

genannten Werke sicher wieder gesehen (die »entzückende Degas«-Zeichnung ist möglicherweise dieselbe Tänzerin, die auf dem Umschlag des Knoedler-Ausstellungskatalogs abgebildet ist). Dieser Brief, unterstützt durch ein Galerie-internes Memo mit ähnlichem Tonfall,³ zeigt, dass Remarque mit den Kunstsammler- und Händlerkreisen in New York und an der Westküste, welche er seit seiner Ankunft fast fünf Jahre zuvor kultiviert hatte, inzwischen gut vernetzt war und als Sammler und Kunstvermittler ein gewisses Ansehen genoss. Die Annahme Seligmans, dass Remarque bereit wäre, Bilder aus seiner eigenen Sammlung zu verkaufen, um daraus Profit zu schlagen, zeigt, dass er und andere Zeigenossen⁴ Remarques Motive für seine Vernetzung mit der Kunstwelt, für sein Sammeln, sein Ausstellen und seine Förderung der Europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts falsch einschätzten.

Wie es die Beiträge in diesem Buch ausführlich demonstrieren, wurde Remarques Leben ab den 1930er Jahren untrennbar mit der bildenden Kunst verwoben. Ausserdem wird gezeigt, dass der Erwerb und die Förderung des Französischen Impressionismus als »Akt des Schutzes der Werte der Zivilisation, der Kultur, der Kunst, der Impressionisten«⁵ zu deuten ist. Im Lichte eines »passionierten Sammelns für einen höheren Zweck« wird dieser Aufsatz Remarques Beziehung zum amerikanischen Kunstmarkt durch die 1940er Jahre betrachten. Wie sich herausstellen wird, war dieses Verhältnis durch und durch geprägt von seiner entwurzelten Identität und seiner Erfahrung im Exil.

Kurz nach seiner Ankunft im Hafen von New York im September 1939 – zunächst ohne seine Kunstsammlung, die er in Europa zurückgelassen hatte⁶ – schloss sich Remarque der deutschen Schauspielerin Marlene Dietrich an, die sich in Beverly Hills, Los Angeles, niedergelassen hatte. Der Schriftsteller hatte, wie die Presse eifrig berichtete, »seine Deutsche Staatsbürgerschaft verloren und reist mit einer Identifikationsbescheinigung.«⁷ Solche »aufklärenden« Worte, stets unter Erwähnung seines Antikriegsromans »All Quiet«, wie ihn die amerikanische Presse flapsig nannte, begleitete so gut wie jede öffentliche Erwähnung Remarques in den nächsten zehn Jahren und spiegelten seine Stellung als – deutscher – Einwanderer wieder. Dies traf ebenfalls auf die Literatur zu, die im Zusammenhang mit den öffentlichen Ausstellungen der Remarque-Sammlung erschien: Im Jahr 1943 erklärt das Vorwort des von

This letter – corroborated by an interdepartmental memo along the same lines³ – demonstrates Remarque's connectedness and acceptance in collectors' and art dealer circles both in New York and on the west coast, which he had begun to cultivate upon his arrival almost five years earlier. In its assumption that Remarque would be willing to sell works from his collection for financial profit, the letter also reflects Seligman's (and other contemporaries') misunderstanding⁴ of the motives for Remarque's connectedness, for his collecting, exhibiting and promoting European art of the late nineteenth century.

As the essays in this book amply demonstrate, Remarque's life and literary work became inextricably intertwined with art from the 1930s onwards, and his acquisition and promotion of French Impressionist art must be interpreted as an effort »to rescue the values of civilization, to rescue culture, art, the art of the Impressionists.«⁵ It is in light of what one might label »a passionate collecting for a greater cause« that this essay will trace Remarque's relationship with the American art market through the 1940s. As will become clear, his displaced identity and experience in exile came to color every facet of this relationship.

Shortly after his arrival in the port of New York in September 1939 – erstwhile without his art collection, which remained in Europe⁶ – Remarque joined the German actress Marlene Dietrich in Beverly Hills, Los Angeles. The novelist had, as the popular press hastened to point out, »lost his German citizenship and is traveling under a certificate of identification.«⁷ Such qualifiers, together with the reference to his authorship of the anti-war novel »All Quiet« – as the press nicknamed his signature novel – would continue to introduce most every public mention of Remarque for the next ten years, reflecting his immigration status. This also came to include the literature that accompanied exhibitions of Remarque's art collection: In 1943, the foreword of the Knoedler exhibition catalogue explains how »[h]e was a German, and now he is becoming an American«⁸ (in fact, it would be another four years before Remarque obtained his American citizenship). Such provisional statements must have served as a constant and grating reminder of the fact that the security given to Remarque and others in his position by their host country was – understandably – tenuous and conditional. The Knoedler show, with its emphasis on the process of émigré Americanization,