
VERGESSENE KÖRPER: **HELMUT KOLLE UND MAX BECKMANN**



CURATORIAL STUDIES – THEORIE – GESCHICHTE – KRITIK

Stefanie Heraeus (Hg.)

[transcript]

From:

Stefanie Heraeus (Hg.)

Vergessene Körper: Helmut Kolle und Max Beckmann

July 2015, 124 p., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3281-1

Warum gehören manche Künstler und Künstlerinnen, oder einzelne ihrer Werke, zum Wissenskanon der Moderne? Warum geraten andere in Vergessenheit oder landen bestenfalls im Depot? Welche Rolle spielen dabei Galerien und Kunsthandel, Kunstkritik und Museen?

Dieser Band dokumentiert eine Kabinettausstellung im Frankfurter Städel Museum mit Gemälden von Helmut Kolle (1899-1931) und Plastiken von Max Beckmann (1884-1950) und richtet den Blick auf Strategien der Vermarktung, auf nationale Kategorien der Kunstkritik und auf die museale Verortung von Kunstwerken. Dies geschieht am Beispiel zweier Künstler, die in der Zwischenkriegszeit die Metropole Paris als künstlerischen Bezugspunkt teilten.

Stefanie Heraeus (Dr. phil.), geb. 1967, lehrt an der Goethe-Universität Frankfurt am Main als Leiterin des Masterprogramms »Curatorial Studies: Theorie – Geschichte – Kritik« (Goethe Universität und Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städel-schule).

For further information:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3281-1

-
- 07 Stefanie Heraeus
VORWORT/FOREWORD
- 11 Stefanie Heraeus
**KANONISIERUNG INSTANZ MUSEUM – ZUR
EINLEITUNG/THE MUSEUM AS A CANONIZING
INSTITUTION – AN INTRODUCTION**
- 26 Lukas Engert, Annabel Ruckdeschel und Jan Tappe
**VERGESSENE KÖRPER – WARUM HELMUT
KOLLE UND MAX BECKMANN?/FORGOTTEN
BODIES – WHY HELMUT KOLLE AND MAX
BECKMANN?**
- 35 Installationsansichten der Kabinettausstellung
- 39 Annabel Ruckdeschel
**„D’UNE FORMULE TRÈS ALLEMANDE“
ODER „FRANZÖSISCHE MALKULTUR“? –
DIE FUNKTION NATIONALER KATEGORIEN
FÜR HELMUT KOLLE**
- 51 Lukas Engert
**„DAMIT KOMPLETTIERT SICH DER BESTAND
DER WERKE BECKMANNS“ – ZUR MUSEALEN
VERORTUNG DES PLASTISCHEN WERKES
VON MAX BECKMANN**
- 58 Handschriftliche Briefe von Wilhelm Uhde
- 72 Louisa Schmitt
**DIE BRIEFE VON WILHELM UHDE UND
GEORG SWARZENSKI AUS DEM JAHR 1932
IM ARCHIV DES STÄDEL MUSEUMS –
TRANSKRIPTION**
-

-
- 81 Miriam Wilhelm
**„ICH WAR NIE ZUFÄLLIG BEFREUNDET“ –
WILHELM UHDES VERMARKTUNGSSTRATE-
GIEN UND SEINE KORRESPONDENZ MIT
GEORG SWARZENSKI**
- 86 Annika Etter
**„MEIN GOTT, WIE DIE ZEIT VERGEHT – HIER
KENNT MAN KAUM HERRN UHDE“ – DIE
ROLLE WILHELM UHDES IN DER PARISER
KUNSTSZENE**
- 92 Anton Zscherpe
**VON MÄNNERN UND TOREROS – DIE FIGUR
DES STIERKÄMPFERS BEI HELMUT KOLLE
UND HENRY DE MONTHERLANT**
- 99 Katalog / Catalogue
- 115 Literatur
-

VORWORT/FOREWORD

Stefanie Heraeus

Diskussionen um Fragen des Kuratorischen finden bislang vor allem im Kontext der Gegenwartskunst statt. Diese Fokussierung ist historisch dadurch zu erklären, dass es zeitgenössische künstlerische Positionen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre waren, die durch ihre Forderungen nach Ortsspezifität und durch ihre Institutionenkritik ein verändertes Berufsbild des Kuratierens hervorgebracht und international zur Etablierung der *Curatorial Studies* geführt haben. Gab es Anfang der 1990er Jahre nur einige wenige Programme an Museen, Universitäten und Kunsthochschulen, insbesondere im anglophonen Sprachraum, so sind die *Curatorial Studies* inzwischen ein globales akademisches Phänomen. Doch liegt der Fokus weiterhin auf der Gegenwartskunst, obwohl historische Positionen in Ausstellungen und Sammlungspräsentationen, häufig in Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Werken, immer größeres Gewicht bekommen. Im 2010 gegründeten Frankfurter Masterprogramm *Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik*, das *Goethe-Universität* und *Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule* gemeinsam durchführen, ist der Gegenstand weiter definiert: Die bislang eng an die Gegenwartskunst gebundenen Diskussionen um das Kuratorische werden auf alle Epochen geöffnet und auf ein breites Spektrum kulturwissenschaftlicher Disziplinen bezogen.

Im Sommer 2014 haben Studierende des Frankfurter Masterprogramms *Curatorial Studies* im *Städel Museum* die Kabinett-ausstellung „Vergessene Körper: Helmut Koller und Max Beckmann“ erarbeitet. Dabei ist auch die vorliegende Publikation entstanden. Es galt, für ein Kabinett des *Städel Museums* ein Konzept zu entwickeln und umzusetzen. Dabei sollte, so die Vorgabe des Museums, mit den Beständen des Hauses gearbeitet werden, und der Kabinettraum sollte sich in die Gesamterscheinung der Sammlungspräsentation einfügen. Zur Verfügung standen alle Gemälde des Depots und einige Werke der Sammlung. Es ging also nicht um kuratorische Experimente oder darum, auf die einladende Institution und deren Ausstellungsdisplay zu reagieren. Vielmehr ging es darum, in einem fest gesetzten Rahmen unter bereits etablierten Bedingungen zu arbeiten, dabei alle Möglichkeiten auszuschöpfen, aber auch die institutionellen Grenzen zu akzeptieren.

Mein besonderer Dank gilt Felix Krämer und Felicity Korn, die das Projekt über ein Semester lang eng begleitet haben. Im Rahmen der Kabinettausstellung haben die Beteiligten zudem die verschiedenen Abteilungen des *Städel Museums*, die an der Realisierung einer Ausstellung beteiligt sind, exemplarisch durchlaufen: die Restaurierungswerkstatt ebenso wie den Ausstellungsdienst, die Abteilungen Presse und Öffentlichkeitsarbeit und Bildung und Vermittlung. Für die Betreuung danken wir Stephan Knobloch, Katja Hilbig, Axel Braun, Silke Janssen und Chantal Eschenfelder. Mit Willem de Rooij und seiner Klasse haben wir das Projekt an der *Städelschule* diskutiert. Hagen Schmitt hat die Ausstellung fotografisch dokumentiert. Wanda Löwe hat die Texte sorgfältig redigiert. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank!

Discussions of curatorial issues have hitherto been carried out primarily in the context of contemporary art. This focus can be retraced to contemporary artistic approaches of the late 1960s and '70s which – with their demands for consideration of the specific venue and their institutional critique – introduced a new profile for the curating profession, while also leading to the establishment of *Curatorial Studies* worldwide as field of learning. Whereas in the early 1990s there were only a few degree programmes being carried out at museums, universities and art academies, particularly in anglophone regions, *Curatorial Studies* has meanwhile become a global academic phenomenon. Yet the focus continues to be directed towards art of the present, although ever greater emphasis is placed on historical concepts in exhibitions and collection presentations alike, often in juxtaposition to contemporary works. In the masters' programme in *Curatorial Studies* founded in Frankfurt in 2010 and carried out jointly by the *Goethe-Universität* and the *Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule*, the definition has been expanded. Hitherto closely linked with contemporary art, discussions of curatorial matters are now beginning to revolve around all epochs and a broad spectrum of cultural-theoretical disciplines.

In the summer of 2014, students of the Frankfurt masters' programme in *Curatorial Studies* developed the cabinet exhibition "Forgotten Bodies: Helmut Koller and Max Beckmann". This publication came about within the context of that project. The assignment was to develop and realize a concept for a

small exhibition gallery (a “cabinet”) of the *Städel Museum*. As specified by the museum, the curators were to work with the *Städel’s* own holdings, and the exhibition was to harmonize with the overall style of the presentation of its collection. The concern was therefore not with curatorial experiments or responding to the host institution and its exhibition display. Rather, the task was to be carried out within a fixed framework and under previously established conditions – exploiting all of the available options but also accepting the institutional limitations.

I am especially indebted to Dr Felix Krämer and Felicity Korn, who accompanied the project closely over the course of one semester. Within the framework of the cabinet exhibition, the participants moreover had contact with the various departments of the *Städel Museum* involved in the realization of an exhibition: the conservation workshop and the departments of exhibition services, press and public relations, and museum education and their staffs: Stephan Knobloch, Katja Hilbig, Axel Braun, Silke Janssen and Chantal Eschenfelder. We moreover discussed the project with Willem de Rooij and his class at the *Städelschule*. Hagen Schmitt documented the exhibition photographically. Wanda Löwe has copyedited the texts carefully. We hereby extend our sincere thanks to them all!

KANONISIERUNGSINSTANZ MUSEUM – ZUR EINLEITUNG

Stefanie Heraeus

Die Kabinettausstellung „Vergessene Körper: Helmut Kollo und Max Beckmann“ argumentiert auf unterschiedlichen Ebenen, dies sei hier nur angedeutet:¹ Einerseits geht es um ästhetische Fragen, um den künstlerischen Umgang mit Körperlichkeit und Figur,² wobei Kollo als Maler und Beckmann als Bildhauer vorgestellt werden. Andererseits geht es um biographische Verknüpfungen zwischen den Künstlern, von denen der eine gar nicht und der andere vornehmlich mit seinem bildkünstlerischen Werk im Wissenskanon der Moderne gelandet ist: Für beide war Paris, wo sie sich Ende der 1920er Jahre aufhielten, ein wichtiger künstlerischer Bezugspunkt. Außerdem hatten sie in unterschiedlicher Weise Verbindungen zu Wilhelm Uhde, zu jenem Sammler, Kunsthändler und Kunstschriftsteller, den Pablo Picasso 1910 in einer Serie von drei kubistischen Porträts zusammen mit Ambroise Vollard und Daniel-Henry Kahnweiler gemalt hat und der noch in den 1920er Jahren eine beachtete Figur der Pariser Kunstszene war.³ Für Kollo war Uhde Lebenspartner und Förderer, Beckmann suchte zu ihm Kontakt, um sich besser auf dem französischen Kunstmarkt zu etablieren. Zudem war es Beckmanns Vermittlung zu verdanken, dass 1932 ein Gemälde Kollas an das Frankfurter *Städel Museum* gelangte, dem 1950 drei weitere folgen sollten. Alle vier waren Schenkungen.

Die Gegenüberstellung dient aber besonders dem Nachdenken darüber, wie manche Künstler und Künstlerinnen oder bestimmte Werke von diesen, ins kollektive Bildgedächtnis gelangen, gewissermaßen kanonisch werden, andere hingegen in Vergessenheit geraten und bestenfalls im Depot landen. Welche Rolle Museumsinstitutionen dabei spielen mit ihren temporären Ausstellungen und permanenten Sammlungspräsentationen, ihren Schenkungen, Vermächtnissen, Ankäufen und Leihgaben, ist ein zentrales Thema der vorliegenden Publikation. Dabei führt der Blick auf diese beiden deutschen Künstler besonders zu den spezifischen Bedingungen des Pariser Kunstmarkts in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und zur Rolle der Kunstkritik zwischen nationalem Chauvinismus und internationalem Kunstverständnis.⁴ Denn Kollas Gemälde und Beckmanns Plastiken verbindet bei aller Unterschiedlichkeit, dass sie – wenn auch aus höchst unterschiedlichen Gründen – nicht zum künstlerischen Kanon der Klassischen Moderne gehören. In kunsthistorischen Überblickswerken zum 20. Jahrhundert erscheint Kollo überhaupt nicht, und Beckmann wird durchgehend als Maler vorgestellt. Seine Plastiken werden nicht erwähnt, geschweige denn abgebildet. Die letzte Auflage der „Propyläen Kunstgeschichte“, das wohl am weitesten verbreitete Medium von kanonisiertem kunstgeschichtlichen Bildwissen in Deutschland, oder eines der jüngsten Überblickswerke dieser Art, die „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“ aus dem Prestel Verlag, sind dafür exemplarisch.⁵

Kanonisierung: Akteure und Institutionen

Jeder Prozess der Kanonisierung ist das Resultat von vielfältigen Selektionen, Wertungen und Interessen, verbalen wie nonverbalen, intellektuellen wie ökonomischen, an denen viele verschiedene Akteure und Institutionen beteiligt sind. Die Wege der Kanonisierung von Kunstwerken sind durchaus ein breites Forschungsfeld, in den Literaturwissenschaften allerdings fester etabliert als in der Kunstgeschichte. Von der Vorstellung einer ästhetisch autonomen Kraft, mit der sich Werke eigenständig durchsetzen, für die Harold Bloom als prominenter Verfechter genannt werden kann, hat man sich weitgehend verabschiedet. Kanonisierungsprozesse werden als ein Zusammenspiel verschiedener kultureller Felder – intellektueller, ökonomischer, politischer und sozialer – aufgefasst, die alle konstitutiven Anteil an Kanonbildung und -revisionen haben.⁶ Für die bildende Kunst sind es vor allem die spezialisierten Institutionen: Akademien und Kunstmarkt, Ausstellungshäuser und Museen, Kunstkritik und akademische Kunsttheorie und -geschichte mit ihren jeweiligen Publikationen, den Fachzeitschriften und wissenschaftlichen Untersuchungen, den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen.⁷ Innerhalb dieses auf unterschiedliche Institutionen gestützten Expertenfelds aus Kuratoren, Künstlern, Händlern, Kritikern, Theoretikern, Förderern und Sammlern (aber natürlich auch Politikern mit ihrem Einfluss bei der Besetzung von Direktorenstellen und Budgetzuteilungen) verschieben sich die Diskurshoheiten immer wieder. Die Akteure treten zu verschiedenen Zeitpunkten in Erscheinung, manche als Katalysatoren des Neuen, andere als Institutionalisierer. Manche sind von flüchtiger Präsenz, andere haben Langzeitwirkung.

In diesem Gefüge sind Museen zentrale Orte, um Kategorisierungen zu institutionalisieren: Aufnahme, Integration und Ausschluss werden als Argument im Raum sichtbar gemacht. Museen institutionalisieren Maßstäbe und Narrative, wenn sie sich für die eine und gegen die andere Taxonomie entscheiden, wenn sie festlegen, welche Werke von welchen Künstlern und Künstlerinnen gesammelt und in welchem Kontext ausgestellt werden, welche Schenkungen und Vermächtnisse angenommen werden und was davon in der Sammlungspräsentation und was im Depot landet. Dabei haben sich Sammlungspräsentationen lange Zeit sehr von temporären Ausstellungen unterschieden: Sie wurden über große Zeiträume hinweg kaum verändert, waren geradezu starr, bis man vor gut zwei Jahrzehnten begann, „Szenenwechsel“ einzuführen und mit den Sammlungen zu arbeiten, wobei dies immer noch eher im Bereich der zeitgenössischen und modernen Kunst geschieht, weitaus seltener hingegen bei älteren Epochen.⁸ Die Definitionsmacht von Museen und ihren Kuratoren ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer wieder kritisiert worden – insbesondere von Künstlern.⁹

Im vergleichenden Blick der Kabinettausstellung auf Kolles Gemälde und Beckmanns Plastiken zeigen sich viele Aspekte von Kanonisierungsprozessen: Beckmann war als Maler bereits Ende der 1920er Jahre in Einzel- und Gruppenausstellungen sowie in Sammlungspräsentationen prominent vertreten und galt als eine Leitfigur der modernen Kunst.¹⁰ Dass Beckmann in den Jahren 1935 / 36 und 1950 auch plastisch

gearbeitet hat, ist hingegen weit weniger bekannt. Manche seiner Plastiken lassen sich zwar in der einen oder anderen Spezialpublikation finden, aber nicht in Handbüchern.¹¹ Dies hängt maßgeblich damit zusammen, dass er nur acht Gipsplastiken geschaffen hat. Bis auf zwei Güsse (vom „Mann in Dunkeln“ und von der „Tänzerin“) sind sie erst postum in den 1950er Jahren und 1968 in Bronze gegossen worden, jeweils in einer Auflage von acht Exemplaren. Dies geschah auf Initiative seiner Witwe, persönlicher Freunde und Förderer, darunter zwei seiner Galeristen. Die Platzierung dieser Plastiken im musealen Kontext durch Schenkungen, Leihgaben und Ankäufe hat ein halbes Jahrhundert gedauert. Dabei waren es vor allem zwei Ausstellungen, eine Retrospektive zu Beckmanns Gesamtwerk im Jahr 1984 in Köln und eine Ausstellung zu seinen Plastiken 2008 im *Städel Museum*, die die Plastiken gleichrangig neben seiner Malerei und seinen Arbeiten auf Papier gewürdigt haben.¹²

Bei Kollé waren es stets private Sammler und Förderer, die sich für die Sichtbarkeit seines Werkes eingesetzt haben, so auch bei den beiden letzten Einzelausstellungen in München (1994) sowie in Chemnitz und Hamburg (2010 / 11). Der größte Teil seines Gemäldebestands ist bis heute in Privatbesitz, wenngleich Sammler einzelne Werke oder ganze Werkgruppen an öffentliche Museen gestiftet haben.¹³ Kollés Hauptförderer war sein Lebensgefährte, der Kunsthändler Uhde, der seit den 1920er Jahren bis zu seinem eigenen Tod 1947 systematisch versucht hat, Kollé in der Kunstwelt zu positionieren – so wie er zuvor Pablo Picasso, Georges Braque oder Henri Rousseau gefördert hatte. Uhde hatte anders als seine Pariser Kunsthändlerkollegen keine kaufmännische Ausbildung, er war Kunsthistoriker. Bei der Positionierung seiner Künstler ist er erkennbar mit kunstwissenschaftlicher Strategie vorgegangen und hat gerade die kanonbildenden Institutionen für sein Vorhaben eingespannt: Er verschaffte Kollé regelmäßig Ausstellungen in kommerziellen Galerien, sorgte für Kritiken in etablierten Kunstzeitschriften oder schrieb selbst über den Maler.¹⁴ Darüber hinaus vermittelte er Kollés Gemälde geschickt an Privatsammlungen vornehmlich in Paris, aber auch in Berlin.¹⁵ Einzelne Gemälde bot er renommierten Museen als Geschenk oder zum Kauf an,¹⁶ wobei er auf sichtbarer Repräsentation in der Sammlung beharrte: „Meine einzige Bedingung kennen Sie ja: dass das Bild sogleich und gut gehängt wird“, betonte Uhde (und unterstrich „gut gehängt“ eigens) in einem Brief an den Direktor des *Städel Museums*, Georg Swarzenski.¹⁷ Damals, im September 1932, bot er ihm Kollés „Selbstbildnis mit Palette und Pinsel“ an, jenes Bild, das Beckmann lanciert hatte.

Gewissermaßen als Beleg für den Erfolg von Uhdes Umtriebigkeit seien hier zwei Publikationen angeführt: der recht frühe Eintrag zu Kollé im Leipziger Künstlerlexikon „Thieme / Becker“ von 1925 mit der Feststellung „Stellt seit 1920 öffentlich aus“¹⁸ und die „Histoire de l'art contemporain“, die der französische Kunsthistoriker René Huyghe, zu dieser Zeit konservatorischer Assistent am Louvre, 1934 in Zeitschriftenform herausgegeben hat. Dort werden Kollés Werke der Malerei des „Néo-Humansime“ zugeordnet und sind mit einer Abbildung vertreten.¹⁹ Wie häufig üblich sind im Anschluss an die Biographie des Künstlers dessen „Ausstellungen“, Werke in „Museen“

und eine „Bibliographie“ angeführt – all jene kanonbildenden Felder, auf die Uhdes Strategien zielten, um Kollé im Kunstdiskurs sichtbar zu machen.

Ausstellungen und künstlerischer Kanon

Welchen nicht zu unterschätzenden Anteil große Ausstellungen an der Ausprägung eines künstlerischen Kanons haben, ist am Beispiel der Jahrtausendausstellungen gezeigt worden.²⁰ Eine der großen internationalen Malerei-Ausstellungen der Weimarer Republik war die Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, die der *Kunstverein in Hamburg* 1927 anlässlich seines hundertjährigen Jubiläums in der *Hamburger Kunsthalle* ausrichtete. Sie soll 40 000 Besucher gehabt haben.²¹ Beckmann erwähnt die Ausstellung in einem Brief an seinen Münchner Kunsthändler Günther Franke: „[...] heute kommt noch der Hamburger Kunstverein dazu, der eine umfassende Ausstellung Europäischer Kunst für August – September plant gelegentlich seiner centenarfeier. – Hamburg ist sehr wichtig und bis jetzt noch nicht's getan für uns.“²² Um „einen Überblick über die neuere Malerei Europas zu geben“²³, hatte man 469 Werke aus 19 europäischen Nationen zusammengetragen. Beckmann war dort mit vier Gemälden und Kollé mit zweien vertreten, Werke beider Künstler tauchen im Katalog unter den nur 39 Abbildungen mit einer Schwarz-Weiß-Reproduktion auf.²⁴ In Heinrich Ehls Rezension in der sehr weit verbreiteten Zeitschrift „Kunst für Alle“ heißt es, dass die Ausstellung „eher den Durchschnitt neuesten Kunstschaffens als höchste Leistungen“ zeige. Und weiter: „Von den jungen und jüngsten deutschen Malern sind u. a. Beckmann, Paula Modersohn, Dix und Grosz, Helmut Kollé, Radziwill, Oppenheimer, Unold, Troendle, Caspar, Walter Grammaté, Nauen, Rohlf's, Seewald vertreten.“²⁵ Offensichtlich gehörten Künstler wie Beckmann, die in der Aufzählung ohne Vornamen angeführt werden, zu den bereits „jungen“ etablierten, die anderen (wie Kollé) zu den „jüngsten“.

Auch wenn Kollé in Hamburg vertreten war, scheint dies keine weitreichenden Konsequenzen gehabt zu haben. Die Liste seiner Ausstellungen zeigt, dass er bis heute weitgehend ein Galeriekünstler geblieben ist. Die wenigen Ausstellungen in öffentlichen Institutionen gingen maßgeblich auf einzelne Privatsammler seiner Gemälde zurück. Initiator seiner ersten Einzelausstellung in gleich drei öffentlichen Institutionen dürfte Richard Moering gewesen sein (als Dichter auch unter dem Pseudonym „Peter Gan“ bekannt), der mit Uhde und Kollé in Paris befreundet war. Er hat die Einleitung im Katalog zu der Wanderausstellung von 1952 verfasst und darin explizit das Ziel formuliert, „dem Frühverstorbenen die seit langem von seinen Freunden herbeigewünschte Möglichkeit zu geben, den ihm zukommenden Platz in der Geschichte der deutschen Malerei einzunehmen“.²⁶ Kollé sollte einen Platz in der Geschichte bekommen, also: in den Kanon einrücken. Gezeigt wurden 58 Ölgemälde aus deutschen und französischen Privatsammlungen, zunächst im *Kunstverein in Hamburg* (zu dieser Zeit in der *Hamburger Kunsthalle*), dann in der *Kestnergesellschaft* in

Hannover²⁷ und im Frankfurter *Städel Museum*. Gemessen an den schwierigen Nachkriegsbedingungen der deutschen Museen und Ausstellungshäuser war dies ein beachtlicher Aufwand.²⁸ Anfang der 1970er Jahre gab es zwei kleinere Wanderausstellungen der Gemälde Kolles, die eine im *Musée de l'Hôtel Sandelin* in Saint-Omer und im *Karl-Ernst-Osthaus-Museum* in Hagen, die andere in den Museen von Arras, Hazebrouck und Vitry.²⁹ Zuletzt widmeten öffentliche Museumsinstitutionen dem Werk Kolles zwei Retrospektiven: die erste im Jahr 1994 in der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus* (1994), die zweite im Jahr 2010 in den *Kunstsammlungen Chemnitz* und im *Ernst Barlach Haus* in Hamburg. Die Münchner Schau hatte der Privatsammler Hartwig Garnerus initiiert, Anlass in Chemnitz und Hamburg war der umfangreiche Bestand an Gemälden Kolles in der *Stiftung Gunzenhauser*.³⁰

Konturierung der Moderne: Zur Rolle der Kunstmuseen

Als Uhde Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre Kolle in den kulturellen Institutionen zu verankern suchte und Beckmann den Protegé des Kunsthändlers in Deutschland lancierte, um sich in Paris besser zu etablieren, war die diskursive Selektion, die schließlich zur kanonisierten Erzählung der westlichen Moderne führen sollte, in vollem Gange. Vielerorts waren neue Museumsabteilungen, zuweilen auch städtische Galerien, oder eigene Museen für moderne Kunst gegründet worden, in Deutschland etwa in Mannheim, Essen, Hannover und Frankfurt. Das *Kronprinzenpalais*, die *Moderne Abteilung der Berliner Nationalgalerie* aus dem Jahr 1919 und das davon maßgeblich beeinflusste New Yorker *Museum of Modern Art* von 1929, gehörten zu den prominentesten Neugründungen dieser Jahre. Die Gründungsdirektoren beider Institutionen, Ludwig Justi und Alfred Hamilton Barr, waren exponierte Fürsprecher der modernen Kunst innerhalb der kontrovers geführten Debatten. Mit ihren Ankäufen, Ausstellungen und Publikationen trieben sie die Förderung bestimmter Künstler und künstlerischer Stilrichtungen maßgeblich voran.

Alfred Barr konstruierte in seinem berühmten Diagramm auf dem Umschlag des Ausstellungskatalogs „Cubism and Abstract Art“ von 1936 eine kompliziert verschlungene Entwicklungsgeschichte, die man gleichwohl heute als linear und teleologisch bezeichnet. Er ließ sein prominent platziertes Diagramm der seinerzeit letzten 45 Jahre Kunstgeschichte im Jahr 1890 beginnen mit einzelnen Künstlern, Ismen und Medien und zog von diesen ausgehend – differenziert durch verschiedene Farben, Schriftgrößen und Linienformen – vielfältige Verbindungen zu den Formen der Abstraktion seiner eigenen Gegenwart.³¹ Das Diagramm gehört längst zu den einschlägigen kanonischen Erzählungen des 20. Jahrhunderts, es ist von Barr in mehreren Ausstellungen verwendet und schließlich in der ersten Sammlungspräsentation im *Museum of Modern Art* institutionalisiert worden.

Eine zentrale Rolle für die Kanonisierung der modernen Kunst spielte die Zeitschrift „Museum der Gegenwart“, die Justi zwischen 1930 und 1933 in Zusammenarbeit

mit über vierzig Direktoren jener Museums- und Ausstellungsinstitutionen herausgab, die sich für Gegenwartskunst engagierten, überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum, darunter aber auch Barr aus New York. In den Artikeln der Zeitschrift wurden Künstlerpersönlichkeiten, einzelne zentrale Werke oder ganze Œuvres sowie Museumsneu- oder umbauten diskutiert. Zudem wurden in jedem der dreizehn Quartalshefte „Erwerbungen von Werken neuerer Kunst, Ausstellungen und Neuordnungen der öffentlichen Sammlungen im deutschen Sprachgebiet“ veröffentlicht. Diese dokumentieren die Institutionalisierung bestimmter Künstler und künstlerischer Bewegungen im musealen Diskurs.

Kurz: An der Kanonisierung der westlichen Moderne hatten die Kunstmuseen – innerhalb des auf unterschiedliche Institutionen gestützten Expertenfelds – zentralen Anteil. In der Folgezeit hat dieser Kanon bis auf kleine nationale Differenzen nahezu alle europäischen und nordamerikanischen Kunstmuseen im 20. Jahrhundert dominiert. An Kanonrevisionen, etwa aus feministischer, medientheoretischer oder postkolonialer Perspektive, haben zwar in den letzten Jahrzehnten Großausstellungen wie die *Documenta* und zahlreiche Kunstbiennalen gearbeitet, ebenso viele kleinere kuratorische Projekte. Innerhalb der Sammlungspräsentationen setzten sich diese veränderten Sichtweisen aber erst sehr langsam durch.³² Sind Masternarrative und Kanones in Museen erst einmal institutionalisiert, braucht es Jahrzehnte bis zu ihrer Revision. Die Funktionsweisen der Exklusion lassen sich exemplarisch an Kolles Malerei und an Beckmanns Plastiken zeigen.

- 1 Dazu der Beitrag von Engert / Ruckdeschel / Tappe, S. 28 – 35.
- 2 Zum speziellen Umgang mit Körperlichkeit bei Kollé der Beitrag von Zscherpe, S. 94 – 99.
- 3 Dazu der Beitrag von Etter, S. 88 – 93.
- 4 Dazu der Beitrag von Ruckdeschel, S. 41 – 51.
- 5 Vgl. Argan 1977: Helmut Kollé kommt nicht vor (auch nicht unter seinem Pseudonym Helmut vom Hügel), bei Beckmann wird nur dessen Malerei angeführt, vgl. ebd., S. 167f.; ebenso auch bei Lange 2006, Reißer / Wolf 2003; Swoboda 1984 oder Walther 1998. Allein im Allgemeinen Künstlerlexikon 1994, S. 197 werden Beckmanns acht Plastiken angeführt.
- 6 Hatte Harold Bloom für die Größe eines Künstlers allein diesen selbst dafür verantwortlich gemacht und den Prozess der Kanonisierung als „einsames und abgehobenes Ringen der großen Geister um Unsterblichkeit“ beschrieben, so plädiert Aleida Assmann für eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise an die Kanonproblematik, die auch historische Dimensionen und die Rolle kultureller Institutionen berücksichtigt, dazu Assmann 1998.
- 7 Zum Museum „als Repräsentant eines institutionalisierten Kreislaufs, der auch das Atelier des Künstlers, die Galerie, die Wohnung des Sammlers, den Skulpturengarten, den öffentlichen Platz, die Eingangshalle der Firmenzentrale, den Tresorraum der Bank einschließt“ siehe Crimp 1996, S. 38f.
- 8 Die „Szenenwechsel“ hat Jean Christoph Ammann, von 1989 bis 2001 Direktor des *Museums für Moderne Kunst* in Frankfurt, eingeführt und die Sammlung seines Hauses 20 Mal in immer anderen Konstellati-

onen gezeigt. Es gibt wenige Museen, die sich so intensiv mit der eigenen Sammlung beschäftigt haben, dazu Bee 2001.

- 9 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere von Marcel Duchamp, in den 1970er Jahren und erneut in den 1990er Jahren im Zuge der von Künstlerinnen und Künstlern initiierten Institutionenkritik, darunter etwa Hans Haacke und Andrea Fraser.
- 10 Zu Beckmanns zentraler Rolle in der Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ siehe Foster 2004, S. 202 – 205 sowie Winkler 2002, S. 217 – 222.
- 11 So kommt Beckmann nicht vor in: Roh 1963. Bei Read 1985, S. 218 und bei Curtis 1999, S. 248 werden seine Plastiken in einem Satz beiläufig erwähnt.
- 12 Dazu der Beitrag von Engert, S. 53 – 59.
- 13 Alfred Gunzenhauser, der eine große Sammlung an Gemälden Kolles besessen hat, übergab diese durch die *Stiftung Gunzenhauser* 2010 an die *Kunstsammlungen Chemnitz*; an die *Städtische Galerie im Lenbachhaus* in München gelangte 2003 eine Schenkung von Hartwig Garnerus; weitere Werke Kolles in öffentlichen Sammlungen befinden sich im Pariser *Centre Pompidou*, im *Musée de Grenoble*, im *Musée d'Art et d'Archéologie* in Senlis und im *Burgmuseum Vitré*.
- 14 Uhde verfasste etwa das Vorwort der von ihm 1921 herausgegebenen Mappe mit Lithographien Kolles sowie die 1935 erschienene Monographie.
- 15 Dazu der Beitrag von Wilhelm, S. 83 – 87.
- 16 An die Städtische Galerie in Kassel hatte er Kolles Gemälde „Picador“ verkauft, das später von den Nazis beschlagnahmt wurde und als verschollen gilt, dazu Chabert 1981, S. II u. 63.
- 17 Siehe S. 66 u. S. 76 in dieser Publikation.
- 18 Thieme / Becker, Bd. 17 (1925), S. 53f. (unter „Hügel, Helmut vom, gen. Kolle“), hier S. 53.
- 19 Die „Histoire de l'art contemporain“ wurde 1934 in der Pariser Zeitschrift „L'amour de l'art“ veröffentlicht und erschien identisch 1968 unter dem Titel „Histoire de l'art contemporain La peinture“, hg. von Rene Hughe. Den Artikel über die Malerei des „Neohumanisme“ hatte Waldemar George verfasst (S. 359 – 362 u. Abb. 472), der mit Uhde und Kolle befreundet war.
- 20 Dazu Kitschen 2005, S. 271 – 274.
- 21 So Platte 1967, S. 24.
- 22 Brief vom 30.03.1927, in: Gallwitz / Schneede / von Wiese 1994, S. 83.
- 23 Ehl 1928, S. 51.
- 24 Ausst.Kat. Hamburg 1927, S. 24 u. 27, Abb. 35 u. 87.
- 25 Ehl 1928, S. 54.
- 26 Vgl. Ausst.Kat. Hamburg / Hannover / Frankfurt am Main 1952, o. S. [1f.]
- 27 In der *Kestnergesellschaft* fand die Ausstellung von Helmut Kolle während der Abwesenheit des damaligen Direktors, Alfred Hentzen, statt; dazu Schmied 1966, S. 88.

- 28 Siehe dazu etwa die Publikation von Friedrich / Prinzing 2013.
- 29 Vgl. die Ausstellungsbibliographie in: Ausst.Kat. Chemnitz 2010.
- 30 Inzwischen sind einzelne Werke von Kollé auch in Sammlungspräsentationen zu sehen. Außerhalb von Chemnitz etwa in der Ausstellung „Menschliches, Allzumenschliches“ mit Werken zur Neuen Sachlichkeit aus der Sammlung des Lenbachhauses (22.07.2014 – 31.12.2015) und bei der Neupräsentation der Moderne im *Städel Museum*, vgl. Ausst.Kat. Frankfurt am Main 2011, S. 275 mit Abb.
- 31 Dazu Altshuler 2008, S. 239 – 249 und Foster 2004, S. 319f.
- 32 Eine Sammlungspräsentation der Moderne, die bislang am offensichtlichsten die inzwischen vielfältig stattgefundenen Kanonrevisionen sichtbar zu machen sucht, ist „Multiple Modernities“ im Pariser *Centre Pompidou* (23.10.2013 – 26.01.2015).

THE MUSEUM AS A CANONIZING INSTITUTION – AN INTRODUCTION

Stefanie Heraeus

The cabinet exhibition “Forgotten Bodies: Helmut Kolle and Max Beckmann” pursues its line of reasoning on various different levels, to be touched on only briefly in the following.¹ On the one hand the concern is with aesthetic matters, the artistic treatment of corporeality and the figure,² in which context Kolle is introduced as a painter and Beckmann as a sculptor. On the other hand, the focus is on biographical aspects linking the two artists, of whom the one did not manage to carve a place for himself in the canon of modern art at all, and the other primarily with his pictorial work: for both, Paris – where they lived in the late 1920s – was an important artistic reference point. What is more, they were both connected, if in different ways, to Wilhelm Uhde, the collector, art dealer and art writer who had been painted by Pablo Picasso in 1910 in a series of three Cubist portraits (the other two sitters were Ambroise Vollard and Daniel-Henry Kahnweiler) and was still a highly respected figure in the Paris art world of the 1920s.³ While for Kolle Uhde was a life partner and a patron, Beckmann sought contact to him in his efforts to establish himself more firmly on the French art market. It was moreover thanks to Beckmann’s agency that, in 1932, a painting by Kolle made its way into the collection of Frankfurt’s *Städel Museum*; three further works were to follow in 1950. All four were donations.

The juxtaposition of the two figures serves above all, however, to spark reflection on how some artists, or certain works by those artists, find their way into the collective pictorial memory – in a sense become canonical –, while others sink into oblivion and, at best, land in the museum storeroom. The role played in that process by museum institutions with their temporary exhibitions and permanent collection presentations, their donations, bequests, purchases and loans, is a central theme of this publication. An examination of these two German artists sheds light especially on the specific conditions of the Parisian art market in the first two decades of the twentieth century and the role of art criticism between national chauvinism and the understanding of art as an international phenomenon.⁴ However great their differences, Kolle’s paintings and Beckmann’s sculptures have one thing in common: if for extremely different reasons, neither belong to the artistic canon of Classical Modern art. Kolle does not figure at all in surveys of twentieth-century art, and Beckmann is presented throughout as a painter. Far from being illustrated, his sculptures are not even mentioned. The last edition of the “Propyläen Kunstgeschichte”, presumably the most widely circulated medium of canonized art-historical knowledge in Germany, and the Prestel Verlag’s “Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland”, one of the most recent surveys of this kind, are cases in point.⁵

Canonization: Protagonists and Institutions

Every process of canonization is the result of multifarious selections, value judgements and interests, verbal and non-verbal, intellectual and economic, in which many different players and institutions are involved. The paths described by the canonization of works constitute a broad field of research that is more firmly established in literary studies, however, than in art history. The idea of an aesthetically autonomous force with which works ensure their places in the canon – as prominently championed by, for example, Harold Bloom – is largely a thing of the past. Canonization processes are conceived of as an interplay between various cultural fields – intellectual, economic, political and social – which all play a constitutive role in the formation and revision of canons.⁶ In the case of the visual arts, the decisive entities are the specialized institutions: the academies, the art market, exhibition halls and museums, art criticism and academic art theory and history with their respective publications, specialist journals and scholarly studies, and exhibition and inventory catalogues.⁷ These institutions form the foundation for a field of experts encompassing curators, artists, dealers, critics, theorists, patrons and collectors (and naturally also politicians with their influence on the appointment of directors and the distribution of funds) all competing for authority, which accordingly shifts from one player to the next. These players make their appearances at different points in time, now as catalysts for something new, now as institutionalizers. Many are of ephemeral presence; others have a lasting impact.

Within this system, museums are central locations for the institutionalization of categories: in them, inclusion, integration and exclusion become visible as arguments. Museums institutionalize standards and narratives when they decide in favour of one taxonomy and against another, when they decree which works by which artists will be collected and in what context those works will be shown, which donations and bequests will be accepted and which of the donated or bequeathed works will land in the presentation and which in the storeroom. In the past, collection presentations differed distinctly from temporary exhibitions: the former were hardly changed over long periods of time. They were virtually rigid constellations until, a little over two decades ago, “scene changes” were introduced, and museums began working with their collections. The latter approach, it should be added, still tends to be followed more in the area of contemporary and modern art, and far less in conjunction with earlier epochs.⁸ Over the course of the twentieth century, the power of definition wielded by museums and their curators was criticized again and again, especially by artists.⁹

In the comparative examination of Kolle's paintings and Beckmann's sculptures undertaken by the cabinet exhibition, many aspects of these canonization processes become apparent. Beckmann was already considered a leading figure in modern art – and prominently featured in solo and group exhibitions as well as collection presentations – at the end of the 1920s.¹⁰ The fact that he produced sculptures in the years 1935 / 36 and 1950 is far less well-known. In isolated cases, his sculptures can be

found in specialist publications, but not in compendia.¹¹ The chief reason for this circumstance is that he executed only eight plaster sculptures. Except for the “Man in the Dark” and the “Female Dancer”, they were not cast in bronze until after his death, in the 1950s and in 1968, each in an edition of eight. This production was carried out on the initiative of Beckmann’s widow, personal friends, and patrons, among them two of his dealers. The placement of these sculptures in the museum context by way of donations, loans and purchases took half a century. Within that process, there were above all two exhibitions – a retrospective of Beckmann’s complete oeuvre in Cologne in 1984 and an presentation of his sculptures at the *Städel Museum* in 2008 – that granted those sculptural works a status equal to that of the artist’s paintings and works on paper and paid tribute to them accordingly.¹²

In the case of Kolle, it was always private collectors and patrons who championed the cause of his works’ public visibility, as was also true of the last two solo exhibitions in Munich (1994) and in Chemnitz and Hamburg (2010 / 11). To this day, the majority of his paintings are in private collections, even if collectors have donated individual works or entire workgroups to public museums.¹³ Kolle’s chief patron was his life partner, the art dealer and art writer Uhde, who from the 1920s until his own death in 1947 systematically endeavoured to establish Kolle in the art world as he had Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Rousseau and others. Unlike his fellow art dealers in Paris, Uhde had had no commercial training; he was an art historian. In his efforts to position the artists he represented, he pursued an art-theoretical strategy, involving the canon-forming institutions in the process: he regularly procured exhibitions in commercial galleries for Kolle, saw to it that reviews of the latter’s work appeared in established art magazines, or wrote about the painter himself.¹⁴ He moreover skilfully arranged for sales of Kolle’s paintings to private collections, primarily in Paris but also in Berlin.¹⁵ He offered individual paintings to prestigious museums as donations or for sale,¹⁶ in which context he insisted on their visible representation in the collection: “You are aware of my only condition: that the painting be hung immediately and prominently”, Uhde stressed (underlining “prominently”) in a letter to Georg Swarzenski, the director of the *Städel Museum*.¹⁷ At the time (September 1932), through Beckmann’s agency, he was offering Kolle’s “Self-Portrait with Palette and Brush” to the *Städel*.

Two publications can be cited here by way of testimony to the success of Uhde’s efforts. The first is the very early entry on Kolle in the 1925 Leipzig “Thieme Becker” dictionary of artists, which notes: “has exhibited publicly since 1920.”¹⁸ The second is the “Historie de l’art contemporain” published by the French art historian René Huyghe (at the time a conservatorial assistant at the Louvre) in magazine form in 1934 and the following year as a book. There Kolle’s works are classified as examples of “néo-humaniste” painting and one of them is illustrated.¹⁹ As was usual practice, the artist’s biography is followed by a list of his “exhibitions” and works in “museums” as well as a “bibliography” – i.e. the entire spectrum of canon-forming fields at which Uhde aimed his strategies for positioning Kolle in the art discourse of the time.

Exhibitions and the Artistic Canon

The role played by large-scale exhibitions in the development of an artistic canon is not to be underestimated – and is illustrated by the example of centenary shows.²⁰ One of the major international painting exhibitions staged during the Weimar Republic was “Europäische Kunst der Gegenwart” (European Art of the Present), presented by the *Kunstverein in Hamburg* in the *Hamburger Kunsthalle* in 1927 on the occasion of its hundredth anniversary. It reportedly counted 40,000 visitors.²¹ Beckmann mentioned the show in a letter to his Munich art dealer Günther Franke: “... today there is also the Hamburger Kunstverein, which is planning a comprehensive exhibition of European art for August – September on the occasion of its centenary celebration. – Hamburg is very important and until now done nothing for us.”²² In order “to provide an overview of recent European painting”,²³ 469 works from 19 European nations were assembled. Beckmann was represented with four paintings, Kollé with two; both artists appear in the catalogue with one black-and-white reproduction each; there were only 39 illustrations in total.²⁴ In his review in the very widely circulated magazine “Kunst für Alle”, the critic Heinrich Ehl observed that the exhibition showed “the average of recent art production rather than its highest achievements”. And he continues: “Of the young and youngest German painters, Beckmann, Paula Modersohn, Dix and Grosz, Helmut Kollé, Radziwill, Oppenheimer, Unold, Troendle, Caspar, Walter Grammaté, Nauen, Rohlf, Seewald and others are featured.”²⁵ Artists cited without their first names (like Beckmann) evidently already belonged to the established “young” category; the others (like Kollé) to the “youngest”.

Even if the Hamburg exhibition featured Kollé, this inclusion does not seem to have had far-reaching consequences for the artist. A list of his exhibitions shows that he was, and still is, primarily a gallery artist. The few exhibitions in public institutions came about above all as the result of efforts on the part of individual private collectors of his paintings. The initiator of his first solo exhibition in three public institutions was presumably Richard Moering (known as a poet by the pseudonym “Peter Gan”), a friend of Uhde’s and Kollé’s in Paris who published a monograph about the painter in 1935 (the year in which Uhde’s monograph of Kollé also appeared). He wrote the introduction to the catalogue of the travelling exhibition of 1952, explicitly formulating the aim of giving “the prematurely deceased artist the opportunity to occupy the place he deserves in the history of German painting – in keeping with what has been the ardent wish of his friends for so long”.²⁶ Kollé was to have a place in history – i.e. be accepted into the canon. Fifty-eight oil paintings from private German and French collections were presented, first at the *Kunstverein in Hamburg* (housed in the *Hamburger Kunsthalle* at the time), and then at the *Kestner-Gesellschaft* in Hanover²⁷ and the *Städel Museum* in Frankfurt. In view of the difficult post-war conditions in German museums and exhibition halls, such a show could only have been organized with considerable effort.²⁸ In the early 1970s there were two smaller-scale travelling exhibitions of Kollé’s paintings, one at the *Musée de l’Hôtel Sandelin* in Saint-Omer

and the *Karl Ernst Osthaus-Museum* in Essen, the other at the museums of Arras, Hazebrouck and Vitré.²⁹ Most recently, public museum institutions have devoted two retrospectives to Kolle's œuvre, the first in 1994 at the *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, the second in 2010 in the *Kunstsammlungen Chemnitz* and the *Ernst Barlach Haus* in Hamburg. The Munich show had been initiated by the private collector Hartwig Garnerus, and the exhibition in Chemnitz und Hamburg occasioned by the extensive Kolle holdings in the *Stiftung Gunzenhauser*.³⁰

Defining Modernism: The Role of Art Museums

In the late 1920s and early 1930s – the period when Uhde was seeking to pave Kolle's way into cultural institutions and Beckmann launched the art dealer's protégé in Germany in order to establish himself better in Paris – the discursive selection that would ultimately lead to the canonized narrative of western modern art was still in full swing. In many places, new museum departments, municipal galleries or even entire museums of modern art had been founded – in Germany, for example, in Mannheim, Essen, Hanover and Frankfurt. The *Kronprinzenpalais*, the modern department of the *Berlin Nationalgalerie* founded in 1919, and the *Museum of Modern Art* modelled strongly after it and established in New York in 1929 were among the most prominent new museums of those years. Within the controversial debates conducted on the subject, the two institutions' founding directors, Ludwig Justi and Alfred Hamilton Barr, were outspoken advocates of modern art. With their purchases, exhibitions and publications, they played a decisive role in promoting certain artists and stylistic currents.

In his famous diagram on the cover of the exhibition catalogue "Cubism and Abstract Art" of 1936, Alfred Barr constructed a complexly interwoven history of modern art which is nevertheless today considered linear and teleological. He had his prominently placed diagram of the preceding forty-five years of art history begin in 1890 with individual artists, isms and media and, taking these as starting points, retraced multifarious paths – distinguished from one another by different colours, type sizes and line forms – to the forms of abstraction prevalent in his own time.³¹ The diagram has long been among the chief canonical narratives of the twentieth century. Barr used it in several exhibitions and ultimately institutionalized it in the first collection presentation of the New York *MoMA*.

The magazine "Museum der Gegenwart" likewise played a central role in the canonization of modern art. Being published from 1930 to 1933, it was edited by Justi in collaboration with more than forty directors of those museum and exhibition institutions devoted to the cause of contemporary art, primarily in the German-speaking world, but also Barr in New York. The magazine's articles discussed artistic figures, individual chief works and entire œuvres, as well as structural alterations carried out in museums and new museum constructions. What is more, in each of the thirteen quarterly issues, the "acquisitions of works of recent art, exhibitions and reorganizations

of public collections in the German-speaking world” were published. This documents the institutionalization of certain artists and art movements in the museum discourse.

In short, within the field of experts that emerged from the spectrum of different institutions, art museums played a central role in the canonization of western modern art. In the decades that followed, apart from a few minor national differences, this canon dominated nearly all European and North American art museums throughout the twentieth century. Major exhibitions such as the *Documenta* and numerous art biennials as well as many smaller-scale curatorial projects have been working for decades to revise the canon from a range of different perspectives, for example the feminist, media-theoretical, post-colonial, etc. In presentations of museum collections, however, these new outlooks have taken hold only very gradually.³² Once master narratives and canons have been institutionalized in museums, it takes decades for them to be revised. Kolle’s painting and Beckmann’s sculptures provide us with instructive examples of how the mechanics of exclusion work.

1 See Engert / Ruckdeschel / Tappe, *Warum Kolle und Beckmann*, p. 28 – 35.

2 Concerning Kolle’s particular handling of physicalness see Zscherpe, p. 94 – 99.

3 See Etter, p. 88 – 93.

4 See Ruckdeschel, p. 41 – 51.

5 Cf. Argan 1977: Helmut Kolle is not mentioned (neither his pseudonym Helmut vom Hügel), only Beckmann’s paintings cf. *ibid.*, p. 167f.; neither in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Vom Expressionismus bis heute*, ed. by Lange 2006; in: *Reclams Kunstepochen, 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, nor by Swoboda 1984, nor by Walther 1998. Only *Allgemeines Künstlerlexikon 1994*, p. 197 lists Beckmann’s eight sculptures.

6 Whereas Harold Bloom ascribes the greatness of an artist singularly to his or her own ability and describes the process of canonization as “the geniuses’ lonely and detached struggle for immortality”, Aleida Assmann calls for an approach to the problem of canonization via cultural sciences also considering historical dimensions and the role of cultural institutions, see Assmann 1998, p. 46 – 50.

7 Regarding the museum “as representative of an institutionalized cycle which also includes the artist’s workshop, the collector’s apartment, the sculpture garden, the public square, the entrance hall of a company’s headquarters and the bank’s vault”, see Douglas Crimp 1996, p. 38f.

8 Jean Christoph Ammann, director of the Frankfurt *Museum of Modern Art* from 1989 until 2001, introduced the so-called “change of scene”. He showed 20 different constellations of his museum’s collection. Only a few museums have concentrated on their own collection in such an intensive manner, see Bee 2001.

9 At the beginning of the 20th century particularly by Marcel Duchamp, in the 1970s and again in the 1990s in the course of the criticism of institutions initiated by artists, among them were Hans Haacke und Andrea Fraser.

10 Concerning Beckmann’s central position in the Mannheim “*Neue Sachlichkeit*” see Foster 2004, p. 202 – 205, as well as Winkler 2002, p. 217 – 222.

11 Beckmann is not mentioned like this by Roh 1963, Read 1985, p. 218 and Curtis 1999, p. 248 casually mention his sculptures.

- 12 See Engert, p. 53 – 59
- 13 Alfred Gunzenhauser who had owned a large collection of Kollé's paintings had the *Stiftung Gunzenhauser* give it to the *Kunstsammlungen Chemnitz* in 2010; in 2003 Hartwig Gannerus made a donation to the *Städtische Galerie in the Lenbachhaus* in Munich; Further paintings by Kollé in public collections can be found in *Centre Georges Pompidou* in Paris, in the *Musée de Grenoble*, in the *Musée d'Art et d'Archéologie* in Senlis and in the *Burgmuseum Vitry*.
- 14 Uhde wrote the preface of the file of Kollé's lithographs which he published in 1921 and of a monograph which was published in 1935.
- 15 See Wilhelm, p. 83 – 87.
- 16 He sold Kollé's painting "Picador" to the *Städtische Galerie* in Kassel which was later confiscated by the Nazis and is today considered to be lost, see Chabert 1981, p. II and 63.
- 17 Cf. in this publication p. 66 and p. 76.
- 18 Thieme / Becker 1925, p. 53f.
- 19 „Histoire de l'art contemporain“ was published in Paris in 1934 in the magazine „L'amour de l'art“ and was identically released in 1968 titled „Histoire de l'art contemporain – La peinture“ ed. by Rene Hughe. The article on painting of the „Neohumanisme“ was written by Waldemar George (p. 359 – 362 and fig. 472), who was friends with Uhde and Kollé.
- 20 See Kitschen 2005, p. 271 – 274.
- 21 According to Platte 1967, p. 24.
- 22 Letter from March 30th, 1927, in: Gallwitz / Schneede / von Wiese 1994, p. 83.
- 23 Ehl 1928, p. 51.
- 24 Ausst.Kat. Hamburg 1927, p. 24 u. 27, fig. 35 u. 87.
- 25 Ehl, p. 54.
- 26 Cf. Ausst.Kat. Hamburg / Hannover / Frankfurt am Main 1952, no page [1f.]
- 27 The exhibition of Helmut Kollé took place in the *Kestner Gesellschaft* in the absence of the Alfred Hentzen; see Schmied 1966, p. 88.
- 28 See the publications by Julia Friedel and Andreas Prinzing „So fing man einfach an“, Köln 2013.
- 29 See Ausstellungsbibliographie in: Ausst.Kat. Chemnitz 2010.
- 30 By now, single paintings by Kollé can be seen in collection presentations. Beyond Chemnitz for instance in the exhibition „Menschliches, Allzumenschliches“ with New Objectivity paintings from the collection of Lenbachhaus (22.07.2014 – 31.12.2015) and in the new presentation of modernity in the *Städel Museum*, cf. Ausst.Kat. Frankfurt am Main 2011, p. 275 and figures.
- 31 See Altshuler 2008, p. 239 – 24 und Foster 2004, p. 319f.
- 32 A collection presentation of modernity which intends to make the several revisions of canon visible is „Multiple Modernities“ in the *Centre Georges Pompidou* in Paris (23.10.2013 – 26.01.2015).