb. 7
Käte Perls, 1913
Öl auf Leinwand, 116 x 132 cm
Munch-museet Oslo, Inv.-Nr. M 279



Abb. 8
Bildnis Käthe Perls, 1913
Öl auf Leinwand, 120,5 x 116 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1444

Der Hintergrund erklärt sich also aus den Lichtreflexen des Himmels und der kahlen Obstbäume, die über dem glitzernden Schnee als prismatisches Farbenspiel auf die Rückwand des Raumes projiziert werden. Damit erhält der Hintergrund etwas extrem Unruhiges, Flackriges, sich psychogrammatrisch Veränderndes. Dieses Flackern wirkt auf den Ausdrucksgehalt der Porträtierten zurück. Es scheint so, als ob die äußere Unruhe und Nervosität des Hintergrundes die innere Unruhe und Nervosität der Person deutlicher zum Ausdruck brächte. Und es muss wohl tatsächlich so gewesen sein, wie wir später sehen werden. Käte Perls fühlt sich sichtbar unwohl in ihrer Rolle. Ihre Gedanken sind vielleicht in Berlin bei ihren Kindern. Jedenfalls gefällt es ihr in Moss nicht.

Die Reihenfolge der Entstehung

Die Osloer Fassung des Porträts von Käte Perls war also das erste Gemälde, das in Moss entstanden ist. Es war noch nicht fertig gestellt, als bereits das erste Doppelporträt entstand (Abb. 9). Wieder sind wir durch die Erinnerungen von Hugo Perls bestens unterrichtet.

Am nächsten Morgen gab es eine Überraschung. Ich kam aus dem Garten und zeigte Käte, die fleißig „saß“, vom Fenster aus etwas, das draußen im Garten war. Als ich mich umdrehte, schrie Munch: „Stehe Sie still, ein Augenblick!“ Mit einer Leinwand kam er wieder, und ehe wir noch wußten, was geschah, war der Anfang des Doppelporträts da. In Ermangelung eines dritten Stuhles standen wir nun beide, bis erst das erste und dann das zweite Doppelporträt fertig war.²⁸

Die beiden Doppelporträts entstanden offensichtlich aus einer spontanen Gesprächssituation heraus und wurden an ein und demselben Tag gemalt. Die interessante Frage wäre auch hier, welches die erste Fassung und welches die zweite Fassung war. Vergleicht man beide Bilder im Original sorgfältig miteinander, findet man zahlreiche Anhaltspunkte dafür, dass wiederum die Fassung des Munch-Museums in Oslo die erste gewesen sein muss.

Das Osloer Bild ist insgesamt experimenteller als das Chemnitzer Bild. Das Gesicht von Hugo Perls ist dunkler, grüner und besitzt an der rechten Wange Spuren von Violett. Der Mund ist violett, der Hals orangerot und orangebraun. Zwischen den dunkel verschatteten Gesichtszügen und dem scharlachroten Ohr sitzt eine harte, orangefarbene Trennfläche. Das Gesicht ist somit senkrecht in drei separate Bereiche unterteilt. In der Chemnitzer Fassung (Abb. 1) ist dieser Gegensatz wesentlich abgedämpft. Die gesamte Figur wirkt um ein Vielfaches harmonischer und besser abgestimmt. Das Grün des Gesichts ist geringer verschattet, das Orange an der Schläfe trennt nicht so stark wie in der Osloer Fassung. Das Ohr ist zinnoberrot statt karminrot und fügt sich dadurch besser in den Gesamteindruck ein.

Wenn man sich die im Dreiviertelprofil wiedergegebene Figur von Käte Perls genauer ansieht, stellt man ebenfalls bedeutende Unterschiede in der Malweise und im Gesichtsausdruck zwischen der Osloer und der Chemnitzer Fassung fest. Das Inkarnat auf der Osloer Fassung ist hauptsächlich in Rot und Rosa gehalten. Die Nase ist scharf konturiert, der Hals ist in einem extrem hellen Gelbgrün angelegt

wie der Farbreflex auf der Rückwand des Raumes. Der Kragen des Kleides ist experimentell und unruhig gearbeitet. Lilafarbige Einsprengsel der Fensterfarbe liegen unter dem Hellblau des eigentlich weißen Kragens. Eine schmutziggelbe Konturlinie formuliert die Kontur zwischen Bluse und Kragen. Darüber sind Spuren von Hellblau zu erkennen. Gerade wenn man den Kragen und das Kleid von Käte Perls in der Osloer Fassung und in der Chemnitzer Version vergleicht, erkennt man deutlich, dass die kompositorische Anlage des Chemnitzer Bildes die Osloer Fassung voraussetzt. Der weiße Kragen am Kleid von Käte Perls in der Chemnitzer Fassung ist mit wenigen, routiniert gesetzten Strichen charakterisiert. Kein Zögern, Experimentieren oder Ausprobieren ist mehr zu erkennen. Die Blautöne des Kleides sind homogener, durchgängiger und flächiger aufgetragen. Jenes unsichere Tasten und Experimentieren in den verschiedensten Farbnuancen, die das erste Bild auszeichnet, dieses Sich-Nicht-Festlegen-Können oder -Wollen, fehlt in der Chemnitzer Version. Sie wirkt insgesamt ruhiger, glatter, flächiger, harmonischer, besser integriert und routinierter gemalt, was ihr insgesamt zum Vorteil gereicht.

Das Osloer Bild ist eindeutig die erste Fassung des Themas. Man kann dies nicht zuletzt an der für den Sinn des Bildes äußerst wichtigen Kante zwischen dem Lila des Fensterausschnitts und den grünen Reflexen der Rückwand erkennen. In der Osloer Fassung ist diese Kontur relativ unentschieden definiert. Mehrere Farbtöne versuchen, diese Grenze näher zu bestimmen: Rotbraun, Dunkelbraun und Dunkelblau. Es ist noch unentschieden, wie Munch diese für die Bildaussage absolut bedeutende ästhetische Grenze auffassen will. Will er von Rot über Rotbraun und Preußischblau in den grünen Hintergrund, oder will er nur mit Rot beziehungsweise Braun den Übergang schaffen? Die Kontur im Chemnitzer Bild ist dagegen gerade gesetzt. Sie ist ruhiger, schneller und mit einem breiten, entschiedenen Strich angelegt. Ein klares Braun steht zur Verfügung, das die Grenze als Grenzraum zwischen Rosa und Grün definiert.

Sinn und Bedeutung – Das Chemnitzer Bild

Es handelt sich bei dem Doppelporträt um ein querrrechteckiges Halbfigurenporträt. In der linken Bildhälfte steht Hugo Perls im Profil und blickt nach rechts zu seiner Frau Käte. Er trägt ein dunkelgrünes Jackett mit weißem Hemd und einer Art Fliege. Der 27-Jährige steht vor dem lilafarbenen Hintergrund eines Fensters. Sein Blick ist selbstbewusst, scharf und bestimmt. Käte Perls ist dagegen im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Sie hat ihren Kopf leicht gesenkt und wirkt in sich gekehrt, als ob sie in ihren Gedanken abschweift. Die langen roten Haare sind zusammengebunden. Sie trägt augenscheinlich dasselbe blaue Kleid mit weißem Kragen wie auf dem Einzelporträt. Munch ist meisterhaft in der psychologischen Charakterisierung. Er hat die Differenzen zwischen den Ehepartnern auf subtile Weise wiedergegeben.

Das blaugrüne Jackett von Hugo Perls ist in stufendem Farbauftrag mit einem breiten Pinsel gemalt. Es finden sich türkisgrüne, dunkelgrüne, und blaugrüne Nuancierungen. Einlagerungen von Rotviolett sind hier und da am Revers des Jacketts zu beobachten. Am unteren Bildrand lassen sich leichte Abplatzungen eines pastos aufgetragenen Preußischblau über rotviolettem Lack erkennen. Die Fliege ist

in dunklem Rotviolett angedeutet. Darunter ist ein mit Weiß aufgehelltes Hellgrün gemalt. Der rechte Hemdkragen ist durch Freilassen des Malgrundes entstanden und mit ein paar altrosa Tupfern versehen. Die Grundierung scheint hier wie in dem frühen *Selbstbildnis mit Zigarette* von 1895 durch. Der Kopf von Hugo Perls ist farblich äußerst differenziert und komplex gemalt. Das Ohr ist in der Hauptfarbe Rot angelegt, Wange und Halsbereich sind mit Weiß aufgehellte. Die Grundierung scheint auch hier durch. Die Gesichtszüge sind verschattet und gehen leicht in ein kaltes Grün über, für ein Porträt eine sehr ungünstige Situation. Dasselbe Grün des Ärmels taucht um Augenbraue, Stirn, Nase sowie Kinn wieder auf. Der Mund besitzt wiederum dasselbe Rot wie das Ohr. Die Sinnesorgane für Sprechen und Hören stehen auch auf farbiger Ebene in einer engen sinnhaften Verbindung. Man findet ferner reichlichste Einlagerungen verschiedener Braun- und Lila-Töne. Der Grundton der Haare besteht aus einem Umbra oder Siena Braun. Konturierungen werden durch Preußischblau, Rotviolett, teils mit Weiß gebrochen, hervorgehoben. Die Figur grenzt sich dadurch schärfer von ihrer Umgebung ab. Das Dunkelgrün des Jacketts, eine der Hauptfarben des Bildes, findet sich ebenso in den Haaren wieder. Insgesamt lässt sich der Farbaufbau des Haares wie folgt beschreiben: Dunkelgrün, Rotviolett und Preußischblau über verschiedenen Brauntönen. Der weiße Malgrund ist an der Kontur des Gesichtes wie am Hinterkopf und vor der Brust freigelassen.

Der Hintergrund um Hugo Perls ist in altrosa und lila abgemischten Farbtönen gemalt. Die Farbe ist mager in stufendem Auftrag und in waagerechter, wellenförmiger Bewegung nach rechts gegen die senkrechte Bildkante angemalt. Diese Bildkante, die den Proportionen des Goldenen Schnittes entspricht, spielt für die Bedeutung des Bildes eine zentrale Rolle. Sie separiert sozusagen zwei unterschiedliche „ontologische“ Bereiche voneinander, den Existenzraum des Mannes („Er fährt nach Italien“) und den Existenzraum der Frau („Sie fährt nach Norwegen“).

Käte Perls ist vor einem völlig anderen Bildhintergrund, der aus einem mit etwas Weiß abgedämpften Wiesengrün besteht, gemalt. Die helle, gelbgrüne Farbe zum rechten Bildrand hin ist sehr dünn und schimmernd aufgetragen. Ihr Kleid ist in einem dunklen, mit breitem Pinsel und relativ pastos gesetzten Preußischblau über hellem Ultramarinblau gesetzt. Spuren eines giftigeren, glänzenden Rotviolett und eines ganz dunklen Grüns differenzieren die Farbe ihres Kleides. Es ist dasselbe Grün des Jacketts von Hugo Perls. Es zeigt die Verbundenheit, aber auch die Differenz zwischen den beiden. Das Kleid hat einen weißen Kragen, der hauptsächlich durch Stehenlassen des Malgrundes seine Form erhält. Dort lassen sich mit Weiß abgetönte, hellgrüne, dünnere Pinselspuren beobachten, die das nach unten fließende der Form betonen.

Der Kopf ist aus einem orangeroten Grundton aufgebaut. Eine feine, plastische Hell-Dunkel-Modellierung, nass in nass vermalt, zeigt die Sicherheit und Qualität Edvard Munchs als Porträtist.²⁹ Die Wangen sind Hellrosa, die verschatteten Partien gehen leicht in ein kühleres Rot über. Ferner ist ein wenig von dem Lila-Ton des Fensters eingearbeitet, wie ein farbiger Lichtreflex des Vorhangs. Die Augen sind grün mit einem rotvioletten Punkt wie im Porträt der Käte Perls. Die Haare sind orangerot bis ins Scharlach- und Karminrot gehend, das lange rote Haar ist am Hinterkopf zusammengeknötet. Am seitlichen Haaransatz im Übergang von Schläfe zu Wangenknochen hat Munch eine dunkelgrüne Konturlinie eingearbeitet.

Vom farblichen Gesamtaufbau her gesehen, haben wir vier Hauptfarben, die gegeneinander stehen und miteinander interagieren: nämlich Lila und Blaugrün auf der linken Seite, Orangerot und Preußischblau auf der rechten Seite. Diese Flächen sind relativ klar gegeneinander gesetzt. Sie bestimmen den farblichen Hauptklang des Gemäldes und definieren seinen Ausdrucksgehalt. Das Dunkelgrün des Jacketts von Hugo Perls steht gegen das ihn bis zur Brust rahmende Lila. Im rechten Bildsegment von Käte Perls stehen sich als die beiden Hauptfarben Orangerot und Preußischblau gegenüber. Das Orangerot und das Rot des Kopfes wird hier aber von vegetativem Grün durchsetzt. Ebenso lässt sich am Oberkörper von Hugo Perls das Rosa des Hintergrundes an verschiedenen Stellen erkennen.

Der Ausdrucksgehalt der Farben

Die Farben, die einer Figur im Bild beigegeben werden, stellen Attribute dieser Person dar. Sie bilden farbliche Zuschreibungen, die der Maler seinen Figuren zur näheren Bestimmung beigibt. So gesehen, stellen sie Charakterisierungen dar, mit denen der Maler den Ausdrucksgehalt der Figuren näher bestimmen kann. Dieser nonverbale Ausdrucksgehalt, der sich als Farbgrammatik des Bildes der ästhetischen Erfahrung des Betrachters stellt, kann durch sprachliche Umschreibung näher benannt und artikuliert werden.

Munch war als Porträtmaler ein unglaublicher Psychologe. Mit einem durchdringenden Blick in die Tiefe war er in der Lage, sein Gegenüber auf eine Weise zu porträtieren, die vielleicht selbst der porträtierten Person nicht zugänglich war. Auch im Doppelporträt *Käte und Hugo Perls* zeigt er sich als Meister der psychologischen Charakterisierung. Die Entfremdung zwischen den beiden Ehepartnern nach drei Jahren Ehe ist deutlich sichtbar. Er sieht sie schweigend an, sie blickt gedankenverloren an ihm vorbei. Das Gemälde gehört von seiner thematischen Anspielung zu einem großen Hauptthema Munchs, nämlich der Visualisierung des komplizierten Geschlechterverhältnisses zwischen Mann und Frau. Die Frau wird in seinen Bildern sehr oft in Rotorange und Preußischblau-Tönen dargestellt und damit als aktive, selbstbewusst handelnde, überlegene Person charakterisiert. Der Mann verzehrt sich dagegen oft in grüner Eifersucht. Er ist der Verlierer, dem die Galle überläuft. In diesem Schema von Paar-Beziehungen ist auch das Chemnitzer Bild komponiert. Gemälde wie *Eifersucht*, *Trennung*, *Amor und Psyche*, *Die Hochzeit des Bohemien*, aber auch das *Selbstbildnis mit Weinflasche* zeigen sehr ähnliche Farbverwendungen. Interessant ist daher auch die Passage in der Autobiografie von Hugo Perls, in der Munch Titel für die Porträts vorschlägt:

Wir nennen Ihre Frau „Büßende Magdalena“ und Sie beide, „Sie fährt nach Norwegen, er nach Italien“³⁰

Wenige Jahre später, im Nachtragswerk II des Großen Kataloges der Galerie Thannhauser von 1917, ist das Gemälde unter dem bezeichnenden Titel *Abschied* verzeichnet. Hat Munch bereits 1913 geahnt, welche Spannungen in der Ehe der Perls bestehen, so dass sie um 1930/1931 zur Scheidung führen? Wenn wir den spezifischen Ausdrucksgehalten der Farben genauer nachgehen, stellen wir fest, dass sie eine sehr genaue und treffende Charakterisierung der beiden Personen liefern. Der berühmte deutsche

Farbenpsychologe Heinrich Frieling charakterisiert z. B. eine Person, die Grünblau zusammen mit Lila bevorzugt, mit folgenden Worten:

[...] kann man mit Sicherheit auf einen gespannten Typus rechnen, dessen innere Unruhe und dessen Unabhängigkeitsbedürfnis bei hoher Neigung zum Geistigen eine Schöpferkraft, [...] birgt, insbesondere, wenn das Gefühl dabei kalt und egozentrisch ist und die Fähigkeit echten Mitleidens fehlt.

Auf jeden Fall offenbaren Sie sich dem Mitmenschen gegenüber nicht sogleich, so daß keiner weiß, wie es in Ihrem Inneren wirklich aussieht. Von gesetzmäßigen Verpflichtungen halten Sie nicht viel, da Sie sich überhaupt ungern in ein Schema einordnen, das die bürgerliche Welt nun einmal für notwendig hält. Dafür ist Ihre Originalität groß. Sie können auf den verschiedensten Gebieten, vor allem auf künstlerischen und technischen bahnbrechende Ideen vertreten, und wenn Ihnen dazu noch eine praktische Ader gegeben ist, auch als Erfinder hervortreten, bei vorhandener Darstellungsfähigkeit ein guter Schauspieler sein usw. Ihre Freizügigkeit bezieht sich auch auf die Liebe. [...] Spekulieren und Spielen kann Ihnen gefährlich werden.³¹

Wenn man die Biographie von Hugo Perls genauer studiert, stellt man verblüfft fest, wie außerordentlich zutreffend diese lediglich über die Eigenfarbe getroffene Charakterisierung ist. Welche Attribute und Ausdrucksgehalte können wir aus dem Farbklang Preußischblau-Rotorange für Käte Perls herauslesen? Frieling charakterisiert Personen mit Vorliebe für Dunkelblau und Rotorange mit folgenden Umschreibungen:

Ihr Denken ist bewußt und zumeist zielklar; häufig zweckgerichtet. [...] Mit Rot oder Rotorange als zweiter Farbe hingegen gehören Sie zu den Menschen mit verhaltener Leidenschaft, obwohl Sie Ihre Wirkung (als Frau vor allem) sehr wohl auch berechnen können [...] Nur sind Sie gerader und von echter Gefühlskraft durchdrungen [...] Im Tadel können Sie etwas selbstgerecht sein, auch vorschnell. Im allgemeinen gelten Sie als ehrlich und treu, zuverlässig und kameradschaftlich. Sie sind nicht gleich beleidigt und können trotz Ihrer Neigung, sich abzusondern, ein guter Gesellschafter sein, der geistvoll unterhalten kann.³²

Auf der linken Seite des Doppelporträts finden wir also einen angespannten Typus voller innerer Unruhe und einem Bedürfnis nach Unabhängigkeit, der später einmal Kunsthändler und Platoforscher werden wird, der noch zweimal heiratet und am 14. August 1977 im Alter von 91 Jahren hoch betagt in New York stirbt. Er gehört zu den Menschen, die eine Doppelwelt darstellen können, ohne an ihr zugrunde zu gehen, im Gegenteil: die eine solche brauchen, um ihr eigenes Wesen unter der Maske zu bewahren.³³

Auf der anderen Seite steht seine Ehefrau, die bewusst und zielgerichtet an das Leben herangeht, die sich ihrer Wirkung als Frau bewusst ist, etwas selbstgerecht vielleicht im Tadel anderer, aber trotzdem

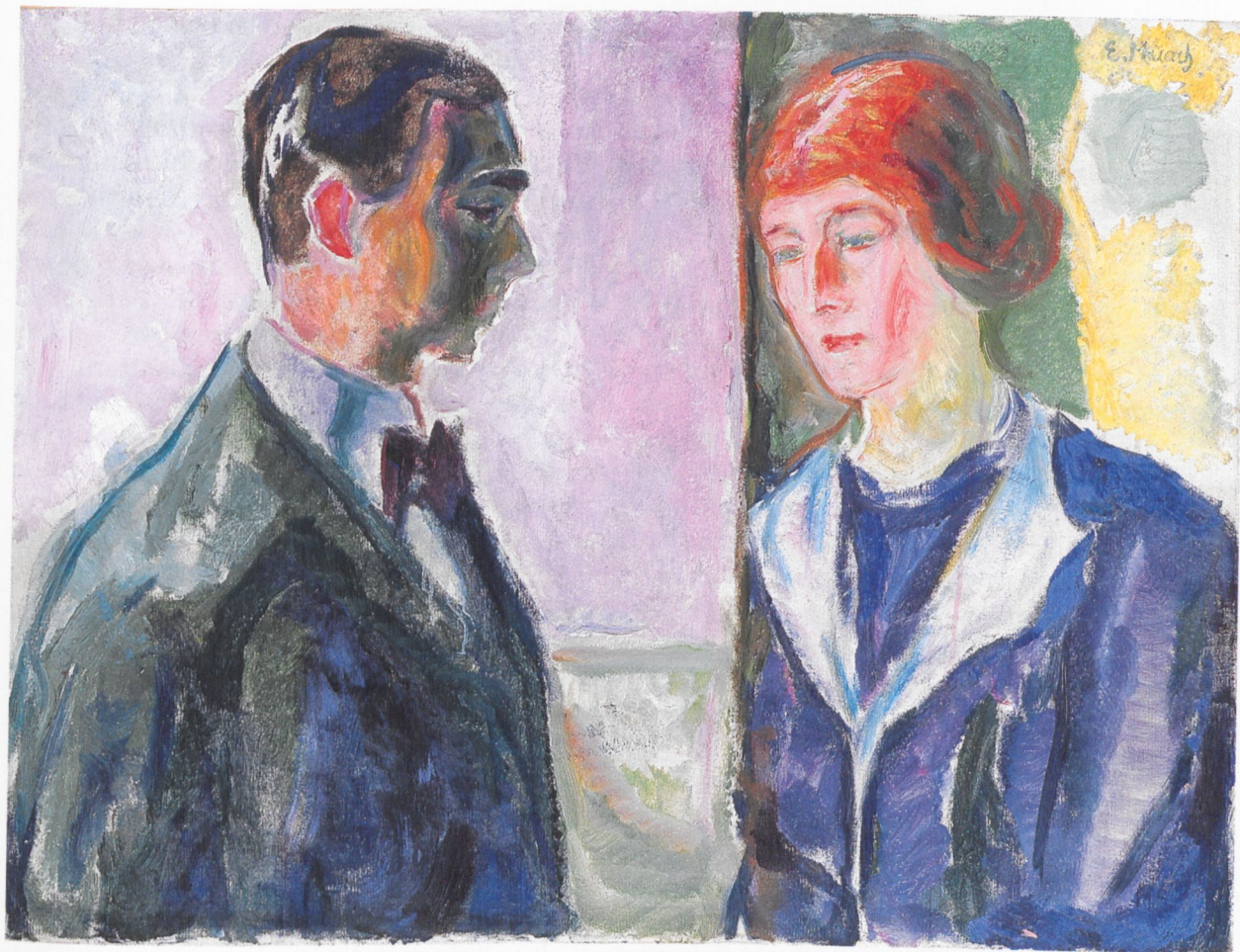


Abb. 9
Käte und Hugo Perls, 1913
Öl auf Leinwand, 68 x 90 cm
Munch-museet Oslo, Inv.-Nr. M 259

ehrlich, treu und kameradschaftlich. Gerade in der Kombination von Preußischblau und Rotorange kann man sagen, dass Denken und Fühlen die Integration in der Daseinsbewältigung suchen.³⁴

Insgesamt sind beide Figuren im Doppelporträt in zwei völlig verschiedenen, überschneidungsfreien Raumszenarien postiert, zwischen denen es keinen Übergang und keine Überschneidung gibt, sondern nur eine harte Grenze. Hugo Perls, der den linken Teil des Bildes einnimmt, befindet sich, fast vollständig in Lila eingehüllt, vor einem Fenster, das den Blick nach draußen, in die Freiheit, in die Welt, oder auch in die Zukunft, frei gibt. Das ist seine Welt, in der er sich mit dem ambivalenten, maskierenden und maskierten Grünblau befindet. Grünblau und Lila, das ist die Farb-Welt des Hugo Perls. Das Lila des Hintergrundes ist gleichzeitig die Farbe des Hintergründigen, sowohl in negativer wie in positiver Hinsicht, aber immer mit der Tendenz zum Ausweichen vor den eigentlichen und realen Aufgaben zugunsten einer Flucht in geheime Bezirke.³⁵ Ganz anders dagegen positioniert sich die Welt der Käte Perls: Ultramarinblau, Preußischblau, Rotorange, sowie Grün und Gelbgrün im Hintergrund. Der Ausdrucksgehalt geht in Richtung rationales Denken und Gefühlsbewältigung, mit beiden Beinen in der Wirklichkeit stehen. Der Hintergrund ist eine geschlossene, häusliche Welt aus Grün- und Gelbgrüntönen, aus der kein Blick nach draußen freigegeben wird. Es ist auch eine Welt, in der Käte Perls in den vegetativen Klängen und Spielarten des Grün gefangen scheint. Im Sinne Goethes drückt Grün hier Beharrung und Stillstand aus: „Man will nicht weiter, und man kann nicht weiter!“³⁶ Die Welt der Käte Perls ist ein Gefängnis der Beharrung, aus der es keinen Weg ins Freie gibt, anders als für Hugo Perls das geheimnisvolle, lilafarbene Fenster. Grün ist die Mutterfarbe und weibliches Symbol schlechthin. Seine Grundbedeutung ist als Begrenzung und Beschränkung auf den realen Sektor klar erfassbar.³⁷

Inhaltlich hoch interessant erscheint mir vor diesem Ausdrucksgehalt des Raumszenarios die Tatsache, dass die Augen in demselben Grün wie der Hintergrund gemalt sind. Heißt das, dass sie das grüne Gefängnis, in dem sie sich befindet, quasi auch „sehen“ kann? Ich denke, wenn man den Gesichtsausdruck der Käte Perls genau beobachtet, auf die grünen Augen blickt und das Wissen mit sich führt, dass Grün die Farbe der Begrenzung und Beharrung ist, dann kann man direkt sehen, dass sie sich dieser Tatsache bewusst sein muss, dass sie in der Lage ist, den begrenzenden Hintergrund, vor dem sie sich befindet, auch wahrzunehmen.

Das Bild ist strukturell in zwei unterschiedliche Hälften aufgeteilt, die zwei verschiedene ontologische Welten repräsentieren. Links die offene Welt aus Grünblau und Lila des Hugo Perls, rechts die geschlossene Welt aus Dunkelblau, Rotorange und Grün der Käte Perls. Ihn zieht es, wenn man dem Titelvorschlag von Edvard Munch folgen will, in die Ferne. Sie möchte gerne hier bleiben. Interessant ist nun wieder, dass die einzige Farbe, die Anstalten macht, zwischen den beiden Welten zu vermitteln, ein Ockerton ist. Ocker ist gewissermaßen die gemäßigte Ausgabe des Orange, seine Pastellnuance und Konkretisierung. Sie ist Ausdruck für den Rückzug auf eine gemäßigttere Farbe, da man sich zu einer kräftigeren nicht mehr gern so laut bekennen will.³⁸ In den waagrechten und senkrechten, ockerfarbenen Verbindungslinien, welche die Schnittstelle zwischen den beiden Welten der Eheleute bilden, ist das Bedürfnis nach Sicherheit und Ordnung des farblichen Gefüges spürbar.

Das dritte Porträt von Käte Perls

Nachdem die beiden Einzelporträts und die Doppelporträts gemalt waren, entstand noch ein drittes Einzelporträt von Käte Perls (Abb. 10). Es ist bis heute unpubliziert und wird hier zum ersten Mal veröffentlicht. Das Porträt in den Maßen 145,5 x 77,5 cm zeigt Käte Perls stehend, mit hinter dem Rücken verschränkten Armen und zusammengestecktem Haar. Sie steht aufrecht und unmittelbar an der vorderen Bildkante. Ihr frontaler Blick konfrontiert den Betrachter. Wie in den anderen beiden Einzelporträts findet man wieder die Bodenkante und die unbestimmten, flackernden Grünreflexe an der Rückwand. Wie in vielen Gemälden Edvard Munchs ist die Bodenfläche steil nach unten geklappt, um den Betrachter näher an die Darstellung heran zu bringen und ihn direkt und unmittelbar zu adressieren. Perls schildert in seinen Erinnerungen auch die Entstehung des letzten der insgesamt fünf Porträts.

Aus Kätes zweitem Porträt entstand ein drittes. „Habe Sie nur ein Kleid, und das ist blau?“ „Zu Rot passt Grün, habe Sie ein grünes Kleid?“ Käte hatte ein grünes Kleid und war in vielen Farben assortiert.³⁹

Bei diesem Porträt ist im Gegensatz zu den anderen vier eine leichte Bleistiftvorzeichnung zu erkennen. Die Haarfarbe ist rotbraun, der Teint rosa, die Wimpern braun und die Lippen scharlachrot. Der Gesichtsausdruck ist schwer zu bestimmen. Er wirkt ernst, angespannt und unsicher. Insgesamt repräsentiert dieses fünfte Porträt eine eher unkomfortable Situation. Das Grün tendiert bereits in Richtung Grünblau, so dass sich hier der Ausdrucksgehalt der grünblauen Farbe, wie wir ihn im Chemnitzer Doppelporträt als Charakterisierung des Hugo Perls beschrieben haben, nun auf Käte Perls überträgt. Heinrich Frieling schreibt wieder treffend über das Grünblau:

Da Sie Ihre Gefühle verbergen können, merkt man Ihnen schwere Schicksalsschläge nicht weiter an. Aber in der Tiefe Ihrer Seele brodeln und gärt es. Wohl dem, der diese Spannungen durch den Funken des hohen Geistes entspannen kann.⁴⁰

Über das Rotbraun der Haare, das nun eine ganz andere Ausdrucksqualität erhält als das feurige Rotorange in den anderen Porträts, schreibt Frieling Bezeichnendes über die Charakterisierung einer Person:

Sie vereinigen Denken und Fühlen miteinander und stehen fest im Leben und seinen Realitäten darin. Sie sind häuslich, praktisch und solide und werden nur dort bockig, wo es um Ihre Heimat, Ehre und Familie geht, die vielleicht jemand angreifen will. Dann können Sie renitent sein und Widerstand leisten [...] Hemmungen, die von Schicksalsschlägen und Prüfungen herrühren, bleiben oft der Außenwelt verborgen, wirken sich aber zuweilen in betont sicherer und straffer Haltung aus.⁴¹

In den beiden Charakterisierungen des Grünblau und des Rotbrauns erkennen wir sehr gut den unangenehm brodelnden Gefühlsausdruck, der im Rotbraun der Haare eine Form von Widerstand, Renitenz und Bockigkeit erkennen lässt, die es angebracht erscheinen ließ, nun den Aufenthalt in Moss zu beenden.

den und die ersehnte Heimreise anzutreten. Die Auseinandersetzungen waren an einem Endpunkt angelangt.

Fünf Porträts sind nicht genug

Während des Aufenthalts in Moss hatte Munch einen Plan geschmiedet. Er schlug vor, nach Kristiania (das heutige Oslo) zu fahren, in das Graphische Kabinett der Nationalgalerie zu gehen, um „ganz harmlos“ die dreihundert Blätter anzusehen, die er dem dortigen Direktor zum Kauf angeboten hatte, der sich nicht entscheiden konnte oder wollte.

*Dann machen Sie Verwirrung, sage, Sie wolle das kaufen, er hat es jetzt schon so lange und sagt nicht ja. Wenn Sie sage, Sie wolle es, dann sagt er ja.*⁴²

Der Plan ging schief und entwickelte sich in eine andere Richtung. Als Perls die ersten dreißig Blätter gesehen hatte, machte er Munch das Angebot, das ganze Konvolut doch einfach ihm zu überlassen. Sie nahmen darauf hin offenbar die dreihundert Graphiken gleich mit und transportierten sie mit einer Pferdedroschke nach Moss. Am Tag darauf unternahmen sie nach der vormittäglichen Porträtsitzung einen Ausflug nach Hvitsten, wo Munch ebenfalls ein Haus besaß.

*Am Vormittag hatte mir Munch 20 der schönsten Drucke vom Fußboden des Zimmers neben dem Atelier in Moss als Belohnung für die in Kristiania so gut – zu gut – gespielte Rolle freundlichst zum Geschenk gemacht. Hier in Hvitsten gab es einen Raum, den Munch ausgeräumt hatte, um Platz zu schaffen. Und wieder lagen die Probedrucke seiner graphischen Kunst auf dem Fußboden. Diesmal sollte ich aussuchen. So mußte ich bescheiden sein, er hatte besser gewählt. Die 40 Drucke wurden der Grundstock einer Sammlung von 325 Blättern, in der sich zum Schluß kaum noch ein Druck aus dem Kabinett in Kristiania und jedenfalls kein Auflagedruck mehr befand. Der erste Krieg zwang mich zum Verkauf. Es war ein schwerer Abschied. Denn inzwischen war die gesamte Sammlung Meier-Gräfes, Munchs wirklich ersten Entdeckers, dazugekommen.*⁴³

Wenn man den Schilderungen Hugo Perls vertrauen kann, waren es am Ende des Besuches in Moss zwei Gemälde und 340 graphische Blätter, die zur Spedition gebracht wurden.⁴⁴ Perls schildert darüber hinaus an anderer Stelle noch einen weiteren Kauf von dreißig, offensichtlich sehr schönen, frühen Munch-Drucken aus einem Kino in Kristiania, das in Insolvenz ging, und die er nach eigenen Angaben fünf Monate später, also etwa im August 1913, persönlich aus Kristiania abholte.⁴⁵

Mit Poststempel vom 10. März 1913 schicken die beiden aus Kristiania noch eine gemeinsame Postkarte an Gustav Schiefner in Hamburg. Unterzeichnet ist sie von Edvard Munch, Hugo und Käte Perls sowie von Jens Thiis.⁴⁶ Schiefner antwortet Munch am 5. April 1913 und fragt, ob er ein Porträt der rothaarigen Käte Perls gemalt habe:



Abb. 10
Käthe Perls, 1913
Öl auf Leinwand, 145,5 x 77,5 cm
Munch-museet Oslo, Inv.-Nr. M 679

Besten Dank für Ihre Karte, die Sie gemeinschaftlich mit Perls uns gesandt haben. Wir sind gespannt, ob Sie ein Bild von dem rothaarigen Raubvogel gemalt haben, womit ich natürlich nur die äußere Erscheinung mit der Adlernase meine.⁴⁷

Jedenfalls muss der Besuch in Moss aber nicht ganz ohne Spannungen geblieben sein. Käte Perls war offenbar am Ende des Besuches stark erschöpft, so dass das Ehepaar direkt nach Hause fuhr, anstatt, wie ursprünglich geplant, über Stockholm nach St. Petersburg und Moskau weiter zu reisen.⁴⁸ Arne Eggum hat ferner auf einen Tagebucheintrag des Veters von Edvard Munch, Ludvig Ravensberg, selbst eine höchst ambivalente Person, aufmerksam gemacht, der die Begegnung in Moss in negativer und polemischer Weise schildert.

Die Frau [...] konnte sich nicht beherrschen, sie war fast grob. „Dies hätte Dr. Linde wissen müssen, dass Sie so geworden sind“ usw. Ich, welcher die ganze Zeit kaum eines Blickes oder Wortes gewürdigt wurde, wurde nun zu Hilfe gebeten. „Sie müssen uns helfen Herr Ravensberg“. Trotzdem gelangten sie zu einer ganzen Menge seltener Drucke. [...] Es war die Sammlermanie, die herrschte. Der Abschied war bittersüß, insbesondere mit der rothaarigen Tigerin, sie war spöttisch. Endlich, am Abend reisten sie ab – nachdem sie uns matt und erschöpft zurückgelassen hatten, doch mit dem Gefühl, dass wir es geschafft hatten, die Hauptteile der Festung zu halten. Ein echtes Einzelstück wurde von M zurückerobert.⁴⁹

Das Schicksal der Sammlung

Nachdem Hugo und Käte Perls wieder zu Hause in Berlin angekommen sind, bedanken sie sich in einem undatierten Brief für die aufopfernde Liebenswürdigkeit und die prachtvolle Zeit, die sie bei Munch verlebt haben. Sie erwähnen in ihrem Schreiben, dass sie sich mit seiner Grafik beschäftigt haben, dass die Sammlung, soweit es sich um Radierungen handle, erstaunlich vollständig sei und auch alle Drucke von guter Qualität seien. Sie seien in Dresden gewesen und hätten dort bei der Kunsthandlung Ernst Arnold und bei Richter einige Sachen gekauft. Hugo Perls wünscht sich weiterhin seltene Grafiken von Munch, insbesondere farbige Schabkunstblätter. Sie gehen auf seine Gesundheit ein und fragen ihn, ob er sich inzwischen schon etwas vom Porträtmalen erholt habe.⁵⁰ Also war anscheinend auch Edvard Munch etwas von dem anstrengenden Besuch mitgenommen.⁵¹ Der Brief muss, von seinem Inhalt her zu beurteilen, nicht zu lange nach ihrem Besuch in Moss verfasst worden sein, da er die erste, intensive Auseinandersetzung mit der erworbenen Druckgrafik dokumentiert. Der Fischzug in Moss scheint sich bereits in der Kunstszene Berlins herumgesprochen zu haben:

Übrigens hörte ich gestern von Frau Nolde, dass ein Herr in Berlin allein für 100.000 M. Bilder von Munch gekauft habe, er würde kolossal bezahlt. Viele reisten nach Norwegen, um sich dort Bilder zu holen.⁵²

Allerdings scheinen die Porträts irgendwie noch nicht in Berlin angekommen zu sein, denn Perls schreibt:

*Hoffentlich werden auch die Porträts dazu beitragen, einige Bilder von Ihnen deutschem Besitz zuzuführen. Herr Kollmann ist im Begriff abzureisen und würde auch gern die Porträts noch sehen. Ich selbst schliesse mich seinem Wunsch an.*⁵³

Wie ist diese merkwürdige Stelle zu verstehen? Kollmann reist bald ab, aber er würde gerne die Porträts noch sehen, obwohl er am Tag zuvor bei den Perls war? Perls schließt sich seinem Wunsch an? Das kann eigentlich nur bedeuten, dass die Grafiken aus Moss schon angekommen waren, aber die beiden Gemälde noch nicht. Der Brief könnte also hypothetisch kurz vor dem 14. Mai 1913 geschrieben worden sein. Denn mit diesem Datum berichtet Kollmann aus Berlin Munch über folgendes Treffen:

*Gleich Sonntag früh bin ich in Zehlendorf gewesen zuerst bei Perls. Die waren ganz betrübt, dass sie Hr. Munch nicht gesehen und beinahe böse auf mich, denn sie glauben, ich sei schuldig daran.*⁵⁴

Im April war Munch nämlich zunächst nach Berlin gereist, dann über Frankfurt nach Köln, Paris und London weiter gefahren.⁵⁵ Auch Paul Cassirer scheint verärgert gewesen zu sein, dass Munch nicht bei ihm vorbeikam.⁵⁶ Im September 1913 hatte Cousin Curt Glaser offenbar Gelegenheit, die neue Grafiksammlung der Perls zu studieren. *Ich habe*, schreibt er an Munch,

*mit sehr grossem Interesse die neuen graphischen Arbeiten gesehen, die Perls mitgebracht hat. Namentlich die Radierungen und die grosse Lithographie, der Verführer, finde ich ganz prachtvoll.*⁵⁷

Glaser scheint stets sehr frühzeitig darüber informiert gewesen zu sein, was in Insiderkreisen los war. Zweieinhalb Wochen vorher hatte er nämlich Munch davon in Kenntnis gesetzt, dass Dr. Max Linde Hugo Perls die Erlaubnis gegeben habe, jeweils einen Abzug von den Kupferplatten und den Lithosteinen der so genannten Linde-Mappe zu machen, mit Ausnahme der vier Porträts seiner Frau.⁵⁸ Auch der Besitzer der Radierplatten und Lithosteine selbst berichtet neun Tage später Edvard Munch von derselben Geschichte, wahrscheinlich ohne zu wissen, dass Munch durch Glaser schon längst davon in Kenntnis gesetzt worden war, welcher Deal hier über seinen Kopf hinweg gelaufen ist. In rührender Naivität schreibt Linde:

Unser gemeinsamer Freund Herr Referendar Hugo Perls hat mich, von Ihnen kommand, besucht und habe ich mit ihm und seiner Frau schöne Stunden verlebt. Natürlich war viel von Ihnen und Ihrer Kunst die Rede. Perls und Frau sind wirklich feine Kenner und liebe Menschen. Sie haben mich so inständig gebeten, von der Mappe einen Abdruck zu gestatten, dass ich es Ihnen erlaubt habe. Jetzt schreibt mir Perls, dass die Abzüge gemacht sind und dass er in einem Briefe es Ihnen angedeutet hätte, ob Sie wohl die Blätter zeichnen würden. Ich schliesse mich der Bitte

Perls' an und bitte Sie, lieber Herr Munch, gelegentlich den Wunsch Perls' zu erfüllen.⁵⁹

Ein paar Jahre später, 1921, versucht Perls darüber hinaus auch noch in den Besitz der Kupferplatten und Steine selbst zu gelangen, was Linde aber abschlägt.⁶⁰ Er wandelt sich mehr und mehr von einem Rechtsreferendar und einem jungen Kunstliebhaber zu einem raffinierten Kunsthändler, einem „marchand-amateur“ in seinen eigenen Worten. Zu diesem Zeitpunkt aber, im Sommer 1913, scheint das Verhältnis zwischen den beiden Cousins und Cousinen noch ausgezeichnet gewesen zu sein. Die ersten dunklen Wolken ziehen jedoch schon am fernen Horizont auf. Ein kleines Unterfangen, das misslingt, leitet Ende des Jahres 1913 zur dramatischen Entwicklung der Geschichte über. Das kleine retardierende Interludium vor der Katastrophe beginnt mit einem scheinbar harmlosen Schreiben Curt Glasers an Edvard Munch:

Übrigens sollen ja nun Perls den Fries von Reinhardt kaufen. Es ist etwas schade, denn einen so passenden Raum werden die Bilder niemals mehr haben.⁶¹

Der so genannte Reinhardt-Fries, 1906 an Edvard Munch in Auftrag gegeben, schmückte einen nierenförmigen Festsaal im ersten Obergeschoss, den wegen seiner Form so genannten „Bohnsensaal“ der neu erbauten Kammerspiele an der Schumannstraße in Berlin. Als der Saal 1912 durch Umbaumaßnahmen verändert wurde, musste der Fries entfernt werden. Sechs Bilder wurden 1914 nach Aussage von Eberhard Grisebach zu einem Stückpreis von 25000 Mark durch die Berliner Galerie Fritz Gurlitt zum Verkauf angeboten.⁶² Am 26. September 1913 meldet sich Hugo Perls jedenfalls wieder bei Edvard Munch und bittet ihn um Zustimmung für den Kauf des Reinhardt-Frieses:

*Sehr verehrter Herr Munch,
in meinem Telegramm wollte ich Sie um folgendes bitten: ich habe von Max Reinhardt den Fries aus den Kammerspielen gekauft unter der Bedingung, dass Sie zustimmen. Max Reinhardt behauptet, Sie hätten bisher nicht zugestimmt. Deshalb bitte ich Sie, Max Reinhardt zu depeschieren, dass Sie dem Verkauf des Frieses an Herrn Perls bedingungslos zustimmen. In den Kammerspielen wird der Fries niemals gereinigt, keinem Menschen gezeigt, nur einmal im Jahre zum Ball wird der Saal benutzt. Wir würden von unserem ausgezeichneten Architekten einen schönen Saal bauen lassen, damit der Fries gut angebracht werden kann.*

Meine Frau und ich würden ganz unglücklich sein, wenn Sie uns die Bitte abschlagen wollten. Wir haben es natürlich nicht für möglich gehalten, dass der Kauf vereitelt werden könnte. Also bitte depeschieren Sie an Reinhardt und an mich.⁶³

Munch scheint aber die dringend erwünschte Zustimmung zum Verkauf an Perls nicht gegeben zu haben, wie der weitere Verlauf der Geschichte zeigt. Stattdessen addiert er auf der Rückseite des Briefes mit spitzer Feder 37 Zahlen, die eventuell Preise für Druckgraphiken gewesen sein könnten. Die Summe beträgt 4.430. Darunter steht unterstrichen die Zahl 3.000. In einem undatierten Briefentwurf an Hugo

Perls, der im Prinzip aus der zweiten Jahreshälfte 1913 stammen muss, weil Perls und Munch danach keinerlei Briefkontakt mehr hatten, schreibt Edvard Munch:

Sehr geehrter Herr Perls

Ich habe das Kupferdruckpapier erhalten und danke Ihnen vielmals – Dagegen sind die 3000 Mrk für die Drucke nicht an Moss Sparebank angekommen – Es kann vielleicht ein Missverständnis vorgekommen sein und Sie haben es vielleicht anderswo hingeschieckt –⁶⁴

Wie interpretiert man die Zahlen auf der Rückseite des Briefes vom 26. September 1913 und den undatierten Briefentwurf Munchs? Durch ihre zeitliche und auch sachliche Nähe hängen sie eng zusammen. – Wahrscheinlich können wir uns die ganze Sache so vorstellen: Munch erhält ein Telegramm und einen Brief von Perls, in denen Perls ihn bittet, dem Verkauf des Reinhardt-Frieses zuzustimmen. Plötzlich erinnert Munch sich daran, dass ihm Perls noch Geld schuldet. Er addiert die Schulden und kommt auf einen Betrag von 4.430 Mark. Vielleicht lässt Munch sich zu einem „Freundschaftspreis“ von 3.000 Mark überreden, den er nun von Perls erst einmal fordert. – Jedenfalls wird der Reinhardt-Fries von Oktober bis November 1914 in Berlin im Kunstsalon Fritz Gurlitt in der Potsdamer Straße 113 ausgestellt und danach in Einzelteilen verkauft.⁶⁵ In einem letzten, undatierten Brief an Edvard Munch schildert Hugo Perls seine Enttäuschung über Cousin und Cousine Glaser sowie über den Galeristen Fritz Gurlitt:

Ihr Fries ist nun leider nicht in gute Hände gekommen. Denn nach allerlei listigen Ränken von Curt und Elsa Glaser hat Herr Gurlitt ihn gekauft und ihn bereits durch den Verkauf zweier Bilder an Frau Glasers Vater zerrissen und zerstückelt. Ich finde das enorm unrecht, wenn Menschen, die vorgeben, Ihre Kunst zu lieben, um Kunsthändlern einen pekuniären Vorteil zu verschaffen, hintenherum verhindern, dass Ihr herrlicher Fries in guten Händen zusammenblieb. Der Kunst ist damit kein guter Dienst getan, – vielleicht Herrn Gurlitt.⁶⁶

Eine dunkle Stimmung zieht am Himmel auf. Die Verwandten haben sich über dem Reinhardt-Fries zerstritten. Beide Ehepaare, die 1910 noch voller Energie und Tatendrang eine gemeinsame Parisreise unternommen hatten, werden sich in Zukunft aus dem Wege gehen. Und Perls wird sich nicht mehr bei Munch melden. Am 19. Dezember 1913 schreibt Curt Glaser schließlich folgende Zeilen an Edvard Munch:

Perls haben eine Wohnung in der Stadt gemietet. Hoffentlich finden Ihre Gemälde dort ebenso gute Plätze.⁶⁷

Wieso mieten sich die Perls im Dezember 1913 plötzlich eine Wohnung in der Stadt, wenn sie gerade erst gebaut und noch nicht einmal zwei Jahre in ihrem Eigenheim am Rande des Grunewaldes gewohnt haben? Auskunft gibt die Autobiografie von Hugo Perls. Eduard Fuchs, der Sexualforscher und Kunstsammler, habe die Perls' angeblich selbst auf die Idee gebracht:

Dann nahm er fünf Bilder von Liebermann und fragte mich, ob ich ihm dafür mein Haus geben würde. Ich war es zufrieden, denn ein Haus ohne kosige Ecken war auf normale Weise nicht zu verkaufen. Ich erhielt für die Liebermannbilder soviel Geld, daß das Haus voll bezahlt war, und Mies van der Rohe konnte auch zufrieden sein, denn Fuchs' Sammlungen wuchsen bald so, daß zwei Annexe nötig wurden, die er baute. Muß ich noch sagen, dass Fuchs, der Zahlen liebte, mir die ganze Rechnung selbst aufmachte!⁶⁸

Die Gründe für den Verkauf des Zehlendorfer Eigenheimes, den Umzug in die Nähe des Potsdamer Platzes, in die Margaretenstraße 8, sowie den darauf folgenden Verkauf der Munch-Sammlung, sind bis heute nicht bekannt. Zwei Andeutungen in „Warum ist Kamilla schön?“ weisen in Richtung einer zunehmenden Verschuldung. An einer Stelle sagt er, dass ihn der erste Krieg zum Verkauf zwang,⁶⁹ an einer anderen Stelle, dass die Bank in Breslau ihren oberschlesischen Hypotheken nicht mehr traute und ihnen mitteilte, sie sollten sich einschränken.⁷⁰ Was damals die Gründe für den Verkauf von Haus und Sammlung gewesen sein mögen, können wir heute nur noch vermuten. Am 28. Mai 1914 informiert Curt Glaser jedenfalls Edvard Munch darüber, dass Hugo Perls seine gesamte Munch-Graphik verkauft habe:

Das neueste hier ist, dass Perls die Graphik verkauft hat. Ich weiss nichts näheres, da ich gar nicht mit ihm verkehre. Aber ich höre, daß Gutbier sie für einen guten Preis übernommen haben soll. Nun wird er also viel Reklame machen müssen.⁷¹

Die Cousins scheinen seit den Streitigkeiten um den Reinhardt-Fries keinen Kontakt mehr miteinander zu haben. Perls hat offensichtlich bereits im Mai 1914 seine Grafiksammlung von Edvard Munch-Blättern an die Galerie Ernst Arnold in Dresden verkauft. Am 2. Juli 1914 meldet sich Gustav Schiefler bei Edvard Munch:

Vor einigen Tagen war Herr Gutbier [d.i. der Besitzer der Kunsthandlung Ernst Arnold] hier draussen, um sich mit mir über Ihre Grafik zu unterhalten. Er erzählte, Herr Perls hätte alle seine Sachen an ihn verkauft. Vor einem halben Jahr noch that er, als kenne er keine größere Freude, als Sachen von Ihnen zu besitzen. Wenn solche Leute in das Heiligtum der Kunst einbrechen, kommt es mir vor, als wenn ich das Schnüffeln von Rüsseln hörte.⁷²

Am 1. September 1914 wendet sich Ludwig Gutbier, Inhaber der Kunsthandlung Arnold, Dresden, wiederum an Gustav Schiefler in Hamburg mit der Frage, ob er Zeit und Stimmung habe, sich einmal seine aus der Sammlung Perls stammenden Blätter anzusehen. Er spricht von über zweihundert Drucken.⁷³ Schiefler meldet sich dann am 8. April des folgenden Jahres bei Edvard Munch und teilt ihm mit, dass er jetzt die Grafiken der Perls-Sammlung bei sich zuhause zur Begutachtung vorliegen habe:

Denn ich bin von zahlreichen Ihrer Blätter umgeben, die mir Herr Gutbier (Firma Arnold in Dresden) zur Begutachtung auf Zustand, Seltenheit etc. gesandt hat. Es ist

die frühere Sammlung Perls, die dieser Gentleman, nachdem er ein Jahr lang in Ihrer Kunst das Höchste erkannt hat, eben so schnell wie er sie erworben, wieder an den Mann gebracht hat. Es sind auch zum Theil die Sachen darunter, die Meier-Graefe hatte [...]»⁷⁴

Nach diesem Zeitpunkt verlieren sich die Spuren der Perlsschen Grafiksammlung im Kunsthandel.

Der Verkauf der Gemälde

Die fünf noch im Besitz von Käte und Hugo Perls verbliebenen Munch-Gemälde *Park* von 1906, *Badende Männer* von 1908, *Krankenschwestern* von 1909 sowie die beiden im März 1913 in Moss entstandenen Porträts wurden in den folgenden Jahren auch relativ bald wieder verkauft. Leider fehlt zum Verkauf der Munch-Gemälde jegliche Aussage in der Autobiografie von Perls, so dass wir auf unsere eigenen Recherchen angewiesen sind. *Park in Kösen* und *Badende Männer* tauchen erstmals im September 1916 im Katalog des Nachtragswerkes I der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München auf den Seiten 70 und 71 auf.⁷⁵ Das Chemnitzer Doppelporträt von Hugo und Käte Perls findet sich dann etwas später, im Juli 1917, im Nachtragswerk II der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser unter dem Titel *Abschied* auf Seite 97 wieder.⁷⁶ Vergeblich sucht der Fahnder jedoch nach den *Krankenschwestern* und dem Einzelporträt von Käte Perls. Diese beiden Bilder tauchen weder in der Großen Katalogausgabe von 1916 noch in den drei Nachtragswerken der Galerie Thannhauser auf. Zumindest wissen wir heute, dass drei der fünf Munch-Bilder aus der Sammlung Perls spätestens im Sommer 1916 an die Galerie Thannhauser verkauft wurden. Der wieder einmal bestens informierte Curt Glaser schreibt nämlich am 14. September 1916 an Edvard Munch:

Die Wiener Gemäldegalerie ist im Begriff, zwei Gemälde zu kaufen, badende Männer und Park im Herbst. Thannhauser in München hatte sie von Perls gekauft. Nun gehen sie wahrscheinlich für grossen Preis nach Wien.»⁷⁷

In der Tat. Der Preissprung war gewaltig. Perls hatte im November 1910 noch 1.000 Mark für die *Badenden Männer* bei Paul Cassirer in Berlin gezahlt, nun geht das Bild für 14.000 Mark an die Österreichische Staatsgalerie in Wien.⁷⁸ Auch bei dem *Park*-Bild, das Hugo Perls am 18. Februar 1910 für 600 Mark bei Paul Cassirer in Berlin erworben hat,⁷⁹ können wir von einem vergleichbaren Preisaufschlag ausgehen. Das *Park*-Bild wird am 4. Januar 1917 für 17.204 Kronen (umgerechnet 11.000 Mark) von der Österreichischen Staatsgalerie unter dem Direktor Martin Haberditzl erworben. Wir wissen leider nicht, wie viel Hugo Perls von Thannhauser für den Verkauf seiner Munch-Bilder erhalten hat. Das im Nachtragswerk II zum Verkauf angebotene Doppelporträt scheint 1917 keinen Käufer gefunden zu haben, denn es wird erst 1921 in einer Ausstellung der Galerie Commeter, Hamburg als Kat.-Nr. 6 unter dem Titel *Doppelbildnis* an den Hamburger Sammler Heinrich C. Hudtwalcker verkauft.

Über den Verkaufsweg des Porträts der Käte Perls, heute in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindlich, besitzen wir nur lückenhafte Kenntnis. 1917 taucht das Porträt in der Sammlung des Mann-

heimer Fabrikanten Sally Falk auf. Roland Dorn nimmt an, dass das Gemälde bereits vor dem 12. Mai 1917 in den Besitz des Mannheimer Sammlers gelangt sei. Er bezieht sich dabei auf ein internes Schreiben von Gustav Hartlaub an Fritz Wichert, Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim, mit diesem Datum, in dem Hartlaub sinngemäß schreibt, dass auf dem deutschen Markt fast nichts mehr an Munch-Gemälden vorhanden sei, nachdem Herr Falk sozusagen die letzten drei Bilder gekauft habe.⁸⁰ 1918 ist das Gemälde in einem Aufsatz von Paul Westheim mit dem Titel „Erinnerung an eine Sammlung“ auf Seite 241 abgebildet.⁸¹ Auch Sally Falk war 1918 zum Verkauf seiner Sammlung gezwungen. In einer Transportversicherungsliste an Paul Cassirer steht das Porträt mit einem Versicherungswert von 60.000 Mark zu Buche.⁸² In den Kontorbüchern Paul Cassirers wird es mit 18.000 Mark bzw. 25.000 Mark angesetzt und am 17. April 1918 für 25.000 Mark an den Münchner Galeristen Georg Caspari verkauft.⁸³ Falk hatte im Zeitraum vom 26. März 1916 bis 27. September 1917 hauptsächlich in Berlin im Kunstsalon Paul Cassirer gekauft, aber auch bei der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München, wo er unter anderem Bilder von Renoir, Cézanne, Daumier und Delacroix erwarb.

Wenn alleine drei von fünf Munch-Gemälden aus der Sammlung Perls 1916/1917 über die Galerie Thannhauser zum Verkauf angeboten wurden, wäre es dann wahrscheinlich, anzunehmen, dass auch die anderen beiden, nämlich die *Krankenschwestern* und das Porträt der Käte Perls, über diese Galerie zum Verkauf angeboten wurden? Wir können sowohl Gründe finden, die dafür sprechen, als auch solche, die dagegen zu sprechen scheinen. Denn das Bild der *Krankenschwestern*, das Perls im November 1910 für 1.200 Mark von Paul Cassirer erwarb, findet sich 1922 in der Sammlung Curt Glaser, Berlin, wieder.⁸⁴ Wie es dorthin gelangt ist, wissen wir nicht. Das Bildnis der Käte Perls wurde am 11. April 1918 von Paul Cassirer, Berlin, übernommen, am 17. April 1918 an die Galerie Georg Caspari, München, verkauft und 1927 von der Öffentlichen Kunstsammlung Basel erworben,⁸⁵ nachdem sich Friedrich Schreiber-Weigand von den Kunstsammlungen Chemnitz 1926 offensichtlich vergeblich um den Ankauf dieses Bildes bemüht hatte.⁸⁶

Epilog – Dreiundvierzig Jahre später

Im Jahre 1956 zieht es Hugo Perls noch einmal zu seinem Doppelporträt zurück. Er lebt längst in New York, ist ebenso wie seine Ex-Frau Käte Perls durch die Hilfe seines Sohnes Klaus Günther Perls den Nazi-Schergen aus Südfrankreich entkommen. Käte ist 1945 in New York gestorben, Hugo hat 1941 die schwedische Journalistin Eugenie Söderberg geheiratet. Er ist ein angesehener Kunsthändler, der gemeinsam mit seinem Sohn Klaus Günther die Perls Galleries in New York führt. Am 4. November 1956 wendet er sich in einem Schreiben an die Nationalgalerie in Oslo.⁸⁷ Er erzählt, dass Munch 1913 fünf Porträts von Käte Perls gemalt habe und dass zwei davon Doppelporträts seien, die sowohl ihn als auch seine Frau darstellen. Er fragt, ob er eine Fotografie dieses Bildes haben könnte und bietet gleichzeitig an, die Kosten dafür zu übernehmen. Dann erwähnt er noch, dass er um 1914 herum eine bedeutende Sammlung von 325 Munch-Grafiken besessen habe. Er fragt nach Adressen, wo man heutzutage Lithografien und Holzschnitte von Munch kaufen könnte. Der Brief wird an Johan H. Langaard, Direktor des Munch-Museums in Oslo, weitergereicht, der Perls am 8. November antwortet. Er kenne nur zwei von den erwähnten fünf Porträts, und auf beiden sei Käte Perls alleine und sitzend dargestellt.



Abb. 11
Käte und Hugo Perls mit ihren Söhnen Klaus Günther und Frank Richard,
Zandvoort, Juli 1914

Er verspricht ihm, ein Foto des Osloer Porträts zu senden und bittet nun seinerseits Perls um eine Fotografie oder Reproduktion der beiden Doppelporträts, die ihm offenbar gänzlich unbekannt zu sein scheinen:

*The double portraits of Mrs. Perls and yourself mentioned in your letter are entirely unknown to me.*⁸⁸

Am 11. Dezember 1956 antwortet Perls aus New York und bedankt sich erst einmal für die Fotografie der ersten Fassung des Käte-Perls-Porträts⁸⁹, und beschreibt ihm nun genauer das dritte Porträt von Käte Perls, auf dem sie in voller Länge stehend dargestellt sei, ungefähr 1,30 m hoch. Seine Erinnerung ist nach über vierzig Jahren noch erstaunlich präzise.⁹⁰

*Now, in 1913, Munch painted a third portrait of Kaete Perls alone, representing her standing, almost full length, about 1.30m. high. She wears a green dress, the hairdo is simple (no open hair).*⁹¹

Er schreibt, dass sie auf dem Porträt ein grünes Kleid trage und eine einfache Frisur ohne offenes Haar. Er teilt Langaard mit, dass Munch ihm später einmal erzählt habe, dass er das Porträt an das Museum in Göteborg verkauft habe, wo es sich aber offensichtlich nicht befindet. „Aber wo ist es?“ fragt er. Erstaunlich ist für mich an diesem Epilog, dass er sich plötzlich wieder für die Porträts seiner ersten Frau interessiert. Er beschreibt Langaard ausführlich das Doppelporträt, auf dem er ein grünes Jackett trage, des Weiteren, dass er das Bild ungefähr zehn Jahre später verkauft und es sich im Besitz einer Hamburger Sammlung befunden habe.

Am 14. April 1957 meldet sich Perls wieder bei Langaard.⁹² Er schreibt, dass es ihm auf einer langen Reise durch Europa zufällig gelungen sei, eine Fotografie des Doppelporträts von Käte Perls und ihm, das im März 1913 in Moss gemalt wurde, zu bekommen. Das schlecht aufgenommene Foto zeigt in einem unbestimmten, dunklen Umfeld mit stürzenden Linien das Porträt, das vor 44 Jahren einmal sein eigen war.

Wie mag es Perls emotional ergangen sein, wenn man aus einem neuen Leben in der Neuen Welt zurückkehrt auf den Alten Kontinent, dort wieder eintaucht in seine eigene Vergangenheit, von der man glaubte, dass man sie längst hinter sich lassen könne? Und plötzlich steht er als betagter Mann vor dem Porträt seiner Jugend, das ihn selbst und seine erste Frau im jugendlichen Alter von 27 Jahren zeigt und das nun einer anderen Familie gehört.

Ich glaube nicht, dass es einfach für den alten Mann war, wieder vor diesem Bild zu stehen. 1964 wird er von Hermann Kesten für ein Buchprojekt gefragt, warum er nicht in der Bundesrepublik lebe. Seine Antwort ist schwierig, an manchen Stellen kryptisch und verschlüsselt, an anderen hart, aber sehr genau beobachtet:

Seit vielen Jahren war ich wieder und wieder in meinem sogenannten Heimatland, alte Freunde hatte ich nicht zu besuchen, doch sah ich gelegentlich alte Bekannte.

*Jedenfalls ging ich nicht so weit wie viele andere, die sich selbst schworen, ihr eigenes Land nie wieder zu betreten. Sie sind wahrscheinlich nicht mehr gekränkt als ich, doch ist ihr Verlust, wenn sie Deutschland meiden, geringer als meiner wäre. Sie bestrafen sich nicht selbst, wenn sie die deutschen Museen und Dome nicht wiedersehen. Ich brauche sie zum Leben wie ein Richter seine Verbrecher und ein Arzt seine Kranken.*⁹³

Seine Liebe gehört auch im Alter immer noch der Kunst, die er zum Leben braucht. Nach seinem Tode 1977 wird sein gesamter Kunstbesitz 1983/1984 in vielen Auktionen in New York versteigert und in alle Welt verstreut.

Eine so umfangreiche Forschungsarbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Mithilfe von zahlreichen Personen. An allererster Stelle geht ein Dankeschön an Ingrid Mössinger und Beate L. Ritter von den Kunstsammlungen Chemnitz, die mir in großzügiger Weise ermöglicht haben, über die Beziehung von Hugo Perls und Edvard Munch zu forschen. Ihr Vertrauen in meine Arbeit war mir Ansporn zu größtmöglicher Genauigkeit. Ferner hat mich die außergewöhnliche Gastfreundschaft des Munch-museets in Oslo wieder sehr beeindruckt. Die Unterstützung in meinen Forschungsfragen war ausgezeichnet. Mein Dank geht hier an Frank Høifodt, Gerd Woll, Petra Petersson und Lasse Jacobsen. In der Öffentlichen Kunstsammlung Basel habe ich Hartwig Fischer für das Zugänglichmachen der Provenienz des Porträts von Käte Perls zu danken, in Wien Dagmar Sachsenhofer, Archivarin der Österreichischen Galerie Belvedere, die mir Einsicht gewährte in die Korrespondenz zwischen Heinrich Thannhauser und Dr. Martin Haberditzl anlässlich der Erwerbung von zwei Munch-Gemälden aus der Sammlung Perls in den Jahren 1916 bis 1920. In Deutschland geht mein Dank an Andrea Martens vom Bundesarchiv Koblenz, der ich den Hinweis auf die Beschlagnahmung der Sammlung Perls am 30./31. Oktober 1942 in Paris durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg verdanke sowie eine deprimierende Einsicht in die über 700 Aktenordner umfassenden Unterlagen zu dem systematischen Kunst- und Kulturgutraub der Nationalsozialisten im europäischen Ausland. Ferner möchte ich meinem Freund Roland Dorn, Zürich, herzlichst für seine bereitwillige Auskunft bezüglich der Galerie Paul Cassirer und der Diskussion zahlreicher, schwieriger Provenienzfragen danken. Ruth Negendanck vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg hat mir großzügigerweise Einblick in den Nachlass der Galerie Ernst Arnold, Dresden gegeben und mir zwei unpublizierte Munch-Briefe zugänglich gemacht. Mein Dank geht auch über den Atlantik an die University of Albany, wo Mary Osielski mir großzügig die Unterlagen des National Rescue Committee bezüglich der Immigration von Käte und Hugo Perls in die Vereinigten Staaten zugänglich gemacht hat, die für mich wertvolle Informationen enthielten. Klaus Günther Perls, Armonk, N.Y., der letzte noch lebende der drei Söhne von Hugo und Käte Perls, hat mir bei der Beantwortung einiger Fragen helfen können und aus seinem Familienalbum das Foto seiner Eltern zur Verfügung gestellt. Dafür sei ihm besonders gedankt. In Stuttgart möchte ich mich bei der Bibliothekarin der Staatsgalerie Stuttgart, Frau Elfriede Verron, für ihre großzügige Unterstützung meiner Recherchen bedanken. Mit der dort befindlichen Bibliothek von Will Grohmann arbeiten zu können, war eine wunderbare Erfahrung. Stefanie Schottka, Remshalden, hat wertvolle Dienste bei der Recherche zahlreicher Detailprobleme geleistet.

1 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch v. 5.8.1911; Munch-museet, Oslo.

2 Brief von Paul Cassirer an Edvard Munch v. 14.9.1910; Munch-museet, Oslo.

3 Dies war das zweite Gemälde von Edvard Munch, das in der Berliner Secessions-Ausstellung 1910 hing. Heute unter dem Titel *Männer am Meer* (1908) im Besitz der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien. Inv.-Nr. 2060.

4 Brief von Paul Cassirer an Edvard Munch v. 8.11.1910; Munch-museet, Oslo. Fünf Tage später schreibt Edvard Munch an Gustav Schiefeler, dass beide Gemälde, die in der Berliner Secessions hing, verkauft worden seien. Vgl. Edvard Munch/Gustav Schiefeler. Briefwechsel, Bd. I – 1902-1914. – Hamburg, 1987, no. 524, S. 386.

5 Undatierter Brief von Hugo Perls an Edvard Munch; Munch-museet, Oslo. Der Brief muss aus logischen wie inhaltlichen Gründen zwischen dem 5.8.1911 und dem 27.1.1912 geschrieben worden sein.

6 Perls, Hugo: Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel. – München, 1962, S. 17.

7 Vgl. Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst. – Worms, 1994 – (Manuskripte zur Kunstwissenschaft Nr. 44), S. 244-246.

- 8 Abb. in: Edvard Munch. Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin: 1978, S. 116 sowie in: Munch und Deutschland. Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/Hamburger Kunsthalle/Nationalgalerie Berlin, 1994/1995, S.257.
- 9 Kneher 1994, wie Anm. 7, S. 256 und S. 478, Anm. 127.
- 10 Diesen Hinweis verdanke ich Roland Dorn, Zürich.
- 11 Kneher 1994, wie Anm. 7, S. 245, der es auch als „Der Garten Dr. Max Lindes“ bezeichnet.
- 12 Munch/Schiefler 1987, wie Anm. 4, Bd. I, no. 352.
- 13 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch v. 27.1.1912; Munch-museet, Oslo.
- 14 Ausst.-Kat. Munch und Deutschland 1994/95, wie Anm. 8, S. 270-274; Kneher 1994, wie Anm.7, S. 327-338; Munch 1912 in Deutschland, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, 2002/2003.
- 15 Brief von Albert Kollmann an Edvard Munch v. 2.7.1912; Munch-museet, Oslo.
- 16 Brief von Albert Kollmann an Edvard Munch v. 27.1.1913; Munch-museet, Oslo.
- 17 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 19-20.
- 18 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch v. 27.1.1913; Munch-museet, Oslo.
- 19 Vgl. Bergdoll, Barry/Riley, Terence (Hrsg.): Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. – München (u. a.), 2001, S.162-165.
- 20 Schulze, Franz: Mies van der Rohe. Leben und Werk. – Berlin, 1986, S. 126, Abb. 81.
- 21 Es muss sich um den Artikel von Scheffler, Karl: Wandbilder von Max Pechstein. – In: Kunst und Künstler. – Berlin, 11 (1913), S. 365-368 gehandelt haben. Max Pechstein schreibt darüber in seinen „Erinnerungen“: „Unter den Gemälden von 1912 sind vier Wandbilder für ein Haus in Zehlendorf in Ocker, gebrannter Siena und Grün als Erdfarbe, zu violetten Türen, [...]“ Pechstein, Max: Erinnerungen. – Wiesbaden, 1960, S. 51f.
- 22 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 17-31.
- 23 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 20-21.
- 24 Vgl. hierzu Huber, Hans Dieter: Die Irritation des Sehens. Farbe im Frühwerk von Karl Schmidt-Rottluff. – In: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus den Kunstsammlungen Chemnitz. – Ausst.-Kat. Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn/Kulturforum ALTANA zu Gast im Haus Giersch, Frankfurt am Main, 2002, S. 54-67.
- 25 Vgl. hierzu auch den Text von Detlef Göschel über den konservatorischen und maltechnischen Zustand des Chemnitzer Bildes, der zu den selben Schlussfolgerungen gelangt.
- 26 Vgl. Alexander Calder. The Collection of Mr. And Mrs. Klaus G. Perls. Ausst.-Kat. National Gallery of Washington, 1997 / Royal Art of Benin. The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art. Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, 1992 / Lehuard, Raoul: La Collection Klaus G. Perls au Metropolitan Museum of Art. – In: Arts d'Afrique Noire. – Villiers-le-Bel, (1992) 81, S. 11-13 / Perls adds gems to the Met. K.G. Perls promises modern works to the Metropolitan Museum of Art, New York. In: Art Newspaper, vol. 7, Jul./Aug. 1996, S. 14.
- 27 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 23-24.
- 28 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 29.
- 29 In einem Brief vom 15.11.1912 an Eberhard Grisebach schildert Munch seine neue Malweise: „Dann arbeite ich mehr auf Tiefe, Modellierung und werde auch mehr das Schattenproblem experimentieren. Durch diese verschiedene Experimenten wird wohl was Grelles und Unruhiges einkommen, aber ich glaube, es wird mich weiterbringen.“ Grisebach, Lothar (Hrsg.): Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. – Hamburg, 1962, S. 28.
- 30 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 29.
- 31 Frieling, Heinrich: Der Farbenspiegel. Ein Schnell-Test für Statistik und Charakterskizze mit den Farben des Frieling-Tests. – Göttingen (u. a.), 1955, S. 14.
- 32 Frieling 1955, wie Anm. 31, S. 16-17.
- 33 Frieling, Heinrich/Schmidt, Elmar Th.: Der Frieling-Test, Salzburg/Marquartstein 1961, S. 68.
- 34 Frieling/Schmidt 1961, wie Anm. 33, S. 37.
- 35 Frieling/Schmidt 1961, wie Anm. 33, S. 37.
- 36 Goethe, Johann Wolfgang von: Farbenlehre. Mit Einleitung und Kommentaren von Rudolf Steiner. – Stuttgart, 1979, Bd. 1, § 802.
- 37 Frieling/Schmidt 1961, wie Anm. 33, S. 64.
- 38 Frieling/Schmidt 1961, wie Anm. 33, S. 86.
- 39 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 29.
- 40 Frieling 1955, wie Anm. 31, S. 15.
- 41 Frieling 1955, wie Anm. 31, S. 22-23.
- 42 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 23.
- 43 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 22-23.
- 44 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 31.
- 45 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 31.

- 46 Munch/Schiefler 1987, wie Anm. 4, Bd. I, no. 602: „Um unserem Versprechen nachzukommen, senden wir die ergebensten Grüße Hugo Perls u. Frau/Ihr E Munch/Grüße! Thiis“.
- 47 Munch/Schiefler 1987, wie Anm. 4, Bd. I, no. 603.
- 48 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 29.
- 49 Munch-museet, Oslo: Tagebuch von Ludvig Ravensberg LR 547 v. 06.09.1913. Teilweise zit. nach Arne Eggum: Edvard Munch. Portretter. Ausst.-Kat. Munch-museet Oslo, 1994, S. 188. Bei der Übersetzung haben mir Henrik H. Siegel, Stuttgart und Frank Hoifodt, Oslo geholfen.
- 50 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch, undatiert; Munch-museet, Oslo. Der Brief muss nach der Norwegenreise im März 1913 und vor dem 26.9.1913 geschrieben worden sein.
- 51 Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Passage aus einem Brief von Eberhard Grisebach an Helene Spengler vom 25.2.1914, in dem Grisebach den Inhalt eines Gespräches mit Edvard Munch wiedergibt, den er kurz zuvor in Berlin im Hotel Splendid getroffen hat. Munch beklagt sich über den störenden Besuch von Kunstsammlern: „Am meisten litte er durch die geschäftlichen Dinge. Er hätte geglaubt, man könne sich den freien Willen bewahren, aber das sei nicht der Fall. Die Leute kämen bis nach Norwegen und schließlich gäbe er seine Bilder fort, um die Aufdringlichen loszuwerden. Solche Besuche störten ihn oft wochenlang in der Arbeit.“, Grisebach 1962, wie Anm. 29, S. 42.
- 52 Brief von Eberhard Grisebach an Helene Spengler v. 27.4.1913. Grisebach 1962, wie Anm. 29, S. 36.
- 53 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch, undatiert; Munch-museet, Oslo. Siehe Anm. 50.
- 54 Brief von Albert Kollmann an Edvard Munch v. 14.5.1913; Munch-museet, Oslo.
- 55 Vgl. Langaard, Johan H./Revolv, Reidar: Edvard Munch fra år til år. En Handbok. A Year by Year Record of Edvard Munch's Life. A Handbook. – Oslo, 1961, S.45, sowie: Munch und Deutschland 1994/1995, wie Anm. 8, S. 253.
- 56 Brief von Paul Cassirer an Edvard Munch v. 17.5.1913; Munch-museet, Oslo. Vgl. Munch. 1912 in Deutschland. wie Anm. 14, S. 38.
- 57 Brief von Curt Glaser an Edvard Munch v. 9.9.1913; Munch-museet, Oslo.
- 58 Brief von Curt Glaser an Edvard Munch v. 22.8.1913; Munch-museet, Oslo. Zur Linde-Mappe vgl. Woll, Gerd: Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik. – München, 2001, S. 194.
- 59 Brief von Max Linde an Edvard Munch v. 31.8.1913. – In: Edvard Munchs brev fra Dr. med. Max Linde. – Oslo, 1954 – (Munch-Museets Skrifter; 3), S. 63, no. 509. Interessant ist an dieser Stelle, dass Linde davon spricht, dass Käte und Hugo Perls, von Edvard Munch kommend, ihn in Lübeck besucht hätten. Sie müssen also noch ein zweites Mal, nämlich vor dem 31.8.1913, in Norwegen gewesen sein. Inhaltlich würde dieser zweite Besuch mit der Abholung der 30 Graphiken aus dem insolventen Kino in Kristiania korrespondieren. Vgl. Anm. 45.
- 60 Brief von Dr. Max Linde an Edvard Munch v. 5.5.1921: „Vor einiger Zeit trat Herr Perls, der sich gehäutet hat und aus einem Referendar Kunsthändler wurde, an mich heran, Ihre Platten aus unserem Hause, herauszugeben. Ich habe ihm dies abgeschlagen, weil die Blätter intimen Charakter haben, und bislang nur in der Familie und bei einigen Kunstfreunden blieben. Bislang sind sie fast nur geschenkt worden. Jetzt tritt Bruno Cassirer erneut an mich heran; ich soll, so lautet sein Vorschlag, ihm die Platten verkaufen und er will davon drucken. Bevor ich dies, wozu ich mich ungern entschliesse, tue, möchte ich erst Ihre Meinung hören. Jedenfalls müssten es nur ganz wenige Exemplare sein, die hauptsächlich Museen angeboten werden müssten. Ich habe deshalb Bruno Cassirer geantwortet, ich könnte mich noch nicht entschliessen und müsste erst mich mit Ihnen besprechen.“ Zit. nach Edvard Munchs Brev fra Dr. med. Max Linde. 1954, wie Anm. 59, S. 67-68, no. 513.
- 61 Brief von Curt Glaser an Edvard Munch v. 11.9.1913; Munch-museet, Oslo.
- 62 Brief von Eberhard Grisebach an Helene Spengler v. 25.2.1914. „Gurlitt kaufte einen Fries, den Munch vor 10 Jahren für Reinhardt für 4000 M. malte, jetzt für 30000 M. Er besteht aus 6 Teilen, v. denen heute jeder für 25000 M. feil ist.“ Grisebach 1962, wie Anm. 29, S. 42.
- 63 Brief von Hugo Perls an Edvard Munch v. 26.9.1913; Munch-museet, Oslo.
- 64 Undatierter Briefentwurf von Edvard Munch an Hugo Perls, wahrscheinlich 2. Jahreshälfte 1913; Munch-museet, Oslo.
- 65 Munch und Deutschland 1995, wie Anm. 8, S. 259.
- 66 Undatierter Brief von Hugo Perls an Edvard Munch; Munch-museet, Oslo. [Nach dem 26.9.1913 und wahrscheinlich vor Oktober 1914 geschrieben.]
- 67 Brief von Curt Glaser an Edvard Munch v. 19.12.1913; Munch-museet, Oslo.
- 68 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 62.
- 69 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 22-23.
- 70 Perls 1962, wie Anm. 6, S. 40: „Die Bank in Breslau traute wohl nicht mehr recht unseren oberschlesischen Hypotheken und schrieb wir sollten uns einschränken. Endlich war ich in die Lage gekommen, Geld verdienen zu müssen.“
- 71 Curt Glaser am 28.5.1914 an Edvard Munch; Munch-museet, Oslo.
- 72 Munch/Schiefler 1987, wie Anm. 4, Bd. I, no. 629 (L.W. Gutbier, Inhaber der Kunsthandlung Ernst Arnold, Dresden, Schloßstr. 34).
- 73 Munch/Schiefler 1987, wie Anm. 4, Bd. I, no. 631.
- 74 Edvard Munch/Gustav Schiefler. Briefwechsel, Bd. 2 – 1915-1935/Hrsg. in Zusammenarbeit mit Oslo kommunes kunstsamlinger, Munch-museet. – Hamburg, 1990 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 36), no. 646.
- 75 Moderne Galerie Heinrich Thannhauser München. Nachtragswerk I zur Großen Katalogausgabe 1916, München, 1916, S. 70, 71.
- 76 Moderne Galerie Heinrich Thannhauser München. Nachtragswerk II zur Großen Katalogausgabe 1916, München, 1917, S. IV und 97.

- 77 Curt Glaser an Edvard Munch am 14.9.1916; Munch-museet, Oslo.
- 78 Am 14.7.1916 bietet Heinrich Thannhauser dem Direktor der K.K. Österreichischen Staatsgalerie sieben Werke von Edvard Munch zum Kauf an. Am 29.7.1916 werden dann drei Gemälde, nämlich *Melancholie*, *Badende* und *Park mit Häusern* in zwei Kisten nach Wien geschickt. Thannhauser möchte 18.000 Mark für die *Badenden* und 9.000 Mark für den *Park mit Häusern*. Am 23.9.1916 einigen sich Thannhauser und Martin Haberditzl auf einen Gesamtpreis von 25.000 Mark für die *Badenden* und den *Park mit Häusern*. Am 4.1.1917 werden 11.000 Mark an Thannhauser, vorbehaltlich der Genehmigung der österreichischen Devisenzentrale, überwiesen. Den Eingang der 14.000 Mark für die *Badenden* bestätigt Thannhauser erst in einem Schreiben vom 26.3.1920.
- 79 Freundlicher Hinweis von Roland Dorn, Zürich.
- 80 Dorn, Roland: Der Hort in der Mollstrasse 18. Bausteine zur Historie der legendären Privatsammlung Sally Falk. – In: Stiftung und Sammlung Sally Falk. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, 1994, S. 125, S. 283.
- 81 Westheim, Paul: Erinnerung an eine Sammlung; in: Das Kunstblatt, Vol. 2, 1918, Heft 8, S. 233-241.
- 82 Dorn 1994, wie Anm. 80, S. 152.
- 83 Dorn 1994, wie Anm. 80, S. 183.
- 84 Siehe Edvard Munch. Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, 1922, Kat. no. 34. Diesen Hinweis verdanke ich wiederum Roland Dorn, Zürich.
- 85 Die Angaben zur Provenienz verdanke ich Hartwig Fischer, Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- 86 Vgl. Drechsel, Kerstin: Edvard Munch im Sammlungsbestand der Kunstsammlungen Chemnitz. – In: Edvard Munch in Chemnitz. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, 1999/2000, S. 271.
- 87 Brief von Hugo Perls an die Nationalgalerie Oslo v. 4.11.1956. Munch-museet, Oslo. Ich danke Petra Petersson vom Munch-museet, die so freundlich war, mich auf diesen späten Briefwechsel, der mir zuvor nicht bekannt war, aufmerksam zu machen.
- 88 Brief von Johan H. Langaard an Hugo Perls v. 8.11.1956; Munch-museet, Oslo.
- 89 Er spricht hier wörtlich von der ersten Version des Käte-Perls-Porträts, was meine Beobachtungen zur Reihenfolge der Entstehung bestätigen würde: „May I thank you very much for the photograph of the first version of the Kaete Perls portrait.“ Brief von Hugo Perls an Johan H. Langaard v. 11.12.1956; Munch-museet, Oslo.
- 90 Denn das Gemälde ist 145,5 cm hoch.
- 91 Brief von Hugo Perls an Johan H. Langaard v. 11.12.1956; Munch-museet, Oslo.
- 92 Brief von Hugo Perls an Johan H. Langaard v. 14.4.1957; Munch-museet, Oslo.
- 93 Kesten, Hermann (Hg.): Ich lebe nicht in der Bundesrepublik. München, 1964, S. 129.

Briefwechsel Hugo Perls/Edvard Munch

Schlachtensee/Berlin

Adalbertstr. 23a

5. August 1911.

Sehr geehrter Herr Munch,
durch Herrn Dr. Linde in Lübeck erfuhr ich Ihre Adresse. Meine Frau und ich sind grosse Anhänger Ihrer Kunst und verehren Ihre Bilder. Wir besitzen die „Badenden Männer“, welche im letzten Sommer in der Sezession waren und kauften schon früher von Herrn Cassirer eine Parklandschaft. Im Augenblick beherbergen wir auch „Die Krankenschwestern“. Jetzt würden wir sehr gern wieder ein Bild von Ihnen haben. In Berlin ist alles vergeblich. Darum darf ich Sie wohl bitten, mir Photographien zu schicken oder, wenn das nicht angeht, 2 oder 3 Bilder zur Auswahl. Gleichzeitig bitte ich Sie, mir die entsprechenden Preise mitzuteilen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Referendar Hugo Perls

Schlachtensee, bei Berlin

Adalbertstr. 23a

27.1.1912

Verehrter Herr Munch,
werden Sie auf unsern Plan eingehen und in diesem Sommer, im Mai oder Juni meine Frau, vielleicht mit einem Kind zusammen porträtieren? Seit wir auf meinen letzten Brief ohne Ihre Antwort blieben, sehnen wir uns stets nach einem neuen Bild von Ihnen und haben uns bereits an den Gedanken gewöhnt, unsern grössten Wunsch erfüllt zu sehen. Meine Frau ist eine prachtvolle grosse Erscheinung mit wundervollen roten Haaren, die zu malen Sie zweifellos sehr interessieren wird. Verstehen Sie bitte, verehrter Herr Munch, meine Schilderung nicht falsch. Sie besitzt nur den Wert einer Beschreibung, die ein junger Mann von seiner Frau machen kann, und dann sollen Sie Lust bekommen, uns unsern Wunsch zu erfüllen. Wir haben ein Haus, welches mitten im Walde in der Nähe von Berlin liegt, und es steht Ihnen selbstverständlich frei, zu beliebiger Zeit unser Gast zu sein, ohne dass Ihnen dadurch auch nur die mindesten Verpflichtungen gesellschaftlicher Art oder sonstige Gebundenheit entstehen dürfte. Sie könnten frei schalten und walten und ab und zu, wenn es Ihnen gefällt, an dem Porträt arbeiten. Sie würden bei uns nur einen Dr. Glaser mit seiner Frau und einige junge Maler treffen, welche sämtlich von Ihrer gewaltigen Kunst erfüllt sind und sicher, ohne dass Sie es wissen, zu Ihren eifrigsten Verehrern gehören.

Von unserm Haus führt Sie die Eisenbahn in 20 Minuten nach Berlin, in zwei Minuten können Sie im Schwimmbad im benachbarten Waldsee sein. Wir hoffen zuversichtlich, dass Sie uns bald eine bejahende Antwort senden werden. Mit besten Empfehlungen bin ich ganz ergebenst

Referendar Hugo Perls.

Berlin 23a Adalbertstr.

[undatiert]

Sehr geehrter Herr Munch,
Ihr Brief hat meine Frau und mich in grosse Freude versetzt, weil wir die Aussicht auf ein Bild von Ihnen schon beinahe aufgegeben hatten. Allerdings nehmen wir Sie jetzt beim Wort und hoffen möglichst bald einige Gemälde von Ihnen zur Ansicht zu erhalten. Wir besitzen: eine Parklandschaft, die Sie vor einiger Zeit einmal übermalten; Krankenschwestern, deren eine im Begriff ist, ein grosses Leinentuch auf ein Bett zu decken; badende Männer, wohl eine Skizze zu dem grösseren Bild, welches

Sie 1910 nach Brüssel geschickt hatten. Jetzt würden wir gern ein grösseres dekoratives Gemälde haben, bitten Sie indessen in Anbetracht unserer Vermögensverhältnisse und des Umstandes, dass wir beide erst 25 Jahre alt sind, einen nicht zu hohen Preis zu bestimmen.

Es interessiert Sie vielleicht, dass wir ausser Ihren Bildern fast ausschliesslich französische Bilder der jüngsten Maler haben: Picasso, Manguin, Vlamingk, Herbin und einiger uns befreundeten jungen deutschen Maler, die an die Öffentlichkeit noch nicht getreten sind.

Indem ich Sie nochmals um die Bilder bitte und Ihnen schon heute bestens danke, bin ich mit vorzüglicher Hochachtung Hugo Perls

Zehlendorf-West, Hermannstr. 14, 27/II/13.

Sehr geehrter Herr Munch,

wenn auch unsere Korrespondenz längere Zeit unterbrochen ist, so ist jedenfalls bei uns wohl kein Tag gewesen, an dem Ihr Name nicht genannt worden wäre. Herr Kollmann wird Ihnen wohl erzählt haben, dass wir in Köln und in Paris (Hotel d'Orléans) und wieder in Köln nach Ihnen vergeblich gesucht haben. Jetzt steht unser Entschluss aber fest und es liegt nur noch an Ihnen uns mitzuteilen, ob wir Mitte März zu Ihnen kommen können und wo Sie sich dann aufhalten. Dabei setze ich voraus, dass Sie, wie Herr Kollmann mir sagte, bereit seien, meine Frau zu porträtieren. Obwohl unter vielen Malern, die wir hier kennen – und es sind nicht die schlechtesten – öfter einige den Wunsch ausgesprochen haben, dieses Porträt zu malen, gibt es für diese Aufgabe keinen andern als Sie selbst. Und es ist sicher nicht unbescheiden von mir, wenn ich die Hoffnung ausspreche, dass es Ihnen eine reiche Freude sein wird, das Bild zu malen, weil die Gestalt meiner Frau dem rothaarigen Typ nahekommt, welcher in Ihren Werken häufig anzutreffen ist.

Inzwischen haben wir im Grunewald mit einem ganz jungen Architekten ein kleines, aber sehr gutes Haus gebaut und werden in nicht allzu langer Zeit einen kleinen Anbau machen, in welchem wir, wenn irgend möglich, ein Fresko von Ihm haben möchten. Das Nähere könnten wir vielleicht später zusammen besprechen. Inzwischen bleibt der Stolz unserer kleinen Sammlung das wenige, was wir von Ihren Bildern besitzen (Badende Männer aus Warnemünde, Parklandschaft aus Kösen, Alpha und Omega u.s.w.).

Vielleicht interessiert es Sie, einen Artikel über die Wandbilder von Pechstein zu lesen, die in unserem Speisezimmer freskenartig an den Wänden sind.

Jedenfalls sehe ich Ihrer Nachricht, ob und wann wir kommen können, binnen kurzer Zeit entgegen, da ich als Jurist zu jeder Reise 14 Tage vorher Urlaub nehmen muss.

Mit gans ergebnen Grüssen bin ich Ihr Hugo Perls

Zehlendorf-West, Hermannstr. 14, [undatiert]

Sehr verehrter, lieber Herr Munch,

etwas Anstrengung, eine kleine Reise nach Dresden und die Beschäftigung mit Ihrer Graphik sind die Gründe dafür, dass dieser Brief erst heute geschrieben wird. Sein Hauptzweck ist, Ihnen für Ihre aufopfernde Liebenswürdigkeit unsern allerbesten Dank zu sagen und Ihnen zu versichern, dass wir durch Sie eine prachtvolle Zeit verlebt haben.

Unsere Graphik ist erstaunlich vollständig, soweit es sich um Radierungen handelt, auch alle Drucke gut. Herr Kollmann, welcher gestern bei uns war und sie vielmals grüssen lässt, findet die Drucke auch ausgezeichnet, meint aber, dass die von Gurlitt refusierten Felsingdrucke vermutlich deshalb nicht auf der Höhe waren, weil vielleicht einige Platten dringender Kontrolle bedürften.

Höfendorf - West, Hermannstr. 14.
27/I/13.

Sehr geehrter Herr Munch,

Wenn auch unsere Korrespondenz längere Zeit unterbrochen ist, so ist jedenfalls bei uns wohl kein Fay gewesen, an dem Ihr Name nicht genannt worden wäre. Herr Kollmann wird Ihnen wohl erzählt haben, dass wir in Köln und in Paris (Hotel d'Orléans) und wieder in Köln nach Ihnen vergeblich gesucht haben. Jetzt steht unser Entschluss aber fest und es liegt nur noch an Ihnen uns mitzuteilen, ob wir Mitte März zu Ihnen kommen können und wo Sie sich dann aufhalten. Dabei setze ich voraus, dass Sie, wie Herr Kollmann

mir sagte, bereit seien, meine Frau zu porträtieren. Obwohl unter vielen Malern, die wir hier kennen - und es sind nicht die schlechtesten - öfter einige den Versuch unternommen haben, denselben Porträt zu malen, gibt es für diese Aufgabe keinen andern als Sie selbst. Und es ist sicher nicht unbestimmend von mir, wenn ich die Hoffnung ausspreche, dass es Ihnen eine reiche Freude sein wird, das Bild zu malen, weil die Gestalt meiner Frau dem rötlichen Typus nahekommt, welcher in Ihnen öfter häufig ausgetroffen ist.

Südwärts haben wir im Gruuswald mit einem ganz jungen Porträtisten

ein kleines, aber sehr gutes Haus gekauft und werden in nicht allzu langer Zeit einen kleinen Neubau machen, in welchem wir, wenn irgend möglich, ein Fresko von Ihnen haben möchten.

Das Nähere könnten wir vielleicht später zusammen besprechen. Südwärts bleibt der Stolz unserer kleinen Sammlung das wenige, was wir von Ihren Bildern besitzen (Badeende Männer aus Harmermünde, Parklandschaft aus Kopenhagen, Alpha und Omega u. s. w.).

Vielleicht interessiert es Sie, einen Artikel über die Wandbilder von Perinthein zu lesen, die in unserem Speisegemach fragmentarisch an den Wänden sind.

Jedenfalls sehe ich Herrn Pastoritz, ob und wann wir kommen können, binnen kurzer Zeit entgegen, da ich als Jurist zu jeder Stunde 14 Tage vorher Urlaub nehmen muss.

Mit ganz ergebenem Grüßen

bin ich Ihr

Hugo Perls

Hugo Perls an Edvard Munch
Brief vom 27. Januar 1913
Munch-museet, Oslo

In Dresden haben wir einige Sachen bei Arnold gekauft und auch bei Richter. Arnold scheint mir sehr zuverlässig zu sein, er bittet Sie sehr, ihm die Tiersammlung für einen Gesamtpreis (vielleicht die von Olsen ?) von 700-800 Mark zu überlassen.

Meine eigenen Wünsche lassen sich in den beiden Worten: seltene Graphik (farbige Schabkunst) zusammenfassen. Wenn Sie bei Gelegenheit etwas finden sollten, bitte ich Sie an mich zu denken.

Wichtiger als alle Graphik scheint mir indessen Ihre Gesundheit. Hoffentlich haben Sie sich inzwischen etwas von Porträtmalen erholt. Für Deutschland wird es Ihnen jedenfalls viel genützt haben, denn trotz strengsten Inkognitos werden wir schon jetzt von allen Seiten bestürmt und gebeten, etwas von unsern Sachen zu zeigen. Das Interesse für Ihre Graphik wird bestimmt durch unsere Sammlung wieder sehr gefördert werden. Hoffentlich werden auch die Porträts dazu beitragen, einige Bilder von Ihnen deutschem Besitz zuzuführen.

Herr Kollmann ist im Begriff abzureisen und würde auch gern die Porträts noch sehen. Ich selbst schliesse mich seinem Wunsch an. Meine Frau und ich wünschen Ihnen die beste Gesundheit, gute Arbeit und viel Ruhe.

Mit den besten Grüßen bin ich Ihr ganz ergebener

Hugo Perls

[undatiert]

Sehr verehrter Herr Munch,

in meinem Telegramm wollte ich Sie um folgendes bitten: ich habe von Max Reinhardt den Fries aus den Kammerspielen gekauft unter der Bedingung, dass Sie zustimmen. Max Reinhardt behauptet, Sie hätten bisher nicht zugestimmt. Deshalb bitte ich Sie, Max Reinhardt zu depechieren, dass Sie dem Verkauf des Frieses an Herrn Perls bedingungslos zustimmen.

In den Kammerspielen wird der Fries niemals gereinigt, keinem Menschen gezeigt, nur einmal im Jahre zum Ball wird der Saal benutzt. Wir würden von unserem ausgezeichneten Architekten einen schönen Saal bauen lassen, damit der Fries gut angebracht werden kann.

Meine Frau und ich würden ganz unglücklich sein, wenn Sie uns die Bitte abschlagen wollten. Wir haben es natürlich nicht für möglich gehalten, dass der Kauf vereitelt werden könnte. Also bitte depechieren Sie an Reinhardt und an mich.

Mit allerbestem Dank und ganz ergebenem Gruss

Hugo Perls

Zehlendorf, Hermannstr. 14

26/IX/13.

[undatiert]

Sehr verehrter Herr Munch,

für die beiden Blätter danke ich Ihnen vielmals. Besonders Frau Nørregaard gefällt mir sehr gut in orange.

Ihr Fries ist nun leider nicht in gute Hände gekommen. Denn nach allerlei listigen Ränken von Curt und Elsa Glaser hat Herr Gurlitt ihn gekauft und ihn bereits durch den Verkauf zweier Bilder an Frau Glasers Vater zerrissen und zerstückelt. Ich finde das enorm unrecht, wenn Menschen, die vorgeben, Ihre Kunst zu lieben, um Kunsthändlern einen pekuniären Vorteil zu verschaffen, hintenherum verhindern, dass Ihr herrlicher Fries in guten Händen zusammenblieb. Der Kunst ist damit kein guter Dienst getan, – vielleicht Herrn Gurlitt.

Mit besten Grüßen bin ich Ihr ganz ergebener Hugo Perls

[undatiert]

Sehr verehrter Herr Perls

Ich habe das Kupferdruckpapier erhalten und danke Ihnen vielmals –

Dagegen sind die 3000 Mrk für die Drucke nicht an Moss Sparebank angekommen – Es kann vielleicht ein Missverständnis vorgekommen sein und Sie haben es vielleicht anderswo hingeschieckt –

Die Adresse ist einfach

Moss Sparebank

Moss

Norwegen

Mit besten Grüßen an Ihnen und Ihre Frau Gemahlin

Ihr ergebener

Edvard Munch

Biografie Käte Perls

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1889 | Käte Perls, geb. Kolker, wird am 20.2.1889 in Breslau geboren. Sie studiert und ist als Kunsthändlerin tätig. Hugo und Käte Perls lernen sich im Haus von Curt und Elsa Glaser kennen, mit denen sie beide verwandt sind. Elsa ist die Cousine von Käte, Curt ist der Vetter von Hugo. | | Aus einem Schreiben von Joseph Blumenthal, Philadelphia, vom 30.9.1940 an den Staat von Pennsylvania, geht die Adresse von Käte Perls hervor: Boulevard Dugommier 29, Marseille. |
| 1931 | geht Käte Perls nach Paris, wo sie zusammen mit ihrem ältesten Sohn Frank Richard ab 1932, nach anderer Angabe ab 1935 die Galerie Käte Perls in der Rue de l'Abbaye 13 leitet, die sich auf junge Sammler spezialisiert und junge Künstler ausstellt, die von Pablo Picasso empfohlen werden, einem ihrer engsten Freunde. | | Aus einem Schreiben von Klaus G. Perls an George Warren vom 3.10.1940 geht hervor, dass sie jüngst in ein Konzentrations-Lager bei Marseille interniert worden sei, aber man nicht wisse, in welchem; sie sei in ernster Gefahr. |
| 1937 | werden die Perls Galleries in New York in Zusammenarbeit mit Käte Perls gegründet, um die Wertschätzung moderner französischer und amerikanischer Künstler in diesem Land zu fördern. | | In einem Schreiben von Klaus G. Perls an das Emergency Rescue Committee vom 26.10.1940 betont der Sohn, dass beide Eltern geschieden seien und seit 10 Jahren getrennte Wege gingen. Das würde einen Zeitpunkt der Ehescheidung um 1930 nahelegen. |
| 1940 | In einem Schreiben vom 23.9.1940 an das New Yorker Emergency Rescue Committee schreibt Klaus G. Perls, dass sich seine Mutter gerade in Marseille aufhalte. | 1941 | Am 20.2.1941 scheint Käte Perls immer noch nicht in New York zu sein, da es nochmal einen Briefwechsel von Klaus G. Perls mit dem Emergency Rescue Committee gibt. |
| | | 1945 | Tod von Käte Perls in New York, wo sie auch begraben ist. |

Biografie Hugo Perls

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1886 | Hugo Perls wird am 24.5.1886 in Rybnik/Oberschlesien geboren. Seine Mutter ist Laura Perls, geb. Haase, geboren 17.3.1862, gestorben am 5.1.1919, deren Grabstein in Berlin Mies van der Rohe entwirft. Hugo hat zunächst auf Wunsch seiner Eltern eine Ausbildung zum Juristen absolviert, bevor er dann Kunsthändler und später Schriftsteller wird. | | Auftrag an den fast gleichaltrigen Ludwig Mies van der Rohe, Perls' Haus in Berlin-Zehlendorf, Hermannstr. 14 zu bauen. Es war der zweite Bauauftrag für den jungen Ludwig Mies. |
| 1910 | Im Frühjahr Heirat, die Trauzeugen sind Curt und Felix Glaser. Im Frühjahr 1910 Reise nach Paris zusammen mit Curt und Elsa Glaser; Einkauf von Kunstwerken für den Onkel Kätes und Vater Elsas, Hugo Kolker, Konsul und Chemiefabrikant in Breslau, Erfinder der Viskose. Begegnung mit Ambroise Vollard. Vor der Paris-Reise waren die beiden offensichtlich für drei Monate in Italien. | 1911 | Auftrag an Max Pechstein, für das Speisezimmer eine Gruppe von Wandgemälden auf Leinwand auszuführen: 38 Aktfiguren in einer arkadischen Landschaft. Die Bilder werden später Ludwig Justi zum 50. Geburtstag geschenkt, der in der Nationalgalerie einen Raum dafür einrichtet. Pechstein entwirft auch zwei expressionistische Metallgitter, welche die Heizkörper im Erdgeschoss verdecken. |
| | | 1912 | Bekannschaft mit Sonja und Karl Liebknecht. Im Dezember 1918 warnt Perls ihn vor einem Attentat. |

- 1913 Im März Besuch bei Edvard Munch in Moss; dort entstehen die zwei Fassungen des Doppelporträts *Käte und Hugo Perls* sowie die drei Einzelporträts von *Käte Perls*.
- 1914 Im Januar Tausch des Hauses Perls in Zehlendorf gegen fünf Max Liebermann-Gemälde mit dem Sozialisten und Sexualwissenschaftler Eduard Fuchs. Das Ehepaar wohnt danach in der Margaretenstraße 8 zur Miete.
- Am 15.8.1914, dem Tag, an dem die „Dicke Berta“ (ein 42 cm-Mörser) das „Wunder von Lüttich“, die Sprengung des letzten Sperrforts, vollbringt, legt Perls sein Gerichtsassessor-examen ab. Das Militär spricht ihn vom Kriegsdienst frei. Hugo Perls wird Sekretär in einer Abteilung des Roten Kreuzes im Reichstag. Die Bank in Breslau traut den oberschlesischen Hypotheken nicht mehr und schreibt ihm, er solle sich einschränken. Reise nach Italien. Aufenthalte in Frankfurt/M., Venedig und Arles. Die Finanzen sind nicht die besten. Ausflug nach Ardenhout zu Madame van Gogh-Bonger.
- 1915 Im Frühjahr Reise nach Brüssel mit Dr. Freudenberg, Besitzer eines Modehauses in Berlin.
- bis 1918 ist Perls im Reichsamt des Innern und im Auswärtigen Amt tätig, wo er täglich einen Pressebericht über die Kriegsberichterstattung in französischen Zeitungen abzuliefern hat. Später Mitarbeiter und Dezernent der Nachrichtenabteilung des Amtes.
- 1920 Hugo Perls und der Münchener Kunsthändler Georg Caspari werden am 2.12.1920 in Paris unter dem Verdacht verhaftet, Gemälde im Wert von 1 Million Franken nach Frankreich eingeschmuggelt zu haben. Am darauf folgenden Tag werden sie gegen Kautions freigelassen.
- 1923-1930 Nach dem ersten Weltkrieg unterhalten Hugo und Käte Perls von Ende 1923 bis Ende 1930, nach anderer Angabe bis Ende 1932 eine gemeinsame Kunstgalerie in Berlin. Nach wieder anderer Angabe handeln sie von 1919 bis 1931 mit „Impressionisten und Bildern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts“.
- 1924 Wiederbegegnung mit Ambroise Vollard in Paris.
- 1931 Offenbar während der Prozesse um die van Gogh-Fälschungen, dem sogenannten Wacker-
- Skandal, wandert Perls 1931 nach Paris aus, wo er unter anderem an der Sorbonne Vorlesungen über Plato hält und sein erstes Buch publiziert.
- 1932 Im Deutschen Archäologischen Institut in Rom Sichtung der deutschen Plato-Literatur.
- 1935 „las ich an der Sorbonne in sechs Vorlesungen über die Mathematik im Werke Platos, darunter eine über Mathematik und Kunst.“
- 1936 Sechs Vorlesungen über Platos Ästhetik.
- 1937 „Inzwischen hatte ich in dem ästhetischen und dem philosophischen Kongress in Nizza 1937 ‚Mitteilungen‘ über das bis dahin Unbekannte in Platos Ästhetik vorgelesen.“
- 1938 Vorbereitung der Vorlesungen für 1939: Platon et Kant: Anticipations et Parallèles.
- 1939 In Cagnes-sur-Mer wird die letzte Hand an das „Kosmos“-Buch angelegt. Vorbereitung eines Artikels über Kants Anklage für die Revue Philosophique, der nicht gedruckt werden konnte; später in der Pariser Revue erschienen, auf deutsch in Perls 1969, S. 90-126.
- 1941 Perls kommt im Herbst nach New York. 1941 heiratet er die 1903 in Heidelberg geborene schwedische Journalistin Eugenie Söderberg, die Tochter eines russisch-jüdischen Einwanderers (Alexander Riwkin und Frida Riwkin, geb. Perlman, 16.9.1881 - 19.7.1944), der dort Philosophie studierte und 1912 nach Stockholm emigrierte.
- 1942 Am 30./31.10.1942 Beschlagnahmung des Kunstbesitzes von Hugo Perls in der Société Parisienne, Rue de Daix 20.
- 1946 erscheint der „Kosmos“ in Spanisch in der Casa Editoria Juan in Mexiko.
- 1947 Erscheinen des „Kosmos“ bei Flammarion in Paris.
- 1965 kurzer Aufsatz über das ästhetische Urteil für die „Rivista di Estetica“ der Universität Turin.
- 1973 Im Januar 1973 stirbt Perls' zweite Frau, Eugenie Söderberg. Dritte Ehe mit Monica Schall. „Lexikon der platonischen Begriffe“ bei Francke, Bern.
- 1977 Am 14.8.1977 stirbt Hugo Perls im Alter von 91 Jahren in New York.

Bibliografie der Schriften von Hugo Perls

Von Delacroix bis Picasso. Hundert Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen französischer Meister des XIX. Jahrhunderts [Einführung von Julius Elias]. Ausstellung Hugo Perls, Berlin, Bellevuestr. 10, Februar - März 1925

1850 - 1925. Fünfundsiebzig Jahre Klassischer Deutscher Malerei. Ausstellung Hugo Perls, Berlin, Bellevuestr. 10, Februar - März 1926

Französische Malerei des XIX. Jahrhunderts. Zweite Ausstellung. Kunsthandlung Hugo Perls, Berlin W 9., Bellevuestr. 10, Januar - Februar 1927

Ausstellung altdeutscher und altniederländischer Gemälde [Einführung von Max J. Friedländer]. Kunsthandlung Hugo Perls, Berlin W 9., Bellevuestr. 10, Januar - Februar 1928

Mousa. Étude sur l'esthétique de Platon. In: Revue Philosophique de la France et de l'étranger, Bd. CVVII, 1934, S. 259-284

L'art et la beauté vus par Platon. - Paris: Skira, 1938

Le Savoir et la Foi religieuse dans l' Œuvre de Platon. In: Mercure de France, Ser. Moderne, 1938, Bd. 281, no. 949, 1er Janvier, S. 5-23 (deutsch unter „Wissen und religiöser Glaube in Platons Werk“. In: Goethes Ästhetik 1969, S.179-194)

Les Œuvres nouvelles. - New York: Éditions de la Maison française, c1942 - 1946

Platon, sa conception du cosmos. (2 Bde.) - New York: Éditions de la Maison française, Inc., c1945

Le Triomphe de la Beauté, 1945 (und Rom: Pagine Nuove 1948)

Das Geheimnis der Kunst. - Zürich: Artemis Verlag, 1959

Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel. - München: Paul List Verlag, 1962

Erindringer om Edvard Munch. In: Kunst og Kultur, 1962, 45. Jg., S. 27-46

Vorwort. In: Friedländer, Max J.: Über die Malerei. - München: Bruckmann, 1963 (identisch mit dem Kapitel über Friedländer in: Perls, Hugo: Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel. - München, 1962, S. 134-152)

Il giudizio estetico. In: Rivista di estetica. [Torino], 1965, Bd. 10, S. 215-224

Textbeitrag. In: Hermann Kesten (Hrsg.): Ich lebe nicht in der Bundesrepublik. - München: Paul List Verlag, 1964, S. 128-131

Varför är Kamilla vackert?: Om konst, konstnärer och konsthandel. - Stockholm: Rabén & Sjögren, 1965

Plato. Seine Auffassung vom Kosmos. - Bern: Francke, 1966

Die Komödie der Wahrheit. 10 Essays. - Bern, München: Francke, 1967

Goethes Ästhetik und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie. (Vom Verfasser aus dem Franz. übers.) - Bern, München: Francke, 1969

Lexikon der platonischen Begriffe. - Bern: Francke, 1973