

Jan Ketz

Die Sammlung Gruber als Dokument einer Sammlerbiographie des 20. Jahrhunderts

Professor Dr. h.c. L. Fritz Gruber kann man in mehrfacher Hinsicht als Phänomen verstehen. Aufgrund seiner Leistungen für die Photographie wurde er vielfach geehrt, doch nicht zuletzt ist der Sammler Gruber als ein kulturhistorisches Phänomen des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Er war ein einflussreicher Ausstellungsmacher, Freund und Förderer von Künstlerinnen und Künstlern, ein äußerst aktiver Publizist und hat als Sammler einen außergewöhnlichen Weg beschritten. Grubers Arbeitstätigkeiten waren untrennbar mit seiner Sammeltätigkeit verbunden, immer motiviert von dem gleichen Interesse. Gruber zog in seiner Lebenspraxis und -sicht kaum Bedeutungsunterschiede zwischen den Bildern und ihren Erschaffern, denn er war nicht nur an Photos interessiert sondern ebenso an den Menschen, die mit den Aufnahmen verbunden sind. Das Zielbewusstsein in dieser Interessensverknüpfung ist nicht zu unterschätzen, ging es doch um das unaufhörliche Kennenlernen neuer oder bislang unbeachteter Entwicklungen in der Auseinandersetzung mit dem jungen bildnerischen Medium Photographie, welches sich für die kommunikative Begegnung sehr gut eignet. Hinzu kam das kongeniale Zusammenwirken von Fachkompetenz und ausgeprägter gesellschaftlicher Fähigkeit von Seiten Grubers.

Als Betrachter von Photographien entwickelte sich Gruber schnell vom gewöhnlichen Konsumenten hin zum genussvollen Connaisseur. Typisch für einen Sammler aus impulsbestimmter Leidenschaft, folgte sein Sammeln nicht einem zuvor klar bestimmten Plan. Vielmehr hat sich seine Sammlung „ereignet“, wie Gruber gern bescheiden betonte, sie war ein 'Nebenprodukt' seiner privaten und beruflichen Tätigkeiten.

Entscheidend für die letztendliche Gestalt und Qualität der Sammlung war zweifelsfrei eine generelle Offenheit gegenüber neuen, aktuellen Bildern und vor allem Grubers bemerkenswert sicheres Gespür für wegweisende wie stilbildende Werke und Künstler. Grubers Sammeltätigkeit stand dabei nie für sich allein und sein Interesse war auf weit mehr gerichtet als die bloße Vermehrung seiner Kollektion.

Typisch für viele Sammler ist der Austausch mit Gleichgesinnten. Gruber reiste viel und traf dabei andere Photospezialisten, knüpfte Kontakte und erweiterte sein Wissen über andere photographische Sammlungen. Insbesondere während der drei Jahrzehnte zwischen 1950 und 1980, in denen L. Fritz Gruber die *Bilderschauen der photokina* verantwortete, kooperierte er international mit Institutionen und Kollegen. Hierbei ist er unter anderem mit Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski und Helmut Gernsheim zusammengelkommen, die ihrerseits bedeutende Sammlungen für Institutionen betreuten, oder wie Gernsheim als Privatsammler renommierte Photokollektionen zusammentrugen. Bereits in jungen Jahren hatte Gruber photographische Sammlungen seiner Zeit wahrgenommen. Auf der Kölner *PRESSA* 1928, der „Messe für das gedruckte Wort“, welche ihn als Besucher in Form und Inhalt nachhaltig beeindruckt hat, begegnete ihm die Sammlung von Prof. Dr. Erich Stenger. Den Einfluss der Erfahrung dieses gesamten Ausstellungsbesuchs auf sein späteres Handeln betonte Gruber wiederholt. Als Ausstellungsmacher ließ er sich später von der avantgardistischen Raumgestaltung von El Lissitzky leiten. In den 1950er Jahren hat Gruber anschließend selbst mehrfach die Sammlung Stenger in verschiedenen Variationen im Rahmen photographischer Ausstellungen der *photokina-Bilderschauen* gezeigt. Im deutlichen Unterschied zur Sammeltätigkeit von Kollegen und Freunden konzentrierte sich die Sammlung, die L. Fritz Gruber begonnen und seit der Hochzeit Ende der 1950er Jahre mit seiner Frau Renate gemeinsam weiterführte, nicht auf historische, sondern zeitgenössische Photographie.

Die *Sammlung Gruber* ist heute Teil der photographischen Sammlung des Museum Ludwig Köln und umfasst mehr als 2500 Photographien. Mit dem Ankauf von rund 900 Photographien durch die Stadt Köln wurde im Jahr 1977 der Grundstock für die heutige Photographieabteilung gebildet. Einem Rheinländischen Geist des Mäzenatentums verbunden, wurden alle weiteren Photographien durch das Sammlerehepaar bis in die 1990er Jahre hinzugestiftet. Allein die *Sammlung Gruber* gibt schon einen Überblick über die wesentlichen Epochen und Entwicklungsschritte in der Photographiegeschichte des 20. Jahrhunderts: Sie setzt zeitlich mit Arbeiten des ausgehenden Piktorialismus ein, reicht über frühe stilbildende Positionen der direkten und experimentellen Photographie bis hin zur inszenierten Photographie der vergangenen Jahrzehnte. Wichtige Positionen aus den Bereichen der angewandten, kommerziellen Photographie – wie Mode und Reportage aus allen Dekaden – sind ebenso stark vertreten. Mit Arbeiten Jacques-Henri Lartigues ist genau genommen auch ein frühes Beispiel der Amateurphotographie vertreten. Der durchgängige Schwerpunkt auf dem Porträt spiegelt das vorherrschende Interesse des Sammlers an der Darstellung des Menschen. Widmen sich heutige Photographie-Sammlungen, ob museale oder private, häufig einer bestimmten Richtung oder ausgewählten Tendenzen, so ist der *Sammlung Gruber* die persönliche Faszination des Sammlers für Photographische Bilder aller Bereiche und für die verschiedenen Epochen im Verlauf eines Jahrhunderts eigen. Aufgrund dieses weiten Ansatzes repräsentiert die Sammlung einen heute als historisch anzusehenden Blick auf das Medium. Die Kernzeit der Sammeltätigkeit reicht von der Nachkriegszeit bis zum Ende der 1970er Jahre, wobei die deutliche Konzentration auf westeuropäische und nordamerikanische Positionen den überwiegenden Wirkungsraum Grubers widerspiegelt. Den Großteil der Bilder stellen Schwarzweiß-Photographien auf Silbergelatine-Papier.

Die Übergabe der Sammlung Haubrich an die Stadt Köln als ein symbolträchtiges Zeichen direkt nach dem Krieg, die zahlreichen Ausstellungen mit

Kunst aus privaten Sammlungen im Rheinland in den Nachkriegsjahren und -jahrzehnten wie auch die Übergabe der Kunstsammlung Ludwig und die Erschaffung des Museums werden Gruber darin bestärkt haben, Kunstwerke zu sammeln und die damit verbundene Freude und mögliche Erkenntnis mit der Öffentlichkeit zu teilen. Heute erscheint es als logische Konsequenz, dass die *Sammlung Gruber* in Köln geblieben ist, anstatt zur Zeit des erwachenden Kunstmarktes für Photographien Ende der 1970er Jahre an andere Käufer überzugehen, die sich ebenfalls für die Kollektion interessierten. So befindet sich die Sammlung heute in der Stadt, mit deren Kulturgeschichte sie eng verbunden ist.



Mit über die Jahrzehnte professionalisiertem Geschick kümmert sich heute L. Fritz Grubers Frau Renate um das Vermächtnis der hinterlassenen Fülle an Dokumenten und Bildern sowie um die Aufarbeitung der Teile, die noch in privater Sammlung sind. Gemeinsam mit Grubers Tochter Bettina pflegt sie weiterhin die Erinnerungen und das Netzwerk aus Freunden und Bekannten, welches das Grubersche Leben und Wirken stets begleitet und geprägt haben.

Ein markanter Unterschied zwischen Grubers Art des Sammelns und dem vergleichbarer Kunstsammler besteht darin, dass für die Bilder der *Sammlung Gruber* mit wenigen Ausnahmen kein Geld bezahlt wurde. So hat das Sammlerehepaar lediglich von wenigen Fällen berichtet, in denen sie Bilder erworben haben. Beispielsweise kauften sie Albert Renger-Patzsch einzelne Photographien für etwa 150 Mark ab, um ihren Bekannten zu unterstützen, da sie in den 1950er Jahren bemerkten, unter welch extrem einfachen Umständen Renger-Patzsch damals leben musste. Auch dem karg lebenden Friedrich Seidenstücker kaufte L. Fritz Gruber bei einem Besuch in Berlin direkt nach dem Krieg Photographien ab. Zudem wurden einzelne Abzüge von Bildern verstorbener Photographen erworben, weil sie Teil der Kollektion werden sollten. Der überwiegende Teil der Bilder hat jedoch als persönliches Geschenk den Besitzer gewechselt: in vielen Fällen durch die Produzent(innen) selbst oder durch Freundinnen und Freunde, die ihr großes Interesse für das Medium mit Gruber geteilt haben, ob beruflich oder privat. Gruber pflegte Bekanntschaften mit Photographinnen und Photographen, häufig aus Anlass, über das jeweilige Werk und seinen Schöpfer zu schreiben, wandte er sich direkt an sie. Auf diesem Weg lernte er bedeutende Persönlichkeiten kennen und schätzen, die ihm aufgrund des guten Kontakts Bildgeschenke zugute kommen ließen. Dabei hat Gruber, wie er selbst betonte, nie aus kommerziellen Gründen gesammelt. Es ist ein seltenes Phänomen, dass der wesentliche Teil einer derartigen Kunstsammlung nicht auf dem Kunstmarkt erworben wurde.

Die Liste der in der Sammlung vertretenen Photographinnen und Photographen illustriert einen besonderen Teil dieser Bekanntschaften. Sammeln hat für Gruber alles andere als die reine Konzentration auf die Beschaffung von Begierdeobjekten bedeutet, sondern zu aller erst Begegnung und Kommunikation mit Bewunderten, Gleichgesinnten und -interessierten, mit Künstlerinnen und Künstlern. Dieser Begegnung wurde in seinem Leben viel Raum gegeben, denn es war offensichtlich die beste Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit der Gegenwart. So stellte Gruber heraus: „Bei mir hat sich alles sehr aus lebendigen Beziehungen entwickelt: Ich habe immer gefunden, dass bedeutende Photographen interessante und bedeutende Persönlichkeiten sind. Also, ich bin ein reiner Zeitgeist-Mensch, voller Bewunderung für die alte Photographie, aber meine innere Beziehung besteht eben zur neuen Photographie, zur Gegenwart.“ Dabei war für den Sammler Gruber in der Regel nicht von primärer Bedeutung, dass es sich bei den Photographien um wertvolle Vintage Prints oder Abzüge handelte, die speziell für Präsentationszwecke angefertigt waren: „Das sind alles reine Marktkriterien, die mich nie interessiert haben. Für mich war das Originalbild entscheidend. Dadurch finden sich bei mir auch manche Werke, die nicht im heutigen Sinne diesen merkantilen Wert haben, dafür aber oft mit Widmungen und persönlichen Zueignungen versehen sind.“ Entsprechend stellte für Gruber das musealisierte Bild nicht die grundsätzlich höchste Kategorie dar: „Gerahmte Photos an der Wand sind für mich Perversion. Photos muss man in der Hand halten können.“ Wenngleich dieses in seiner Radikalität nicht als bestimmend für Grubers Haltung gegenüber photographischen Bildern zu verstehen ist, verweist dieser Ausspruch auf sein Anliegen eines möglichst direkten Verhältnisses zu photographischen Bildern. Gruber war weniger an einer Auratisierung einzelner Bilder als Gegenstände interessiert als daran, das Bild als Einladung zum Betrachten in seinem visuellen 'Gebrauchswert' zu schätzen. In diesem Zusammenhang erklären sich auch die vielen Pressephotographien in der Sammlung. Seitdem sich Gruber in jungen

Jahren für die Photographie zu interessieren begonnen hatte, hat er das starke Wachsen der Printmedien und die darin zunehmende Rolle der Abbildungen mitverfolgt. Vor allem im Reportage- und Modebereich haben zahlreiche Photographinnen und Photographen ihre Bilder direkt für die Publikation ihrer Bilder produziert, da das gedruckte Bild in Zeitschriften und Büchern häufig die wesentlichen Medien zur Veröffentlichung waren. Daher war es für Gruber selbstverständlich, sich auch für die photographischen Druckvorlagen zu interessieren. Zeitschriften wurden teilweise in hochwertigem Druck hergestellt, daher hatten die photographischen Abzüge hierfür nicht unweigerlich eine minderwertigere Qualität als solche für Präsentationszwecke. Mit der Veröffentlichung jedoch verloren sie in der Regel ihren Gebrauchswert und wurden daher meist vernichtet. Gruber sammelte insbesondere jene Bilder, die für ihn eine persönliche Bedeutung hatten: darunter Reportagephotographien von *Magnum*-Fotografen wie Robert Capa und Henri Cartier-Bresson, Bilder von Modephotographen wie Richard Avedon, Irving Penn und Cecil Beaton, die in *Vogue* oder *Vanity Fair* erschienen waren, aber auch Bilder von Man Ray oder Ansel Adams. Für gewöhnlich in einer Ausstellung nicht einsehbar, sind diese Photographien rückseitig oder am Rand mit Notizen, Stempeln oder Druckhinweisen versehen. Die hier verborgenen Hinweise auf die Handhabung und den Verwendungszweck der Bilder beinhalten besondere kulturhistorische Aspekte. Über mediengeschichtliche Gesichtspunkte hinaus geben Kennzeichnungen für Bildausschnitte seitens der Photographinnen und Photographen Hinweise auf den künstlerischen Prozess und Widmungen verweisen auf persönliche Verbindungen und Gegebenheiten.

Als Kunstsammler war Gruber in gewisser Weise seiner Zeit voraus. Es hat andere Photographiesammlungen gegeben, allerdings wurde die Photographie als Kunstform erst im späten 20. Jahrhundert allgemein anerkannt. L. Fritz Gruber war jedoch an einer Grenzziehung zwischen Kunst- und 'Nicht-Kunst-Photographie' nicht interessiert. Ohne sich an diesem Diskurs explizit zu betei-

ligen, verdeutlichte er mit den zahlreichen Präsentationen, Textbeiträgen und Publikationen, dass Photographie zweifelsohne als Bildkunst zu begreifen ist. Lange bevor Renate und L. Fritz Gruber die langjährige Freundschaft mit dem Multi-Künstler Man Ray verband, war für Gruber diese Grenzziehung obsolet.

Die Grundlage für das Entstehen der *Sammlung Gruber* war ein Zusammenhang mehrerer glücklicher Faktoren. Die Zeit, in der Gruber sein Faible für Photographie entwickelte, bot ihm sehr günstige Möglichkeiten für eigenes Engagement, da die Auseinandersetzung mit dem technischen Medium im frühen 20. Jahrhundert vom heutigen Stand aus ein wenig beschriftetes und beschriebenes Feld war. Der Kreis der Personen, die sich mit dem Medium intensiv auseinander gesetzt hatten, war vergleichsweise überschaubar. Dies hat begünstigt, dass Grubers Wirken Beachtung fand und sich ihm gleichsam auch die Türen vieler Photograph(inn)en geöffnet haben, deren Arbeit er beispielsweise durch Artikel zu mehr oder gar erstmaliger Öffentlichkeit verhelfen konnte. Zudem hatte Gruber das Glück, in einem Umfeld aufzuwachsen, das ihm früh die Gelegenheit gab, am kulturellen Leben teilzuhaben. 1908 geboren, war er als junger Erwachsener ein Zeitzeuge der Ereignisse im Köln der 1920er Jahre. Noch bevor Gruber seinen Blick gezielt auf die Photographie richtete, war er durch Zufall über seinen Schulfreund Gunther auch mit dessen Vater August Sander bekannt, in dessen Haus der junge Leo Fritz Gruber häufig Gast war.

Da Sander viele Porträts für sein geplantes *Kulturwerk in Lichtbildern der Menschen des 20. Jahrhunderts* in seinem eigenen sozialen Umfeld aufgenommen hat und mit zahlreichen Personen des kulturellen Lebens bekannt und befreundet war, begegnete auch Gruber diesen, entweder durch den Photographen Sander oder später, als Gruber sich selbst in der lebendigen Kölner Kunst- und Kulturszene bewegte. So hat Gruber beispielsweise die von Sander porträtierten Künstler der *Rheinischen Progressiven* wie Anton Räderscheidt

und Heinrich Hoerle kennengelernt, bei dem international renommierten Philosophen Max Scheler studiert und ist dem Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums und später der Kölner Werkschulen Dr. Karl With begegnet. Durch seine journalistische Tätigkeit war er mit dem Schriftsteller und Feuilleton-Chef der Kölnischen Zeitung, Detmar Sarnetzky, bekannt und wusste auch die Backwaren des von Sander abgelichteten Konditors zu genießen. Das Gründungsstück für L. Fritz Grubers Photographiesammlung war die erste Photographie, die er von August Sander geschenkt bekommen hat: das Porträt von Grubers Gymnasiallehrer Dr. Paul Bourfeind, ebenfalls ein Freund Sanders. Der Lehrer war aufgrund seiner literarischen Tätigkeit und seines kulturpolitischen Engagements eine gesellschaftlich hoch angesehene Persönlichkeit und für den Jungen eine Leitfigur. Durch die mehrfachen persönlichen Bezüge markiert somit bereits dieses erste Sammlungsstück, was in der Folgezeit programmatisch für die Sammlungsentwicklung wurde.

Neben seiner Begeisterung für Kultur haben Begegnungen, wie die mit August Sander, Grubers Interesse an Photographie bestärkt. So verfolgte Gruber bereits als Jugendlicher die Veröffentlichungen aktueller Photographien, die in Zeitschriften wie *Die Dame*, *Uhu* und der *Berliner Illustrierten* abgedruckt wurden. Neben den üblichen Bildern, die das Zeitgeschehen illustrierten, fand der junge Fritz Gruber hier auch Photographien zeitgenössischer Künstler, unter anderem von Man Ray, André Kertész und Albert Renger-Patzsch. Gruber war an „allem Visuellen“ interessiert und berichtete davon, zahlreiche Abbildungen ausgeschnitten und mit Begeisterung gesammelt zu haben. L. Fritz Grubers Leidenschaft für das Sammeln von Photographien wurde verstärkt durch das Buch *Kölner Kunstsammler* des Museumsdirektors Otto H. Förster. Da Försters Darlegungen mit dem Jahr 1900 schlossen, empörte sich Gruber über die Rückwärtsgewandtheit: „... man liebte, man warb, man sammelte viel *zeitgenössische Kunst!* Und wir? Wir trauen uns und unserer Zeit nicht. Wir geben das Geld der Vergangenheit und richten uns damit zugrunde und die, welche für uns

heute künstlerisch schaffen. Tut man es nicht schon ohnehin selbst, so mag das Buch hier zu denken geben, mehr noch: endlich zu Taten wieder aufrufen!"

Mit der *photokina*, die L. Fritz Gruber von 1950 an wesentlich mitgestaltete, wurde ihm die ideale Plattform gegeben, seinem Faible für Photographie nachzugehen und dieses Interesse zugleich für seine beruflichen Ziele zu nutzen. Alle zwei Jahre machte Gruber Köln zum Anziehungspunkt für die internationale Photowelt. Bei dem sehr breit gefächerten Ansatz, den Gruber in den *photokina-Bilderschauen* umsetzte, der praktisch alle Gebiete der Photographie umfasst, war von Anbeginn internationale künstlerische Photographie ein wichtiger Bestandteil. Die Wirkung der von Gruber in Gruppen- und Einzelausstellungen präsentierten zeitgenössischer Photographien war enorm, und die damit verbundenen Verdienste für die Ausstellungs- und Fotogeschichte sind bekannt. Die Zusammenarbeit mit den Photographinnen und Photographen erbrachte meist auch die Erweiterung der *Sammlung Gruber*. Als eine der außergewöhnlichen Schenkungen sei hier nur auf die fast komplette Ausstellung von Bildern Irving Penns in Folge seiner *photokina*-Präsentation 1954 verwiesen.

Öffentliche Wahrnehmung erlangte die seinerzeit noch als „Sammlung L. Fritz Gruber“ betitelte Kollektion durch die erstmalige Ausstellung im Kölnischen Kunstverein 1972, zu der auch ein kleiner Ausstellungskatalog erschien. Mit 250 ausgewählten Bildern umfasste die Ausstellung alle sieben Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und war damit alles andere als eine zierliche Präsentation, wenngleich dies auch damals lediglich ein Ausschnitt der Sammlung war.

Dieses Ereignis veränderte L. Fritz Grubers Blick auf die eigene Sammlung: Erst durch die Präsentation der Bilder habe er, bezogen auf die Idee einer Vollständigkeit wichtiger photographischer Positionen seiner Zeit, Lücken bewusst wahrgenommen. Infolgedessen veränderte sich das Grubersche Sammelverhalten. So hatte er nun seinerseits bislang weniger beachtete Vertreter photographischer Kunst stärker im Blick, die zum Beispiel aus Osteuropa und Russland kamen. Außerdem begünstigte der wachsende Bekanntheitsgrad der

Sammlung, dass ihr weitere ungewöhnliche Schenkungen von Freunden zuteil wurden, die aus Anerkennung von Grubers Kenntnis und Interesse mit Freude die schnell zu Ruhm gelangte Sammlung bereicherten. So kam es unter anderem zu gezielten Ergänzungen von Otto Steinert und Martin Hansch von der historischen Agfa-Sammlung oder durch Hermann Speer, der Bilder von Heinrich Kühn als Ergänzung von Grubers Sammlung besser aufgehoben sah.

Grubers Sammeltätigkeit ging über Photographien hinaus. Je nach Blickwinkel können zur *Sammlung Gruber* auch seine Korrespondenz und das alle Tätigkeiten dokumentierende Material gezählt werden, sowie die 1998 an das Kölner Museum für Angewandte Kunst gestiftete Hut-Sammlung. Grubers Sammelleidenschaft war deutlich fokussiert, jedoch nicht auf das Sammeln von Photographien beschränkt. Die Räume im 'Haus Gruber' zeugen von einer kleinen ansehnlichen Sammlung höchst unterschiedlicher Kunstwerke.

Ein direkter Vergleich der *Sammlung Gruber* mit anderen privaten Sammlungen ist schwierig. Selten sind Übereinstimmungen der Sammlungsgegenstände aus vergleichbaren Quellen wie des Kunsthandels vorzufinden. Der strategische Ansatz und die spezifische, persönliche Motivation spielen für das Sammeln eine übergeordnete Rolle. Die *Sammlung Gruber* ist nicht nur aus reiner Liebhaberei zu den photographischen Artefakten zusammengetragen worden, sondern auch aufgrund der ausgeprägten Vorliebe für die Kommunikation über das Medium und der Bewunderung für die photographierende Persönlichkeit.

Private Sammlungen bergen häufig Schwierigkeiten beim Vererben oder Verschenken an eine andere Person oder Institution. Die persönliche Verbundenheit bedingt die Erschaffung eines individuellen Werks. Auch weitergegeben bleibt diese individuelle Handschrift und Idee, gleich ob sie erschöpfend nachzuvollziehen lohnt, in der Sammlung evident.

Exemplarisch und ähnlich dem Ehepaar Gruber äußerte sich der Unternehmer Erich Marx, dessen umfangreiche Sammlung von Kunstwerken des 20.

Jahrhunderts die Berliner Nationalgalerie bereichert: „Die Sammlung ist für den Sammler ein Teil seines Lebens. Sie ist Teil seines Ichs. Und das gibt man ungern weg. In ihr stecken sehr, sehr persönliche Erfahrungen und Emotionen. [...] Für den Sammler gibt es einen besonderen Bezug zur Kunst, der aus einem Verwachsensein mit einem geistig realen Gegenstand kommt, aus der Beziehung zu einem Kunstwerk.“

Die Übernahme einer Privatsammlung beinhaltet Last und Freude zugleich, denn eine Veränderung der Sammlung durch Ergänzungen oder Wegnahmen können den Eingriff in ein persönliches Werk bedeuten, was auch aus Gründen historischer Verantwortung problematisch ist. Im Fall der *Sammlung Gruber* bedeutete deren Übergang in das Museum Ludwig Köln die Initialzündung für die Schaffung einer neuen Abteilung für Photographie, die erste in einem Museum für zeitgenössische Kunst in Deutschland.

Grubers Sammeltätigkeit ist von einer gewissen Zeit an als systematisch zu bezeichnen. Dennoch wurde Gruber lange nicht von einem eindeutigen Sammlungsziel geleitet. Seine vielfältigen Tätigkeiten und die Suche nach Neuem wie auch nach Bekanntschaften mit Interessensverwandten haben sein Sammeln bedingt. Bemerkenswert und ungewöhnlich für Kunstsammler ist, dass Grubers erstes Bild, die Photographie seines Lehrers Bourfeind von August Sander, nicht den Anfang einer Qualitätsentwicklung seiner späteren Sammlung darstellt, sondern vielmehr eine Qualität markiert, die für Grubers Sammelverhalten und Anspruch zeitlebens bestimmend war. Natürlich vereint die *Sammlung Gruber* in Anbetracht der Bedeutung für die Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts unterschiedliches Bildmaterial. Doch dem exquisiten Sammlungsbeginn konnte Gruber stets qualitativ Ebenbürtiges hinzufügen.

Man könnte meinen, dass es bei der Betrachtung der *Sammlung Gruber* in ihrer Gesamtheit kaum eine rationale Erklärung für die Auswahl der Werke gibt, da die biographischen Verknüpfungen in den überwiegenden Fällen be-

kannt sind und für sich sprechen. Aufgrund der Tatsache, dass Gruber die Sammlung immer nur ergänzte aber nichts entnahm, sind seine Interessen ebenso ablesbar wie sein Sinn für überragende künstlerische Positionen. Die Grubersche Sammlung macht wesentliche inhaltliche wie formale Themen und Fragen der Photographiegeschichte des 20. Jahrhunderts nachvollziehbar. Im Zusammenhang mit den akribisch gesammelten Dokumenten des einsehbaren *Bestand Gruber* im Historischen Archiv der Stadt Köln kann die Einsicht in die persönlichen wie historischen Zusammenhänge bis ins kleinste Detail vertieft werden. Anhand der *Sammlung Gruber* offenbart sich exemplarisch, dass Kunstgeschichte nicht durch Künstler allein, sondern ebenso durch ihre Vermittler und Förderer beeinflusst und geschrieben wird. Als Spiegel von Grubers Aktivitäten und Kontakten ist die *Sammlung Gruber* ein kulturhistorisches Dokument.

Durch die Hinzunahme der seinerzeit für den Kunstmarkt und die Kunstgeschichte unbedeutenden Druckvorlagenbilder der Printmedien zeigt sich, mit zeitlichem Abstand betrachtet, ein Teil der schöpferischen Qualität von Grubers Sammeln: Denn durch das Einordnen von teils Gebrauchsspuren aufweisenden Bildern – Fingerabdrücke, Druckhinweise, Layoutmarkierungen – in die eigene und schließlich in eine museale Kunstsammlung, wurden diesen Photographien aufgrund ihres neuen Kontexts kulturhistorische wie auch ästhetische Qualitäten verliehen. „Deswegen sind in der Moderne vor allem Kunstsammlungen interessant, die solchen Dingen eine Chance geben aufgenommen zu werden, die zuerst als 'Nicht-Kunst' gelten – und im öffentlichen Bewusstsein keinen etablierten ästhetischen Wert besitzen“, hebt Boris Groys die kulturelle Leistung von Kunstsammlern hervor.

Die *Sammlung Gruber* konnte in ihrer spezifischen Form und insbesondere auf diese Weise nur im 20. Jahrhundert zusammengetragen werden. Die jeweiligen Themen, Moden und Einflüsse der Zeit, in welcher die Sammlung entstanden ist, spielten bei jeder Sammlung eine wichtige, wenn nicht entscheidende

Rolle. Angesichts der Entwicklung des Kunstmarktes seit dem zweiten Weltkrieg und der heutigen Preise für zeitgenössische Photographien erscheint es heute undenkbar, Bilder fast aller bedeutenden Photographinnen und Photographen der Gegenwart ohne beachtliche Finanzmittel zusammenzutragen.

Für L. Fritz Gruber waren die lange Zeit vorherrschenden Formate in eher handlicher Größe von Vorteil. So bedurfte es keiner speziellen Lagerstätte für groß dimensionierte Werke, sondern eher Schubladen, Koffer und Schachteln, die Gruber auch in den 1930er und 1940er Jahren mit sich nehmen konnte.

L. Fritz Gruber hatte im Rückblick auf das eigene Sammeln eine einfache Antwort: „Wenn Sie mich fragen, warum ich Bilder gesammelt habe, so muss ich fragen, warum Sie photographieren. Wenn Sie ein bestimmtes Bild machen, können Sie wahrscheinlich auch nicht erklären, warum Sie es so gemacht haben. Es ist so und es hat ein Geheimnis des Kreativen. Der eine macht ein gutes Photo, der andere hat ein gutes Auge dafür.“