Christiane Lange

Karin Kneffel und das Haus des Sammlers Hermann Lange

2009 lud Martin Hentschel, der Leiter der Kunstmuseen Krefeld, die Malerin Karin Kneffel ein, im Museum Haus Esters eine Ausstellung zu realisieren. Er wünschte sich, der Ausstellungsgeschichte des Hauses folgend, eine Schau, die auf das Gebäude und seine Architektur von Ludwig Mies van der Rohe Bezug nimmt.

Haus Esters sowie das benachbarte Haus Lange blicken auf eine lange Tradition von Ausstellungen zurück, in denen neue, noch nicht etablierte künstlerische Positionen gezeigt wurden. Seit 1955 stand Haus Lange dem städtischen Museum für Ausstellungen zur Verfügung. Unter der Leitung von Paul Wember wurde es ein Hotspot junger westeuropäischer und amerikanischer Kunst. 1981 kam Haus Esters hinzu, beide jetzt unter der Leitung von Gerhard Storck und Julian Heynen, die diese Tradition fortsetzten. Installationen mit direktem Bezug zur Architektur bilden innerhalb des Ausstellungsprogramms eine zentrale Rolle.[1]

Erbaut wurden die zwillingshaften Gebäude jedoch als private Wohnhäuser. 1927 erteilten die beruflich und privat eng verbundenen Seidenfabrikanten Hermann Lange (1874–1942) und Josef Esters (1884–1966) Ludwig Mies van der Rohe den Auftrag, zwei Wohnhäuser für sie und ihre Familien mit drei bzw. vier Kindern zu errichten. Auch Teile der Einrichtung ließen sie von Mies entwerfen. 1930 zogen die Familien ein. Während die Familie von Josef Esters das Haus bis zum Tod der Bauherrin 1976 nutzte, entschieden die Nachfahren von Hermann Lange bereits 1955, es dem städtischen Museum für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu überlassen. Die Häuser sind bis heute Teil der Kunstmuseen Krefeld. Darüber hinaus repräsentieren sie gemeinsam mit den ebenfalls von Mies entworfenen Krefelder Verseidag-Bauten ein Drittel des europäischen Œuvres von Ludwig Mies van der Rohe und zählen zu den bedeutendsten Architekturdenkmälern der Moderne in Deutschland.[2]

Karin Kneffel ließ sich auf Martin Hentschels Vorschlag ein.[3] Sie ahnte vermutlich nicht, dass es der Anfang einer bis heute anhaltenden Auseinandersetzung mit dem Thema werden würde, in deren Verlauf sie sich erst die Häuser, dann weitere Bauten von Mies van der Rohe und schließlich die Kunstsammlung von einem der Bauherren, Hermann Lange, künstlerisch „einverleiben“ würde. Diese letztgenannte Gruppe wird in der aktuellen Ausstellung erstmals gemeinsam mit Originalen der Sammlung Lange gezeigt. Vom Prozess der Aneignung dieser Bilder sowie der Geschichte von Haus und Sammler handelt dieser Beitrag.

Kneffel’s Interesse galt von Anbeginn weniger der Architektur von Haus Esters, sondern der historischen Erscheinung der Innenräume um 1930. Genauer gesagt weckten vor allem historische Innenaufnahmen, die sie in Monografien zu den Häusern fand, ihr Interesse.[4] Neben einigen privaten Aufnahmen erlangte eine 16-

teilige Fotoserie besondere Bedeutung. Die Fotoagentur Berliner Bild-Bericht hatte sie 1930 im Auftrag des Architekten von den gerade bezogenen Häusern angefertigt. Sie umfasst mehrere Außenaufnahmen sowie einige Innenansichten, darunter alle von Mies gestalteten Innenräume einschließlich der Kunst, die vor allem im Haus Lange eine dominante Rolle spielte. Im Rahmen einer Publikation zum Möbeldesign des Architekten und seiner Partnerin, der Designerin Lilly Reich, habe ich diese Serie 2007 erstmals veröffentlicht. Sie war erst zwei Jahre zuvor im Nachlass des Mies-Schülers Eduard Ludwig aufgetaucht.[5]

Bis zu diesem Zeitpunkt waren nur fünf Aufnahmen der Serie bekannt. Eine Außen- und zwei Innenansichten konnte Walter Cohen, Leiter des Düsseldorfer Ehrenhofs, 1931 „dank dem Entgegenkommen des Architekten [...] zuerst abbilden". In seinem Beitrag lobte er die „wundervolle Geschlossenheit" von Haus und Kunst, die ihn an das Haus des Sammlers Oskar Reinhart in Winterthur erinnerte.[6] Fast zeitgleich erschien eine Ansicht in der kanonbildenden Publikation *The International Style* von Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock.[7] 1947 verwendete Johnson zwei Aufnahmen in seiner Monografie über das Werk des Architekten.[8] Alle zukünftigen Publikationen griffen auf diese einzigen bekannten bauzeitlichen Aufnahmen zurück. Erst 2005 wurde klar, dass sie Teil einer umfassenden Serie waren.

Die Fotos waren rezeptionsgeschichtlich also noch recht „frisch", als Karin Kneffel sie kennenlernte. Für ihre ersten Arbeiten zu Haus Esters verwendete sie mehrere Motive dieser Reihe: Eine Ansicht vom Zugang zur Terrasse[9], zwei der *Halle*[10] (Abb.S.15, 60) und eine Ansicht vom *Zimmer der Dame* im Haus Lange[11] (Abb.S.34). Sie führte erzählerische Momente ein, verbarg die Szenen hinter beschlagenen Scheiben und surrealen fliegenden Tropfen, wie es für ihre Arbeiten charakteristisch ist. In den nächsten zwei Jahren folgten weitere Werke zum Thema, jetzt griff sie vor allem auf die Innenaufnahmen von Haus Lange zurück, auf denen zahlreiche Exponate der Sammlung zu sehen sind, die der Hausherr in den 1920er Jahren zusammengetragen hatte: Ernst Ludwig Kirchner ist in der *Halle* prominent mit dem *Potsdamer Platz* vertreten, Marc Chagall mit der *Hommage à Apollinaire*, gerahmt von den Skulpturen *Die Badende* und *Sich Umwendende* von Wilhelm Lehmbruck, außerdem Oskar Kokoschka mit *Sommer I* (Abb.S.20). Von August Macke ist die *Große Promenade* (Abb.S.30) zu sehen, von Franz Marc die *Hirten* und die *Bergziegen*.

Auf der Aufnahme vom *Zimmer der Dame* fallen zahl- reiche Kleinskulpturen von Renée Sintenis ins Auge. Sie sind in einer schlanken, zu einem Drittel in der Wand eingelassenen Vitrine arrangiert, sicherlich das elaborierteste Einbaumöbel, das Mies van der Rohe jemals entworfen hat. Im *Esszimmer*[12] dominiert noch einmal Marc Chagall mit *Der heilige Droschkenkutscher* (Abb. S.82) und *Interieur II* (Abb.S.82) sowie *La table de marbre* von Juan Gris. Die Ölgemälde und Skulptu- ren, die auf den Vorlagen zu erkennen sind, gibt Karin Kneffel zunächst als Grisaillen wieder, zum Teil unscharf – ungefähr so, wie sie auf den Schwarzweiß-Aufnah- men zu sehen sind. Die Malerin malt das Foto ab.

Erst 2014 werden die Kunstwerke farbig. Kneffel knipst gewissermaßen das Licht an.

Wie Leuchtkästen erschei- nen nun der *Potsdamer Platz* und *Große Promenade* im Raum. Kokoschkas *Sommer I* bleibt jedoch vorerst dunkel, ebenso Chagalls *Droschkenkutscher*; sie folgen 2016 (Abb.S.21, 23). Kneffel hatte sich zwischenzeitlich auf die Suche nach den Bildern gemacht, um sie im Original zu studieren. Ihre Recherche „dokumentiert" sie in Gemälden, auf denen das gesuchte Bild mit starken roten Strichen auf der Fotovorlage markiert ist. Sie „findet" den *Potsdamer Platz* in der Neuen Natio- nalgalerie in Berlin (Abb.S.27), *Sommer I* in Dresden (Abb.S.21), die *Große Promenade* im Franz Marc Museum (Abb. S.29) und den *Heiligen Droschkenkut- scher* in Frankfurt, dort jedoch auf dem Kopf hängend (Abb.S.80, 85). Sie malt die gefundenen Arbeiten in ihren musealen Umfeldern.

So auch die Frankfurter Hängung, die sie „korrigiert", indem sie das Foto mit besagtem Gemälde im Esszim- mer von Haus Lange andersherum wiedergibt.[13]

Eine weitere Recherche betrifft eine unspektakuläre Aufnahme vom Flur im ersten Obergeschoß von Haus Lange. Dort ist eine kleine Arbeit abgebildet, fast

schwarz, nur zwei Lichtpunkte sind auf dem Foto noch zu sehen. Kneffel glaubt (richtigerweise), *Spinnennetz* von Paul Klee (Abb.S.91) zu erkennen, und malt es in die Szene. Dann korrigiert sie jedoch ihre Entscheidung. Das *Spinnennetz* wird durchgestrichen und durch den *Schwarzen Fürsten* von Klee aus der Kunstsammlung NRW ersetzt (Abb.S.88, 89) Auch diese Arbeit gehör- te ursprünglich zur Sammlung von Hermann Lange. Sukzessive erhalten alle Gemälde auf den Innenaufnah- men ihre Farbigkeit – jetzt malt die Malerin die Malerei.

Während Kneffel die Gemälde ihrer malenden Kolle- gen ohne auffällige Veränderung wiedergibt, greift sie bei den Skulpturen stellenweise gestalterisch ein oder ändert die Auswahl. So erhalten Lehmbrucks *Badende* und die *Büste der Knienden* in einigen Ausführungen volles, welliges Haar. Manolo Hugués *Hockende Frau* auf dem Sideboard im *Zimmer der Dame* wird seine *Liegende Frau* von 1936 zur Seite gestellt, die zum Zeit- punkt der Aufnahme noch nicht existierte und nie Teil der Sammlung wurde.

Auch die Auswahl der Tierskulpturen von Renée Sintenis in der Mies'schen Vitrine ist verändert. 2011 verlängert Kneffel das Möbel und erweitert die Sammlung nach Gutdünken. Sie fügt nicht nur das *Galoppierende Pferd* von 1928 sowie das *Ausschlagende Fohlen* von 1923 hinzu, sondern auch Arbeiten, die erst in den 1950er Jahren entstanden wie der *Laufende Elefant*. Auch Sintenis' sicherlich bekannteste Arbeit, der Berliner *Bär*, Wahrzeichen der Stadt und Trophäe der Berliner Ber- linale, findet Eingang in die Vitrine: 2011 in der frühen Ausführung von 1932 mit dem hockenden, kindlichen Bären und später, 2020, in seiner heute bekannten Form aus den 1950er Jahren[14].

Sind diese kontrafaktischen Eingriffe als Kommentare der Künstlerin zu verstehen, als Kritik an der Arbeit von

Wilhelm Lehmbruck oder an abstrahierten Darstellun- gen im Allgemeinen? Macht sie gar einen Verbesse- rungsvorschlag für den Sammler? Wohl nicht. Folgt man der Spur von Kneffels „Recherchen“ wird deutlich, dass zwischen den Fotografien, dem Fotografierten – insbesondere der Kunst – und Kneffels forschendem, künstlerischem Blick ein ständiger Austausch an Im- pulsen stattfindet, den sie aufgreift. Bild, Abbild und Vorbild tauschen mehrfach die Rollen. Die Eingriffe sind Ausdruck der Freiheit ihres künstlerischen Handelns, das nicht auf wissenschaftliche Präzision abzielt, sondern

in erster Linie ihre eigene Malerei nährt.

Der Sammler Hermann Lange

Die Interieuraufnahmen von Haus Lange zeigen rund ein Dutzend Gemälde und etwa die gleiche Anzahl an Skulpturen. Auch wenn kapitale Werke wie der *Pots- damer Platz* von Ernst Ludwig Kirchner und mehrere große Arbeiten von Marc Chagall, Oskar Kokoschka, Franz Marc, August Macke, Juan Gris und Paul Klee da- runter sind, geben sie nur einen kleinen Einblick in die Sammlung, die Hermann Lange in den 1920er Jahren zusammengetragen hatte. Nach heutiger Einschätzung umfasste sie damals um die 300 Gemälde und Skulptu- ren. Dazu kamen Grafiken und Mappen-Werke.[15] Der Journalist Max Osborn vermittelt 1925 in der *Vossischen Zeitung* einen Eindruck ihrer Reichhaltig- keit, nachdem er Lange in seinem damaligen Zuhause, einem großbürgerlichen Wohnhaus der Jahrhundert- wende, besucht hatte: „Diese Zimmer, mit Bildern, Zeichnungen, Skulpturen bis zum Rande beladen, sind wie eine illustrierte Geschichte des jüngsten Abschnit- tes. Es fehlt wohl kaum ein repräsentativer Name. Von den Männern der ‚Brücke‘ geht es zum ‚Blauen Reiter‘, von Kirchner und Heckel zu Kandinsky und Marc. Von der Modersohn zu Nolde, Kokoschka und Meidner, von Hofer zu Feininger, Klee und Campendonk. [...] Dazu

die Franzosen: Léger, Gleizes, Delaunay, die Laurencin. Dazu Plastisches: Maillol und Lehmbruck. Dazwischen stehen rheinische Madonnen und Heilige.“[16] Walter Cohen kommt nach seinem Besuch im gerade bezoge- nen neuen Wohnhaus von Mies zu der Einschätzung, die Sammlung habe „durch die Bevorzugung der kubis- tischen Kunst von Picasso, Braque und Gris, der archi- tektonisch bestimmten Malerei Légers und der mehr visionäre Paul Klee [...] einen Sondercharakter ange- nommen, der sie in die Nähe der mit Recht berühmten Sammlung Dr. Rebers in Lausanne stellt.“[17] Der Galerist Alfred Flechtheim bezeichnete Haus und Sammlung gar als ein „bürgerliches Zwanzigstesjahrhundert – ‚Sans- Souci‘“.[18]

Wer war Hermann Lange?

Als Hermann Lange (1874–1942) und seine britische Frau Mary (1875–1964) das neue Haus bezogen, waren beide Mitte fünfzig. Ihr Sohn und die ältere Tochter hatten bereits geheiratet, nur das jüngste der drei Kinder lebte noch einige Jahre im gemeinsamen Haushalt. Die Suche nach dem passenden Architekten und die Ausführung des Baus hatten länger gedauert als geplant, sodass das Haus mit fünf Schlafzimmern bei Fertigstellung eigentlich schon wieder ein bisschen zu groß war.

Josef Esters und Hermann Lange hatten 1920 gemein- sam den Grundstein ihres wirtschaftlichen Erfolges gelegt. Sie schlossen ihre und zwei weitere Krefelder Seidenwebereien zu der *Vereinigte Seidenwebereien Aktiengesellschaft* (Verseidag) zusammen, die sich durch weitere Unternehmensanschlüsse zum größten Seidenstoffhersteller im deutschen Reich entwickelte. Das Unternehmen bestand bis 2009, seine Produktion von technischen Geweben existiert bis heute.

Die linksrheinische Samt- und Seidenstadt Krefeld galt als Lyon des Nordens. Mit über hundert Seidenwebe- reien, den entsprechenden Fachschulen, Forschungs- instituten und Fachverbänden bildete sie das Zentrum der deutschen Seidenindustrie. Seit der Ansiedlung des Dachverbandes nach dem Ersten Weltkrieg wurde sie auch ihre Denk- und Schaltzentrale.

Lange war nicht nur im Vorstand seines Unternehmens tätig, sondern zählte auch zu den führenden Akteuren des Branchenverbandes, dessen Vorsitz er 1930 über- nahm. Die gestalterische Modernisierung der Seidenin- dustrie gehörte zu seinen zentralen Anliegen. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts war er mit den Reformkünstlern des Jugendstils in Kontakt gekommen. Friedrich Dene- ken, der Leiter des städtischen Museums für Kunst und Gewerbe, setzte sich im Sinne der Reformbewegung dafür ein, Künstler mit lokalen Produzenten zusammen- zubringen, um das gestalterische Niveau der Produktion zu verbessern. Mit diesem Ziel hatte er auch mehrere Seidenfabrikanten angesprochen. Nur wenige Betriebe beteiligten sich, darunter die Seidenweberei Carl Lan- ge. Hermann Lange betreute im väterlichen Unterneh- men die Ausführung von Seidendessins nach Entwürfen von Peter Behrens, Walter Leistikow und anderen. Das Projekt wurde zwar bald als unwirtschaftlich aufge- geben, die Reformierungsbestrebungen der Gestalter- ausbildung jedoch nicht. Was Lange und seine Mit- streiter sich unter ihrer Forderung nach „bahnbrechend Neuem“ vorstellten, war deutlich geworden, als Lange 1925 mit Walter Gropius die Möglichkeit erörterte,

das Bauhaus, mindestens aber dessen Webereiklasse nach Krefeld umzusiedeln. Alternativ sollte Gropius die Leitung der lokalen Kunstgewerbeschule übernehmen. Aus beidem wurde nichts – das Bauhaus ging nach Dessau –, der Plan wurde jedoch mit der Berufung des prägenden Bauhaus-Meisters Johannes Itten zum ersten Leiter der 1931 gegründeten *Schule für Flächenkunst*

54

55

noch in Teilen verwirklicht. Georg Muche und weitere Bauhaus-Angehörige folgten. Krefeld wurde eines der Zentren für ehemalige Bauhäusler während des Natio- nalsozialismus.[19]

Auch die Zusammenarbeit Hermann Langes mit dem Ar- chitekten Mies van der Rohe beschränkte sich nicht auf die Wohnhäuser. Parallel zum Häuserbau entwarfen Mies und dessen Partnerin Lilly Reich Ausstellungsarchi- tekturen für die ersten öffentlichen Selbstdarstellungen des Verbandes auf der Messe *Die Mode der Dame*

in Berlin 1927 und der Weltausstellung in Barcelona 1929. Die Präsentationen im Kleid der Avantgarde waren Teil einer umfangreichen Strategie, die Seiden- industrie im internationalen Markt neu zu positionieren, vor allem gegenüber der alles beherrschenden franzö- sischen Konkurrenz. Es folgten weitere Messeaufträge sowie die Planung für eine der Betriebsstätten der Verseidag in Krefeld.

Hermann Lange agierte im Unternehmen und im Ver- band nicht allein, aber sein Einfluss in diesen Prozes- sen war maßgeblich. Dank seiner Verbindungen zur Kunstszene und zum Deutschen Werkbund, dessen Mitglied er war, konnte er auf ein komplexes Netzwerk zurückgreifen und es für seine Ziele nutzbar machen. Er prägte nicht nur die Entwicklung seiner Industrie, sondern auch die seiner Stadt in bestimmten Bereichen. Zugleich profitierte er von ihrer zukunftsorientierten Kulturpolitik seit der Wende zum 20. Jahrhundert. In der zeitgenössischen Vorstellung bildete die produktive Verbindung von Seidenindustrie, Kunst und Design die DNA der Stadt, um es mit einem aktuellen Modewort auszudrücken.[20]

Vor diesem Hintergrund ist es nicht ganz überraschend, dass Hermann Lange, wie übrigens auch einige seiner Berufskollegen, Interesse an der bildenden Kunst ent- wickelte. Seine Ankäufe sind durch den kriegsbedingten

Verlust seines persönlichen Nachlasses zwar nicht mehr im Detail nachvollziehbar, seine Bewegungen in der Kunstszene haben jedoch Spuren in den Archiven von Künstlern, Sammlern, Galerien sowie Museen hinter- lassen.[21] Zu den ersten Künstlern, von denen Lange Arbeiten erwarb, gehörte Wassily Kandinsky, dessen Arbeiten Herwarth Walden in der Galerie Der Sturm

in Berlin anbot. Auch die von Kneffel wiedergegebene Arbeit *Improvisation 21* von 1911 erwarb Lange wahr- scheinlich dort. Kneffels Darstellung des Bildes zeigt es im Modellhaus Mies van der Rohes auf der Bauausstel- lung in Berlin 1931; sie basiert auf einer Fotografie aus der Zeitschrift *Die Form*[22]. Hermann Lange hatte dem Architekten das Bild von dessen Bauhaus-Kollegen für die Dauer der Bauausstellung ausgeliehen, ein Beleg ihrer gewachsenen Beziehung.[23]

Spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkriegs nutzte Lange seine geschäftlichen Reisen nach Paris, um Kon- takte zu den führenden Galeristen der jungen franzö- sischen Kunst aufzubauen. Er stand mit Daniel-Henry Kahnweiler, Léonce Rosenberg und der Galerie Simon in Verbindung, wo er vermutlich auch *La table de mar- bre* (1926) von Juan Gris erworben hat. Zwölf Arbeiten des Künstlers soll er besessen haben.[24] In Deutschland zählte er zu den Kunden von Karl Nierendorf, der

ihn mit Mies bekannt machte. Unter den zahlreichen Galerien war die Verbindung zu Alfred Flechtheim, dem führenden Vermittler junger französischer Kunst, die wichtigste. Lange schätzte Flechtheim nicht nur als Händler. Er sah in ihm einen wichtigen Europäer, der „als einer der Ersten wesentlich zur Förderung der kultu- rellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frank- reich beigetragen“ habe.[25] Außer französischer Kunst kamen Arbeiten der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck und Aristide Maillol, der Bildhauerin Renée Sintenis von Flechtheim in Langes Sammlung sowie Werke von Paul

Klee. Cohen sah bei seinem Besuch „allein zwanzig hier und dort verteilt“.[26] Zugleich stand Lange im Austausch mit anderen Samm- lern. So erwarb er den *Potsdamer Platz* von dem Sammlerpaar Alfred und Thekla Hess, *Das Spinnennetz* von der Berner Klee-Sammlerin Hannah Bürgi-Bigler[27] und zwei seiner bedeutenden Chagalls, die *Hommage à Apollinaire* und *Der heilige Droschkenkutscher* von dem vormaligen Galeristen und Sammler Herbert von Garvens-Garvensburg aus Hannover.[28]

Bilder seiner wachsenden Sammlung stellte er regel- mäßig als Leihgaben zur Verfügung. Insbesondere dem Leiter der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi, räumte er freie Auswahl für die Bestückung des Kronprinzen- palais ein, ebenso dem Kunsthistoriker Carl Einstein

für seinen Band zur Kunst des 20. Jahrhunderts der Propyläen-Kunstgeschichte. Beides geschah sicherlich nicht ganz uneigennützig. Nina Senger resümiert, dass Lange sich „als Sammler durch eine hohe Zielstrebigkeit und eine profunde Kenntnis aus[zeichnete]. Er war mit den Usancen des Kunstmarktes bestens vertraut.“[29]

Es ist nicht bekannt, aus welchen Motiven Lange be- gann, junge Avantgardekunst zu kaufen. Prestige und Repräsentationsbedürfnis des aufstrebenden Unterneh- mers könnte man vermuten. Art, Menge und der Zeit- punkt seiner Erwerbungen, häufig lange bevor die Künstler überhaupt breitere oder museale Anerkennung genossen, hätten diesen Zweck jedoch nur einge- schränkt erfüllt. Für das „Zeitgenössische und Lebens- kräftige“[30] nahm Lange durchaus Konfrontationen inner- halb seines gesellschaftlichen Umfeldes in Kauf. Nicht erst sein Wohnhaus von Mies stieß auf Unverständnis. Bereits 1920 hatte er mit seinem Engagement für die Präsentation zeitgenössischer Kunst im städtischen Mu- seum den Zorn auf sich gezogen. Unzufrieden mit der konservativen Ausstellungspolitik von Friedrich Deneken,

gründete er 1920 den Verein *Junge Kunst*. Mit einer großen Schau zeitgenössischer Kunst, für die er und seine Mitstreiter Leihgaben von Künstlern, Museen und Sammlerkollegen zusammentrugen, sollte Denekens Schwachstelle aufgedeckt und er zum Rückzug ge- bracht werden.

Der Plan ging nur zur Hälfte auf. Im Freundeskreis des Museums, dem Lange und seine Vereinskollegen zwar auch angehörten, regte sich massiver Widerstand. Die Gegner des Vorhabens beauftragten den Kunsthistoriker Ludwig Thormaehlen, „im Geheimen“ ebenfalls eine Schau zur zeitgenössischen Kunst zusammenzustellen. Sie sollte Denekens Ansehen retten und dem Verein *Junge Kunst* den Wind aus den Segeln nehmen.

Es war nicht zum Schaden des kunstinteressierten Publikums. Nach langer Abstinenz konnte es sich un- verhofft in gleich zwei hochkarätigen Ausstellungen im städtischen Museum über den Stand der Avantgarde informieren. Der Verein veranstaltete bis 1922 weitere Schauen und löste sich mit der Berufung von Max Creutz zum neuen Leiter auf.[31]

Eine ganz andere Seite des Sammlers zeigt seine Ent- scheidung, ausgerechnet Otto Dix um ein Portrait seiner Mutter zu bitten. Nicht die drastischen Darstellungen von

Kokotten und Betrunkenen interessierten ihn. Er hoff- te vielmehr, dass es Dix gelänge, „in gleich liebevoller Weise, wie Sie das bei Ihren Eltern getan haben, meine Mutter wiederzugeben“. Dix malte Bertha Lange 1925, Hermann Lange gefiel das Bild „außerordentlich gut“.[32]

Der Umzug aus dem dreigeschossigen Wohnhaus mit zentralem Treppenhaus, Zimmerfluchten, Tapeten und Stuck in einen Neubau der Moderne mit hellen Räumen und ungegliederten Wandflächen ermöglichte, die Sammlung in einer ganz anderen Weise zu präsen- tieren als bislang. Es war ein erster Schritt zum *White Cube*, der für die Kunstpräsentation in der zweiten

Jahrhunderthälfte Standard wurde. Cohen lobte das „ungewöhnliche Taktgefühl“ des Architekten „für die besonderen Bedürfnisse eines passionierten Kunst- sammlers“.[33]

Auch in praktischer Hinsicht beantwortete der Bau die Anforderungen einer Kunstsammlung. Bilderleisten im ganzen Haus vereinfachten die Hängung der Ölgemälde und Zeichnungen. Was nicht gezeigt wurde, konnte unkompliziert ins Bilderdepot im Keller gebracht werden, das über einen Schlitz direkt von der Halle aus zugänglich war. Für die Skulpturen hatte Mies mehrere Wandkonsolen aus Travertin angebracht. Sie waren

die höfliche Antwort des Architekten auf den für ihn inakzeptablen Wunsch des Bauherrn, Nischen für sie vorzusehen.[34] Haus Lange war Mies’ fünftes Projekt für einen Bauherrn mit Kunstsammlung, das dritte, bei dem die Sammlung vom Wohnbereich nicht durch eine ausgewiesene Galerie getrennt war. Auch wenn er keine spezifische Formensprache für diesen Haustyp entwickelte[35], trug die Auseinandersetzung Früchte: Seine Integration von Gemälden in sein „Erdgeschoßhaus“ auf der Berliner Bauausstellung 1931 – darunter *Improvisation 21* von Wassily Kandinsky aus der Sammlung Hermann Langes – wurde als bedeutendes Novum wahrgenommen. „Dieses Bekenntnis eines so radikalen, so maßgeben- den Architekten wie Mies van der Rohe zum Bild- schmuck der Wände ist ein erfreuliches Zeichen der veränderten Einstellung moderner Baukunst zur bilden- den Kunst.“[36]

1. *Dreißig Jahre durch die Kunst. Museum Haus Lange 1955– 1985*. Ausst.-Kat. Kunstmuseen Krefeld 1985.
2. Christiane Lange, *Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie*, Berlin 2011.
3. Martin Hentschel (Hg.), *Karin Kneffel. Haus am Stadtrand,* Ausst.-Kat. Museum Haus Esters Krefeld, Ostfildern 2009.
4. Kent Kleinmann und Leslie van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld Villas*, Princeton 2005; Christiane Lange, *Mies van der Rohe & Lilly Reich. Möbel und Räume*, Ostfildern 2007.
5. Lange 2007 (wie Anm. 4), Abb. S. 33–48. Die im Nachlass gefundenen Fotos sind auf der Rückseite mit dem Stempel des Berliner Bild-Berichts versehen und fortlaufend nummeriert. Nr. 1–13 bilden Haus Lange, Nr. 14–21 Haus Esters von außen und innen ab. Nr. 1 ist im MoMA, New York, erhalten. Nr. 2, 5, 16, 17 und 18 fehlen. Ob sie vom Architekten aus- sortiert wurden oder verloren gingen, ist unbekannt.
6. Walter Cohen, „Haus Lange in Krefeld“, in: *Museum der Gegenwart*, Berlin, Jg. 1, H. 4, 1931, S. 160–168, Abb. S. 159–161.

7. Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson, *The International Style. Architecture Since 1922*, New York 1932.
8. Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, Boston 1947, Abb. S. 40–41.
9. Berliner Bild-Bericht, Haus Lange und Esters, Nr. 21.
10. Berliner Bild-Bericht, Haus Lange und Esters, Nr. 18.
11. Berliner Bild-Bericht, Haus Lange und Esters, Nr. 12.
12. Berliner Bild-Bericht, Haus Lange und Esters, Nr. 13.
13. Karin Kneffel 2017 (Abb.S.81,83).
14. Abb. in: *Karin Kneffel. Endlich Part 01*, Ausst.-Kat., Köln 2015, S. 9 und S. 23.
15. Nina Senger und Jan Maruhn, „Hermann Lange, Förderer der Moderne", in: Julian Heynen (Hg.), *Ein Ort für Kunst. Ludwig Mies van der Rohe. Haus Lange – Haus Esters*, Ostfildern 1995, S. 14–19.
16. Max Osborn, „Von rheinischen Museen und Sammlungen", in: Das Unterhaltungsblatt der *Vossischen Zeitung* Nr. 312 vom 4.7.1925.
17. Walter Cohen, „Haus Lange in Krefeld", in: *Museum der Gegenwart*, Berlin, Jg. 1, H. 4, 1931, S. 161.
18. Alfred Flechtheim, „Die Einbahnstraße", in: *Omnibus. Eine Zeitschrift, Sonderheft: Almanach auf das Jahr 1931*, Berlin und Düsseldorf 1931, S. 9–28, Zitat S. 13.
19. Zur Geschichte der Seidenindustrie und ihrer Verbindung zur Avantgarde siehe: Anke Blümm, Christiane Lange (Hg.), *Bau- haus und Textilindustrie. Architektur, Design, Lehre*, München 2019; und *Der Westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Von der Künstlerseide zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund*, Ausst.-Kat. Krefelder Museen, Krefeld 1984.
20. Lange 2011 (wie Anm. 2).
21. Senger und Maruhn 1995 (wie Anm. 15); Nina Senger, „Zwei begeisterte Sammler Chagalls: Franz Kluxen und Hermann Lange", in: Georg Heuberger und Monika Grütters (Hg.), *Chagall und Deutschland. Verehrt, Verfemt*, München 2004, S. 64–69; dies. und Stefan Frey, „Hermann Lange (1874–1942) Krefeld/Berlin", in: *Phantasiewelten Paul Klee*. Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau 2015, S. 73–74.
22. *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, H. 6, 1931, S. 243.
23. Mies van der Rohe war im Rahmen der Bauausstellung mit der Gestaltung der Ausstellung *Die Wohnung unserer Zeit* beauftragt worden, zu der er Modelleinrichtungen und ein Modellhaus beisteuerte.
24. Cohen 1931 (wie Anm. 17), S. 164.
25. Geburtstagsgruß von Hermann Lange an Alfred Flechtheim, 1.4.1928.
26. Cohen 1931 (wie Anm. 17), S. 166.
27. Stefan Frey, „Klee-Sammlungen in der Schweiz", in: *Phantasiewelten Paul Klee*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau 2015, S. 84–88, zu Hannah Bürgi-Bigler siehe S. 84.
28. Senger 2004 (wie Anm. 21), S. 68.
29. Ebd., S. 67.
30. Geburtstagsgruß von Hermann Lange an Alfred Flechtheim, 1.4.1928.
31. Siehe Lange 2011 (wie Anm. 2), S. 18–21.
32. Hermann Lange an Otto Dix am 15.9. und 21.12.1925, Bestand Otto Dix, Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
33. Cohen 1931 (wie Anm. 6), Abb. S. 162.
34. Siehe Korrespondenz Büro Mies: John an Walter am 23.1.1929; John an Lange am 23.1.1929. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive, Correspondence Lange/Esters House.
35. Siehe Jan Maruhn, „Bauen für die Kunst: Mies van der Rohe als Architekt für Kunstsammler", in: Terence Riley und Barry Bergdoll (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, München 2001, S. 318–323.
36. J.W. Schülein, „Bilder im Modernen Haus", in: *Deutsche Kunst und Dekoration: Illustrierte*

Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeit. Nr. 68, September 1931, S. 345.