

Privater Kunstbesitz und öffentliche Interessen

Die Berliner Leihausstellungen
alter Kunst im Deutschen Kaiserreich

Privater Kunstbesitz und öffentliche Interessen

Sandra Kriebel

Privater Kunstbesitz und öffentliche Interessen

Die Berliner Leihausstellungen
alter Kunst im
Deutschen Kaiserreich

Sandra Kriebel ist Kunsthistorikerin und arbeitet an verschiedenen Leipziger Hochschulen als freie Dozentin für Kunst- und Designgeschichte sowie Wissenschaftspraxis. 2023 hat sie ihre Promotion bei Bénédicte Savoy an der TU Berlin mit Erfolg abgeschlossen.

Im Rahmen der historischen Ausstellungsforschung befasst sie sich mit kuratorischen Praktiken und soziokulturellen Funktionen des Ausstellungswesens im ‚langen 19. Jahrhundert‘, speziell mit dem Phänomen der Privatbesitzausstellung. Darüber hinaus tangiert ihre Forschung Bereiche der Kulturdiplomatie und der Bürgertumsgeschichte sowie die noch wenig beachtete Soziologie des Leihens im kulturellen Kontext und ihre Relationen zur Schenkökonomie.

ORCID®

Sandra Kriebel  <https://orcid.org/0000-0002-1585-3319>

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2021.

Gefördert durch das Evangelische Studienwerk Villigst und die Max Weber Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1097-9

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1097>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Sandra Kriebel

Umschlagabbildung: © Sandra Kriebel

ISBN 978-3-98501-118-6 (PDF)

*Bilder sind in gewissem Sinne Gemeinbesitz.
Wer seine Bilder, weil er sie einmal gekauft hat,
als seine Gefangenen betrachtet,
versündigt sich am Geiste der großen Meister.*

Steif, Maximilian: *Alte Meister aus Mährischem Privatbesitz.*
Mährischer Kunstverein in Brünn 1925, S. 3.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	11
Vorbemerkung	13
Abbildungsverzeichnis	15
1 Exposition – Privatbesitz ausstellen	19
1.1 Ausgangslage und Fragestellung	22
1.2 Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands	25
1.3 Forschungsstand	29
1.4 Quellenlage	34
1.5 Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit	36
2 Leihen und Zeigen – Zu den Ursprüngen des Ausstellungsformats	39
2.1 „Teach the Collector what to value, and the Artist what to follow“ – Das englische Vorbild	41
2.2 Deutsche Leihausstellungen bis zur Reichsgründung	49
3 Die Ausstellungen alter Kunst aus Berliner Privatbesitz 1872–1914 und ihre Akteure	61
3.1 Initiatoren und Veranstalter	61
3.1.1 Das deutsche Kronprinzenpaar als ‚Ideengeber‘ für Leihausstellungen	62
3.1.1.1 Die Kunstgewerbeausstellung im Zeughaus (1872)	62
3.1.1.2 Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaares (1883)	67
3.1.2 Der Kreis um Wilhelm Bode	71
3.1.2.1 Die Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890–1898)	74
3.1.2.2 Die Leihausstellungen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1906–1914)	78
3.1.3 Die Königliche Akademie der Künste	82
3.1.3.1 Die Ausstellung englischer Meister (1908)	83
3.1.3.2 Die Ausstellung französischer Kunst (1910)	88

3.2	Leihgeber und Leihverhalten	91
3.2.1	Zur sozialen Konstellation der Leihgebergruppen	92
3.2.1.1	Bürgerliche, Geburtsadel und Nobilitierte	95
3.2.1.2	Leihgeber jüdischer Herkunft	100
3.2.1.3	Der ‚feste Kern‘	106
3.2.2	Leihverhalten und Leihbedingungen	109
3.2.2.1	Die Mitglieder des Kaiserhauses	110
3.2.2.2	Die Berliner Privatsammler	114
3.2.2.3	Öffentliche Sammlungen und Kunsthandlungen	122
4	Display und Event – Kuratorische und soziokulturelle Inszenierungsstrategien	127
4.1	Zur Methodik der Ausstellungsanalyse	128
4.1.1	Mustersammlung und Epochenräume – Die Gewerbeausstellung im Zeughaus (1872)	133
4.1.2	„Gesamtwirkung“ – Die Ausstellungen im alten Akademiegebäude	143
4.1.2.1	Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaares (1883)	146
4.1.2.2	Die Niederländer-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890)	159
4.1.2.3	Die Rokoko-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1892)	165
4.1.2.4	Die Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1898)	174
4.1.3	Die erste Leihausstellung des KFMV im Palais Redern (1906)	201
4.1.4	Die Ausstellungen im Neuen Akademiegebäude	210
4.1.4.1	Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)	213
4.1.4.2	Die Portraitausstellung des KFMV (1909)	223
4.1.4.3	Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)	229
4.1.4.4	Die Ausstellung alter Meister des KFMV (1914)	241
4.1.5	Zwischenfazit – Ausstellungspraktiken und Repräsentationsansprüche	248

4.2	Leihausstellungen als soziale Ereignisse	250
4.2.1	Anlässe und ‚Vorwände‘ zur Veranstaltung von Leihausstellungen	251
4.2.2	Vorbesichtigungen und Eröffnungsfeiern	257
4.2.3	Royale Besuche – Leihausstellungen und Hofgesellschaft	265
4.2.4	Publikumserfolg und Publikumsstruktur	270
5	Synthese – Vom Sinn des Leihens	281
5.1	Kulturförderung und kulturelle Hegemonie – Die Veranstalterperspektive	281
5.1.1	Beziehungsmanagement – Leihausstellungen und Museumspolitik	282
5.1.2	Deutungshoheit – Kunstforschung und Kanonbildung	286
5.1.3	Gegenmoderne? – Geschmackserziehung und Vorbildwirkung	290
5.1.4	Traditionsbildung – Der Kunsteifer der Hohenzollern	296
5.2	Besitzerstolz und Altruismus – Zum legitimen Umgang mit Kunstbesitz	298
5.2.1	Repräsentation, Distinktion, Anerkennung	300
5.2.2	Partizipation, Inklusion, Mitbestimmung	302
5.2.3	Wertschöpfung und Wertsteigerung – Exponate als Ware?	304
5.2.4	Bringschuld? – Leihausstellungen und öffentliches Engagement	306
6	Fazit und Ausblick	313
7	Anhang	319
7.1	Abkürzungen	319
7.1.1	Allgemeine Abkürzungen	319
7.1.2	Abkürzungen für Tages- und Wochenzeitungen	320
7.1.3	Abkürzungen für Fachzeitschriften und Nachschlagewerke	321
7.2	Verzeichnis der Fallbeispiele	323
7.2.1	<i>Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughaus (1872)</i>	324
7.2.2	<i>Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit J. J. K. K. u. K. K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin (1883)</i>	331

7.2.3	Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts (1890)	336
7.2.4	Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen (1892)	339
7.2.5	Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz (1898)	345
7.2.6	Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1906)	349
7.2.7	Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)	352
7.2.8	Die Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder Vereins (1909)	359
7.2.9	Die Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)	361
7.2.10	Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1914)	372
7.3	Dokumente	375
7.4	Tabellen und Diagramme	385
7.5	Rekonstruktionen	393
7.6	Quellen- und Literaturverzeichnis	423
7.6.1	Archivalien	423
7.6.2	Internetquellen	424
7.6.3	Gedruckte Quellen	424
7.6.4	Sekundärliteratur	434

Danksagung

Im Folgenden möchte ich denjenigen Personen und Institutionen danken, die mir bei der Umsetzung meines Promotionsvorhabens zur Seite standen. Bei der Entstehung dieser Arbeit begleiteten mich drei herausragende Professorinnen: Prof. Dr. Michaela Marek († 2018), die mir am Beginn meiner akademischen Laufbahn mit ihrem schier unerschöpflichen Wissen sowie ihrer strengen Schule die zentralen „Leitplanken“ zur Orientierung gab und diese Arbeit während der ersten Jahre formen half. Prof. Dr. Bénédicte Savoy, die mir ihre Hilfe in der Not sowie neue, wichtige Denkanstöße anbot und mich auf der Zielgeraden begleitete. Und meine Zweitgutachterin und Mentorin Prof. Dr. Dorothee Haffner, deren wissenschaftliches und persönliches Engagement noch immer weit über diese Positionen hinausgeht.

Für die finanzielle und ideelle Unterstützung danke ich dem Evangelischen Studienwerk Villigst, das diese Arbeit mit einem großzügigen Promotionsstipendium unterstützte sowie mehrere Vortrags- und Rechercheisen finanzierte. Darüber hinaus sei der Max Weber Stiftung gedankt, die mir durch den Gerald D. Feldman Travel Grant Recherchen in London und Paris ermöglichte.

Wichtige Hinweise, Hilfestellung und Inspiration erhielt ich zudem von Elise Barzun, Sabine Beck, Dr. Katja Bernhardt, Waleria Dorogova, Prof. Dr. Sibylle Einholz, Monika Fülöp, Kim Grote, Daniela Jakob, Anja Johannsen, Prof. Dr. Alexis Joachimides, Frank Krabbes, Dr. Suzanne Laemers, Prof. Dr. Bernhard Maaz, Iris Matzner, Dr. Susanne Meyer-Abich, Dr. Uta Motschmann, Bettina Müller, Dr. Ulrich Pohlmann, Dr. Neville Rowley, Dr. Sarah Salomon, Dr. Elisabeth Schaber, Franziska Scheuer, Martina Schmoll, Brigitte Schuhbauer, Johannes Schwabe, Dr. Martin Skrodzki, Orsolya Szender, Prof. Dr. Adriana Turpin, Susanne Uebele, Dr. Christine Viertmann, Prof. Dr. Frank Zöllner sowie von den Mitgliedern der Leipziger und Berliner Kolloquien.

Zuletzt möchte ich meiner Familie für ihre Unterstützung danken. Meine besondere Dankbarkeit gilt meinem Ehemann Lukas Kriebel, der mir mit seinem umfassenden kulturhistorischen Wissen zur Seite stand und große Teile der Arbeit geduldig durchgesehen hat. Zusammen mit unseren Kindern verdanke ich ihm meinen Durchhaltewillen sowie die nötige Ablenkung und Erdung, um dieses Projekt abzuschließen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Vorbemerkung

Zum Verständnis meines Umgangs mit der in den historischen Quellen verwendeten Sprache seien mir folgende Vorbemerkungen gestattet: Ich bemühe mich grundsätzlich um eine gendergerechte, inklusive und diskriminierungsfreie Sprache. Daher werden feminine und maskuline Formen im Folgenden nach Möglichkeit wechselnd oder gemeinsam benutzt. Im Sinne der Lesbarkeit und Einheitlichkeit des Textes wird unter besonderer Berücksichtigung der hier betrachteten Zeitumstände jedoch auf Binnenmajuskeln und andere Genderzeichen verzichtet, wenngleich nicht-binäre Identitäten dadurch nicht sichtbar gemacht werden können.

Einige in den originalen Ausstellungskatalogen oder -rezensionen verwendete Werktitel sowie andere zeitgenössische Quellen können Bezeichnungen enthalten, die marginalisierte Gruppen oder Personen diskriminieren. Diese Begriffe werden im Sinne der Zitatreue nicht von der Autorin verändert, jedoch kenntlich gemacht.

In Zitaten werden die Rechtschreibung und Grammatik der jeweiligen Quellen grundsätzlich originalgetreu wiedergegeben. Korrekturen und Ergänzungen werden nur da vorgenommen, wo es für das Verständnis des Geschriebenen unverzichtbar ist. Sie sind ebenfalls entsprechend gekennzeichnet.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Thomas Rowlandson (Zeichner) und Auguste Charles Pugin (Stecher), *British Institution (Pall Mall)*, 1808, kolorierter Kupferstich, 24,5×28,7 cm, Inv. Nr. 59.533.570, Metropolitan Museum of Arts, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1959. Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392949>.
- Abb. 2** Karl Bennewitz von Löfen d. J. und Curt Agthe, *Die alte Gemäldegalerie im Schinkelschen Museum*, 1880–1884, Öl auf Leinwand, 100×150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Inv. Nr. A III 759. © Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Andres Kilger.
- Abb. 3** Unbek. Stecher, *Das Zeughaus und die Königswache in Berlin*, um 1880, Stahlstich nach einer Zeichnung von Hugo Spindler, Maße und Verbleib unbek. Quelle: BfA, 17.1882, H. 9, S. 209.
- Abb. 4** Unbek. Stecher, *Der obere Saal im königlichen Zeughaus zu Berlin zur Zeit der Gewerbeausstellung*, 1844, Holzstich. Quelle: Illustrierte Zeitung, 3. Bd., Nr. 73, 23.11.1844, S. 332. © Bayrische Staatsbibliothek, 2 Per. 26-3, S. 332, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10498695-3>.
- Abb. 5a** Grundriss der Ausstellungsräume im Obergeschoss des Königlichen Zeughauses, 1872. Quelle: Kat. 1872 unpag. (S. 5), digitalisiert durch die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, [2013], <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-12897004>.
- Abb. 5b** Index der Ausstellungsabschnitte. Quelle: Kat. 1872 unpag. (S. 6), digitalisiert durch die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, [2013], <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-12897004>.
- Abb. 6** Danese Cattaneo zugeschr., *Mars (Allegorie des Sommers und des Feuers)* und *Neptun (Allegorie des Winters und des Wassers)*, ca. 1545, Bronze, H. 119,4 cm bzw. 121,9 cm, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 49.417, 49.418. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. XXVIII, digitalisiert durch das Getty Research Institute, 2012, URL: https://archive.org/details/gri_000033125001063177/page/n307/mode/2up.
- Abb. 7** Unbek. Fotograf, *Berlin, Königl. Akademie der Kunst und Wissenschaft, Unter den Linden*, 1902, Fotografie, 20,6×26,8 cm, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv. Nr. F 0056. © Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin.
- Abb. 8** Grundriss der Ausstellungsräume in der Akademie der Künste, 1883. Quelle: Kat. 1883, unpag., digitalisiert durch die Kunstbibliothek Berlin, KB ZA Berlin 1883 5, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:601-2239>.
- Abb. 9** Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle d'Horloge*, 1883, Pigmentdruck, 22,5×28,8 cm, © Wittelsbacher Ausgleichsfonds München, Kgl. Bayer. Familienbibliothek, Bestand Ludwig II. Foto: Münchner Stadtmuseum.
- Abb. 10** Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle de Rococo*, 1883, Pigmentdruck, 28,8×22,5 cm, © Wittelsbacher Ausgleichsfonds München, Kgl. Bayer. Familienbibliothek, Bestand Ludwig II. Foto: Münchner Stadtmuseum.
- Abb. 11** Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint (L'Enseigne)*, 1720/21, Öl auf Leinwand, 163×306 cm, vor 1744 in zwei Teile geschnitten, Berlin, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 1200-1201. © SPSG, Foto: Wolfgang Pfaufer.

- Abb. 12** Jean-Simeon Chardin, *Die Briefsiegerin*, 1733, Öl auf Leinwand, 147×146,5 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Verwaltung, Inv. Nr. GK I 4507. ©SPSG. Foto: Wolfgang Pfauder.
- Abb. 13** Antonio Rossellino (zugeschr.), *Christus als Kind*, ca. 1460–1470 (Heiligenschein 19. Jahrhundert), Marmor, Metall, H. 48 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. AZ036. Quelle: Kat. 1899 Taf. XXIII, wie Abb. 6.
- Abb. 14** Unbek. Fotograf, Aufnahme der Kleinen Galerie in Schloss Sanssouci, vor 1936, Postkarte. Quelle: Privatarchiv Sandra Kriebel.
- Abb. 15** Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Südwestecke des Uhrsaaals], 1892, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1893 Taf. XXI, digitalisiert durch das Getty Research Institute, 2015, <https://archive.org/details/dieausstellungvo00kuns>.
- Abb. 16** Unbek. Fotograf, *Blick auf die Seitenräume* [Ostwand des Uhrsaaals], 1892, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1893 Taf. XXII, wie Abb. 15.
- Abb. 17** Zeichnerische Rekonstruktion des Gemäldearrangements an der Hauptwand des Uhrsaaals, 1892. Quelle: Sandra Kriebel.
- Abb. 18** Antoine Pesne, *Prinzessin Luise Ulrike von Preußen als Schäferin*, 1738, Öl auf Leinwand, 142×107 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Inv. Nr. GK I 1217. ©SPSG, Foto: Jörg P. Anders.
- Abb. 19** Antoine Pesne, *Eleonore von Schlieben-Sanditten, Freifrau von Keyserlingk* (Detail), um 1740, Öl auf Leinwand, 144×106,4 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Verwaltung, Inv. Nr. GK I 1137. ©SPSG, Foto: Jörg P. Anders.
- Abb. 20** Unbek. Fotograf, *Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II. Königliche Schlösser in Berlin und Potsdam*, 1892, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1893 Abb. S. 91, wie Abb. 15.
- Abb. 21** Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Hauptwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LV, wie Abb. 6.
- Abb. 22** Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Ostwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LVII, wie Abb. 6.
- Abb. 23** Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Westwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LVI, wie Abb. 6.
- Abb. 24** Unbek. Fotograf, *Möbel und Sculpturen aus der Sammlung A. v. Beckerath*, 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Abb. S. 113, wie Abb. 6.
- Abb. 25** Unbek. Fotograf, *Rossellino-Saal im Kaiser-Friedrich-Museum*, 1904, Lichtdruck. Quelle: Clemen 1904 S. 19.
- Abb. 26** Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] *Adolf von Beckerath*, 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LVIII, wie Abb. 6.
- Abb. 27** Unbek. Fotograf, *Der große Saal*, 1916 (?), Lichtdruck. Quelle: Lepke 1916 Taf. 1, digitalisiert durch die Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/digit.15550#0165>.
- Abb. 28** Unbek. Fotograf, *Blick in die Renaissance-sammlung des Kaiser-Wilhelm-Museums*, 1899–1904, Lichtdruck. Quelle: Deneken 1904 S. 5.
- Abb. 29** Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] *Hainauer*, 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LIX, wie Abb. 6.
- Abb. 30** Unbek. Fotograf, Oberlichtsaal in der Villa Hainauer, ca. 1890, Fotografie. Quelle: Kuhrau 1995 Abb. 18 S. 42.
- Abb. 31** Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] *James Simon*, 1898, Lichtdruck. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LX, wie Abb. 6.
- Abb. 32** Unbek. Fotograf, James Simons Arbeitszimmer, um 1900, Fotografie. Quelle: Kuhrau 2005 Abb. 46, S. 137.
- Abb. 33** Unbek. Fotograf, Das Kabinett James Simon im Kaiser Friedrich-Museum, 1905, Lichtdruck. Quelle: Bode 1905 S. 68.
- Abb. 34** Unbek. Fotograf, Blick in das Kabinett der Sammlung Richard von Kaufmann [Ausschnitt aus Abb. 22]. Quelle: Kat. KG 1899 Taf. LVII, wie Abb. 6.
- Abb. 35** Unbek. Fotograf, Sammlung Richard von Kaufmann, vor 1917, Fotografie. Quelle: Kuhrau 2005 Abb. 43, S. 109.

- Abb. 36** Unbek. Fotograf, *Das Palais Redern Unter den Linden*, 1905, Fotografie. Quelle: Mackowsky 1905 S. 314.
- Abb. 37** Grundriss der 1. Etage im Palais Redern. Quelle: Kothe 1906 S. 39, Abb. 4.
- Abb. 38** Alexander Schmoll, *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins in Berlin* (Südostecke des ersten Staatszimmers), 1906, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Woche 8.1906, Nr. 7, 17.02.1906, S. 312.
- Abb. 39** Carl Weinrother, *Berlin, Akademie der Künste am Pariser Platz*, 1933, Fotografie. Quelle: Bundesarchiv, B 145 Bild-P049294/Weinrother, Carl.
- Abb. 40** Ernst von Ihne, *Akademie der Künste, Berlin. Umbau und Neubau 1904–1907*, Grundriss 1. Obergeschoss 1:100, Lithographie farbig auf Karton, TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 29050. ©TU Berlin Architekturmuseum. <https://doi.org/10.25645/r2y9-wex1>.
- Abb. 41** *Grundriß der Ausstellungsräume*, 1908. Quelle: Kat. AdK 1908 S. 73.
- Abb. 42** Alexander Schmoll, *Von der Ausstellung berühmter englischer Meisterbilder in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* [Südostecke Saal 2], 1908, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Woche 10.1908, Nr. 5, 01.02.1908, S. 195.
- Abb. 43** Thomas Gainsborough, *Master Jonathan Buttall (The Blue Boy)*, ca. 1770, Öl auf Leinwand, 180×124 cm, San Marino, The Huntington Library, Art Collections, Inv. Nr. 21.1. Quelle: Courtesy of the Huntington Art Museum, San Marino, California.
- Abb. 44** Sir Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé mit ihren Kindern*, 1777–1779, Öl auf Leinwand, 238,4×147,3 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, Inv. Nr. 1937.1.95. Quelle: Courtesy National Gallery of Art, Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.102.html>.
- Abb. 45** Alexander Schmoll, *Die Rembrandts* [...], 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Woche 11.1909, Nr. 16, 17.02.1909, S. 663.
- Abb. 46** Alexander Schmoll, *Italienische Meister* [...], 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Woche 11.1909, Nr. 16, 17.02.1909, S. 663.
- Abb. 47** Alexander Schmoll, *Damenporträte Francisco Goya* [...], 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Woche 11.1909, Nr. 16, 17.02.1909, S. 662.
- Abb. 48** Photographische Gesellschaft zu Berlin, Aufnahme der linken Seitenwand des Vorraums, 1910, Heliogravure. Kat. ARA 1910 Taf. unpag.
- Abb. 49** Unbek. Fotograf, Aufnahme aus Saal 1 der Akademie, 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: *Le Monde Illustré*, 54.1910, Nr. 2758, 05.02.1910, S. 111.
- Abb. 50** Unbek. Fotograf, *Saalansicht aus der Französischen Ausstellung der K. Akademie der Künste Berlin*, 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Amersdorffer 1910 S. 128.
- Abb. 51** Digitale Rekonstruktionszeichnung des Arrangements der Hauptwand in Saal 3 der Französischen Ausstellung (1910). Quelle: Sandra Kriebel.
- Abb. 52** Unbek. Fotograf, „*Enée et Didon*“ *tapisserie des Gobelins exposée à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin* [Aufnahme aus Saal VIII], 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek. Quelle: *Le Monde Illustré*, 54.1910, Nr. 2758, 05.02.1910, S. 111.
- Abb. 53** Giovanni Lorenzo Bernini (?), *Bildnis eines Schauspielers*, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 200×118 cm, Verbleib unbek. © Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin-Dahlem.
- Abb. 54** Botticelli-Werkstatt, *Simonetta Vespucci*, 1480–1488, Tempera auf Holz, 63,5×44,5 cm, Tokio, Marubeni Corporation. © Marubeni Collection Tokio.
- Abb. 55** Henry Jamyn Brooks, *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy*, 1888, 1889, Öl auf Leinwand, 154,5×271,5 cm, London, National Portrait Gallery. © National Portrait Gallery, London.

Abb. 56 José Simont, *The German Emperor inspecting the pictures at the French Exhibition in Berlin*, 1910, Montagezeichnung, Maße und Verbleib unbek. Quelle: Sphere, 26.02.1910, S. 184.

Abb. 57 Unbek. Künstler, *L'empereur et l'impératrice d'Allemagne, conduits par MM. Roujon et Bonnat, visitent l'exposition d'art français, à Berlin (Croquis de l'envoyé special d'illustration)*, 1910, Zeichnung, Maße und Verbleib unbek. Quelle: *Le Matin* 27.1910, Nr. 9476, 06.02.1910, S. 1. Quelle: gallica.bnf.fr/BnF.

1 Exposition – Privatbesitz ausstellen

Die 2020 geführten Debatten um die geplanten Rücknahmen der Sammlungen Flick, Olbrichts und Stoschek, die die Berliner Kulturlandschaft viele Jahre lang um die dort nur schwach repräsentierte Gegenwartskunst bereicherten, verdeutlichen, wie groß das öffentliche Interesse an der Zugänglichkeit privater Kunstsammlungen ist und wie stark der Erfolg solcher Initiativen oft vom Wohlwollen ihrer Förderer abhängt.¹ Ihr Verlust wird als ein Versagen der Kulturpolitik wahrgenommen. Sammlerinnen und Sammlern, die ihre Kollektionen öffentlich präsentieren, wird dagegen häufig der Vorwurf gemacht, eigennützig zu handeln. Ihre vermeintlich altruistischen Absichten würden durch den Wunsch nach sozialem Ansehen, kulturpolitischer Einflussnahme oder finanziellem Gewinn unterminiert.²

An Beispielen wie diesen zeigt sich das disparate Verhältnis zwischen den Belangen der Allgemeinheit und den Individualinteressen der Initiatoren von Sammlermuseen und privaten Ausstellungsräumen. Während das Publikum seinen Wunsch auf Teilhabe an den privat gesammelten Werken nicht zuletzt durch sensationelle Besuchszahlen artikuliert,³ nehmen deren Eigentümer ihr durch den Grundsatz der Privatautonomie festgelegtes und häufig vertraglich geregeltes Recht auf Mitbestimmung bei der temporären oder dauerhaften Präsentation ihrer Kollektionen wahr. Dies führt nicht selten zu einem Interessenkonflikt für Kuratoren, Forscherinnen und Institutionen und veranschaulicht die scheinbare Unvereinbarkeit von privatem Kunstbesitz und öffentlichen Interessen.

In ihrer Betrachtung über die seit den 1990er Jahren zunehmend populären Privatmuseen und Collectors Rooms konnte Gerda Ridler dennoch feststellen, dass das Ausstellen

-
- 1 Vgl. Karich, Swantje: *Wie die Hauptstadt ihre wichtigsten Museen gefährdet*. In: welt.de, 14.09.2019. – Kuhn, Nicola: *Berlin verliert Flick Collection. Abriss eines Traums*. In: tagesspiegel.de, 24.04.2020. – Meixner, Christiane: *Me Collectors Room. Sammler Thomas Olbricht zieht sich aus Berlin zurück*. In: tagesspiegel.de, 08.05.2020. – Dies.: *Kunstsammler kehren Berlin den Rücken: Julia Stoschek schließt ihr Medienkunsthhaus*. In: Ebd., 10.05.2020. – Reichert, Kolja: *Berliner Kulturpolitik: Warum kollabiert die Kulturhauptstadt?* In: faz.net, 21.05.2020. – Im Sinne der besseren Lesbarkeit werden die URL-Adressen zitierter Websites im Literaturverzeichnis wiedergegeben.
 - 2 Vgl. Ridler, Gerda: *Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen*. Bielefeld 2012. S. 231 f. (Ridler bezieht sich in ihrem Befund vor allem auf den Kunstkritiker Eduard Beaucamp, den sie für das schlechte Image einiger Sammler mitverantwortlich macht).
 - 3 Exemplarisch sei der jährliche Spitzenwert von 200.000 Gästen im Museum Frieder Burda genannt, wogegen die wenigsten deutschen Museen mehr als 100.000 Besucherinnen und Besucher pro Jahr verzeichnen. Ebd. S. 353 f.

privater Kunstsammlungen im öffentlichen Raum eine lange Tradition hat.⁴ In einem historischen Abriss stellte sie verschiedene Formen der Öffentlichmachung von Privatsammlungen vor, die einander im Laufe der Zeit in größeren und kleineren Etappen ablösten. Anknüpfend an Sven Kuhraus Untersuchungen zur Berliner Sammlerkultur des Deutschen Kaiserreichs, konstatierte sie, noch bis in die Nachkriegszeit hinein sei die Praxis des Schenkens ganzer Kollektionen an die staatlichen Museen der maßgebliche Weg gewesen, um privates Kunsteigentum öffentlich zugänglich zu machen.⁵

Tatsächlich hatte Kuhrau aus seinen Ergebnissen gefolgert, dass der Besitz von Kunst innerhalb des soziokulturellen Gefüges der Berliner Sammlerschaft mit einer regelrechten Verpflichtung zum Schenken einherging.⁶ Als ein Privileg der Oberschicht war das Kunst sammeln mit einer besonderen Verantwortung verbunden. Es sollte nicht allein zur persönlichen Erbauung, sozialen Distinktion oder finanziellen Bereicherung betrieben werden, sondern einem ‚höheren Zweck‘ dienen. Idealerweise konnten so die noch ungenügend ausgestatteten Museen langfristig durch Schenkungen und Stiftungen bereichert werden. Wie die zahlreichen Ehrungen und Nobilitierungen prominenter Stifter durch die deutschen Kaiser zeigen, konnten diese im Gegenzug für ihre Gaben nicht nur kurzzeitig öffentliches Prestige gewinnen, sondern auch dauerhaft sozial aufsteigen und damit eine angemessene Gegenleistung für ihr kulturelles Engagement erhoffen.⁷

Parallel zu dieser schon vielfach untersuchten Schenkökonomie⁸ hatte sich zudem eine bislang kaum beachtete Kultur des Leihens entwickelt. Sie ermöglichte es Privatsammlern, bereits zu Lebzeiten mit ihrem Kunstbesitz öffentlich wirksam zu werden, ohne sich endgültig davon trennen zu müssen. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden in Berlin sowie in vielen weiteren deutschen und europäischen Städten Ausstellungen aus Privatbesitz veranstaltet.⁹ Diese zeitgenössisch auch als Leihausstellungen bezeichneten Expositionen präsentierten über mehrere Wochen oder Monate hinweg Kunstwerke aus

4 Vgl. Ridler 2012 S. 23–78, 269.

5 Vgl. Kuhrau, Sven: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*. Kiel 2005. – Ders.: *Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der „kulturellen Elite“ im wilhelminischen Berlin*. In: Gaethgens, Thomas W./Schieder, Martin (Hgg.): *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag*. Berlin 1998. S. 39–59.

6 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

7 Vgl. Cecil, Lamar: *The Creation of Nobles in Prussia 1871–1918*. In: *The American Historical Review*, 75.1970, Nr. 3, S. 757–795.

8 Vgl. Baresel-Brand, Andrea (Hg.): *Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*. Berlin 2008. – Mai, Ekkehard/Paret, Peter/Severin, Ingrid (Hgg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln 1993. – Zur Ökonomie des Schenkens vgl. grundlegend: Paul, Axel T.: *Gabe – Ware – Geschenk. Marginalien zur Soziologie des Schenkens*. In: *Soziologische Revue* 20.1997, H. 4, S. 442–448. – Hyde, Lewis: *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*. New York 1983. – Mauss, Marcel: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. In: *L'Année Sociologique* I.1923/24, S. 30–186.

9 Leihausstellungen lassen sich bis zum Zweiten Weltkrieg für das Vereinigte Königreich, Frankreich, Deutschland, Dänemark, Belgien, die Niederlande, die Schweiz, Österreich-Ungarn und das Russische Kaiserreich sowie die USA nachweisen. Mit den konkreten historischen Ursprüngen des Formats befasst sich Kap. 2.

dem Besitz zahlreicher bürgerlicher, adliger und selbst fürstlicher Leihgeber und Leihgeberinnen gemeinsam.¹⁰ Gezeigt wurde, was gesammelt¹¹ wurde: Werke Alter Meister, jüngere und zeitgenössische Arbeiten der bildenden Kunst sowie Kunsthandwerk nahezu aller Epochen und Regionen.¹²

Die Schauen dienten zunächst der Sichtbarmachung und Erforschung bislang wenig bekannter Kunstwerke sowie der Bildung des Publikums und der Künstlerschaft. Darüber hinaus waren sie häufig weiteren sozialen und kulturpolitischen Zwecken untergeordnet. Bis zur Jahrhundertmitte fungierten die deutschen Leihausstellungen fast ausschließlich als Benefizveranstaltungen, deren Einnahmen Künstlerhilfscassen sowie den Opfern von Kriegen und Naturkatastrophen zugutekamen oder zur Finanzierung von Denkmälern genutzt wurden.¹³ Während der 1870er Jahre traten gehäuft Fälle auf, in denen insbesondere Kunstgewerbeausstellungen aus Privatbesitz – ähnlich wie viele gleichzeitige Schenkungen – initiale Ereignisse für den Aufbau oder die Neuordnung öffentlicher Sammlungen darstellten.¹⁴ Später wurden sie als Festausstellungen anlässlich der Jubiläen von Kunstvereins- und Museumsgründungen sowie zur Feier fürstlicher Ehren- oder regionaler Gedenktage initiiert.¹⁵

Als Veranstalter traten demgemäß zumeist bürgerliche Wohltätigkeitsinitiativen, Frauenvereine, patriotische oder historische Gesellschaften sowie Kunst- und Museumsvereine

-
- 10 Ausstellungen einzelner Kollektionen bildeten die Ausnahme. Exemplarisch seien die bekannte Ausstellung aus dem Besitz von Carl (1842–1894) und Felicie Bernstein (1852–1908) sowie Paul Durand-Ruel (1831–1922) genannt, die 1883 in der Galerie Fritz Gurlitt erstmals impressionistische Kunst in Berlin zeigte, sowie die Wohltätigkeitsausstellung der Grafiksammlung Julius Models (1839–1921) in der Kunsthandlung Amsler & Ruthardt 1904. Vgl. Rosenberg, Adolf: *Eine Sammlung von Gemälden französischer Impressionisten*. In: *Kunstchronik* 19.1883/84, Nr. 1, 18.10.1883, Sp. 12. – Lichtwark, Alfred: *Gurlitts Herbstausstellung*. In: *Gegenwart* 24.1883, S. 400 f. – Friedländer, Max J.: *Die Sammlung Model*. In: *KuK* 2.1904, S. 295 f.
- 11 Der Begriff ist hier lediglich allgemein aufgefasst. Grundsätzlich gilt es, den bloßen Besitz von Kunst vom intentionalen Sammeln klar zu unterscheiden. Nicht alle Leihgebenden waren auch Sammler. Hierzu siehe Kap. 3.2.
- 12 Dies bezieht sich zunächst auf die Kunst Europas. Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts werden jedoch erstmals auch Asiatika in Leihausstellungen präsentiert. Hierzu ebenfalls Kap. 2.
- 13 Exemplarisch sind die *Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz* (1879) und die *Dresdner Ausstellung von Ölgemälden und Aquarellen aus Privatbesitz* (1890) genannt, die zur Finanzierung des Lessing-Denkmal am Gänsemarkt bzw. zur Unterstützung des Fonds für das Ludwig-Richter-Denkmal in Dresden dienten. Vgl. Appel, Rolf: *Lessing am Gänsemarkt*. Barsbüttel 2004. S. 52, 55. – H. A. L.: *Denkmäler*. In: *Kunstchronik* N. F. 2.1890/1891, H. 12, 15.01.1891, Sp. 220. – Zu den Wohltätigkeitsausstellungen siehe Kap. 2.2.
- 14 Neben einigen der hier zu besprechenden Beispiele dienten nachweislich auch die *Hamburger Ausstellung älterer Kunstgewerbs-Erzeugnisse* (1869) und die *Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse* der Polytechnischen Gesellschaft in Frankfurt am Main (1875) zur Propagierung geplanter Museumsgründungen. Vgl. O.: *Ueber die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse*. In: *Kunstchronik* 10.1875, H. 51, 01.10.1851, Sp. 813 f. – Korn, Oliver: *Hanseatische Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert. Republikanische Selbstdarstellung, regionale Wirtschaftsförderung und bürgerliches Vergnügen*. Opladen 1999. S. 76.
- 15 Vgl. hierzu Kap. 4.2.1.

auf. Kunsthändler und Galeristen waren jedoch ebenso beteiligt wie Privatpersonen und staatliche Institutionen (als Leihgeber wie als Veranstalter). Selbst die Berliner Akademie der Künste, die Nationalgalerie und die Münchner Secession gehörten nach der Jahrhundertwende zum Kreis der Initiatoren.¹⁶

Trotz seiner langanhaltenden und weitreichenden Verbreitung wurde das Ausstellungsformat bislang kaum wissenschaftlich wahrgenommen. So sind die konkreten Hintergründe des Zustandekommens solcher Ausstellungen, die Konstellationen der beteiligten Akteure und nicht zuletzt die kuratorische Inszenierung der Leihgaben bislang bestenfalls punktuell betrachtet worden. Die vorliegende Arbeit wird dazu beitragen, diese Forschungslücke zu schließen. Mit Fokus auf dem kaiserzeitlichen Berlin wird das Format der Leihausstellung und damit auch das Phänomen des Leihens von Kunsteigentum, dem für die Entwicklung unseres heutigen Ausstellungs- und Museumswesens wohl eine ähnliche Relevanz zukommen dürfte wie dem Schenken, erstmals systematisch untersucht und wissenschaftlich gewürdigt.

1.1 Ausgangslage und Fragestellung

In der Beschäftigung mit privatem Kunstbesitz, ob auf die Aneignung einzelner Werke oder das systematische Sammeln bezogen, ist stets die Frage nach dem sozialen Gebrauch der Kunst angelegt.¹⁷ Während des Deutschen Kaiserreichs gehörte der Besitz von Kunst zu den wesentlichen Kennzeichen der sozialen Oberschicht und das Sammeln diente vorrangig der persönlichen Repräsentation.¹⁸ Anknüpfend an Konventionen des Adels versuchten nun auch großbürgerliche und speziell jüdische Unternehmer, die durch den wirtschaftlichen Aufschwung der Gründerjahre gesellschaftlich aufstiegen, ihren Anspruch auf kulturelle Teilhabe über private Kunst- und Kunstgewerbesammlungen zu artikulieren und sich selbst als kultiviert und sachverständig zu gerieren. In der luxuriösen Ausstattung ihrer Wohnräume, die sie mittels originaler Werke als historisierende Interieurs gestalteten, drückten sie nicht nur ihren finanziellen Wohlstand, sondern auch ihre kulturelle Bildung sowie ihren persönlichen Kunstgeschmack aus.¹⁹ Dieser deckte sich in der Regel mit dem (im Bourdieuschen Sinne) ‚legitimen‘ Geschmack der gesellschaftlichen Elite.²⁰ So war insbesondere das Sammeln alter Kunst im Kaiserreich nicht nur Zeichen

16 Zur Leihausstellung der Münchner Secession siehe: Kriebel, Sandra: *Renaissance-Ausstellungen aus Privatbesitz in Berlin und München um 1900*. In: Dressen, Angela/Gramatzki, Susanne (Hgg.): *Exhibiting the Renaissance*, kunsttexte.de, 3.2015, ersch. 23.09.2015.

17 Vgl. hierzu insbes. Höpel, Thomas/Siegrist, Hannes: *Politische und gesellschaftliche Funktionen von Kunst in Europa (19.–20. Jahrhundert)*. In: Dies. (Hgg.): *Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2017. S. 13–42.

18 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

19 Vgl. Kuhrau 2006 S. 20.

20 Zum Begriff des legitimen Geschmacks und zum Geschmack als Mittel der gesellschaftlichen Distinktion vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1982. Bes. S. 60–63, 405–416, 442–462. – Schumacher, Florian: *Bourdieu's Kunstsoziologie*. Konstanz 2011. S. 84 f.

eines großbürgerlichen Lebensstils, sondern es stand häufig in Verbindung mit der Hoffnung auf gesellschaftliche Anerkennung und Partizipation.²¹

Ausgehend von der sozialen Relevanz des privaten Kunstgutes liegt die Annahme nahe, dass es durchaus im Interesse der Eigentümer gelegen haben dürfte, mit ihren repräsentativen Kollektionen auch über ihren jeweiligen Wirkungskreis hinaus sichtbar zu werden. Seine Privatsammlung außerhalb des eigenen Wohn- und Lebensbereichs zu präsentieren, bedeutete, sich öffentlich als gebildeten Kunstkenner inszenieren und die Zugehörigkeit zur kulturellen Elite demonstrieren zu können. Neben den bereits angesprochenen Schenkungen an die Museen sowie den zahlreichen wissenschaftlichen Sammlungskatalogen, die von Experten verfasst und oftmals mit fotografischen Aufnahmen der Privatgalerien und Wohninterieurs publiziert wurden, muss folglich insbesondere die Beteiligung an Leihausstellungen hinsichtlich des sozialen Umgangs mit Kunstbesitz und der Selbstinszenierung der Sammelnden eine zentrale Rolle gespielt haben.

Tatsächlich vermutete bereits Thomas W. Gaethgens in seiner Betrachtung über Wilhelm von Bodes²² (1845–1929) Verhältnis zu den Berliner Sammlern, dass er mit der Veranstaltung von Ausstellungen aus Privatbesitz deren Repräsentationsbedürfnis entgegenkam.²³ Bekanntlich hatte er im Laufe seiner über 50-jährigen Museumskarriere ein weitreichendes Sammlerklientel aufgebaut. Im Gegenzug für seine Expertise und die vielfältigen unterstützenden Tätigkeiten beim Aufbau ihrer Kollektionen erhoffte sich Bode von den Sammlern finanzielle wie materielle Stiftungen für die Museen.²⁴ Gaethgens rückte die ab 1883 von Bode wiederholt organisierten Leihausstellungen implizit in den Kontext dieses Systems aus Gefallen und Gegenleistungen. Er argumentierte, die Ausstellungen, in denen die bürgerlichen Sammlungen gemeinsam mit Beständen aus den Königlichen Schlössern gezeigt wurden, hätten zur Aufwertung der privaten Kunstschätze beigetragen. Zugleich regten die Schauen weitere Kunstfreunde zum Sammeln an, wodurch Bode seinen Einflussbereich potenziell erweitern konnte.

-
- 21 Zeitgenössische kunsthistorische Publikationen subsumieren die Werke der bildenden Kunst und das Kunsthandwerk der Zeit bis etwa 1800 unter der Bezeichnung ‚alte Kunst‘. Da dieser Terminus auch in den Titeln der zu untersuchenden Ausstellungen Verwendung fand, wird er in der vorliegenden Arbeit ebenfalls in diesem Sinne gebraucht. – Vgl. weiterhin: Clemens, Gabriele B.: *Städtische Kunstsammler und mäzenatisches Handeln*. In: Dies. (Hg.): *Städtischer Raum im Wandel. Modernität – Mobilität – Repräsentationen*. Berlin 2011. S. 105–120; bes. S. 118. – Kuhrau, Sven: *Privatsammler und Museen im kaiserzeitlichen Berlin*. In: *Kritische Berichte* 4.2006, S. 17–32; bes. S. 19 f.
- 22 Bode erhielt das Adelskürzel im Zuge seiner Nobilitierung im Jahr 1914. Da er bis dahin unter seinem bürgerlichen Namen wirkte, wird er in der vorliegenden Arbeit für den Zeitraum bis 1914 als Wilhelm Bode angesprochen.
- 23 Vgl. Gaethgens, Thomas W.: *Wilhelm von Bode und seine Sammler*. In: Mai/Paret/Severin 1993 S. 153–172; hier S. 160. – Zu Bode als Initiator von Leihausstellungen vgl. Kriebel 2015 S. 3 f.
- 24 So berichtete er etwa in seinen Memoiren, weshalb er den Textilhändler Adolf von Beckerath (1833–1915) trotz seiner „schlechten Manieren und Ungezogenheiten“ jahrzehntelang bei Ankäufen für dessen Renaissance-Sammlung beriet: „Wir glaubten allen Grund zu haben, ihm darin behilflich zu sein und sogar manches Stück, das wir für die Museen bestimmt hatten, ihm überlassen zu dürfen, weil er uns stets in Aussicht stellte, daß [sic] er seine Sammlung den Museen vererben würde.“ Bode, Wilhelm von: *Mein Leben*. Bd. 1. Berlin 1930. S. 192.

Obgleich Gaethgens' These von der Repräsentationsaufgabe der Ausstellungen angesichts des speziell für die Berliner Sammlerschaft ausreichend belegten sozialen Gebrauchs ihres Kunstbesitzes prinzipiell nachvollziehbar scheint, steht ihre konkrete Prüfung anhand der Schauen selbst bislang aus. So ist noch immer ungeklärt, mit welchen kuratorischen oder performativen Mitteln die Sammlungen innerhalb der jeweiligen Ausstellungsdisplays sowie im erweiterten Kontext der Veranstaltungen inszeniert und inwiefern ihre Besitzer und Besitzerinnen darin (symbolisch) repräsentiert wurden. Eine detaillierte Betrachtung ausgewählter Beispiele könnte zeigen, ob etwa in der Platzierung und im Arrangement der Exponate Hierarchisierungen erkennbar werden, die auf eine mögliche Rangfolge innerhalb der Sammlerschaft schließen ließen. Während es einigen Beteiligten bereits genügt haben mag, in der Liste der Leihgeber namentlich genannt zu werden, um sich als Teil einer sozialen Elite anerkannt zu fühlen, forderten andere womöglich ein aktives Mitspracherecht bei der Präsentation ihrer Kunstschatze ein. Somit gälte es über die Analyse der kuratorischen Strategien hinaus auch die organisatorischen Prozesse im Umfeld der Ausstellungen zu rekonstruieren. Ob eine solche Vorzugsbehandlung überhaupt möglich war, ohne dem allgemeinen didaktischen Anspruch der Schauen zuwiderzuhandeln, bleibt dabei ebenso zu klären, wie die Frage, ob die Kuratoren den Ausstellungen überhaupt klare wissenschaftliche oder ästhetische Konzepte zugrunde legten oder ob dort womöglich eine von der etablierten Ausstellungspraxis losgelöste Vorgehensweise erkennbar wird.

Gleichwie die Ausstellungen im Einzelnen gestaltet waren, bleibt aus sozialhistorischer Perspektive zu fragen, wie das von Gaethgens unterstellte offensive Prestigeverhalten der beteiligten Leihgeberinnen und Leihgeber angesichts der wilhelminischen Luxuskritik zu rechtfertigen war.²⁵ Mit Bedacht auf die eingangs knapp umrissene Genese des Ausstellungsformats scheint der Gedanke zulässig, dass sich die Leihausstellungen ebenso wie der Besitz von Kunst selbst in der bürgerlichen Wertvorstellung über einen höheren Zweck zu legitimieren hatten.

Im Fall der von Bode initiierten Ausstellungen scheint diese Annahme bereits teilweise bestätigt. Wie schon mehrfach erörtert wurde, dienten die zwischen 1883 und 1898 veranstalteten Schauen im Kontext der Museumsreformbewegung zur Erprobung und Propagierung der von Bode erarbeiteten Neukonzeption der Berliner öffentlichen Sammlungen, die in der Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums (1904) ihre Realisierung erfuhr.²⁶ In diesem Zusammenhang könnte die Beteiligung an den museumspolitisch motivierten

25 Vgl. Kuhrau 2005 S. 97–119. – Breckman, Warren G.: *Disciplining Consumption. The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany 1890–1914*. In: *Journal of Social History* 24.1991, Nr. 3, S. 485–505.

26 Vgl. Kriebel 2015 S. 3f. – Kuhrau 2005 S. 124. – Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden 2001. S. 53–97. – Seidel, Max: *Das Renaissance-Museum. Wilhelm Bode als „Schüler“ Jacob Burckhardts*. In: Ders. (Hg.): *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. Venedig 1999. S. 55–109. – Joachimides, Alexis: *Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt*. In: Ders./Kuhrau, Sven (Hgg.): *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Dresden 1995. S. 142–156. – Paul, Barbara: *Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums. Vorbild für heute?* In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph: *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*. München, Berlin 1994. S. 205–220.

Ausstellungen folglich als eine Form kollektiven mäzenatischen Handelns interpretiert werden, indem dort der private Kunstbesitz zahlreicher Berliner Sammlerinnen und Sammler im öffentlichen Interesse temporär zugänglich gemacht wurde. Bode war jedoch auch nach der Eröffnung des Museums noch lange Zeit in die Veranstaltung von Leihausstellungen involviert. Für diese Fälle ist bislang unerforscht, ob sie ebenfalls kulturpolitischen Zwecken untergeordnet waren oder sich über andere Aufgaben berechtigten.

Es scheint somit keinesfalls zielführend, die Untersuchungsperspektive allein auf die Betrachtung möglicher Repräsentationsmechanismen zu verengen. Ebenso kann eine Wertung der Schauen als Instrumente zur Umsetzung museumspolitischer Ziele an dieser Stelle nicht generalisierend vorweggenommen werden. Vielmehr muss die Arbeit einem mehrdimensionalen Zugang folgen und in einer offenen Fragestellung nach den sozialen, kultur- oder bildungspolitischen Funktionen der Berliner Ausstellungen alter Kunst aus Privatbesitz forschen. Dabei gilt es sowohl die Perspektiven der Initiatoren und Veranstalter der Schauen als auch die der Leihgebenden zu berücksichtigen. Erstere sollen hinsichtlich ihrer möglichen kulturpolitischen Intention wie der Propagierung neuer Museumskonzepte, der Belebung des Privatsammelwesens und der Hebung des allgemeinen Kunstgeschmacks, der Erforschung bislang wenig bekannter Kunstzweige oder der Förderung der lokalen Kulturlandschaft befragt werden. Auf der anderen Seite gilt es, die potenziell mit der Ausstellungsbeteiligung verbundenen sozialen Implikationen für die Leihgeberinnen und Leihgeber zu eruieren. So könnten neben dem von Thomas Gaethgens behaupteten Repräsentationsbedürfnis auch Aspekte wie die gesellschaftliche Distinktion, der Wunsch nach öffentlichem Ansehen, die soziale Notwendigkeit einer Partizipation an der legitimen Kultur der Oberschicht, marktpolitische Strategien ebenso wie die im Kontext der Schenkungen bereits virulent gewordene Bringschuld gegenüber der Allgemeinheit eine Rolle gespielt haben.

1.2 Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands

Wie eingangs dargelegt, besteht ein klares Desiderat in der Erforschung des Ausstellungsformats als gesamtdeutsche, gar als europäische Erscheinung. Dennoch wird sich die vorliegende Arbeit auf ein begrenztes Sample von Fallbeispielen konzentrieren, um eine prononcierte Betrachtung der einzelnen Ausstellungen gewährleisten und ein repräsentatives Segment des Gesamtphänomens präzise analysieren zu können. Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Reichshauptstadt Berlin, die die kulturpolitischen Bewegungen im Kaiserreich maßgeblich prägte. Mit einer rasanten kulturellen Entwicklung kompensierte die Stadt ab der Gründerzeit ihren massiven Nachholbedarf gegenüber etablierten europäischen Kunstzentren wie Paris, London oder München und setzte im Zuge dessen neue Standards im Bereich der Kultur- und Museumsförderung. Die vorliegende Betrachtung wird zeigen, inwiefern die Privatbesitzausstellungen,²⁷ die mit der Reichsgründung in eine

27 Ergänzend zu den historischen Bezeichnungen *Leihausstellung* und *Ausstellung aus Privatbesitz*, soll der Terminus *Privatbesitzausstellung* mit der vorliegenden Arbeit gleichbedeutend eingeführt

Hochphase ihrer Popularität eintraten, als Teil dieser Aufstiegsstrategie der Hauptstadt betrachtet werden können.

Der Untersuchungszeitraum wird daher auf die Phase zwischen den historischen Zäsuren der Reichseinigung (18. Januar 1871) und dem Eintritt des Kaiserreichs in den Ersten Weltkrieg (1. August 1914) fixiert, da diese Ereignisse nicht nur politische und sozialgeschichtliche Entwicklungsschwellen von enormer Tragweite darstellen, sondern zugleich wesentliche Schlüsseldaten für die Blütezeit der Sammlerkultur wie auch der Leihausstellungen in Berlin markieren.²⁸ Infolge des immensen ökonomischen Wachstums der Gründerjahre, mit dem eine zunehmende Urbanisierung und die Herausbildung einer neuen kaufkräftigen Finanzelite einhergingen, etablierte sich im letzten Drittel des Jahrhunderts erstmals ein professioneller Kunstmarkt in Berlin.²⁹ Damit entstanden zahlreiche neue Kunstsammlungen sowie eine dicht vernetzte Sammlerszene, die sich in Vereinen engagierte und in diesem Rahmen auch an Leihausstellungen beteiligte. Mit dem Ausbruch des Krieges mussten viele Sammler ihre Kollektionen aus wirtschaftlichen Gründen veräußern, womit auch den Ausstellungen zeitweise die Grundlage entzogen wurde.³⁰ Zugleich beschleunigte sich mit Kriegsbeginn die schon seit der Jahrhundertwende erkennbare Auflösung der bürgerlichen Elitekultur und *vice versa* auch der bis dahin dominierenden Kulturelite in ihren tradierten Denk- und Lebensweisen.³¹ Der bestehende Wertekanon, innerhalb dessen alter Kunstbesitz hohes Ansehen genossen hatte, verlor zunehmend an Akzeptanz, sodass „die soziale Formation Bürgertum nicht nur als Klasse, sondern auch als Träger einer spezifischen Kultur“ sukzessive ihre Hegemonialstellung innerhalb des von der Moderne überholten Gesellschaftssystems verlor.³²

werden, um die Unterscheidung zu privaten Ausstellungsräumen und Privatmuseen unserer Gegenwart zu verdeutlichen.

- 28 Zur Entwicklung des privaten Sammelns in Berlin siehe: Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bode und seine Sammler. Ein Blick auf die Sammelkultur in Berlin im 19. Jahrhundert*. In: Bärnreuther, Andrea/Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Zum Lob der Sammler. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler*. Berlin 2009. S. 142–163. – Kuhrau 2006 S. 18–21. – Ders. 2005 S. 27–31. – Gaethgens 1993 S. 154, 160.
- 29 Vgl. Clemens, Gabriele B.: *Händler, Sammler und Museen. Der europäische Kunstmarkt um 1900*. In: Höpel/Siegrist 2017a S. 89–98. – Augustine, Dolores L.: *Patricians and Parvenus: Wealth and High Society in Wilhelmine Germany*. Oxford 1994. S. 26–34.
- 30 Zwar fanden auch nach 1914 und selbst während des Krieges noch einzelne Leihausstellungen in Berlin statt, die nun wieder als Benefizveranstaltungen zugunsten Kriegsgeschädigter fungierten, doch präsentierten sie fast ausschließlich jüngere und zeitgenössische Kunst. Vgl. exempl. Gurlitt, Fritz (Hg.): *Werke deutscher Meister aus Privatbesitz. 1. Ausstellung zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler*. Berlin 1915.
- 31 Vgl. Mommsen, Hans: *Die Auflösung des Bürgertums seit dem späten 19. Jahrhundert*. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1987. S. 288–315. – Köster, Udo: *Elitekultur – Kulturelite. Repräsentative Kultur und Secessionsbewegungen im Kaiserreich*. In: Langewiesche, Dieter: *Das deutsche Kaiserreich 1867/71–1918. Bilanz einer Epoche*. Freiburg i. Br. 1984. S. 181–188. – Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2009. S. 1079–1082.
- 32 Mommsen 1987 S. 289.

Eine Konzentration auf die Ausstellungen alter Kunst bietet sich aus mehreren Gründen an. Die bildende Kunst und das Kunsthandwerk der italienischen und der deutschen Renaissance sowie die Malerei des niederländischen Barocks gehörten seit den 1870er Jahren zu den bevorzugten Sammelgebieten (nicht allein) der Berliner Connaisseurs.³³ Ihre Popularität wurde vonseiten des Kaiserhauses mit der Einrichtung entsprechender Museen – und wohl auch mit seinen Ausstellungsbeiträgen – weiter gefördert. Damit werden die Ausstellungen Alter Meister im Kontext der zeitgenössischen Kulturpolitik sowie hinsichtlich der Kanonisierung bestimmter Kunstzweige relevant.

Diese Entwicklung ging einher mit der im späten 19. Jahrhundert wachsenden Ablehnung der zeitgenössischen Kunstproduktion.³⁴ Die Avantgarden, speziell der Impressionismus, wurden bekanntlich durch Wilhelm II. (1859–1941) selbst massiv diffamiert. Obgleich einige Sammler, die wie Eduard Arnhold (1849–1925) neben Werken Alter Meister auch moderne Arbeiten besaßen, dennoch in der Gunst des Kaisers stehen konnten, galt der Besitz alter Kunst grundsätzlich als Zeichen einer konservativen, patriotischen Gesinnung.³⁵ Gemäß Pierre Bourdieus Distinktions-Theorie repräsentierte die alte Kunst im Kaiserreich somit die legitime Kultur der sozialen Oberschicht. Ihr Besitz und ihre Präsentation sind folglich als Elemente der großbürgerlichen Distinktionspraktik zu verstehen.

Um ein repräsentatives Bild der Berliner Leihausstellungen alter Kunst nachzeichnen zu können, muss die Auswahl der Fallbeispiele entlang verschiedener Kriterien erfolgen. So soll zum einen die diachrone Entwicklung des Formats abgebildet werden, die sich parallel zur Professionalisierung des Museums- und Ausstellungswesens sowie zur bereits erwähnten Herausbildung einer lokalen Sammlerszene vollzog. Weiterhin gilt es, die verschiedenen organisatorischen Strukturen sowie die bestimmenden Akteurskonstellationen in ihrer jeweiligen institutionellen Anbindung zu berücksichtigen. Obgleich sich Wilhelm Bodes Autorität im Museumsbereich sowie in seiner Tätigkeit für die Berliner Sammlerschaft massiv auf die Veranstaltungen von Privatbesitzausstellungen auswirkte, soll eine einseitige Fokussierung auf seine Person vermieden werden. Zwar kann Bode, der bis zum Ende seiner Laufbahn (federführend) in mindestens zehn Leihausstellungen involviert war, in diesem Kontext als einer der Hauptakteure benannt werden,³⁶ doch waren vor und neben ihm zahlreiche weitere Kuratoren, Museumsleiter und andere Experten

33 Vgl. insbes. Smalcerz, Joanna: *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*. Leiden 2020. S. 76–89.

34 Vgl. Gaethgens 1993 S. 162.

35 Frey, Manuel: *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 1999. S. 116. – Zu Eduard Arnhold vgl. insbes.: Becker, Peter von: *Eduard Arnhold. Reichtum verpflichtet – Unternehmer und Kunstmäzen*. Berlin, Leipzig 2019. – Dorrman, Michael: *Eduard Arnhold (1849–1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich*. Berlin 2002.

36 Neben sieben Fallbeispielen dieser Arbeit war Bode auch in eine Wohltätigkeitsausstellung bei Paul Cassirer (1915) sowie in zwei weitere Leihausstellungen 1925 und 1927 involviert. Vgl. Cassirer, Paul (Hg.): *Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz zum Besten des Zentral-Comitees des Preussischen Landes-Vereins vom Roten Kreuz*. Berlin 1915. – Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Gemälde alter Meister aus Berliner Besitz. (Vorwiegend aus dem Besitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins). Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin*. Berlin 1925. – Antiquitätenhaus

aktiv am Zustandekommen wichtiger Privatbesitzausstellungen beteiligt. Ihr Anteil am Erfolg des Ausstellungsphänomens ist nicht geringzuschätzen. Daher wird sich die Untersuchung bewusst nicht auf Ausstellungen beschränken, die unter Bodes Leitung initiiert wurden, sondern den Blick auf Beispiele außerhalb seines Wirkungsbereichs ausweiten. Als wichtige, für die Veranstaltung von Ausstellungen alter Kunst aus Berliner Privatbesitz verantwortliche Institutionen sind der Verein Deutsches Gewerbemuseum (VDG), die Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin (KG), der Kaiser Friedrich-Museums-Verein (KFMV) sowie die Königliche Akademie der Künste (AdK) zu identifizieren. Diese Akteursgruppen organisierten innerhalb des gewählten Zeitraums insgesamt zehn Privatbesitzausstellungen alter Kunst:

1. *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughaus (1872)*
2. *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit J. J. K. K. u. K. K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin (1883)³⁷*
3. *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts (1890)*
4. *Die Ausstellung von Kunstwerken aus der Zeit Friedrichs des Großen (1892)*
5. *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz (1898)*
6. *Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1906)*
7. *Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)*
8. *Die Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Vereins (1909)*
9. *Die Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)*
10. *Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1914)*

Diese zehn Fallbeispiele bilden den Corpus der Analyse und sollen auf Basis der jeweiligen Daten und Quellen in ihrem Zustandekommen sowie ihren Dispositiven rekonstruiert und anhand ihrer kuratorischen wie soziokulturellen Inszenierungsstrategien auf ihre möglichen kulturpolitischen Funktionen und sozialen Repräsentationsaufgaben hin untersucht werden.

Wertheim (Hg.): *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellung aus Berliner Besitz.* Berlin 1927.

37 Diese Ausstellung wurde von einem Expertenkomitee organisiert, das sich im Wesentlichen aus Personen zusammensetzte, die wenige Jahre später auch zur Akteursgruppe der KG gehörten. Siehe hierzu Kap. 3.1.

1.3 Forschungsstand

“Whether within curatorial studies, exhibition studies, the teaching of art, or art history, the promise of exhibition histories is an education in the public life of art.”³⁸ Lucy Steeds’ betont hier die aktuelle Relevanz einer vertiefenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Ausstellungsgeschichte(n) im Kontext der Ausbildung von Künstlerinnen, Kuratorinnen, Kritikern sowie Kunsthistorikerinnen und Museologen. Spätestens mit O’Doherty’s 1976 erschienener Essaysammlung *Inside the White Cube* erfuhren die Geschichte, Theorie und Praxis des Kuratierens wachsende Aufmerksamkeit und wurden insbesondere während der vergangenen zwei Jahrzehnte wieder zunehmend erforscht und gelehrt.³⁹ Deutschlandweit sowie international entstanden neue Studiengänge wie die Masterprogramme *Curatorial Studies* der Frankfurter Goethe-Universität, die *Kulturen des Kuratorischen* der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und der Masterlehrgang *ecm educating curating managing* der Wiener Universität für Angewandte Kunst sowie Forschungsinstitute wie das *Exhibition Research Lab* der Johns Moores University in Liverpool. Sie alle haben das professionelle Ausstellen zum Inhalt und ergänzen den etablierten Fachbereich Museologie methodisch wie konzeptionell.

Weiterhin wurden allein in den letzten fünf Jahren vielfach Tagungen, Symposien und Forschungsprojekte zu Schwerpunkten der Ausstellungspraxis und -geschichte veranstaltet. Zu nennen sind etwa die 2020 gehaltenen Konferenzen *Museum Exhibition Design: Histories and Futures* der University of Brighton und *Inside the Exhibition* des Rome Art History Network (RAHN),⁴⁰ die Tagungen *Exhibition Design DEA* der Université Paris 8, *Exhibition Histories from the 17th century to the present* der Athens School of Fine Arts sowie der Workshop *Display Studies – Zur Ästhetik, Medialität und Epistemologie der Vitrine* der Universität Köln (alle 2019) und das fortlaufende Seminar *Collecting and Display* der University of London (seit 2004). Weitere bedeutende Projekte stellen *DoME – Database of Modern Exhibitions, 1905–1915* der Universität Wien (2019) und *Reconstructing Exhibitions* der University of the Arts London (2017) dar. Parallel dazu erschienen zahlreiche Publikationen, die sich mit der kuratorischen Inszenierung von Exponaten, mit didaktischen Konzepten, Methoden der Ausstellungsanalyse sowie der Soziologie des Publikums von Kunstausstellungen befassen. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Suzanne MacLeod, Kai-Uwe Hemken, Joachim Baur, Nina-Tessa Zahner, Charlotte Klönk sowie der bereits erwähnten Lucy Steeds verwiesen.⁴¹ Während ihr Fokus primär auf der

38 Steeds, Lucy: *What is the Future of Exhibition Histories? Or, Toward Art in Terms of Its Becoming-Public*. In: O’Neill, Paul/Wilson, Mick/Steeds, Lucy (Hgg.): *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?* Cambridge, Mass. 2016. S. 17–25; hier S. 18.

39 O’Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. Berkeley 2020.

40 Das Netzwerk veranstaltete zudem bereits 2017 eine Tagung unter dem Titel *In situ/Ex situ. The Art of Exhibiting Art: Relationships between Art and Architecture in their Spatial Context*.

41 Vgl. MacLeod, Suzanne u. a. (Hgg.): *The Future of Museum and Gallery Design. Purpose, Process, Perception*. London 2018. – Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2015. – Steeds, Lucy (Hg.): *Exhibition. Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Mass. 2014. – Zahner, Nina Tessa: *Zur Soziologie des Ausstellungsbesuchs. Positionen der Soziologischen*

Praxis des Kuratierens in Galerien und Museen sowie auf der Präsentation zeitgenössischer Kunst während der vergangenen 50 Jahre liegt, untersuchten etwa Tony Bennett und Francis Haskell verstärkt auch ältere Formate.⁴² Sie betrachteten das Ausstellen aus einer historischen Perspektive im erweiterten Kontext der Genese des Museums- und Ausstellungswesens und ergänzten frühe Überblickswerke wie Georg Kochs Geschichte der Kunstaussstellung (1967) oder Ekkehart Mais *Expositionen* (1986).⁴³ Zuletzt widmete sich Sarah Salomon in ihrer Dissertation mehreren Ausstellungsforen jenseits der Pariser Akademie und konnte erstmals nachweisen, dass einige für das Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts deklarierte Leistungen tatsächlich bereits ältere Vorläufer hatten.⁴⁴ Diese Arbeiten liefern wichtige Erkenntnisse über die öffentliche Präsentation und Wahrnehmung von Kunst und verdeutlichen den wissenschaftlichen wie praktischen Mehrwert der Ausstellungsforschung.

Prinzipiell aber scheint der institutionsgeschichtlichen Erforschung des Museumswesens sowie der Analyse zeitgenössischer Ausstellungspraktiken ein Vorrang gegenüber temporären historischen Formaten eingeräumt zu werden. Zwar wurden einzelne bekannte Erscheinungen wie die Salons des 18. und 19. Jahrhunderts, die Weltausstellungen des Industriezeitalters, die Expositionen der Avantgarden oder die Schmähausstellungen der NS-Diktatur durchaus eingehender betrachtet,⁴⁵ doch blieben andere wichtige Ausstellungsphänomene bislang weitgehend unberücksichtigt. Hierzu zählen trotz ihrer massiven Präsenz im 19. und frühen 20. Jahrhundert auch die Leihausstellungen.

Allein die britische Forschung widmete dem in London lange Zeit präsenten Ausstellungstyp bereits einige Studien. Neben Algernon Graves (1845–1922), der mit seiner ab 1913 erschienenen Enzyklopädie *A Century of Loan Exhibitions* zu einem Vorreiter der modernen Provenienzforschung wurde, befasste sich insbesondere Francis Haskell in seiner letzten Publikation *The ephemeral Museum* (2000) eingehender mit dem Phänomen der

Forschung zur Inklusion und Exklusion von Publika im Kunstfeld. In: *Sociologia Internationalis* 50.2012, S. 209–232. – Klonk, Charlotte: *Sichtbar Machen und sichtbar Werden im Kunstmuseum.* In: Gottfried Boehm (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren.* Paderborn, München 2010. S. 291–314. – Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes.* Bielefeld 2010.

42 Vgl. Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* London 2013. – Haskell, Francis: *The ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition.* New Haven, London 2000. – Weiterhin: Gahtan, Maya Wellington/Pegazzano, Donatella: *Monographic Exhibitions and the History of Art.* London 2018.

43 Vgl. Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens.* München u. a. 1986. – Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.* Berlin 1967.

44 Vgl. Salomon, Sarah: *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie.* Göttingen 2021.

45 Vgl. exempl.: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hgg.): *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis.* Berlin 2020. – Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst.* Köln 2006. – Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen.* Frankfurt a. M., New York 1999. – Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880.* Frankfurt a. M. 1992.

Leihausstellung.⁴⁶ Während Graves ein katalogartiges Nachschlagewerk zur Ausstellungs- und Besitzgeschichte englischer Gemälde schuf, betrachtete Haskell die britischen Loan Exhibitions innerhalb eines entwicklungsgeschichtlichen Kontextes der Kunstausstellungen alter Meister und arbeitete ihre Rolle als Repräsentationsinstrumente der aristokratischen Elite Englands und als Sinnbilder des kulturellen Reichtums der Nation heraus. Seine Forschungsergebnisse bilden folglich einen zentralen Orientierungspunkt für die vorliegende Untersuchung.

Haskells grundlegende Arbeit wird durch einige ältere Studien und mittlerweile auch neue Erkenntnisse ergänzt. Insbesondere Publikationen zur Geschichte der Royal Academy, der British Institution und des Burlington Fine Arts Clubs, den wichtigsten Akteuren dieser Schauen, geben einen Einblick in ihre Organisation, Konzeption und Umsetzung. Neben den jüngeren Studien von Philipp Cottrell (2020) und Elizabeth A. Pergam (2011) zur *Art Treasures Exhibition* in Manchester sowie der profunden Arbeit von Stacey Pierson (2017) sind vor allem die Beiträge von Ann Eatwell und Nicholas Tromans (2000) hervorzuheben.⁴⁷ Ihre Beiträge machen die Bedeutung dieses Formats für die Provenienz- und die Kunstmarktforschung, die Rezeptions- und Geschmacksgeschichte, die Institutionsgeschichte zahlreicher Kultureinrichtungen und nicht zuletzt die historische Ausstellungsforschung deutlich.

Während die britischen Leihausstellungen somit bereits gut überblickt sind, steht die deutsche Forschung dem Format bislang relativ uninformiert gegenüber. Leihausstellungen wurden hier bestenfalls als Randerscheinung betrachtet. In den zentralen Untersuchungen zur Entwicklung der Kunstausstellung, zur Museumsgeschichte sowie zur Genese der Kunst- und Museumsvereine blieben sie weitgehend unberücksichtigt. Selbst Studien, die sich dezidiert mit der Geschichte des Ausstellungswesens und der historischen Ausstellungspraxis befassen, lassen dieses Format weitgehend außen vor. So greift etwa Kochs großangelegte Untersuchung zur Kunstausstellung lediglich in einem kurzen Ausblick auf das 19. Jahrhundert über.⁴⁸ Hier wie auch bei Ekkehard Mai werden Leihausstellungen lediglich beiläufig betrachtet, wogegen beispielsweise Christina Stoelting und

46 Vgl. Graves, Algernon: *A Century of Loan Exhibitions 1813–1912*. 5. Bde. London 1913–1915. – Haskell 2000.

47 Vgl. Cottrell, Philipp: *George Scharf and the 1857 Manchester Art Treasures Exhibition*. In: *Burl. Mag.* Nr. 162, April 2020, S. 288–299. – Pierson, Stacey J.: *Private Collection, Exhibitions, and the Shaping of Art History in London. The Burlington Fine Arts Club*. New York, London 2017. – Pergam, Elizabeth A.: *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, connoisseurs and the public*. Farnham u. a. 2011. – Eatwell, Ann: *Borrowing from Collectors. The role of the Loan in the Formation of the Victoria and Albert Museum and its Collection (1852–1932)*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present* 24.2000, S. 20–29. – Tromans, Nicholas: *Museum or market? The British Institution*. In: Barlow, Paul (Hg.): *Governing cultures. Art institutions in Victorian London*. Aldershot 2000. S. 44–55. – Weitere wichtige Ergebnisse lieferten: Taylor, Brandon: *Art for the nation. Exhibitions and the London public, 1747–2001*. Manchester 1999. S. 29–66. – Pomeroy, Jordana: *Creating a national collection. The National Gallery's origins in the British Institution*. In: *Apollo. The international art magazine* 148.1998, S. 41–49. – Pullan, Ann: *Public goods or private interests? The British Institution in early nineteenth century*. In: Hemingway, Andrew/Vaughan, William (Hgg.): *Art in bourgeois society, 1790–1850*. Cambridge 1998. S. 27–44.

48 Vgl. Koch 1967 S. 263–268.

Andreas Vowinckel sie gänzlich unerwähnt lassen.⁴⁹ Während sich übergreifende Arbeiten zum Ausstellungswesen dem Format als historisches und soziokulturelles Phänomen bislang also nur sehr oberflächlich zuwandten, fanden einzelne lokale Fallbeispiele – und hier speziell die Berliner Leihausstellungen – in verschiedenen Studien zur Museums- und Sammlungsgeschichte, zur Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums sowie zur Rezeption einzelner Künstler und Kunstzweige zumindest punktuell Beachtung. So haben Barbara Mundt und Michaela Marek auf die bislang wenig beachtete Rolle der Gewerbeausstellung (1872) für die Gründung des Berliner Kunstgewerbemuseums verwiesen, das Beispiel selbst jedoch nicht eingehender analysiert.⁵⁰ Sven Kuhraus wegweisende Arbeit zum *Kunstsammler im Kaiserreich* bietet erstmals einige Anhaltspunkte zur Genese des Formats in Deutschland und verweist auf die Londoner Loan Exhibitions als mögliche Vorbilder.⁵¹ Ebenso wie Kuhrau betrachteten Alexis Joachimides und Barbara Paul mehrere Schauen im Kontext der Museumsreformbewegung und legten dar, wie Bode dort seine Idee vom ästhetischen Museum entwickelte.⁵² In diesem Zusammenhang ist auch auf Christina Navarros Studie zur Denkschrift der Kronprinzessin Victoria (1840–1901) hinzuweisen, die das im Kontext der Gemäldeausstellung von 1883 entstandene Dokument näher beleuchtet.⁵³ Während Thomas Schmitz und Manuel Frey die Ausstellungen peripher in ihre Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Kunstvereine und zum bürgerlichen Mäzenatentum einbezogen, fokussierte Christoph Martin Vogtherr zuletzt die Ausstellungen von 1883 und 1910 im Kontext der frühen Watteau-Forschung.⁵⁴ Zudem hat die Autorin dieser Arbeit einige Fallbeispiele bereits im Rahmen von Tagungsbeiträgen und Sammelbänden vorstellen können, die sich jedoch anders als die vorliegende Studie monografisch mit einzelnen Schauen befassen und den übergreifenden Kontext der Ausstellungen als soziale und kulturpolitische Repräsentationsinstrumente nicht berücksichtigen.⁵⁵

49 Vgl. Mai 1986 S. 26 f. – Stoelting, Christina: *Inszenierung von Kunst. Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*. Weimar 2000. – Vowinckel, Andreas: *Ausstellungen in Kunstvereinen. Spezifische Formen und Charakteristika im Spannungsfeld regionaler, überregionaler und internationaler Konkurrenz*. In: Gerlach, Peter (Hg.): *Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine*. Aachen 1994. S. 45–60.

50 Vgl. Mundt, Barbara: *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie: Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Köln 2018. S. 45–51. – Marek, Michaela: *The Berlin Kunstgewerbemuseum: From Common Welfare to Social Segregation*. In: Jékely, Zsombor (Hg.): *Ödön Lechner in Context. Studies of the international conference on the occasion of the 100th anniversary of Ödön Lechner's death*. Budapest 2015. S. 59–66.

51 Vgl. Kuhrau 2005 S. 124–128. – Hierzu weiterhin Kap. 2.1.

52 Vgl. Joachimides 2001 S. 65. – Joachimides 1995 S. 142–156. – Paul 1994 S. 208.

53 Navarro, Christina: *Robert Dohme: Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz (1883)*. In: Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (Hgg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*. Berlin 2010. S. 120–124.

54 Vgl. Schmitz, Thomas: *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*. Neuried 2002. – Frey 1999 S. 116. – Vogtherr, Christoph Martin: *Early Exhibitions of French Eighteenth-century Art in Berlin and the Birth of Watteau Research*. In: Ders./Preti, Monica/Faroult, Guillaume (Hgg.): *Delicious Decadence? The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting*. London, New York 2014. S. 101–120.

55 Vgl. Kriebel, Sandra: *Art exhibitions as diplomatic gestures. Conflict management via cultural exchange before World War I. Conference Paper for Conflict Management in Modern Diplomacy (1500–1914)*.

Eine systematische Untersuchung der Berliner Leihausstellungen sowie des gesamten Phänomens innerhalb der deutschen Grenzen steht somit aus. Die Umstände ihrer Entstehung und Entwicklung sowie die organisatorischen Voraussetzungen, insbesondere die personellen Verflechtungen zwischen städtischen Institutionen, Fördervereinen und privaten Sammlern, sind weitgehend unerforscht. Gleiches gilt für die Inhalte, Konzepte und Inszenierungsstrategien sowie die damit verbundenen Funktionen der Ausstellungen und die individuellen wie kollektiven Ziele der beteiligten Akteure. Hierüber können auch die bereits vorliegenden Arbeiten zu den Veranstaltern nur bedingt Auskunft geben. Die Publikationen zu den wichtigsten Initiatoren der Berliner Ausstellungen thematisieren die Schauen zwar gelegentlich, befassen sich jedoch ebenfalls nicht explizit mit deren Zielen oder der konkreten kuratorischen Praxis. Dies gilt sowohl für die Arbeiten zur Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und zum Kaiser Friedrich-Museums-Verein als auch für die Untersuchungen zur Kunstakademie, in deren Räumen im 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Ausstellungen aus Berliner Privatbesitz veranstaltet wurden.⁵⁶ Auch die vielfältigen Studien zu Wilhelm Bode und seinem Sammlerklientel, zu Max J. Friedländer (1867–1958), der ebenso wie Bode mehrfach Leihausstellungen mitorganisierte, sowie zu weiteren Ausstellungsinitiatoren streifen die Veranstaltungen wenn überhaupt nur kurz.⁵⁷ Gleiches gilt für die Biografien der beteiligten Sammler wie James Simon (1851–1932), Eduard Arnhold oder Adolf von Beckerath (1833–1915).⁵⁸ Insbesondere die dichten Forschungsbeiträge zur Berliner Sammlerkultur und ihren Akteuren liefern jedoch wertvolle Grundlagen für die vorliegende Untersuchung.

Held at the Historical Institute at the University of Vienna. February 2018. – Dies.: Eine „Entente des Geschmacks“. Die Berliner Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts. In: Kobi, Valerie/Linke, Alexander/Marchal, Stephanie (Hgg.): *Spannungsfeld Museum. Akteure, Narrative und Politik in Deutschland und Frankreich um 1900.* Berlin 2019. S. 131–146. – Dies. 2015.

- 56 Zur KG arbeitete bisher allein: Hausherr, Rainer: *Rückblick auf Hundert Jahre Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin.* In: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N. F. 1985/87, H. 34/35, S. 31–38. – Zum KFMV siehe: Held, Bettina: *Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Förderverein der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung.* In: *Museumsjournal* 14.2000, S. 8 f. – Stockhausen, Tilmann von: *Wilhelm von Bode und die Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins.* In: Höltge, Kathrin (Hg.): *100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin.* Berlin 1997. S. 21–29. – Borgmann, Karsten: *Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte.* In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 94–107. – Zur AdK siehe: Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde.* Köln 2010. S. 304–306. – Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte.* Berlin 2005. – Hingst, Monika u. a. (Red.): *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen: Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, 9. Juni bis 15. September 1996.* Berlin 1996.
- 57 Die umfangliche Literatur zu Bodes Sammlerkreis wird in Kap. 3.1.2 aufgeführt. – Zu Friedländer siehe insbes.: Elson, Simon: *Der Kunstkenner Max J. Friedländer. Biografische Skizzen.* Unter Mitarb. v. Florian Illies. Köln 2016.
- 58 Vgl. Matthes, Olaf: *James Simon. Briefe an Wilhelm von Bode 1885–1927.* Berlin 2020. – Dorrmann 2002. – Schulze Altcapenberg, Heinrich-Thomas u. a. (Hgg.): *Kunstsinn der Gründerzeit. Die Sammlung Adolf von Beckerath.* Berlin 2002. – Matthes, Olaf: *James Simon. Mäzen im Wilhelminischen Zeitalter.* Berlin 2000.

1.4 Quellenlage

Die Arbeit stützt sich zudem auf ein sehr umfangreiches, gleichwohl heterogenes Quellenmaterial. Bei einem Sample von zehn Fallbeispielen und einem Untersuchungszeitraum von über 40 Jahren ist die Datenlage erwartungsgemäß unterschiedlich dicht. So liegen nicht für alle Schauen fotografische Aufnahmen vor. Während einzelne Beispiele wie die Renaissanceausstellung (1898) *en detail* dokumentiert wurden, war für andere kein Bildmaterial auffindbar. Die vorhandenen Fotografien, die immerhin acht der zehn Ausstellungen in Teilen abbilden, unterscheiden sich darüber hinaus stark in ihrer Qualität. So liegen für die Schauen von 1883, 1892, 1898 und 1910 hochwertige, professionell angefertigte Aufnahmen vor, die einen guten Eindruck vom Display einzelner Räume oder Abschnitte vermitteln können. Sie liefern sehr dichte Informationen über zahlreiche praktische Aspekte wie die Anbringung der Bilder, die Sicherung des Mobiliars und die künstliche oder natürliche Beleuchtung der Säle. In anderen Fällen sind dagegen nur unklare Einzelaufnahmen kleinerer Werkgruppen erhalten, die einen eher begrenzten Aussagewert bergen. Ferner wurde eine Vielzahl der Exponate in den Katalogen oder Begleitartikeln publiziert. Diese Aufnahmen sind für die Identifizierung der ausgestellten Stücke oft unerlässlich, da die teils sehr knappen Katalogangaben in vielen Fällen nicht ausreichen, um sie einem konkreten Werk zuzuordnen.

Neben den Fotografien stellen die Kataloge, Führer und Verzeichnisse die wichtigsten Primärquellen dar. Sie liegen für alle Fallbeispiele, teils in mehreren Auflagen vor, doch auch hier variieren Aufbau, Umfang und Qualität erheblich. Während etwa für die Rokoko- und die Renaissanceausstellung 1892 und 1898 aufwändige Prachtbände mit umfassenden Artikeln zu verschiedenen Gattungen gestaltet wurden, erschienen in den anderen Fällen nur kleinformatige Verzeichnisse, die für den unmittelbaren Gebrauch beim Besuch der Ausstellung vorgesehen waren. Sie beinhalten neben Angaben zu den beteiligten Leihgebern und Leihgeberinnen sowie zur Menge und (groben) Platzierung der Exponate mitunter Grundrisse der jeweiligen Schauen. Diese bilden eine wichtige Basis für die Rekonstruktion und Analyse der Ausstellungen, da sie Informationen über die thematischen Schwerpunkte der einzelnen Abschnitte, die Anzahl und Hierarchie der Säle sowie die intendierte Wegführung beinhalten. Da die Ausstellungslokale oft wiederholt genutzt wurden, tragen die vorhandenen Grundrisse dazu bei, fehlende Ausstellungspläne anderer Beispiele zu rekonstruieren.

Die Autoren der Kataloge verfassten im Kontext der Schauen mehrfach weitere Begleitpublikationen in Form wissenschaftlicher Berichte und Forschungsartikel, die die Ergebnisse der Ausstellungen zusammenfassten und wichtige Erkenntnisse über die Perspektive der Veranstalter, speziell deren kulturpolitische Intentionen liefern. Häufig wurden dort Fragen der Qualität, Autorschaft und Originalität der Werke verhandelt, die wiederum Anhaltspunkte für deren Auswahl und Platzierung liefern. Diese Beiträge erschienen in der Regel im *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, aber durchaus auch in populären Tageszeitungen und Illustrierten wie der *Vossischen Zeitung* und der *Woche*, wobei die Inhalte dort weniger akademisch elaboriert formuliert wurden.

Ergänzend dazu wurden die Schauen in deutschen und internationalen Fachzeitschriften wie *Kunstchronik*, *Kunstwanderer*, *Cicerone*, *Burlington Magazine*, *Art Journal* oder

Gazette des Beaux-Arts sowie in zahlreichen lokalen und überregionalen Tageszeitungen beschrieben und rezensiert. Sie reflektieren eine Außenperspektive auf die Ausstellungen, ihre Inhalte, Konzepte und Gestaltung und sind gemeinsam mit den Feuilletonberichten der Tageszeitungen die einzigen Quellen, die stellenweise auch die Besuchererfahrung nachvollziehbar machen. Darüber hinaus geben die Feuilletons und Lokalnachrichten immer wieder auch Auskunft über Eröffnungsveranstaltungen, Neuzugänge unter den Exponaten, Verlängerungen der Laufzeiten sowie fürstliche Besuche und die allgemeine öffentliche Wahrnehmung der Ausstellungen. Vereinzelt sind hier weiterhin Angaben zu Gästezahlen, Ausstellungskosten, Versicherungssummen und organisatorischen Aspekten zu finden.

Die wichtigsten Ressourcen für die Recherche boten zuletzt die Archivquellen. So haben sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin sowie im Preußischen Geheimen Staatsarchiv Akten der KG, des KFMV und des VDG erhalten, die Aufschluss geben über die logistischen Aspekte der Ausstellungsorganisation. Sie beinhalten zum Teil Korrespondenzen zwischen den Initiatoren und Veranstaltern, Informationen zu Einnahmen und Ausgaben, Fragen des Transports und der Versicherung der Exponate, Leihbedingungen und dergleichen. Im Nachlass des Direktors der Sammlungen des Königlichen Hauses Paul Seidel (1858–1929) haben sich zudem Unterlagen zu den Leihgaben aus den Berliner und Potsdamer Schlössern erhalten. Sie dokumentieren nicht nur die rege Beteiligung der Mitglieder des Kaiserhauses, sondern geben zusätzlich Aufschluss über deren konkretes Leihverhalten.⁵⁹ Ähnliche Informationen beinhaltet zuletzt der umfassende Briefwechsel Wilhelm Bodes mit den beteiligten Leihgeberinnen und Leihgebern. Sein in Teilen bereits publizierter Nachlass stellt eine der bedeutendsten Quellen für die Erforschung der Berliner Privatbesitzausstellungen dar.⁶⁰

Bis 1945 besaß das Historische Archiv der Akademie der Künste ausführliches Aktenmaterial zu mehreren hier veranstalteten Leihausstellungen. Sie gingen im Zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verloren,⁶¹ doch kann die vorliegende Untersuchung zumindest im Fall der *Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* (1910) auf externes Quellenmaterial zurückgreifen. Ein Teil der Dokumentation dieser in einer deutsch-französischen Kollaboration entstandenen Schau hat sich im Archiv des Musée des Arts Décoratifs erhalten.⁶² Sie beinhaltet neben einer vollständigen Liste der französischen Leihgaben auch Teile der Korrespondenz zwischen den Organisatoren sowie Leihschein mit Angaben zu den Versicherungswerten der jeweiligen Exponate. Zudem haben sich auch in der Berliner Akademie einige Sitzungsprotokolle und Dokumente erhalten, die wichtige Einblicke in die Ausstellungsvorbereitungen einzelner Fallbeispiele geben.

59 Siehe hierzu Kap. 3.2.2.1.

60 Vgl. Matthes 2020. – Künzel, Friedrich: *Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Wilhelm von Bode*. Berlin 1995.

61 Vgl. Hägele, Ingrid/Schmid, Gudrun/Schneider, Gudrun: *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste. Kunstsammlung und Archiv*. In: *Archivblätter* 12.2005. S. 147, 166–168.

62 Vgl. MAD, D2/59 *Participation à l'organisation de l'exposition d'art français du XVIII^e siècle de Berlin en 1910*. – Die Recherche im Archiv des MAD wurde durch den Gerald D. Feldman Travel Grand der Max Weber Stiftung ermöglicht, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

1.5 Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine Annäherung an die Frage, wie und wozu privater Kunstbesitz im Rahmen von Leihausstellungen während des Deutschen Kaiserreichs öffentlich in Berlin inszeniert wurde. Angesichts dieser relativ offenen Fragestellung sowie des breiten Untersuchungsspektrums von zehn Fallbeispielen ist ein multiperspektivischer Zugang obligatorisch. Der methodischen Untersuchung werden umfassende Quellenrecherchen, historische und theoretische Studien zur Entwicklung des Ausstellungswesens und zum sozialen Umgang mit Kunst sowie detaillierte Datenanalysen zugrunde gelegt, die wiederum auf einer quantitativen Erhebung zur sozialen Konstellation der beteiligten Leihgeberinnen und Leihgeber sowie der rekonstruierbaren Zahlen zur Öffentlichkeitswirkung aller Ausstellungen fußen. Die Arbeit ist somit grundsätzlich interdisziplinär angelegt und beschränkt sich nicht allein auf kunsthistorische Analysemittel. Sie bedient sich verschiedener Ansätze aus den Bereichen Kulturgeschichte und -theorie, Kunst- respektive Kulturosoziologie ebenso wie der ‚klassischen‘ Geschichtswissenschaft.

Die Arbeit ist in vier größere Blöcke gegliedert: Zunächst wird in Kapitel 2 die Genese des Ausstellungsformats anhand historischer Quellen sowie älterer und neuerer Forschungsarbeiten dargestellt und dessen weitere Entwicklung summarisch rekonstruiert werden. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf den britischen Loan Exhibitions, da sie in der zeitgenössischen Presse breit rezipiert wurden und später punktuell als Vorbilder für deutsche Leihausstellungen dienten.

Daran anknüpfend wird die Herausbildung des Ausstellungstyps innerhalb der deutschen Grenzen bis zur Reichsgründung exemplarisch beschrieben. Sofern sie bis jetzt nicht vollkommen unbekannt blieben, fanden die frühen deutschen Leihausstellungen in der Museums-, Ausstellungs- und Kunstmarktforschung bisher bestenfalls knappe Erwähnungen und wurden durchweg nicht mit umfassenderer Recherchearbeit bedacht. Die vorliegende Arbeit wird daher zu einer tieferen Kenntnis des frühen deutschen Ausstellungswesens beitragen. Eine Betrachtung der historischen Vorläufer der Berliner Ausstellungen der Kaiserzeit ist nicht nur für deren geschichtliche Verortung relevant, sondern sie liefert wichtige Anhaltspunkte für tradierte kuratorische wie organisatorische Praktiken sowie weltanschauliche Grundlagen und Legitimationsstrategien ihrer Veranstaltung. Sie bildet somit einen zentralen Ausgangspunkt der Gesamtstudie.

Das anschließende erste Hauptkapitel 3 befasst sich auf Grundlage eingehender Quellen- und Literaturstudien mit den Akteuren der gewählten Fallbeispiele sowie dem Zustandekommen der Ausstellungen selbst. Es sollen zunächst die verantwortlichen Initiatoren (3.1) vorgestellt und im Anschluss von ihnen getrennt die beteiligten Leihgeberinnen und Leihgeber (3.2) betrachtet werden.

Zugunsten eines Aufbaus entlang der Fragestellung wird bewusst auf abgeschlossene Mikrostudien der Einzelbeispiele verzichtet. So sollen nicht nur Redundanzen aufgrund der mehrfachen Beteiligung einiger Akteursgruppen und der sich wiederholenden regulären Abläufe vermieden, sondern auch die Argumentationsstränge der Arbeit in ihrer Struktur sichtbar gemacht werden. Aus diesem Grund wird das Kapitel keiner exakten Chronologie folgen, sondern die Ausstellungen entsprechend der Zuordnung zu ihren

Initiatoren vorstellen. Alle relevanten Daten, Quellen und weiteren Informationen zu den jeweiligen Schauen werden ebenso wie die Informationen zu allen beteiligten Akteuren in einem Verzeichnis (7.2) komprimiert. Der Text konzentriert sich dagegen auf die Wiedergabe und Analyse der entscheidenden Fakten und Zusammenhänge. Insbesondere die verschiedenen Zuständigkeiten im Umsetzungsprozess der Ausstellungen, kollaborative Arbeitsstrukturen sowie Fragen hinsichtlich der Impulsgebung und Entscheidungsfindung sollen dabei im Fokus stehen.

Um die soziale Disposition der Leihgebergruppen sowie die diachrone Entwicklung dieser Demografie untersuchen und Fragen hinsichtlich der Inklusivität oder Exklusivität der Ausstellungen nachgehen zu können, wurden die Identitäten nahezu aller beteiligten Personen recherchiert und verschiedenen sozialen Subkategorien zugeordnet. Diese Zuordnung basiert auf den Kategorisierungen der kaiserzeitlichen Gesellschaft nach Jürgen Kocka, die im vorangestellten Zwischenkapitel 3.2.1 diskutiert wird.⁶³ Hier soll auch der Gebrauch der Begriffe Bürgertum und Bürgerlichkeit problematisiert werden, die in der sozialhistorischen Forschung häufig unterschiedlich definiert und gewertet wurden.⁶⁴

Anschließend wird in Kapitel 3.2.2 auf Basis der erhaltenen Ausstellungsdokumente sowie der Korrespondenzen in den Nachlässen von Wilhelm Bode, Paul Seidel und Max J. Friedländer die Perspektive der Leihgeber und Leihgeberinnen in ihrer Zusammenarbeit mit den Kuratoren betrachtet. Im Zentrum der Untersuchung stehen insbesondere die praktischen Rahmenbedingungen für die Leihnahme der Exponate, der persönliche Umgang mit den Besitzerinnen und Besitzern sowie deren mögliche Wünsche und Forderungen an die Organisatoren hinsichtlich der Präsentation ihrer Kunstwerke. Hierbei werden die Angehörigen des Kaiserhauses, die Privatsammlerinnen und -sammler sowie die öffentlichen Institutionen und Kunsthändler entsprechend ihrer vermutlich divergierenden Intentionen separat begutachtet.

Nachdem die Grundlagen und Voraussetzungen der Ausstellungen dargelegt sind, kann sich Kapitel 4 schließlich konkret mit der kuratorischen Gestaltung der Schauen und ihrer Öffentlichkeitswirkung als kulturelle Ereignisse befassen. Auf Basis einer eingehenden Betrachtung der erhaltenen Bild- und Textquellen werden die gewählten Fallbeispiele so detailliert wie möglich rekonstruiert und beschrieben werden, mit dem Ziel die verschiedenen Strategien zur Präsentation und Inszenierung der Kunstwerke mittels einer deskriptiven Analyse herauszuarbeiten und zu interpretieren. Hierfür muss nicht nur eine Vielzahl der Exponate anhand zeitgenössischer Aufnahmen und Beschreibungen identifiziert werden, sondern es gilt auch sie den jeweiligen Eigentümern zuzuordnen. Ergänzend zur deskriptiven Analyse werden insbesondere da, wo Bildquellen fehlen oder unzureichend vorhanden sind, auf Basis erhaltener Textquellen Rekonstruktionsvorschläge einzelner Räume oder Wände in Form beschrifteter Grundrisse und Fotografien

63 Vgl. Kocka, Jürgen: *Das europäische Muster und der deutsche Fall*. In: Ders. (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 1. Einheit und Vielfalt Europas*. Göttingen 1995. S. 9–75.

64 Generell wird jedem Hauptkapitel eine Einleitung vorangestellt, in der dessen Ziele und jeweiligen methodischen Ansätze erläutert werden. Daher erfolgt an dieser Stelle nur ein summarischer Überblick zum Aufbau der Arbeit.

sowie Tableaus erstellt, die die Zusammenstellung und Anordnung der Exponate visuell nachvollziehbar machen können (7.6).

Die Ausstellungsanalyse ist an die kultursemiotischen Ansätze nach Roland Barthes und Umberto Eco angelehnt.⁶⁵ Sie betrachtet den Zeichencharakter der Exponate als Repräsentationen ihrer Besitzerinnen und Besitzer und forscht nach prominenten Platzierungen (Ehrenplätzen) innerhalb der jeweiligen Ausstellungsdisplays. Sie werden als Wahrnehmungsrahmen interpretiert, die den betreffenden Kunstwerken oder Sammlungen sowie deren Eigentümern eine gesteigerte öffentliche Aufmerksamkeit ermöglichen. Die Herausforderungen der Rekonstruktion, Analyse und Interpretation historischer Kunstaussstellungen werden zu Beginn des Kapitels (4.1) umfassend dargestellt. Hier werden auch der methodische Ansatz sowie die theoretischen Prämissen der Betrachtung näher erläutert.

An die Analyse der Ausstellungsdisplays und -narrative schließt die Untersuchung der Schauen als soziokulturelle Veranstaltungen an. Gefragt wird nach der Öffentlichkeitswirksamkeit der Expositionen und deren Inszenierung als Kulturevents. Eine Betrachtung der Ausstellungsanlässe und ‚-vorwände‘, die als zentrale Elemente der Inszenierung der Schauen zu verstehen sind und zugleich Aussagen über die offiziellen wie inoffiziellen Ziele der Akteure bergen, wird vorangestellt. In diesem Kontext werden auch die Eröffnungs- und Begleitveranstaltungen sowie die Ausstellungsbesuche von Angehörigen des Kaiserhauses als weitere Motoren für die Schaffung öffentlicher Aufmerksamkeit relevant.

Kapitel 4.2.4 wird sich mit den Publikumszahlen befassen, die anhand der erhaltenen Daten sowie auf Basis daran angelegener Schätzungen tabellarisch dargestellt (7.4) und ausgewertet werden sollen. Diskutiert wird die Frage nach dem tatsächlichen Öffentlichkeitscharakter der Schauen. Das bedeutet, welche Publikumskreise in Anbetracht der Eintrittspreise und -zeiten potenziell Zutritt zu den Ausstellungen hatten und deren Adressaten waren.

Zuletzt sollen in einer zusammenfassenden Betrachtung in Kapitel 5 die museumspolitischen und soziokulturellen Funktionen der Berliner Leihausstellungen diskutiert werden. Erneut werden dazu die Perspektiven der Initiatoren und Leihgeber separiert, wobei hier wie bereits in Kapitel 3 punktuell durchaus Überschneidungen dieser Gruppen auftreten. Grundsätzlich ist angesichts der großen Zahl Beteiligter mit sehr heterogenen Interessenlagen zu rechnen. So mussten sich die offiziellen Ziele der Veranstalter zwangsläufig mit den Motiven der Leihgeber verschränken. Die Trennung der beiden Akteursgruppen kann dennoch ein Hilfsmittel darstellen, um die allgemeinen Motivatoren und Zielsetzungen herausarbeiten zu können. Somit wird die Arbeit schließlich erstmals ein umfassendes Bild vom Phänomen der Leihausstellungen und der Kultur des Leihens im Deutschen Kaiserreich liefern.

65 Vgl. hierzu die Kapiteleinführung 4.1.

2 Leihen und Zeigen – Zu den Ursprüngen des Ausstellungsformats

Die frühesten bekannten Formen ephemerer Leihausstellungen haben ihren Ursprung in der Zeit der Römischen Republik.¹ Ab dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. wurden die wichtigsten öffentlichen Orte und Bauten Roms anlässlich der *ludi publici* mit Trophäen, Kunstwerken und Kuriositäten geschmückt. Sie stammten aus dem Besitz und dem persönlichen Umfeld der Ädilen, den für die Spiele verantwortlichen Beamten. Georg F. Koch schrieb dazu in seiner Geschichte der Kunstaussstellung, die „moderne Interpretation dieses Vorganges“ würde „Ausstellungen von Leihgaben aus Privatbesitz“ lauten.² Zugleich machte Koch deutlich, dass dieses Leihen und Zeigen von Kunstwerken nicht im Sinne autonomer Kunstaussstellungen zu verstehen sei, da die Werke im Kontext der römischen Festkultur als Teil des Repräsentationsrahmens der öffentlichen Spiele, also primär als Dekorationselemente fungierten. Zugleich war diese frühe Ausstellungspraxis jedoch mit machtpolitischen Zielen der Spielgeber und der *nobiles*, der sozialen Elite Roms, verbunden. Sie nutzten die Spiele zur individuellen Repräsentation und zur Demonstration ihres Führungsanspruchs.³

Analogien hierzu zeigen die frühneuzeitlichen Festtagsausstellungen Italiens.⁴ Im 17. und 18. Jahrhundert wurden in einigen Kirchen und Klöstern Roms anlässlich der Namenstage ihrer Patrone regelmäßig für einen oder mehrere Tage Gemälde, Teppiche, Tapisserien und Kunsthandwerk aus dem Besitz prominenter Familien ausgestellt, wobei ältere und neuere Werke zumeist gemeinsam präsentiert wurden. Wie in der Antike waren sie nicht in den Gebäuden, sondern auf Vorplätzen, an Fassaden und in Kreuzgängen platziert, wo sie die Kulisse für religiöse Handlungen bildeten. Allerdings wurde nun verstärkt auf die geeignete Auswahl und das Arrangement der Stücke Wert gelegt, sodass die ‚Festdekoration‘ einen zunehmend autonomen Ausstellungscharakter erhielt.⁵

Auch diese bislang allein in Italien nachgewiesenen prototypischen Leihausstellungen wurden politisch instrumentalisiert. Ein bekanntes Beispiel ist die traditionelle

1 Vgl. Koch 1967 S. 28.

2 Ebd.

3 Vgl. Bernstein, Frank: *Ludi Publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*. Stuttgart 1998. S. 268–270.

4 Vgl. Koch 1967 S. 100–116. – Haskell 2000 S. 8–14.

5 Exemplarisch seien die seit 1676 jährlich von Giuseppe Ghezzi (1634–1721) professionell organisierten Schauen im Kloster S. Salvatore in Lauro und die um dieselbe Zeit beginnenden, jedoch nur unregelmäßig veranstalteten Ausstellungen der Accademia del Disegno in Florenz genannt. Vgl. hierzu: Haskell 2000 S. 9–12.

Ausstellung zum Johannistag in S. Giovanni Decollato, die 1668 erstmals von den Angehörigen des Papstes Clemens IX., Giulio Rospigliosi (1600–1669), ausgerichtet wurde. Mit der Präsentation der spektakulären Sammlungen Christinas von Schweden (reg. 1632–1654) und einiger der wichtigsten Familien Roms, hatte der neu gewählte Papst versucht, sich und seine Familie innerhalb der römischen Aristokratie zu etablieren.⁶

Spätestens mit der Publikation erster Ausstellungsverzeichnisse, die bald als Preiskataloge für den Verkauf einzelner Werke oder ganzer Sammlungen dienten, hatten die Schauen am Beginn des 18. Jahrhunderts ihre ursprüngliche Funktion als Dekor öffentlicher Festräume verloren.⁷ Der europäische Kunstbetrieb erlebte nun eine langanhaltende Umbruchsphase, die neue ephemere und permanente Ausstellungsformen in den frühen öffentlichen Kunstmuseen sowie den immer zahlreicher werdenden Akademien, Studios und Salons hervorbrachte. Sie waren ebenso wie die Verkaufsausstellungen der Kunsthandlungen und Auktionshäuser von festlichen Anlässen prinzipiell losgelöst.

Bislang war über diese Phase in der Entwicklung der Leihausstellungen kaum etwas bekannt. Erstmals zeigte nun Sarah Salomon in ihrer Dissertation, dass Kunstausstellungen aus Privatbesitz am Ende des 18. Jahrhunderts zumindest in Paris parallel zu den neuen Formaten und Institutionen existierten.⁸ So präsentierten etwa die Wechselausstellungen des Salon de la Correspondance immer wieder auch Privatsammlungen, die dort nicht selten neue Besitzer fanden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts erlebten die Leihausstellungen insbesondere durch die neu entstehenden Kunst- und Museumsvereine schließlich einen massiven Aufschwung, sodass sie sich spätestens zur Jahrhundertwende als fixer Bestandteil des Veranstaltungsrepertoires zahlreicher Kulturmetropolen und als eigenständige Ausstellungsform etabliert hatten. Dieser Prozess soll im Folgenden summarisch rekonstruiert werden, um die historischen Voraussetzungen der Genese und Entwicklung des Formats zu klären. Zunächst werden die gut untersuchten Entstehungszusammenhänge der sogenannten Loan Exhibitions im Vereinigten Königreich fokussiert, da diese in anderen Ländern, insbesondere in Deutschland, rezipiert und mit einiger Verzögerung auch adaptiert wurden. Da die dort konstituierten Strukturen, Inhalte und Gestaltungsprinzipien für die späteren Ausformungen des Phänomens prägend wurden, soll eine knappe Vorstellung der wichtigsten Akteure und Aufgaben der Loan Exhibitions den Ausführungen zu den bislang kaum untersuchten deutschen Beispielen vor der Reichsgründung vorangestellt werden.

6 Obgleich zu dieser Ausstellung kein Verzeichnis vorliegt, geht Jennifer Rabe davon aus, dass die Sammlungen Chigi, Barberini, Sacchetti, Colonna und Pamphilj beteiligt waren. Vgl. Rabe, Jennifer: *Sauls letzte Hexe. Salvator Rosa und Christina von Schweden in der Ausstellung von S. Giovanni Decollato 1668*. In: Leuschner, Eckhard/Wenderholm, Iris: *Frauen und Päpste. Zur Konstruktion der Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento*. Berlin, Boston 2016. S. 69–88. – Koch 1967 S. 107, 109.

7 Vgl. Haskell 2000 S. 14.

8 Vgl. Salomon 2021. – Für ihre Hinweise sei Sarah Salomon von Herzen gedankt.

2.1 „Teach the Collector what to value, and the Artist what to follow“ – Das englische Vorbild

Die für die dauerhafte Etablierung des Formats maßgebenden englischen Leihausstellungen entwickelten sich während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund umfassender kultur- und marktpolitischer sowie geschmacksgeschichtlicher Wandlungsprozesse. Sie waren geprägt vom fortwährenden internationalen Wettstreit um kulturelle und wirtschaftliche Hegemonie und dem Streben, die britische Kunst emporzuheben.

Erste wegweisende Schritte hin zur öffentlichen Präsentation von Kunstwerken aus privatem Besitz gingen kurz nach der Jahrhundertwende von der British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom (BI) aus.⁹ Dieser vornehmlich aus Aristokraten bestehende Privatverein war 1805 unter dem Protektorat Georges III. (reg. 1760–1811) und dem Vorsitz des Prince of Wales (1762–1830) gegründet worden, um die heimische Kunst- und Gewerbeproduktion und somit auch die nationale Wirtschaft zu fördern.¹⁰ Ein Mittel zur Steigerung der Qualität zeitgenössischer britischer Kunst sollte das Studium älterer, vorbildlicher Arbeiten sein. Die Auseinandersetzung mit den Werken der Alten Meister, ihren Techniken und Stilen war ebenso wie das Natur- und Antikenstudium zentrales Element der Kunstausbildung an den europäischen Akademien um 1800. Anders als die Künstler in Paris, Rom, Wien oder Dresden hatten die Schüler der Royal Academy keinen Zugang zu den königlichen Sammlungen; die Pläne zur Gründung der National Gallery konnten erst 1824 realisiert werden. Wollten sie Originalwerke sehen, waren die englischen Künstler weitgehend auf das Wohlwollen privater Sammler angewiesen, die ihnen (wenn überhaupt) nur selten Zugang zu ihren Kunstschatzen gewährten.¹¹

Um ein Studium vorbildlicher älterer Werke dennoch zu ermöglichen, wurde ab 1806 eine Old Master School, die sog. British School, in den Räumen der ehemaligen Shakespeare Gallery auf der Pall Mall eröffnet (**Abb. 1**).¹² Bis 1812 liehen die Vereinsmitglieder aus ihrem Besitz nun jährlich für einige Monate Gemälde anerkannter Altmeister wie Rubens (1577–1640), van Dyck (1599–1641), Murillo (1618–1682) oder Poussin (1594–1665), um sie den Akademiekünstlern, aber auch Laien für autodidaktische Studien bereitzustellen.¹³ Allerdings hatten hier nur Kunstschüler und Mitglieder der British Institution Zutritt.

9 Zur British Institution siehe: Haskell 2000 S. 43–73. – Pomeroy 1998 S. 41–49. – Pullan 1998 S. 27–44. – Fullerton, Peter: *Patronage and pedagogy. The British Institution in the early nineteenth century*. In: *Art history* 5. 1982. S. 59–72. – West, Benjamin: *The British Institution*. In: *Art Journal* 5.1866, H. 17, S. 263 f. – Smith, Thomas: *Recollections of the British Institution*. London 1860.

10 „[...] to encourage the talents of the Artists of the United Kingdom; so as to improve and extend our manufactures [...] and thereby to increase the general prosperity and resources of the Empire.“ Smith 1860 S. 4.

11 Haskell beschrieb die Situation in London ab den 1790er Jahren ausführlich: Haskell 2000 S. 30–47.

12 Zur British School siehe: Ebd. S. 47–50. – Pomeroy 1998 S. 41. – Fullerton 1982 S. 59–65. – West 1866 S. 264. – Smith 1860 S. 39–47.

13 Die Royal Academy richtete dagegen erst 1816 eine Malklasse vor Originalwerken der Dulwich College Gallery ein. Vgl. Fullerton 1982 S. 67.



Abb. 1 Thomas Rowlandson (Zeichner) und Auguste Charles Pugin (Stecher), *British Institution (Pall Mall)*, 1808, kolorierter Kupferstich, 24,5 × 28,7 cm.

Externe Besucherinnen und Besucher benötigten eine schriftliche Erlaubnis des Vorstands.¹⁴ Trotz ihres eingeschränkten Öffentlichkeitscharakters wurde die British School als ‚exhibition‘ betrachtet und ihre Rolle als Prototyp späterer Leihausstellungen ist keinesfalls geringzuschätzen. Erstmals schlossen sich in England Besitzer von Werken Alter Meister zusammen, um sie gemeinschaftlich temporär für kulturpolitische Zwecke zugänglich zu machen.

Die British School ebnete den Weg für die ersten öffentlichen Leihausstellungen, die seit der Gründung der Institution vorgesehen waren und schließlich von 1813 bis 1867 als *Summer Exhibitions of the Works of Ancient Masters and Deceased British Artists* jährlich im Vereinshaus veranstaltet wurden.¹⁵ Sie sollten die Kunst der Alten Meister und der älteren englischen Malschule nun auch für ein größeres Publikum zugänglich machen, um den

14 British Institution and National Art Library (Great Britain), MSL/1941/677–683, British Institution: Minutes of Meetings Vol 1., Meeting of the Directors, 13.07.1807, S. 5–9, bes. S. 8.

15 Zu den *Summer Exhibitions* siehe: Haskell 2000 S. 46–81. – Pomeroy 1998 S. 44f. – Pullan 1998 S. 29f., 37. – Fullerton 1982 S. 68–70. – West 1866 S. 264. – Smith 1860 S. 139–213.

allgemeinen Kunstgeschmack zu heben. Inauguriert wurde das Vorhaben im Sommer 1813 (taktisch geschickt) mit einer umfassenden Rückschau auf das Œuvre des Gründungspräsidenten der Royal Academy, Sir Joshua Reynolds (1723–1790).¹⁶ Im Vorwort des Katalogs hoben die Veranstalter neben ihren patriotischen Absichten, „to foster and protect the British School“, auch den erzieherischen Wert der Ausstellung hervor: „The finer Pictures may teach the Collector what to value, and the Artist what to follow“.¹⁷ Dass die britischen Sammler den Wert der hier erstmals umfassend rezipierten Werke Reynolds’ erkannten, bewies nicht zuletzt deren konstante Preissteigerung während der folgenden Jahre.¹⁸ Die Gedächtnisausstellung war auch darüber hinaus außerordentlich erfolgreich und schrieb sich in das kollektive Gedächtnis ihrer Zeitgenossen ein.¹⁹ Als erste Künstler-Retrospektive und erste autonome Ausstellung aus Privatbesitz in England markierte sie einen Wendepunkt in der Geschichte des Ausstellungswesens.

Nachdem der Verein im darauffolgenden Jahr erneut ältere britische Malerei präsentiert hatte, wagte er 1815 schließlich erstmals eine Ausstellung altniederländischer und 1816 italienischer und spanischer Kunst.²⁰ Obgleich diese beiden ersten Ausstellungen Alter Meister von mehreren Mitgliedern des Königshauses mit Leihgaben unterstützt worden waren, wurden sie umgehend von der Kunstkritik verrissen.²¹ Der Maler Robert Smirke (1753–1845), ein Mitglied der Royal Academy, publizierte in beiden Jahren anonym verfasste *Catalogues raisonnés*, in denen er argumentierte, die British Institution würde die Leistungen der zeitgenössischen Malerei diskreditieren und dem Interesse an der britischen Kunst schaden. Da die Ausstellungen auf dem Höhepunkt der Saison, parallel zu denen der Akademie stattfanden, müssten die jungen Künstler nun dem Vergleich mit den Alten Meistern standhalten.

Doch nicht nur die vermeintlich antimodernistischen Intentionen des Komitees wurden missbilligt, sondern auch die Auswahl und speziell die Bezeichnungen der Exponate. Smirkes satirische Kritik richtete sich insbesondere gegen die Kataloge, da sie diejenigen Künstlernamen aufführten, welche die Besitzer angegeben hatten – gleichwie abwegig sie auch scheinen mochten. Zwar behielt die British Institution diese Praxis bis zum

16 Vgl. Haskell 2000 S. 50–52. – Smith 1860 S. 146–150.

17 British Institution (Hg.): *Catalogue of the Pictures of the late Sir Joshua Reynolds Exhibited by the Permission of the Proprietors in Honor of the Memory of that Distinguished Artist, and for the Improvement of British Art*. London 1813. S. 9, 11.

18 Vgl. Haskell 2000 S. 56 f.

19 „[...] and for many years afterwards this collection was rapturously spoken of by persons who saw it“. West 1866 S. 264.

20 Vgl. Haskell 2000 S. 63–67. – Smith 1860 S. 157, 160 f. – British Institution (Hg.): *Catalogue of Pictures by Rubens, Rembrandt, Vandyke and other Flemish and Dutch Schools with which the Proprietors have favoured the British Institution for the Gratification of the Public and for the Benefit of the Fine Arts in general*. London 1815. – Dies.: *Catalogue of Pictures of the Italian and Spanish Schools with which the Proprietors have favoured the British Institution for the Gratification of the Public and for the Benefit of the Fine Arts in general*. London 1816.

21 Für das Folgende siehe: o. V. [Robert Smirke]: *A catalogue raisonné of the pictures now exhibiting in Pall Mall*. London 1815–1816. – Weiterhin: Haskell 2000 S. 66 f. – Pullan 1998 S. 31, 37. – Fullerton 1982 S. 68 f.

Ende ihrer Ausstellungstätigkeit konsequent bei, wohl auch um Unstimmigkeiten mit den Leihgebern zu vermeiden, doch war mit dem *Catalogue raisonné* die ebenso langlebige Gegenposition etabliert worden, die Authentizität der Exponate zu hinterfragen und sie einer dezidierten Stilkritik zu unterziehen.²² Die Auseinandersetzung mit der Zuschreibungsfrage blieb im späteren Entwicklungsverlauf des Formats eine Konstante. Sie zeugt von der zunehmenden Professionalisierung des Ausstellungswesens sowie vom vertieften Fachinteresse der Kuratoren, das sich analog zur Genese der Kunstgeschichte als geisteswissenschaftlicher Disziplin und des Prinzips der Kennerschaft als einer ihrer bis ins frühe 20. Jahrhundert wichtigsten Methoden entwickelte.

Trotz der anfangs massiven Kritik wurden die *Summer Exhibitions* der British Institution kontinuierlich weitergeführt und erfreuten sich anhaltender Beliebtheit. Neben den stets dicht gehängten und unter einander vermischt präsentierten Werken französischer, spanischer, niederländischer und italienischer Schulen wurden auch weiterhin Arbeiten verstorbener britischer Künstler gezeigt – nunmehr gleichzeitig mit den Alten Meistern, jedoch in separaten Sälen.²³ Monothematische Programme finden sich dagegen nur selten. Da die British Institution mit ihren Ausstellungen ein sichtbares Zeugnis des künstlerischen Reichtums der Nation ablegen wollte, schien die Präsentation eines möglichst großen Spektrums alter und neuer Kunst wichtiger als eine klare inhaltliche Ausrichtung.²⁴

In der Werkauswahl beschränkten sich die Kuratoren primär auf Gemälde und folgten konsequent der Richtlinie, ein einmal gezeigtes Bild bestenfalls erst nach mehreren Jahren wieder auszustellen. Bis 1859 wurden weit über 7.000 Exponate in den Sommerausstellungen präsentiert.²⁵ „So etwas lässt sich in der ganzen Welt nur in England durchführen!“, stellte Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, im Zuge seiner Englandreise (1835) fest.²⁶ Nur durch den quantitativen und qualitativen Reichtum des privaten Kunstbesitzes im Vereinigten Königreich konnten diese Ausstellungen jährlich zustande kommen und dabei einen so hohen Grad an Innovativität und Exklusivität behalten. Die öffentlichen Sammlungen konnten noch bis zur Jahrhundertmitte nicht mit den hochwertigen Kollektionen der britischen Aristokraten mithalten.²⁷

Zur Zeit von Waagens Englandbesuch hatten sich die *Summer Exhibitions* bereits als feste Instanzen etabliert und waren zu Orten reger kultureller wie sozialer Interaktion geworden. Eine frühe Skizze der Brüder Stephanoff zeigt die Räume gefüllt mit staunenden, ins Gespräch vertieften Menschen.²⁸ Sie scheint ein authentisches

22 Vgl. ebd. S. 66f., 72f. – Smith 1860 S. 162.

23 Gelegentlich wurden einzelne zeitgenössische Künstler kurz nach ihrem Tod mit Retrospektiven geehrt. Vgl. Smith 1860 S. 179, 188–192, 194.

24 Vgl. Pullan 1998 S. 38.

25 Vgl. Smith 1860 Preliminary Remarks unpag.

26 Waagen, Gustav Friedrich: *Kunstwerke und Künstler in England und Frankreich*. Berlin 1837. S. 155–161; hier S. 157. – Zu Waagens Reise nach England siehe: Illies, Florian/Waterfield, Giles: *Waagen in England*. In: JdBM 37.1995, S. 47–59.

27 Vgl. Haskell 2000 S. 68.

28 Vgl. Victoria & Albert Museum, London, URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1227576/the-interior-of-the-british-watercolour-stephanoff-james/> [Letzter Zugriff: 16.11.2022].

Bild vom Ausstellungsgeschehen zu vermitteln. Zwar sind dort primär Personen der Oberschicht dargestellt, doch dürfte der Ausstellungsbesuch für einen Großteil der Gesellschaft prinzipiell erschwinglich gewesen sein.²⁹ Die regelmäßig veranstalteten, exklusiven Abendveranstaltungen hingegen waren nur auf spezielle Einladung zugänglich. Allein die Mitglieder der British Institution erhielten Karten für die *Evening Exhibitions*, konnten sie jedoch nach Belieben weitergeben.³⁰ Bei einer solchen Gelegenheit hatte Waagen 1835 eine Ausstellung sehen können:

Eine sehr zahlreiche Gesellschaft von elegant gekleideten Herren und Damen war mit der Betrachtung der Bilder beschäftigt, welche alle Wände schmückten. Hier begegnen sich die ausgezeichnetsten Künstler und Kunstfreunde und theilen sich gegenseitig ihre Bemerkungen mit. Nichts ist wohl so geeignet, dem Fremden eine Vorstellung von dem erstaunlichen Reichtum, den England an guten Bildern besitzt, zu geben, als diese Ausstellung.³¹

Waagens Beschreibung lässt an eine höfische Soirée oder an einen Kunstsalon denken, bei dem die ‚gute Gesellschaft‘ gern unter sich blieb. Ähnlich dienten auch die Old Master Exhibitions nicht nur der Geschmackserziehung des allgemeinen Publikums und der Künstlerschaft, sondern wurden zugleich Mittel der Selbstinszenierung und Selbstbestätigung der britischen Elite. Frances Haskell beschrieb die sozialen Dimensionen der Ausstellungen zugespitzt: „Pride of ownership conspired with (or disguised as) generous or even educational instincts to make possible annual exhibitions which also did something to promote national self-esteem.“³²

So wird verständlich, wie die *Summer Exhibitions* über ein halbes Jahrhundert lang einen kulturellen Höhepunkt der Londoner Season bilden und sich so massiv auf das Ausstellungswesen ihrer Zeit auswirkten konnten. Ihr Konzept war zu dem Zeitpunkt, als die British Institution ihre Arbeit einstellte bereits von anderen Kulturinstitutionen (auch außerhalb Londons und Englands) adaptiert und durch neue Formate ergänzt worden. Im erweiterten Kontext der ab Mitte des Jahrhunderts zunehmend populären Weltausstellungen entstanden nun erstmals universell angelegte Privatbesitzausstellungen, welche die bisher gekannten Dimensionen der inhaltlich wie räumlich begrenzteren Vereinsschauen um ein Vielfaches überstiegen und dem Publikum wahre Kunstspektakel boten.

Eines der bedeutendsten Beispiele ist die 1857 veranstaltete *Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom* in Manchester.³³ In einem eigens errichteten Eisen- und Glasbau

29 Der Eintritt kostete tagsüber einen Shilling. Dies war auch während der ersten Weltausstellung im Crystal Palace (1851) der übliche Eintrittspreis für Arbeiter und Bauern, während die gehobenen Schichten fünf Shilling zahlten. Vgl. Tallis, John: *Tallis's history and description of the Crystal Palace and the exhibition of the world's industry in 1851*. Bd. 3. London 1851. S. 51.

30 Vgl. Pullan 1998 S. 30. – Smith 1860 S. 214.

31 Waagen 1837 S. 156. – Zur Ausstellung siehe: Smith 1860 S. 183, zum Besuch Waagens S. 214.

32 Haskell 2000 S. 68.

33 Vgl. Cottrell 2020. – Pergam 2011. – Haskell 2000 S. 82–89. – Illies, Florian: *Gustav Friedrich Waagen, Prinz Albert und die Manchester Art Treasures Exhibition von 1857*. In: Bosbach, Franz/Büttner, Frank: *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*. München 1998. S. 129–144.

stellten hunderte privater Leihgeber sechs Monate lang über 16.000 Gemälde, Zeichnungen, Drucke und Skulpturen Alter und Neuer Meister sowie Kunsthandwerk und Fotografien aus. Über 1,3 Millionen Gäste sahen die Schau. Wie schon die erste Londoner Weltausstellung (1851) war auch sie maßgeblich auf die Initiative des Prince Consort Albert (1819–1861) zurückzuführen. Die künstlerische Beratung hatte Gustav Friedrich Waagen übernommen. Nachdem diese erste ‚Blockbuster-Ausstellung‘ lange Zeit von der Ausstellungsforschung übergangen wurde, haben neuere Studien wie Elizabeth A. Pergams fundierte Monografie (2011) nunmehr ihre Effekte auf die zeitgenössische Ausstellungspraxis, die kunstwissenschaftliche Forschung, die Geschmacksentwicklung und die Museumsförderung innerhalb und außerhalb Großbritanniens evaluieren können.³⁴ Fraglos trug diese bislang größte Leihausstellung auch international zu einer massiven Popularisierung des Formats bei.

Wenige Jahre später nahm erstmals eine öffentliche Sammlung Loan Exhibitions in ihr Ausstellungsprogramm auf. So zeigte das 1852 gegründete South Kensington Museum in den 1860er Jahren neben einer Vielzahl von Dauerleihgaben aus dem Besitz des Herrscherpaars und mehrerer Privatsammler verschiedene thematisch spezialisierte Einzelausstellungen und Ausstellungsreihen temporär geliehener Kunstwerke. Der erste Kurator des Museums, John Charles Robinson (1824–1913), sah darin eine Möglichkeit, das Publikum auf die Dauerausstellung aufmerksam zu machen und deren noch begrenzte Bestände zumindest zeitweise zu erweitern.³⁵

Seine Spezialausstellungen setzten mit ihren von Experten verfassten Katalogen neue Standards in der wissenschaftlichen Erforschung und Publizierung der ausgestellten Kunstzweige – einschließlich des in Leihausstellungen bisher kaum repräsentierten alten Kunstgewerbes. Anders als die Kuratoren der British Institution legten die Macher der *Special Loan Exhibitions* explizit Wert auf die Authentizität der Exponate, wobei schon die Provenienz der Stücke als Zeichen ihrer Kreditibilität gewertet wurde: „They have been selected chiefly from depositories where they have been long known, and have acquired a claim to authenticity”.³⁶

Darüber hinaus informierten die Kataloge über Herkunft, Datierung und Autorschaft der Werke sowie die kunsthistorische Entwicklung der jeweiligen Gattungen, Schulen und Stile. Dem entsprechend waren die Ausstellungsdisplays chronologisch aufgebaut und nach Gattungen oder Techniken geordnet. Damit wurden Leihausstellungen ab der Jahrhundertmitte zunehmend Mittel der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst vergangener Epochen sowie Instrumente zur Propagierung von Kunst(gewerbe)museen.

34 So wurden hier etwa die Werke der Alten Meister erstmals chronologisch gehängt. Vgl. Pergam 2011 S. 2 f.

35 Vgl. Eatwell 2000 S. 20–29. – Dies.: *The Collector's or Fine Arts Club 1857–1874. The first society for Collectors of the Decorative Arts*. In: Ebd. Nr. 18.1994 *OMNIUM GATHERUM*, S. 25–30, bes. S. 28 f. – Davies, Helen: *John Charles Robinson's work at the South Kensington Museum Part I. The creation of the collection of Italian Renaissance objects at the Museum of Ornamental Art and the South Kensington Museum, 1853–62*. In: *Journal of the History of the Collections* 10.1998, Nr. 2, S. 169–188.

36 Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hg.): *Catalogue of the first special Exhibition of national Portraits ending with the Reign of King James the second on Loan to the South Kensington Museum, April 1866*. London 1866. S. iii. [Nachf. Kat. SKM 1866].

Diesen gesteigerten akademischen Anspruch nahmen sich schließlich auch die Mitglieder des Burlington Fine Arts Clubs (BFAC) zur Richtschnur.³⁷ Während das South Kensington Museum ab den 1870er Jahren nur noch sporadisch Wechseiausstellungen aus Privatbesitz veranstaltete, plante der Gentleman's Club „once in the year or oftener, Special Exhibitions which shall have for their object the elucidation of some School, Master, or specific Art“.³⁸ Der Verein hatte sich offiziell 1866 formiert, doch lagen seine Ursprünge bereits ein Jahrzehnt zurück. Er ging hervor aus den von John Charles Robinson organisierten Treffen des Fine Arts Clubs in Marlborough House, dem Sitz des Science and Art Department, das auch für die *Special Loan Exhibitions* des Gewerbemuseums verantwortlich war.³⁹ Der neu gegründete Club übernahm zunächst die klassischen Aufgaben eines Kunstvereins. Er bot seinen Mitgliedern, zu denen bekannte Sammler, Wissenschaftler, Kritiker und Künstler gehörten, die Möglichkeit, über aktuelle kunstwissenschaftliche Themen zu debattieren, einander gegenseitig bei Ankäufen zu beraten und über einzelne Kunstgegenstände auszutauschen.⁴⁰ Darüber hinaus durfte jedes Mitglied mit Zustimmung des Komitees eigene Neuerwerbungen oder Sammlungsstücke im Clubhaus aufstellen, um sie im Rahmen sogenannter *conversationi* zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung zu machen.⁴¹ Fachwissen und kennerschaftliche Expertise wurden somit als normative Qualitäten des Sammlers alter Kunst massiv befördert.

Bereits ab 1867 organisierte der Verein in dichter Folge öffentliche Leihausstellungen, die sich den Spezialschauen des South Kensington Museums in ihrem Forschungsanspruch annäherten und bald neue Maßstäbe in der Ausstellungsdidaktik setzten.⁴² Kunstwissenschaftliche Einführungen von Fachleuten sowie die intensive Beschäftigung mit der Authentizität der Werke bildeten ein Spezifikum seiner aufwendig gestalteten Ausstellungskataloge.

Zudem wurden Stücke, die für den jeweiligen kunstwissenschaftlichen Zusammenhang von Bedeutung waren, aber nicht als Leihgaben zur Verfügung standen, in den späteren Ausstellungen durch fotografische Aufnahmen ersetzt.⁴³ Damit entwickelte sich der Burlington Fine Arts Club in der Ausstellungstechnik über alles bisher Dagewesene hinaus.

Anders als die British Institution legte der neue Verein seinen Ausstellungsvorhaben stets sorgfältige Konzepte zugrunde und widmete sich einem stark erweiterten Spektrum

37 Zum Burlington Fine Arts Club siehe: Pierson 2017. – Haskell 2000 S. 74, 93–97. – Ders.: *Exhibiting the Renaissance at the end of the nineteenth century*. In: Seidel, Max (Hg.): *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. Venedig 1999. S. 111–117. – o. V.: *Editorial*. The Burlington Fine Arts Club. In: *Burl. Mag.* 94.1952, Nr. 589, S. 97–99. [Nachf. o. V. 1952]. – Burlington Fine Arts Club (Hg.): *The Burlington Fine Arts Club. 17, Savile Row, W. Rules, Regulations and Bye-Laws with List of Members*. [London] 1899. [Nachf. BFAC 1899].

38 BFAC 1899 S. 26.

39 Zum Fine Arts Club siehe insbes. Eatwell 1994. – o. V. 1952 S. 97.

40 So waren u. a. Gustav Friedrich Waagen, John Ruskin (1819–1900), Abraham Bredius (1855–1846), Cornelis Hofstede de Groot (1863–1930) sowie Wilhelm Bode ständige, auswärtige bzw. Ehrenmitglieder. Vgl. o. V. 1952 S. 98.

41 Vgl. BFAC 1899 S. 34 f.

42 Eine Liste der Ausstellungen von 1867 bis 1899 bei: BFAC 1899 S. 21–24. – Weiterhin: Pierson 2017 S. 164–168.

43 Vgl. Haskell 2000 S. 94–97.

kunsthistorischer Themengebiete. Während in früheren Ausstellungen die Malerei gegenüber anderen Gattungen eindeutig überwogen hatte und Kunsthandwerk sowie bildhauerische Arbeiten selten oder gar nicht repräsentiert waren, zeigte der BFAC neben einer Vielzahl an Handzeichnungen und Druckgrafiken auch Glasmalereien, Bronzen und Elfenbeinschnitzereien, Buchkunst und Keramik aus Privatbesitz. Zudem wurde der Fokus ab den 1870er Jahren verstärkt auf die Kunst außereuropäischer Kulturen, vorneuzeitlicher Epochen und ‚primitiver‘ Schulen gelegt.⁴⁴

Damit machte sich der Verein um die Erweiterung des Wissenschaftskanons verdient, indem er neue Forschungsschwerpunkte setzte und bisher wenig beachtete Kunstzweige für weitere Fachkreise zugänglich machte. Der wissenschaftliche Charakter der Loan Exhibitions trat hier gegenüber ihren ursprünglichen kunsterzieherischen und repräsentativen Aufgaben klar in den Vordergrund.⁴⁵ Dennoch konnten sich die dort manifestierten, wissenschaftlichen Ausstellungsstandards außerhalb des Clubs kaum durchsetzen. Seine Spezialausstellungen richteten sich primär an ein qualifiziertes Fachpublikum und waren dementsprechend weniger massentauglich als etwa die Künstler-Retrospektiven, die der Verein gelegentlich ebenfalls ausrichtete.⁴⁶

Das beliebte Modell der universell angelegten, thematisch nicht spezifizierten Old Master Exhibitions lebte auch nach dem Ende der British Institution noch jahrzehntelang weiter. Nachdem sich der BFAC zunächst selbst um deren Weiterführung bemüht hatte, setzte schließlich die Royal Academy die Ausstellungen in gewohnter Form fort.⁴⁷ Ab 1870 veranstaltete sie jährlich von Januar bis März eine *Exhibition of Works by Old Masters and Deceased British Artists* im Burlington House, ihrem neuen Sitz auf der Pall Mall, und ergänzte damit ihre erfolgreichen Sommerausstellungen der Kunstschüler.⁴⁸ Diese Emanzipation der Künstlerschaft von ihrer bisherigen Opposition gegenüber den Old Master Exhibitions begründete Haskell zum einen schlüssig mit dem seit der Jahrhundertmitte einsetzenden Wertewandel in der Kunstkritik, die zeitgenössische Werke nicht länger am Kanon der Alten Meister maß, und zum anderen mit der Ablösung der älteren Riege von Connaisseurs durch eine liberalere Sammlergeneration.⁴⁹

Die Akademie behielt das etablierte Muster der Schauen der British Institution nahezu unverändert bei.⁵⁰ Sie verzichtete auf die Erarbeitung konkreter Schwerpunkte

44 Bereits 1868 und 1869 fanden Ausstellungen zu orientalischem Kunsthandwerk statt. 1875 wurden japanische Lackarbeiten präsentiert und in den 1880er Jahren Persische und Arabische Kunst sowie Maurische und antike griechische Keramik ausgestellt. Vgl. Pierson 2017. – Kriebel 2015 S. 2 f. – BFAC 1899 S. 21 f.

45 Zu den Verdiensten des Clubs siehe weiterhin: Kriebel 2015 S. 2 f. – Haskell 1999 S. 111–117.

46 Die bestbesuchte Ausstellung des BFAC war die 1883 veranstaltete Retrospektive für Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), die über 12.000 Personen sahen. Vgl. o. V. 1952 S. 198.

47 Vgl. Haskell 2000 S. 74. – Hutchinson, Sidney C.: *The history of the Royal Academy 1768–1968*. London 1968. S. 130. – BFAC 1899 S. 13.

48 Zu den *Winter Exhibitions* der Royal Academy siehe: Haskell 2000 S. 73–81. – Hutchinson 1968 S. 129–131, 141 f.

49 Vgl. Haskell 2000 S. 79.

50 Vgl. Royal Academy of Arts (Hg.): *General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1870–1879*. o. O., o. J. [1880?].– Dies.:

und präsentierte Alte Meister und Vertreter der britischen Malschule gemeinsam, wobei die Anordnung keinem bestimmten Prinzip folgte; weder eine chronologische Ordnung noch eine Aufteilung in Schulen war ersichtlich. Obgleich die Verzeichnisse nun etwas umfassendere Informationen zu den Exponaten gaben, wurden Autorschaft und Originalwert weiterhin nicht debattiert: „The Pictures are marked with the names placed on them by the Contributors. The Academy does not in every case vouch for their authenticity“.⁵¹

Unter den zahlreichen Leihgeberinnen und Leihgebern befanden sich Aristokraten, Künstler, Sammlerinnen und Kunsthändler sowie die Mitglieder des Königshauses, allen voran Queen Victoria (1819–1901), die jedes Jahr mehrere Gemälde, Zeichnungen oder Miniaturen bereitstellte.⁵² Die intensive Teilhabe der sozialen Eliten verdeutlicht den hohen Rang dieser Ausstellungen als kulturelle Institution und als ein sozialer Drehpunkt innerhalb der Londoner Kunstwelt.

Obgleich die Schauen nicht annähernd so viel Interesse wie die Verkaufsausstellungen der Akademie hervorriefen und ihre Kosten häufig nicht wieder einzuspielen vermochten, wurden sie fast 40 Jahre lang kontinuierlich fortgeführt und ebenso wie die Ausstellungen des BFAC intensiv über die immer zahlreicher werdenden Fachzeitschriften und Feuilletons rezipiert.⁵³ Sie zeugen von der dauerhaften Konsolidierung des Ausstellungsphänomens, das nun bereits europaweit verbreitet war und in unterschiedlichen Ausformungen einen festen Bestandteil des Veranstaltungsprogramms von Kunst- und Museumsvereinen, Akademien, Museen und kommerziellen Galerien bildete. Fraglos hatten die englischen Loan Exhibitions mit ihrer Reichweite, Vielfalt und Persistenz nicht nur einen Anstoß für die massive Verbreitung des Formats gegeben, sondern auch den Standard für die Veranstaltung autonomer Privatbesitzausstellungen gesetzt. Deren individuelle Gestaltung blieb allerdings ebenso abhängig von den jeweiligen kulturpolitischen, soziokulturellen sowie historischen Kontexten und Voraussetzungen wie von der Diversität der lokalen Sammlerkulturen.

2.2 Deutsche Leihausstellungen bis zur Reichsgründung

Die britischen Loan Exhibitions wurden in Deutschland früh rezipiert und mit großem Interesse verfolgt.⁵⁴ Bei genauer Betrachtung sind strukturelle Bezüge der deutschen Privatbesitzausstellungen erkennbar und insbesondere die späteren Berliner Schauen

General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1880–1889. o. O., o. J. [1890?]. – Dies.: *General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1890–1899.* o. O., o. J. [1900?]. [Nachf. RA General Index].

51 Royal Academy of Arts (Hg.): *Exhibition of the Works of the Old Masters, associated with works of deceased masters of the British School. 2nd Year, 1871.* London 1871. S. 3.

52 Vgl. RA General Index 1880 S. 3. – RA General Index 1890 S. 3. – RA General Index 1900 S. 3.

53 Vgl. Hutchinson 1968 S. 141.

54 Schon bevor Waagen 1837 über die Londoner Ausstellungen berichtete, wurden sie in deutschen Zeitschriften rezensiert. Vgl. exempl.: S. B.: *Kunst-Verein in London.* In: *Kunstblatt* 1.1820, Nr. 21, 13.03.1820, S. 81. – o. V.: *Ausstellung der British-Institution in London.* In: *Kunstblatt* 2.1822, Nr. 39, 16.05.1822, S. 156. – Zeitungsartikel ohne Verfasserangabe werden im Folgenden bei Erstnennung

orientierten sich nachweislich konzeptionell am englischen Vorbild.⁵⁵ Dennoch bildeten sich die hiesigen Vorläufer des Formats unter gänzlich anderen Bedingungen und zunächst weitgehend unabhängig von London heraus.

Das früheste bekannte Beispiel einer öffentlichen Zurschaustellung von Leihgaben aus deutschem Privatbesitz ist die bereits 1794 von der Hamburgischer Patriotischen Gesellschaft veranstaltete *Ausstellung von Kunstwerken, Arbeiten und nützlichen Erfindungen*.⁵⁶ Sie fand vom 28. April bis zum 10. Mai im Ratskeller des Eimbeck'schen Hauses statt und war die vierte von insgesamt sieben Ausstellungen, die der bürgerliche Verein zwischen 1790 und 1815 organisierte. Diese Schauen sollten der „Bekanntmachung und Ermunterung hiesiger guter Künstler und Professionisten“ dienen und in positivem Sinne die Konkurrenz innerhalb der heimischen Künstlerschaft und Handwerkskreise befördern, um ihren ‚Kunstfleiß‘ anzuregen und die Qualität ihrer Erzeugnisse zu steigern.⁵⁷

Aufgrund der unbefriedigenden Beteiligungsrate der ersten Jahre beschlossen die Veranstalter, neben den in Hamburg ansässigen Kunstschaffenden nun auch externe Künstler zuzulassen und zusätzlich Leihgaben aus dem Besitz einiger Vereinsmitglieder auszustellen.⁵⁸ Zu sehen waren schließlich acht Gemälde und über 30 Handzeichnungen etablierter zeitgenössischer Künstler wie Daniel Chodowiecki (1726–1801), Anton Graff (1736–1813) und Wilhelm Tischbein (1751–1829). Sie stammten aus dem Besitz des Kaufmanns Vincent Lienau (1737–1805), des Weinhändlers, Sammlers und Mäzens Johann Valentin Meyer (1745–1811) und seines Bruders, dem Sekretär des Vereins, Dr. Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760–1844); ihm gehörten die meisten der Stücke.

In seinem Vorbericht zur Ausstellung erklärte er, man wolle den jungen Künstlern „Vorbilder höherer Art als Muster zur Nachahmung und zur Bildung des Geschmacks“ präsentieren, „welche sie sonst zu sehen bis jetzt keine Gelegenheit hatten“.⁵⁹ Die Sichtbarmachung anerkannter Kunstwerke folgte somit ähnlich wie bei den englischen Ausstellungen dem

vollständig und danach in Kurzform angegeben. Sie sind im Literaturverzeichnis nicht eigens aufgeführt.

- 55 So nahm sich etwa Wilhelm Bode nach eigener Aussage die Publikationen des BFAC für die von ihm mitinitiierte Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zum Vorbild. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 Mai bis 3 Juli 1898*. Berlin 1899. S. 3. [Nachf. Kat. KG 1899].
- 56 Die Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe gründete sich 1765 nach dem Vorbild der Londoner Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (gegr. 1754). Vgl. hierzu: Schambach, Siegrid (Hg.): *Stadt und Zivilgesellschaft: 250 Jahre Patriotische Gesellschaft von 1765 für Hamburg. Geschichte – Gegenwart – Perspektiven*. Göttingen 2015. – Korn, Oliver: *Hanseatische Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert: Republikanische Selbstdarstellung, regionale Wirtschaftsförderung und bürgerliches Vergnügen*. Opladen 1999. S. 24–31.
- 57 *Verhandlungen und Schriften der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe*. Bd. 4. Hamburg 1797, S. 79. [Nachf. VSHG 1797]. – o. V.: *Bekanntmachung*. In: *Hamburger Nachrichten* Nr. 36, 03.05.1794, S. 308. – Koch 1967 S. 245 f.
- 58 Vgl. o. V.: *Anzeige*. In: *Hamburger Nachrichten* Nr. 29, 09.04.1794, S. 254.
- 59 VSHG 1797 S. 79.

Zweck, erzieherisch auf die Kunstschaffenden einzuwirken. Dennoch blieb die Ausstellung von 1794 die einzige in der Reihe, bei der auch Werke aus Hamburger Privatsammlungen gezeigt wurden. Da die Dominanz der bildenden Kunst gegenüber den gewerblichen Arbeiten in den Schauen zunehmend als problematisch empfunden wurde, erwies sich eine zusätzliche Präsentation älterer Meisterwerke als widersinnig.⁶⁰

Ogleich sie im Grunde keine autonome Leihausstellung darstellte, da sie lediglich einen kleinen Part der Kunst- und Gewerbeausstellung ausmachte, bedeutete diese bis dato singuläre Präsentation geliehener Kunstwerke trotz ihres experimentellen Charakters einen wichtigen Schritt hin zur Herausbildung des Formats in Deutschland. Sie macht ferner deutlich, dass diese Entwicklung hier genau genommen bereits früher einsetzte als in London, jedoch aus ähnlichen bürgerlich-kulturpolitischen Bestrebungen hervorging, wie sie für die späteren Ausstellungen prägend waren.

So stellte auch die zwanzig Jahre danach veranstaltete Berliner *Ausstellung von Kunst- und Literaturwerken zum Besten Verwundeter* eine bürgerliche Initiative (mit königlicher Beihilfe) dar.⁶¹ Anders als ihre Hamburger und Londoner Vorläuferinnen war sie jedoch nicht mit direkten kulturpolitischen Absichten verbunden, sondern entstand im Kontext der aus den Napoleonischen Kriegen erwachsenden bürgerlichen Wohlfahrtspflege. Sie stellte ebenfalls noch keine ‚klassische‘ Leihausstellung dar, sondern bildete vielmehr einen Hybrid aus Exposition und Wohltätigkeitsbazar.

Als Benefizausstellung von „arthistischen u. litterarischen Erzeugnissen“ fand sie vom 20. Februar bis zum 1. Mai 1814 im Alten Palais auf der Straße Unter den Linden statt.⁶² Sie stand unter dem Protektorat der Prinzessinnen Marianne (1785–1846) und Luise von Preußen (1738–1820), die sich während des Krieges intensiv um die Unterstützung des Heeres und der verwundeten Soldaten bemühten. So waren auch die Einnahmen der Ausstellung für ein unterfinanziertes Privatlazarett in der Münzstraße bestimmt. Spätestens zu Beginn des Jahres 1814 hatte der erste Berliner Lazarettverein die Versorgung der dort untergebrachten Kriegsversehrten übernommen und organisierte nun die Ausstellung, um die Finanzierung weiter sichern zu können.⁶³

Die Ausstellungsvorbereitungen begannen spätestens im Januar 1814 mit einem in der *Vossischen Zeitung* veröffentlichten Aufruf des Akademieprofessors Friedrich Wilhelm

60 Vgl. Korn 1999 S. 29 f.

61 Vgl. *Verzeichnis von Kunst- und Literatur-Werken welche zum Besten Verwundeter öffentlich ausgestellt und dargelegt, zum Theil auch geschenkt und käuflich sind*. Berlin 1814. [Nachf. Kat. 1814].

62 Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Neue Gelegenheit, Vaterlands- und Menschenliebe zu zeigen*. In: VZ 6. Stück, 13.01.1814, Beil., unpag.

63 Der Frauen-Verein für das Privat-Lazareth in der Friedrichstrasse No. 101 war im März 1813 von der Salonnière Rahel Varnhagen (1771–1833) und dem Kämmerer Leopold Graf von Egloffstein (1766–1830) gegründet worden. Vgl. Motschmann, Uta: *Erster Frauenverein zum Wohl des Vaterlandes*. In: Dies. (Hg.): *Handbuch der Berliner Vereine 1786–1815*. Berlin [u. a.] 2015. S. 680–682. – Reder, Dirk Alexander: *Frauenbewegung und Nation. Patriotische Frauenvereine in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert (1813–1830)*. Köln 1998. S. 68–76. – Gurlt, Ernst Julius: *Zur Geschichte der internationalen und freiwilligen Krankenpflege im Kriege*. Leipzig 1873. S. 303–305. – C.: *Sammlung von Kunst- und literarischen Werken, zum Besten Verwundeter*. In: VZ 28. Stück, 05.03.1814, unpag.

Gubitz (1786–1870), der die Leitung des Vorhabens übernommen hatte.⁶⁴ Unter der Schlagzeile *Neue Gelegenheit, Vaterlands- und Menschenliebe zu zeigen* machte Gubitz deutlich, welche Art der Unterstützung er sich erhoffte:

Ich wende meinen bittenden Aufruf

erstens: an alle Künstler u. Kunst-Dilettanten. Sie können entweder ihre ältern und neuern Arbeiten ausstellen, und für ihren Vortheil verkaufen, oder zu dem edlen Zwecke ein Kunstwerk schenken, auch beides vereinen;

zweitens: an alle Kunst- und Buchhändler. Ihnen ist es leicht, von ihren bessern Verlagsartikeln, besonders auch von denen, welche eine Hindeutung auf die neueste Zeit haben, ein Exemplar mindestens zu schenken;

drittens: an alle Familien, welche Kunstwerke besitzen. Sie mögen diese entweder der Sache des Herzens opfern, oder auch nur zur Anschau hergeben, wenn sie ausgezeichnet sind.⁶⁵

Um einen möglichst hohen Gewinn zu erzielen, sollten dem guten Zweck zusätzlich zu den Einnahmen aus Eintrittsgeldern und Katalogverkäufen auch die Gewinne aus dem Verkauf eines Teils der ausgestellten Kunst- und Literaturwerke zufließen. Die Aussteller konnten den Erlös entweder komplett spenden oder eine Provision an den Verein abtreten.⁶⁶

Als Leih- und Schenkgeber beteiligten sich sowohl die Schirmherrinnen als auch zahlreiche lokale und überregionale Künstler, Händler und Privatpersonen. Die Reihe der Künstler führten Akademiedirektor Johann Christoph Frisch (1738–1815) und Vizedirektor Gottfried Schadow (1764–1850) an, gefolgt von einigen Professoren der Akademie.⁶⁷ Auch Gubitz selbst war mit Leihgaben beteiligt. Daneben waren mehrere bekannte Akademieschüler, Hofmaler und Amateurrinnen wie die Brüder Schadow sowie Suzette Henry (1763–1819) und Elisabeth von Staegemann (1761–1835) mit eigenen Arbeiten vertreten. Zu den Besitzerinnen und Besitzern der *Werke alter Meister und lebender Künstler aus Privat-Sammlungen* gehörten Angehörige des Adels, Stadt- und Hofräte, Direktoren und Bankiers, darunter einige der angesehensten Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens wie die Schriftstellerin und Salonnière Henriette Herz (1764–1847) und der Zuckerfabrikant Jacob Herz Beer (1769–1825), der die Einnahmen verwaltete.⁶⁸ Daneben waren auch Familien aus kleinbürgerlichen Milieus vertreten. Zuletzt hatte Gubitz eine Vielzahl von

64 Gubitz war seit 1805 ordentliches Akademiemitglied und Professor der Holzschneideklasse. In der Armen- und Kriegsversehrtenfürsorge wurde er später vor allem als Verleger aktiv, die Ausstellung von 1814 bildete jedoch den Auftakt seines Engagements. Vgl. Marx, Eberhard: *Gubitz, Friedrich Wilhelm*. In: NDB 7.1966, S. 247. – Friedrich, Paul (Hg.): *Bilder aus Romantik und Biedermeier. Erinnerungen von F.W. Gubitz*. Berlin 1922. S. 126. – Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Erlebnisse. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Bd. 2. Berlin 1868. S. 69 f.

65 Gubitz 1814a.

66 Vgl. y.: *Kunstaussstellung in Berlin zum Besten der Verwundeten*. In: ZfeW 14.1814, Nr. 128, 30.06.1814, Sp. 1017–1022. [Nachf. Y 1814]

67 Vgl. Kat. 1814 S. 1–7, Nr. 1–94; 29–31, Nr. 305–339.

68 Vgl. Kat. 1814 Vorrede, S. 7–18, Nr. 95–304; S. 31 f., Nr. 340–346.

Kunst-, Buch- und Musikalienhändlern angeworben, die zusammen über 1.000 Ausstellungsstücke und Verkaufsgegenstände bereitstellten.

Unter der Maßgabe, dass die geliehenen und verkäuflichen Kunstwerke „ausgezeichnet“ sein sollten, blieb die Auswahl der Exponate den Leih- und Schenkgebern wohl selbst überlassen. So kam eine äußerst heterogene Mischung von Originalwerken, Nachbildungen und Laienarbeiten aller Gattungen zustande.⁶⁹ Zu den verkäuflichen Gegenständen zählten neben den zahlreichen Büchern und Stichen auch Handarbeiten, Kuriositäten und patriotische Kleinodien wie „Ein eisernes Medaillon mit Gläsern und einer Haarlocke der verewigten Königin [sic].“⁷⁰ Darüber hinaus führt der Katalog Werke bekannter altdeutscher, italienischer und niederländischer Meister auf, deren Echtheit sich aufgrund der zumeist sehr knapp gehaltenen Beschreibungen allerdings kaum beurteilen lässt. Gubitz wies im Vorwort ausdrücklich darauf hin, dass er „bei allen Namen den empfangenen Angaben folgte und ohne weitere Kunst-Ordnung die Werke zusammen verzeichnete, wie sie von einer Person oder Familie gegeben sind.“⁷¹ Nur wenige dieser Stücke wie beispielsweise Rubens' Gemälde *Zwei schlafende Kinder* aus dem Besitz der Prinzessin Louise lassen sich konkret identifizieren.⁷²

Die Aufstellung der Objekte in den sieben Räumen des Palais ist nicht genauer zu rekonstruieren, doch orientierte sich Gubitz offenbar an der Ausstellungspraxis der Kunstakademie und zeigte die Exponate nach Gattungen getrennt. So beinhaltete ein Saal die Werke der Bildhauerei sowie die sogenannten Kuriositäten und ein weiterer zeigte „fast ausschließlich Tuschzeichnungen, Pastel= Wasserfarben= Miniaturmalereien und Stickereien.“⁷³ Allein die enorme Menge von über 2.000 Objekten legt eine sehr dichte Anordnung nahe. Gubitz berichtete später: „Deß Zugesendeten war so viel, daß die Säle ein paar Mal Anderes aufnehmen mußten, was den Ertrag steigerte.“⁷⁴ Statt die Stücke zu selektieren oder ihre Menge zu begrenzen, hatte er sich den Umstand zunutze gemacht, indem er in der Presse regelmäßig auf die Neuzugänge aufmerksam machte und zum wiederholten Besuch der Ausstellung aufforderte. Offensichtlich steigerte dies die öffentliche Aufmerksamkeit für das Unternehmen und maximierte dessen finanziellen Gewinn.⁷⁵

69 Darunter waren „ohngefähr von 209 Künstlern alter und neuer Zeit 348 Oelgemälde, 55 Pastell= Gouache= und Miniaturbilder, 9 Glasmalereien, 56 Zeichnungen, 47 Bildhauerarbeiten in Marmor und Gips, 596 Bücher und 1096 Kupferstiche zum Anschauen ausgestellt.“ Siehe: Y 1814 Sp. 1021. – Zusätzlich wurden kunsthandwerkliche Arbeiten wie Möbel, Vasen, Pokale und Schmuck gezeigt. Vgl. Kat. 1814 S. 16, Nr. 265–271.

70 Vgl. Kat. 1814 S. 6, Nr. 80–81, Nr. 85; S. 17, Nr. 278–283; S. 18, Nr. 291.

71 Ebd. Vorrede.

72 Vgl. Kat. 1814 S. 7, Nr. 95. – Friedrich II. hatte das Werk seinem jüngeren Bruder Ferdinand, Luises erstem Gatten, geschenkt. Vgl. Kofuku, Akira: *Catalogue of Dutch and Flemish Paintings, The National Museum of Western Art, Tokyo*. Tokyo 2018. S. 75–77, Nr. 19.

73 Y 1814 Sp. 1020.

74 Gubitz 1868 S. 70.

75 Der Ertrag belief sich nach Abzug aller Kosten auf 4.803 Reichsthaler und 5 Groschen. Hierzu: Y 1814 Sp. 1017. – Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Sammlung von Kunst- und literarischen Werken, zum Besten Verwundeter*. In: VZ 28. Stück, 05.03.1814, unpag.

Die Benefizausstellung des Lazarettvereins, die zeitgleich in Leipzig und im folgenden Jahr auch in Hamburg Nachahmung fand,⁷⁶ muss als Weiterentwicklung der infolge des Krieges unternommenen Hilfsaktionen und der dadurch gesteigerten Philanthropie innerhalb des städtischen Bürgertums verstanden werden. Der sogenannte ‚Preußische Volkskrieg‘ wurde zu einem erheblichen Teil durch freiwillige Spenden aus allen sozialen Schichten, insbesondere aber durch das Bürgertum finanziert. Bereits kurz nach Kriegsbeginn hatten die Hohenzollern-Prinzessinnen unter dem Vorsitz Mariannes von Preußen⁷⁷ die Frauen des Landes zur Gründung von Hilfsvereinen aufgerufen.⁷⁸ Nach dem Vorbild des Ersten Frauenvereins zum Wohle des Vaterlandes entstanden zwischen 1813 und 1815 etwa 600 weitere vornehmlich von Frauen geführte Vereine, die Geld und Wertgegenstände sowie Sachgüter zur Versorgung der Truppen sammelten und Lazarette gründeten oder unterstützten.⁷⁹ Prinzessin Marianne stand mehreren dieser Vereine persönlich vor oder übernahm wie bei der Ausstellung das Patronat. In großangelegten Spenden- und Hilfskampagnen wie der bekannten, ebenfalls von Marianne initiierten *Gold gab ich für Eisen*-Bewegung wurde die altruistische Opferwilligkeit des Volkes zum Topos öffentlicher Wohltätigkeit und Teil des vom Königshaus propagierten Nationalgefühls.⁸⁰

Vor dem Hintergrund der antinapoleonischen Kriege und der gleichzeitig einsetzenden Nationalbewegung wird somit der Ursprung der hiesigen Leihausstellungen als Benefizveranstaltungen nachvollziehbar. Patriotisch motivierte Wohltätigkeitsauktionen, -bazare und -konzerte waren seit 1813 in dichter Folge veranstaltet worden.⁸¹ Allerdings mussten für die üblichen karitativen Unternehmen verkäufliche Güter wie Handarbeiten in aufwändiger Vorarbeit hergestellt, Spenden und Geschenke gesammelt werden. Ein Leihen war hier nicht intendiert. Durch die Kombination von Leihausstellung und Spendenauktion hatte Gubitz den Kreis der Unterstützenden um diejenigen Personen erweitert, die sich zwar aktiv an den Hilfsaktionen beteiligen, aber nicht wertvolle Teile ihres Besitzes aufgeben konnten oder wollten. Ihre Bereitwilligkeit, sich zumindest temporär von ihren Kunstschätzen zu trennen, war der guten Sache letztlich ebenso dienlich und wurde in derselben Weise öffentlich anerkannt wie die Stiftungen und Spendenzahlungen.

76 Vgl. *Verzeichniß der Gemälde, welche zum Besten unglücklicher, durch den letzten Krieg völlig verarmter Dorfbewohner vom 7. April bis 31. May öffentlich ausgestellt sind*. Leipzig 1814. – o. V.: *Mildthätigkeit*. In: NZ Nr. 17, 28.04.1814, S. 367. – Gurlt 1873 S. 595.

77 Die Prinzessin übernahm nach dem Tod von Königin Luise (1776–1810) gewissermaßen die Rolle der ‚First Lady‘ am Preußischen Hof und setzte sich entsprechend stark für die Befreiung Preußens ein. – Vgl. Hartmann, Stefan: *Marianne v. Preußen*. In: NDB 16.1990, S. 210 f.

78 Vgl. *Aufruf an die Frauen des Preußischen Staates*. Berlin 23. März 1813. In: *Berliner Intelligenz-Blatt*, Nr. 77, 30.03.1813, Extrabeil., unpag. – Weiterhin: Motschmann 2015 S. 675–680.

79 Zum Ersten Frauenverein siehe: Motschmann 2015 S. 675–680. – Oelmann, Doreen: *Die Militarisierung Deutschlands im 19. Jahrhundert*. Norderstedt 2005. S. 9 f. – Gurlt 1873 S. 219, 302 f.

80 Im Zuge dieser Kampagne schenkte die Prinzessin allein im ersten Kriegsjahr mehr als 1.000 eiserne Ringe an Frauen, die ihre goldenen Trauringe hatten einschmelzen lassen, um den Erlös zu spenden. Vgl. Motschmann 2015 S. 10, 676 f.

81 Vgl. ebd. S. 670.

Auf das Opfer der Aussteller, die in diesem Fall als Geste des Mitgefühls und der Barmherzigkeit ganz oder zumindest zeitweise auf ihre Besitztümer verzichteten, spielten die Zeitungsberichte zur Berliner Wohltätigkeitsausstellung wiederholt an und auch für viele spätere Beispiele blieb der Opfer-Topos Element des zeitgenössischen Narrativs. Wie die Untersuchung zeigt, wurde der temporäre Verzicht auf privates Kunstgut auch in solchen Fällen als großherzige, selbstlose Tat gewertet, in denen es faktisch nicht um die Not anderer Menschen ging, sondern ähnliche kulturpolitische Absichten relevant wurden, wie sie in London veranschaulicht waren.

Zumindest in Berlin blieb der karitative Nutzen solcher Ausstellungen allerdings noch bis zur Jahrhundertmitte verbindlich. Dies zeigen unter anderem die zahlreichen Anfragen diverser Akteure, die ab den 1830er Jahren bei der Kunstakademie um die Bereitstellung ihrer Räume für Ausstellungszwecke baten und stets anboten oder aufgefordert wurden, ihre Erträge zu spenden.⁸² Allerdings erwies sich die Direktion unter Gottfried Schadow als äußerst wankelmütig in ihrer Entscheidungsfindung und gewährte nur in wenigen Sonderfällen Ausstellungen von Privatkollektionen.

So hatte etwa der Verleger Georg Andreas Reimer (1776–1842) Teile seines umfassenden Kunstbesitzes 1831 „zu milden Zwecken“ ausstellen wollen, auch in der Hoffnung einige der Stücke an die neu eröffnete Gemäldegalerie zu veräußern, da er sich mit dem Ankauf der Hutten'schen Sammlung finanziell übernommen und die Kapazitäten seiner Wohnräume ausgereizt hatte.⁸³ Diese wollte er anlässlich des anstehenden Hochzeitsfestes seiner Tochter für einige Zeit freimachen. Er selbst behauptete, Schadow und Rauch (1777–1857) hätten ihm die Säle ohne sein Zutun selbst angeboten, doch kam die Ausstellung letztlich nicht zustande, da sich die Mehrzahl der Senatsmitglieder dagegen aussprach. Ihre Begründung lautete: „Was diesmal Herrn Reimer bewilligt wäre, ließe sich anderen Sammlern aber sowenig abschlagen, [zumal] die Akademie ihrer Bestimmung nach vorzugsweise der lebenden Kunst gewidmet ist.“⁸⁴ Zudem befürchteten sie, dass in der Folge auch Händler die Räume für Verkaufszwecke würden nutzen wollen.

Dennoch gestattete die Akademie dem Kunsthändler Julius Kuhr (1808–1880) nur zwei Jahre später, Teile der Wiener Sammlung Baranowsky für mehrere Tage hier zu präsentieren, da die wertvollen Werke das Interesse der Artistischen Kommission des Königlichen Museums geweckt hatten. Die Erträge aus den Eintrittsgeldern hatte Kuhr jedoch vollständig der Armenkommission und der Kasse für verarmte Künstler zu spenden.⁸⁵

82 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I (1830–1872).

83 Ebd. Bl. 6–7: Schreiben der Akademiedirektion an das Ministerium der geistlichen, Unterrichts und Medizinal-Angelegenheiten vom 21.07.1831. – Weiterhin: Fouquet-Plümacher, Doris/Kawaletz, Liselotte: *Die Reimersche Gemäldesammlung. Geschichte einer großen Berliner Bildersammlung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: JdBM 38.1996, S. 77–110, bes. S. 100.

84 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I, Bl. 6 f.: Schreiben vom 21.07.1831.

85 Teile der Sammlung Baranowsky gelangten 1833 ins Frankfurter Städel, was vermuten lässt, dass Kuhr die Gemälde auf diese Weise in mehreren deutschen Museen zum Kauf anbot. Vgl. Frimmel, Theodor von: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*. München 1913. S. 83–95; bes. S. 92. – Zur Ausstellung siehe: GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I, Bl. 19–21: Korrespondenz zwischen Kuhr, Schadow und dem Ministerium, 30.03. – 18.04.1833. – PrAdK 0081, Bl. 30:

Ein ähnliches Beispiel ist für 1835 belegt, als der in Paris lebende Maler Philipp Franck (1780–1848) „eine Sammlung von Gemälden, von welchen sich nach seiner Äußerung Einiges zum Ankauf für das Königliche Museum eignet[e], in den Sälen des Akademie-Gebäudes zur Ansicht und Prüfung der Kunstkammer“ ausstellte.⁸⁶ Unter den mehr als 20 Gemälden scheinen sich einige Stücke aus dem Besitz des Malers Alexandre Lenoir (1761–1839) befunden zu haben, die er 1833 als angebliche Originale der Sammlung Orléans in Paris verkauft hatte.⁸⁷ Akademie und Kultusministerium gaben dem Vorhaben wiederum in der Hoffnung auf eine Erweiterung der Museumsbestände statt.⁸⁸ Als Franck sich jedoch erbat, ein Eintrittsgeld erheben und ein Drittel davon „zur Unterstützung armer Künstler bestimmen“ zu dürfen, erregte er Unmut.⁸⁹ Die Akademieleitung erachtete es als „nicht ganz angemessen [...], in dem akademischen Gebäude Ausstellungen von Privat-Sammlungen gegen Eintrittsgeld, welches entweder ganz oder theilweise dem Aussteller zu Gute kommen soll, zu gestatten“.⁹⁰ Ihre Institution habe „nicht den Trafik alter Gemälde, sondern die Werke lebender Künstler u[nd] vaterländischer Erzeugnisse zu fördern“.⁹¹ In der Folge stellte sie sich die Akademieleitung derlei Vorhaben verstärkt entgegen.

Diese Beispiele belegen die ambivalente Position der Akademiedirektion, die das Interesse des Kultusministeriums am Ausbau der öffentlichen Sammlungen zwar grundsätzlich teilte, die zweckfremde Nutzung ihres Hauses jedoch vehement abwehrte. Nahezu alle Anfragen zur Präsentation alter Gemälde aus privatem Besitz gingen von Händlern aus, die ihre Ausstellungen offensichtlich als Verkaufsveranstaltungen konzipiert hatten. Ihre vermeintlich wohlthätigen Absichten erscheinen oftmals als Vorwände, um die Hergabe der Räume zu erwirken. Dass die Akademie solch unseriöse Gesuche abwehrte, scheint nachvollziehbar, doch gehen aus den Korrespondenzen mit dem Kultusministerium

Sitzungsprotokoll des Senats der Akademie, 06.04.1833, Pkt. 6. – Ebd. Bl. 39: Sitzungsprotokoll des Senats der Akademie, 04.05.1833, Pkt. 1.

- 86 PrAdK 0227, Bl. 16: Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten an die Akademie der Künste, 17.08.1835. – Weiterhin: GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I, Bl. 24–30: Korrespondenz zwischen Franck, dem Ministerium und der Akademie, 15.08.–19.09.1835. – Marggraff, Rudolph: *Ueber eine Sammlung alter Gemaelde*. In: Gesellschafter 19.1835, Beibl. KuG, Nr. 11, S. 837–839. – Skwirblies, Robert: *Frank, Philipp (Christian Konrad)*. In: Nerlich, France/Savoy, Bénédicte: *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. I. 1793–1843*. Berlin 2013. S. 78–80. – Nerlich, France: *La peinture française en Allemagne (1815–1870)*. Paris 2010. S. 107.
- 87 Ein Bericht nennt zwei Gemälde von Rubens, die heute als Kopien Theodor Boeijermans' (1620–1678) identifiziert sind und Lenoir gehört hatten. Auch wird der „Lenoirsche Katalog“ explizit erwähnt: o. V.: *Gemäldesammlung*. In: Kunstblatt 17.1836, Nr. 6, 21.01.1836, S. 24. – Weiterhin: RKDimages Abb. Nr. 1001241967; Nr. 1001240930.
- 88 Tatsächlich kaufte Waagen drei Werke spanischer Meister an. Vgl. Marggraff, Rudolph: *Neue Erwerbungen des königlichen Museums*. In: Gesellschafter 19.1835, Beibl. KuG, Nr. 10, S. 737 f.
- 89 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I, Bl. 30: Karl Freiherr von Altenstein an die Akademie der Künste, 10.09.1835.
- 90 Ebd.
- 91 Ebd. Bl. 26: Gottfried Schadow an Minister von Altenstein, 23.08.1835.

unterschwellig auch kultur- und marktpolitische Interessen hervor. Die Berliner Künstlerschaft konnte eine Konkurrenz durch Werke Alter Meister im eigenen Haus schwerlich zulassen.

Für den Kontext der vorliegenden Untersuchung sind die beschriebenen Beispiele insofern bedeutend, als sie zeigen, dass ein zeitweises Ausstellen von privatem Kunstbesitz, sei es zu Verkaufszwecken oder nicht, in Berlin damals ganz offensichtlich nur in Verbindung mit einer wohltätigen Aufgabe legitim schien. Anders als in Hamburg oder in England wurde hier kaum mit dem erzieherischen Wert der Gemälde argumentiert. Die Zurückhaltung der Sammlerschaft der Preußischen Hauptstadt scheint symptomatisch für die zögerliche Entwicklung der großstädtischen Sammlerkultur während der Restaurationszeit.

Während in Berlin bis 1854 keine weiteren Ausstellungen privater Kunstsammlungen bekannt sind und auch die wenigen bis zur Reichsgründung nachweisbaren Veranstaltungen allesamt karitative Aufgaben erfüllten,⁹² begann sich das Format in anderen deutschen Städten bereits im Laufe der 1840er Jahre sukzessive von seinem Benefizkontext zu lösen und in verschiedenen autonomen Varianten durchzusetzen. Die Mehrzahl dieser Ausstellungen wurde von den nunmehr weit verbreiteten Kunstvereinen initiiert, die Ausstellungen historischer Kunst in ihre Programme aufnahmen.⁹³

So kann die 1840 vom Kölner Kunstverein initiierte *Ausstellung von Gemälden der Meister älterer Zeit* womöglich als die erste autonome Leihausstellung aus deutschem Privatbesitz bezeichnet werden.⁹⁴ Im sogenannten Spanischen Bau gegenüber dem Rathaus wurden von Juli bis Oktober über 300 Gemälde italienischer, niederländischer, französischer, spanischer und deutscher Künstler vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts präsentiert. Zu ihren Besitzern gehörten bekannte Sammler und Sammlerinnen wie der Kunsthistoriker Johann Jacob Merlo (1810–1890), die Archäologin und Salonnière Sybille Mertens-Schaaffhausen (1797–1857), der Stadtbaumeister Johann Peter Weyer (1794–1864) sowie der Künstler und Kunsthändler Engelbert Willmes (1786–1866). Bisher liegen keine gesicherten Kenntnisse über den konkreten Entstehungszusammenhang der Veranstaltung

92 So fand etwa 1854 eine Ausstellung zu wohltätigen Zwecken in der Akademie statt, die neben Arbeiten lebender Künstler aus Beständen aus den königlichen Schlössern und Kopien nach Werken Alter Meister präsentierte. Vgl. Vc.: *Berlin*. In: DKB 5.1854, Nr. 22, 01.06.1854, S. 195. – 1855 wurde dort weiterhin eine *Ausstellung zum Besten der Überschwemmten an der Weichsel* initiiert. Vgl. Kap. 3.1. – Eine 1866 in Karfunkels Zentralausstellung veranstaltete Schau mit Anteilen aus privaten und königlichen Sammlungen kam schließlich der Preußischen Armee zugute. Vgl. o. V.: *Korrespondenz. Berlin, Anfang August*. In: *Kunstchronik* 1.1866, H. 17 S. 107–109, 110 f., 127.

93 Zu den deutschen Kunstvereinen siehe insbes.: Schmitz 2002. – Grasskamp, Walter: *Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert*. In: Mai/Paret/Severin 1993 S. 104–113.

94 Vgl. *Ausstellung von Gemälden der Meister älterer Zeit aus den Sammlungen kölnischer Kunstfreunde in dem auf dem Rathausplatze, dem Rathause gegenüber, gelegenen städtischen Gebäude*. Köln 1840. [Nachf. Kat. Köln 1840]. – Mettele, Gisela: „Bildungssinn und Bürgergeist“. *Gesellige Kultur in Köln im 19. Jahrhundert*. In: Kaufhold, Karl Heinrich/Söseemann, Bernd (Hgg.): *Wirtschaft, Wissenschaft und Bildung in Preußen. Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Preußens vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1998. S. 161–178, bes. S. 175 f. – Förster, Otto: *Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters*. Berlin 1931. S. 107 f., 112 f. – Mai 1986 S. 26 f.

vor, doch scheint sie im Fahrwasser der zeitgleich im Kaufhaus Gürzenich ausgerichteten Ausstellung lebender Künstler des 1839 gegründeten Vereins initiiert worden zu sein.⁹⁵

Nur kurze Zeit später veranstaltete der Leipziger Kunstverein erstmals eine Reihe von Spezialausstellungen, die zwischen 1841 und 1843 Kupferstiche aus dem Besitz regionaler Sammler zeigte. Die Mitglieder des Vereins beabsichtigten „eine geschichtliche Uebersicht der Kupferstecherkunst in ihren Monumenten von der ältesten bis auf die neueste Zeit durch öffentliche Ausstellungen zu gewähren“ und stellten jeweils zur Ostermesse mehrere Hundert Stiche deutscher (1841), italienischer (1842) und niederländischer (1843) Druckkünstler aus.⁹⁶ Die Auswahl und die chronologische Anordnung der Werke waren ebenso wie die Erstellung des Katalogs in Personalunion vom Kunsthändler und Verleger Rudolf Weigel (1804–1867) umgesetzt worden und zeigten einen gehobenen kunstwissenschaftlichen Anspruch, der bis dato in keiner der deutschen Leihausstellungen erkennbar war. Damit wurde der Verein Vorreiter in der Organisation solch umfassender Überblicks-schauen zur Druckgrafik und ebnete den Weg für die weitere Erforschung dieser Gattung.

Grundsätzlich dominierten in Deutschland bis weit über die Reichsgründung hinaus Universalschauen alter Kunst ohne thematische Programme oder kunsthistorische Schwerpunktsetzungen.⁹⁷ Die bekannteste Ausnahme dürfte die Dresdner Holbein-Ausstellung von 1871 sein, die im Kontext des Streits um den Originalwert zweier Hans Holbein d. J. (um 1498–1543) zugeschriebener Versionen der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* eine kunstwissenschaftliche Debatte auslöste, die den Grundstein für die stilkritische Methodik des Fachs legte.⁹⁸

Weniger häufig wurde dagegen die 1869 vorausgegangene Ausstellung von *Gemälden älterer Meister aus Privatbesitz* in München besprochen, auf der das Darmstädter Original der *Meyerschen Madonna* gemeinsam mit Skizzen und Fotografien erstmals zu sehen war.⁹⁹ Sie fand parallel zur Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Kunstausstellungsgebäude statt und sollte ursprünglich als Spezialschau „ein historisches Gesamtbild [...] der oberdeutschen Schulen“ aus dem Besitz süddeutscher und Schweizer Sammler

95 Vgl. o. V.: *Kunstaussstellungen*. In: Kunstblatt 21.1840, Nr. 69, 27.08.1840, S. 292.

96 Dr. S-r.: *Die zweite Kunstgeschichtliche Ausstellung von Kupferstichen durch den Leipziger Kunstverein. Ostermesse 1842*. In: Kunstblatt 23.1842, Nr. 60, 28.07.1842, S. 237–239; hier S. 201. – Weiterhin: Leipziger Kunstverein (Hg.): *Dritter Bericht des Leipziger Kunstvereins 1842*. Leipzig 1842. S. 3f. – Ders.: *Zwölfter Bericht des Leipziger Kunstvereins 1863*. Leipzig 1863. S. 6. – Müller, Anett: *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der Bildenden Künste*. Leipzig 1995. S. 62.

97 Seltene Ausnahmen bildeten etwa die *Ausstellung altdeutscher und italienischer Gemälde auf dem Kaufhaussaale Gürzenich zu Köln* (1854) und die *Stuttgarter Ausstellung christlicher Kunst- und Gewerbezeugnisse* (1869). Vgl. o. V.: *Zeitung. Köln, August*. In: DKB 5.1854, Nr. 33, 17.08.1854, S. 293f. – o. V.: *Chronik*. In: Christliches Kunstblatt 11.1869, H. 5, 01.05.1869, S. 80.

98 Vgl. Maaz, Bernhard: *Hans Holbein d. J. Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt: Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung*. Künzelsau 2014. – Haskell 2000 S. 89–93. – Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. München 1996. S. 136–141.

99 Vgl. *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im kgl. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869*. München 1869. S. 3. [Nachf. Kat. München 1869].

präsentieren.¹⁰⁰ Da jedoch einige größere Kollektionen wie die des Aachener Bankiers Barthold Suermont (1818–1887) nicht verfügbar waren, wurde sie *ad hoc* als Universal-schau umgesetzt und zeigte neben altdeutschen Gemälden Werke holländischer und italienischer Meister.

Zwar fand das Vorhaben, das erstmals explizit auf die englischen Vorbilder rekurrierte,¹⁰¹ die grundsätzliche Anerkennung der Fachpresse, wegen der kurzen Vorbereitungszeit und des lückenhaft repräsentierten süddeutschen Kunstbesitzes wurde die Realisierung jedoch als unzureichend kritisiert.¹⁰² Die mangelnde Bereitschaft einiger Kunstfreunde, sich mit ihren Kollektionen zu beteiligen, führten die Zeitgenossen auf deren Furcht vor einer möglichen Bloßstellung zurück:

Die Kritik ist in unseren Tagen scharfsinniger und lauter als in früherer Zeit; die Bilderbesitzer müssen sich darauf gefaßt machen, daß ihre Schätze ziemlich indiscret auf die Namen hin geprüft werden, die sie tragen. Ganz erklärlich daher, wenn das öffentliche Forum solcher Ausstellungen von den in der Regel empfindlichen Sammlern eher gemieden als gesucht wird.¹⁰³

Hier zeigt sich ein Grundproblem des Ausstellungsformats, das sich bereits in Zusammenhang mit den englischen Beispielen andeutete. Mit der zunehmenden Durchsetzung professioneller kunsthistorischer Methoden, insbesondere bezüglich der stets virulenten Frage der Authentizität altmeisterlicher Werke, scheinen die Kunstliebhaber eine Beteiligung an Privatbesitzausstellungen als potenzielles Risiko für den Ruf ihrer Kollektionen und ihre eigene Reputation als Kenner empfunden zu haben.

Während die Kuratoren der zumeist regellos zusammengestellten frühen Benefizausstellungen keine Auswahl unter den bereitgestellten Kunstgütern trafen, sowohl alte und neue Originale als auch Kopien und Laienarbeiten aufnahmen, mussten die Veranstalter von Spezialschauen und (wie sich am Münchner Beispiel zeigt) auch von universell angelegten Ausstellungen Alter Meister, nunmehr mit Fachkenntnis über die Aufnahme einzelner Stücke entscheiden. Konnten sie nicht das zwingend notwendige Vertrauen in den Leihgebern evozieren, etwa indem sie ihnen zugestanden, die gewünschten Bezeichnungen der Werke beizubehalten, zogen diese ihre Exponate womöglich zurück. So hatte auch das Münchner Komitee im „Interesse des Zustandekommens der Ausstellung [...] gleichwie in England die Meisternamen nach den Angaben der Besitzer zu acceptiren“ und entschied lediglich „über Annahme und Ablehnung nach Massgabe der Qualität“.¹⁰⁴

Dieses Dilemma der Polarität zwischen dem fachlichen Anspruch der Organisatoren und dem Besitzerstolz der Leihgeberinnen und Leihgeber, die über Qualität und Originalwert ihrer Kunstschatze keine Zweifel zuließen, blieb auch in der weiteren Entwicklung

100 o. V. *München*. In: Ock 19.1869, Nr. 20, 15.10.1869, S. 239. – Weiterhin: Schmidt 1869 S. 356.

101 Vgl. Kat. München 1869 S. 3. – Schmidt, Wilhelm: *Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstaustellungsgebäude zu München*. In: ZfBK 4.1869, S. 356–360; bes. S. 356.

102 Vgl. C.: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München*. In: Grenzboten 28.1869, 02.02.1869, S. 16–26; S. 54–64.

103 Ebd. S. 16.

104 Kat. München 1869 S. 4.

des Formats dauerhaft bestehen. Allerdings wurde es durch die zunehmende Autorität der beteiligten Experten und den sich allgemein wandelnden Umgang mit Original und Kopie sukzessive aufgeweicht.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich das Phänomen der Leihausstellung in den deutschen Gebieten zunächst frei vom Vorbild der britischen Loan Exhibitions entwickelte, jedoch zum Teil ähnliche formale Ausprägungen erfuhr. So wurden alte und neue Kunst häufig gemeinsam präsentiert, während sich Spezialausstellungen einzelner Gattungen, Epochen oder Schulen nur zögerlich durchsetzten. Wissenschaftliche Expertise und kritische Werkauswahl begannen sich hier wie dort mit Ausnahme einzelner Ausstellungsreihen erst in der Folge der großen Ausstellung von Manchester als neue Grundlagen der kuratorischen Praxis durchzusetzen.

Ein deutlicher Unterschied zwischen deutschen und britischen Leihausstellungen liegt in der Frequenz, in der sie veranstaltet wurden. Eine tatsächliche Regelmäßigkeit kam hier nie wirklich zustande. Der deutsche Privatbesitz war während des 19. Jahrhunderts hinsichtlich seiner Fülle mit den englischen Sammlungen kaum vergleichbar. Die Masse hochwertiger Arbeiten, die dort jährlich ohne zu häufige Wiederholungen präsentiert werden konnte, blieb in den deutschen Sammlerstädten unerreicht.¹⁰⁵ Wie bereits erwähnt, war Berlin im europäischen Vergleich ein „Nachzügler“ hinsichtlich der Entwicklung einer städtischen Sammlerkultur.¹⁰⁶ Sven Kuhrau führt dies auf die in Deutschland nur zögerlich einsetzende Industrialisierung zurück, die auch die Voraussetzung für die Herausbildung einer potenten Käuferschicht in den übrigen deutschen Städten darstellte. Allein in Köln, wo sich die Säkularisation und die napoleonische Besatzung positiv auf die wirtschaftliche Entwicklung der Stadt ausgewirkt hatte, konnte bereits während der ersten Jahrhunderthälfte eine breit aufgestellte urbane Sammlerkultur entstehen. Damit begründet sich auch Kölns Vorreiterrolle in der Veranstaltung von Privatbesitzausstellungen.

Obgleich sie vereinzelt bereits Beachtung fanden, bleibt die detaillierte Untersuchung der hier nur cursorisch vorgestellten ersten Leihausstellungen aus deutschem Privatbesitz ebenso wie die weitere systematische Auseinandersetzung mit den vielen Beispielen im erweiterten europäischen Kontext ein Desiderat der historischen Ausstellungsforschung. So konnten etwa im Umfeld der Ausstellungen veranstaltete soziokulturelle Events und deren Publikumswirkung, wie sie für London bereits beleuchtet wurden, hier nicht untersucht werden. Auch die konkreten Entstehungszusammenhänge der Schauen, ihre diversen Anlässe und Zielsetzungen, die Beziehungsgeflechte ihrer Veranstalter, Inszenierungsstrategien und Aufstellungspraktiken sowie mögliche kommerzielle Aspekte, etwa der Verkauf ausgestellter Werke an Museen und Sammler, wurden hier nur punktuell angesprochen und müssen dringend eingehender erforscht werden.

105 Zur Entwicklung des Kunstsammelns in Deutschland siehe: Plagemann, Volker: *Kunstsammeln als Aufgabe des Staates? Von der Institutionalisierung fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen*. In: Marx, Barbara / Rehberg, Karl-Siebert (Hgg.): *Sammeln als Institution: Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München, Berlin 2006. S. 213–221. – Kuhrau 2005 S. 27–29. – Calov, Gudrun: *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin 1970.

106 Kuhrau 2005 S. 28.

3 Die Ausstellungen alter Kunst aus Berliner Privatbesitz 1872–1914 und ihre Akteure

3.1 Initiatoren und Veranstalter

Bereits 1856 hatte der Kunstkritiker und Publizist Max Schasler (1819–1903) in seinem Handbuch *Berlins Kunstschatze* vorgeschlagen, „in den Jahren, welche zwischen die großen Ausstellungen der Akademie fallen, eine Ausstellung von Gemälden älterer Meister“ aus den Beständen lokaler Privatsammlungen zu veranstalten.¹ Als Anregung mag ihm die im Vorjahr vom Generaldirektor der Königlichen Museen, Ignaz von Olfers (1793–1871), veranlasste Zusammenführung des privaten Berliner Kunstbesitzes gedient haben, die in Form einer Benefizausstellung älterer und neuerer Kunstwerke zugunsten der Opfer einer Flut in Westpreußen unter anderem mit Beiträgen aus den Sammlungen Wager und Ravené sowie Beständen der Berliner Schlösser und des Kupferstichkabinetts in der Akademie veranstaltet worden war.² Fraglos werden Schasler auch die großen englischen Schauen bekannt gewesen sein. Auch blieb er nicht der letzte Kunstfreund, der sich regelmäßige Veranstaltungen dieser Art für die Preussische Hauptstadt wünschte.

Tatsächlich dauerte es noch mehrere Jahrzehnte, bis sich das Format als fester Bestandteil des kulturellen Repertoires in Berlin etabliert hatte. Eine wirkliche Kontinuität wie in London wurde nie erreicht, obgleich nach der Jahrhundertwende fast jährlich Kunstausstellungen aus Privatbesitz von verschiedenen Akteuren initiiert wurden. Im Unterschied zu den frühen Beispielen setzte sich spätestens ab den 1880er Jahren eine entschiedene Trennung historischer und zeitgenössischer Kunstwerke in den Leihausstellungen durch. Dabei wurden die Werke moderner Meister vorwiegend von Galerien und Künstlervereinigungen gezeigt, während Ausstellungen alter Kunst von Mitarbeitern öffentlicher Sammlungen sowie von Kunst- oder Museumsvereinen veranstaltet wurden. Die Akademie betätigte sich in beiden Feldern und zeigte neben Künstlerretrospektiven später ebenfalls Alte Meister. Die Akteure der zehn gewählten Fallbeispiele sollen im Folgenden vorgestellt und das Zustandekommen dieser Leihausstellungen rekonstruiert

1 Schasler, Max: *Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin.* 2. Bd. Berlin 1856, S. VI.

2 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. I, Bl. 119: Ernst Heinrich Toelken an Staatsminister Georg Wilhelm von Raumer, 12.05.1855. – PrAdK 0228, Bl. 56 f. [Schreiben u. a. von v. Olfers]. – o. V.: *Gemäldeausstellung in der Akademie zum Besten der Ueberschwemmten.* In: *Morgenblatt für gebildete Leser* 49.1855, Nr. 24, 10.06.1855, S. 569–573. – o. V.: *Gemäldeausstellung in der Akademie zum Besten der Ueberschwemmten.* In: DKB 6.1855, Nr. 22, S. 189 f.; Nr. 23, S. 200 f.

werden. Somit wird erstmals eine Chronologie der Berliner Privatbesitzausstellungen alter Kunst zwischen der Reichsgründung und dem Beginn des Ersten Weltkriegs vorgelegt.

3.1.1 Das deutsche Kronprinzenpaar als ‚Ideengeber‘ für Leihausstellungen

Ähnlich wie die Entwicklung der britischen Loan Exhibitions in engem Zusammenhang mit der Einrichtung nationaler Museen stand, gingen auch die ersten Berliner Leihausstellungen nach der Reichsgründung aus aktuellen museums- und kulturpolitischen Ereignissen hervor. So ist die entscheidende Rolle der im Herbst 1872 vom Vorstand des Deutschen Gewerbemuseums zu Berlin ausgerichteten *Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughaus* als Impulsgeber für die weitere Entwicklung dieses Museums bereits mehrfach dargelegt worden.³ Die Ausstellung selbst wurde bisher jedoch kaum näher beleuchtet. Desgleichen liegen zur *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*, die zu Beginn des Jahres 1883 anlässlich des 25. Hochzeitsjubiläums des deutschen Kronprinzenpaares veranstaltet wurde, bereits mehrere Studien vor, die sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den Plänen für die Neuordnung der Berliner öffentlichen Sammlungen und die Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums stellen.⁴ Doch fehlte es auch hier neben den nun neu erschlossenen Bildquellen an einer eingehenden Betrachtung der genauen Umstände des Zustandekommens dieses Ausstellungsprojektes wie auch seiner konkreten kuratorischen Gestaltung.

Beide Schauen wurden in zeitgenössischen Berichten als Initiativen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1831–1888) und der Kronprinzessin Victoria dargestellt. Der spätere Kaiser Friedrich III. (reg. 1888) und seine Gattin engagierten sich nach der Reichsgründung intensiv in der Berliner Kulturpolitik und instrumentalisieren die Ausstellungen, um ihre Vorhaben zur Entwicklung der Museen durchzusetzen.

3.1.1.1 Die Kunstgewerbeausstellung im Zeughaus (1872)

Erste konkrete Pläne für ein deutsches Gewerbemuseum waren als Konsequenz aus dem schlechten Abschneiden des Preußischen Kunsthandwerks auf der zweiten Londoner Weltausstellung 1862 entstanden.⁵ Die Notwendigkeit einer intensiveren Förderung des

3 Hierzu exempl.: Mundt 2018 S. 45–51. – Marek 2015 S. 60 f. – Kuhrau 2005 S. 124.

4 Vgl. Navarro 2010. – Joachimides 2001 S. 53–97. – Paul 1994.

5 Zur Gründung des Deutschen Gewerbemuseums zu Berlin siehe: Marek 2015. – Rückert, Claudia/Segelken, Barbara: *Im Kampf gegen den „Ungeschmack“. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung*. In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 108–121. – Franke, Monika: *Entstehungsgeschichte des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin*. In: Thiekötter, Angelika/Siepmann, Eckhard (Hgg.): *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*. Berlin 1987. S. 174–185. – Mundt, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München 1974. S. 40–43, 238. – Lessing, Julius: *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*. Berlin 1881. S. 1–20, 72.

heimischen Kunstgewerbes war nun mehr als deutlich geworden. Um mit der internationalen Gewerbeindustrie konkurrieren zu können, sollte das Kunsthandwerk in Preußen durch die Gründung einer Gewerbeschule gefördert und durch die öffentliche Präsentation musterhafter Beispiele nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museums (1852) und des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien (1863) weiter angeregt werden.

Für die Einrichtung einer solchen Mustersammlung engagierte sich der Verein Deutsches Gewerbemuseum, der sich im Laufe des Jahres 1866/67 als ein Zusammenschluss von Gelehrten, Kaufleuten, Handwerkern, Künstlern sowie Hof- und Regierungsbeamten in Berlin gegründet hatte.⁶ Seinem Vorstand gehörten unter anderen Herzog Viktor von Ratibor (1818–1893), Mitglied des Reichstags und des Preußischen Herrenhauses, Rudolf Delbrück (1817–1903), Präsident des Bundeskanzleramts und Leiter der Gewerbeverwaltung, sowie die Architekten Martin Gropius (1824–1880) und Carl Grunow (1823–1893) an. Durch die Initiative des Vereins und die Fürsprache des Kronprinzen erwarb die Königliche Staatsregierung 1867 auf der Pariser Weltausstellung schließlich 1.000 zeitgenössische kunsthandwerkliche Arbeiten als Grundstock für das Berliner Gewerbemuseum. Unter Carl Grunows Direktion wurde die Sammlung wenige Monate später im ehemaligen Diorama der Gebrüder Gropius in der Berliner Dorotheenstadt für das Publikum geöffnet und zugleich für den Unterricht der assoziierten Lehranstalt freigegeben.⁷

Der Kunsthistoriker Julius Lessing (1843–1908), der den Aufbau der Sammlung kommissarisch geleitet hatte, bezeichnete die Zeit nach 1868 rückblickend als die „fünf mageren Jahre des Museums“, die nicht nur den Einschränkungen während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 zu verschulden waren.⁸ Die Räume waren für das Museum, seine Bibliothek und die Gewerbeschule zwar zweckmäßig umgebaut worden, für die Präsentation von Neuerwerbungen oder Sonderausstellungen fehlte jedoch der notwendige Platz. Ferner reichte der jährliche Etat kaum aus, um die laufenden Kosten zu decken oder die Sammlung etwa um Beispiele älteren Kunsthandwerks zu erweitern. Zuletzt zeigte auch das Publikum nicht das erhoffte Interesse.

Einen Wendepunkt in der stagnierenden Entwicklung des Museums stellte 1872 schließlich die *Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughause* dar,

[...] welche nicht nur ihre erste Anregung, sondern ihre ganze Zusammensetzung, Unterbringung und Durchführung der directen persönlichen Initiative und Unterstützung [...] des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin verdankt und auf die ganze weitere Gestaltung der Verhältnisse des Museums hervorragend Einfluss geübt hat.⁹

Der hier so deutlich betonte Anteil des Kronprinzenpaares am Zustandekommen der Ausstellung war bislang nur schwer einzuschätzen. Beide hatten sich schon für den Ankauf

6 Vgl. Marek 2015 S. 59. – Zu den Mitgliedern des Vereins siehe: Franke 1987 S. 182. – Lessing 1881 S. 5.

7 Vgl. Marek 2015 S. 59, 65 Anm. 4. – Anders als häufig behauptet, war nicht Julius Lessing, sondern Carl Grunow der erste Direktor des Berliner Gewerbemuseums. Vgl. Jessen, Peter: *Zur Erinnerung an Julius Lessing*. In: JKPK 29.1908, S. I–VI; bes. S. III.

8 Lessing 1881 S. 6, 8. – Zur Situation des Museums bis 1872 siehe v. a. Rückert/Segelken 1995 S. 113.

9 Lessing 1881 S. 10.

der Gewerbesammlung eingesetzt und nachdem Friedrich Wilhelm 1871 schließlich das Protektorat der Berliner Museen übertragen wurde, engagierte er sich intensiv für deren Belange.¹⁰ Insbesondere Prinzessin Victoria zeigte dem Vorbild ihrer Eltern, den Gründern des South Kensington Museums, folgend starkes Interesse für die Förderung des Kunsthandwerks. Bekanntlich hatte sie 1865 den Statistiker Hermann Schwabe (1830–1874) mit einer Untersuchung zur Gewerbeförderung in England beauftragt, in deren Folge die Gründung von Kunstgewerbesammlungen und Schulen für Kunsthandwerker in Preußen diskutiert wurde.¹¹ Als Mitglied des Museumsvereins, war sie mit der aktuellen Situation der Sammlung vertraut und womöglich hatten sie die während der 1860er Jahre in London veranstalteten *Special Loan Exhibitions* zur Idee einer Kunstgewerbeausstellung aus Privatbesitz angeregt.

Dass diese Ausstellung, die explizit dafür konzipiert wurde, um auf die aktuelle Situation des Gewerbemuseums aufmerksam zu machen und die Einrichtung eines eigenen Museumsbaus anzuregen, auf die persönliche Initiative des Kronprinzenpaares zurückzuführen ist, scheint nunmehr evident. Dies bezeugt die Einladung Friedrich Wilhelms an den Museumsvorstand, die er kurz nach dem Jahreswechsel 1871/72 über seinen Adjutanten Karl von Normann (1827–1888) ergehen ließ:

Die Höchsten Herrschaften haben den Wunsch, in der nächsten Zeit mit mehreren der Herren vom Vorstand des Gewerbe-Museums die Idee einer hier zu veranstaltenden Ausstellung aller solcher Gegenstände zu besprechen, welche sich ihrer Natur nach zur Aufstellung in dem genannten Museum eignen würden, zur Zeit aber für dasselbe nicht zu erlangen sind. Es ist keine Frage [...], daß gerade unsere Stadt einen großen, nicht entfernt geahnten Reichtum an solchen Sachen besitzt – sei es in den Königl[ichen] Schlössern, sei es im Museum oder anderwärts. [...] Alle diese Gegenstände in einer Ausstellung vereinigt zu sehen, ist an sich nicht nur von hohem Interesse, sondern würde vermuthlich auch der Zukunft unseres Gewerbe-Museums günstige Chancen eröffnen.¹²

Die angekündigte Besprechung fand am 14. Februar 1872 im Kronprinzenpalais statt und mündete in dem Beschluss „in diesem Herbst (Sept.) im Zeughause gegen Eintritt auszustellen, was hier in Berlin, Potsdam & Charlottenb[urg] in kl [königlichen] Schlössern und im Privat-Besitz und in d[en] Sammlungen vorhanden, und vor dem Jahre 1840

10 Zum kulturpolitischen Engagement des Kronprinzenpaares siehe: Wehry, Katrin: *Kaiser Friedrich III. (1831–1888) als Protektor der Königlichen Museen. Skizze einer neuen Kulturpolitik*. Berlin 2013. S. 75–78, 115–120. – Siebeneicker, Arnulf: „Ein herrliches und harmonisches Ganzes“. *Victoria und die Entwicklung der Berliner Museumslandschaft*. In: Müller, Karoline/Rothe, Friedrich (Hgg.): *Victoria von Preußen 1840–1901 in Berlin 2001*. Berlin 2001. S. 486–523. – Netzer, Susanne: *Die Mediceer des deutschen Kunstgewerbes. Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria*. In: Ranke, Winfried (Hg.): *Victoria & Albert, Vicky & the Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 119–127.

11 Vgl. Schwabe, Hermann: *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland*. Berlin 1866. – Schwabe war später Mitglied des Museumsvereins und des Vorstands. Vgl. Lessing 1881 S. 72.

12 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 56: Karl von Normann an den Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums, 02.01.1872.

gefertigt sey.“¹³ Friedrich Wilhelm engagierte sich in der Folge aktiv für das Vorhaben. So erwirkte er beispielsweise die Bereitstellung der Säle im Zeughaus ebenso wie die Hergabe von Exponaten aus den Schlössern und Museen, an deren Auswahl er sich persönlich beteiligte.¹⁴ Zudem berief er die Mitglieder des Ausstellungskomitees und übernahm schließlich zusammen mit Kronprinzessin Victoria die Schirmherrschaft.¹⁵

Dem ausführenden Komitee gehörten zunächst einige Mitglieder des Museumsvorstands an, darunter Carl Grunow und Martin Gropius, der Bildhauer Louis Sußmann-Hellborn (1828–1908) sowie Viktor von Ratibor als Vorsitzender. Ebenso waren der Fabrikbesitzer Johannes Siegmund Elster (1823–1891), der Stadtverordnete Johann Georg Halske (1814–1890), der Tonwarenfabrikant Paul March (1830–1903) sowie der Eisengroßhändler Ludwig Ravené (1823–1879) vertreten. Spätestens seit Mai 1872 gehörten zudem der Hofkavalier des Kronprinzen, Götz Burkhard Graf von Seckendorff (1842–1910), und Julius Lessing dem Komitee an. Weitere 26 „Vertreter des Königlichen Hofstaats, der am meist interessierten [sic] öffentlichen Behörden, so wie [sic] die Vorstände öffentlicher Sammlungen“ und „Sachverständige[...] aus den Künstler- und Gelehrtenkreisen der Hauptstadt“ wurden im Laufe des Frühjahrs zu Kommissionsmitgliedern ernannt.¹⁶

Da die Sitzungsprotokolle des Komitees nicht erhalten sind, lässt sich dessen Tätigkeit nur bedingt rekonstruieren. Gropius, Grunow, Elster, Lessing sowie March und Sußmann-Hellborn bildeten den geschäftsführenden Ausschuss und gehörten damit zu den eigentlichen Entscheidungsträgern, während die übrigen Mitglieder als Sachverständigenrat wohl hauptsächlich beratend fungierten.¹⁷ Carl Grunow führte als stellvertretender Vorsitzender die Verhandlungen zur Finanzierung des Vorhabens mit dem Chef der Preussischen Bank, Handelsminister Heinrich von Itzenplitz (1799–1883), der später ebenfalls dem Komitee beitrug. Der Verein erhielt schließlich eine Summe von 25.000 Rt aus Zuschüssen der Staatskasse, städtischen Mitteln sowie aus Ludwig Ravenés Privatvermögen.¹⁸

Julius Lessing, zu diesem Zeitpunkt Leiter der Minutoli-Sammlung und Dozent an der Gewerbe-Akademie, wurde zum ‚Commissar‘ der Ausstellung bestimmt. In dieser Funktion wurde ihm die „specielle Leitung der Ausstellungs-Angelegenheiten unter Beitrag einer Executions-Commission übertragen“.¹⁹ Da dieser ebenfalls stimmberechtigtes Mitglied der Kommission auch Vertreter des Handels- und des Kultusministeriums angehörten, dürfte sie primär für die Lösung praktischer Probleme wie die Verwendung finanzieller Mittel

13 Ebd. Bl. 64: Akteneintrag von Heinrich von Itzenplitz, 15.02.1872.

14 Ebd., Bl. 85f.: Heinrich von Itzenplitz und Otto Camphausen an Kaiser Wilhelm I., 05.04.1872.

15 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43, Bl. 21–23: Ausstellungskomitee an Adalbert Falk, 08.05.1872.

16 Ebd. – Lessing 1881 S. 11. – Für eine Auflistung aller 38 Komiteemitglieder siehe Verz. Nr. 7.2.1.

17 Vgl. Lessing 1881 S. 11.

18 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 62–64, 77–80, 85f., 90–93: Korrespondenz zwischen dem Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums, Handelsminister Heinrich von Itzenplitz, Finanzminister Otto Camphausen und Kaiser Wilhelm I., 15.02.–26.04.1872. – Siehe auch Verz. 7.2.1, Tab. 6, Dok. 1.

19 Ebd. Bl. 123: Ausstellungskomitee an das Königliche Handels-Ministerium, 04.05.1872.

verantwortlich gewesen sein.²⁰ Als Delegierter des Kriegsministeriums war hier auch der Leiter des Artillerie-Depots, Hauptmann Johannes Ising (1832–1898), vertreten. Er war für die Umordnung der Waffensammlung sowie die Beräumung der Schausäle im Zeughaus zuständig.²¹

Angesichts der großen Menge von über 4.000 Exponaten aus zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen wird zumindest im Fall der Museumsstücke davon auszugehen sein, dass die zuständigen Mitarbeiter deren Auswahl dort selbst trafen oder Vorschläge einbrachten. So wirkten etwa der Direktor der Kunstammer Freiherr Leopold von Ledebur (1799–1877) und Graf Guido von Usedom (1805–1884), der erst in diesem Jahr zum kommissarischen Generaldirektor der Berliner Museen berufen worden war, im Komitee mit. Von den staatlichen Behörden und Instituten, die Exponate beisteuerten, waren weiterhin die Direktoren der Königlichen Porzellanmanufaktur und der Gewerbe-Akademie, Gustav Möller (1826–1881) und Franz Reuleaux (1829–1905), beteiligt.

In der Gesamtschau wird eine annähernd paritätische Zusammensetzung des Komitees offenkundig. Sie verdeutlicht zunächst das Bemühen der Veranstalter, einen möglichst großen Kreis von Experten diverser Fachrichtungen zu involvieren, um eine vielfältige und hochwertige Auswahl an Objekten für die Ausstellung sicherzustellen. Dies wird anhand des sehr hohen Anteils an Museumsleitern und Vertretern anderer Kulturinstitutionen sichtbar, die mehr als ein Viertel der Kommission stellten. Hinzu kamen weitere sachverständige Künstler und Gelehrte, die meist auch Mitglieder des Museumsvereins waren oder an der Gewerbeschule lehrten. Aus demselben Kontext erklärt sich auch die rege Mitwirkung aus Unternehmerkreisen.

Darüber hinaus diente diese konkrete Konstellation des Ausschusses fraglos dazu, die beteiligten Amtsträger, insbesondere die zuständigen Regierungsbeamten, mit der misslichen Lage des Museums vertraut zu machen und ihr Interesse für die Förderung des avisierten Neubaus zu wecken.²² Die Ergebnisse der Ausstellung dürften den Hoffnungen und Erwartungen ihrer Initiatoren entsprochen haben. Julius Lessing, der noch im Herbst 1872 in das Amt des Museumsdirektors gehoben wurde, schrieb rückblickend: „Das Museum war mit diesem Unternehmen zum ersten Mal aus der Abgeschlossenheit der Stallstraße mitten in das regste Leben getreten und hatte in ansehnlichem Umfange und in würdigen Räumen öffentlich vor Augen geführt, was unter ‚Kunstgewerbe‘ zu verstehen sei.“²³ Durch die dank der Ausstellung gesteigerte Bekanntheit des Gewerbemuseums wurde dessen Unterbringung in einem geeigneteren Bau nun stärker vorangetrieben. Ab 1873 wurde die

20 Der Delegierte des Handelsministeriums war Stadtgerichtsrat Justus Rommel (Leb. dat. nicht erm.). Der 1872 neu ernannte Kultusminister Adalbert Falk (1827–1900) hatte als seinen Vertreter Friedrich Eggert (1819–1872) vorgeschlagen, der jedoch im August 1872 verstarb. Womöglich wurde er durch den preußischen Staatskonservator Alexander von Quast (1807–1877) ersetzt. Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43, Bl. 24: Kultusminister Adalbert Falk an das Ausstellungskomitee, 05.06.1872.

21 Vgl. o. V.: *Berlin. Die Eröffnung der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten*. In: KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469–472; bes. S. 471.

22 Siehe hierzu Kap. 5.1.1.

23 Lessing 1881 S. 12. – Zur Beförderung vgl. Feilchenfeldt, Konrad: *Lessing, Julius*. In: NDB 14.1985, S. 350 f.

Sammlung zunächst interimsmäßig in einem Teil der ehemals von der Königlichen Porzellan-Manufaktur genutzten Gebäude untergebracht. Da ihr hier wesentlich mehr Raum zur Verfügung stand, konnten die Bestände nun erheblich erweitert werden. Darüber hinaus wurden die Mittelzuweisungen für das Museum verstetigt und deutlich erhöht. Noch vor dem Einzug ins Interimsgebäude war jedoch die Einrichtung eines eigenen Museumsbaus beschlossen worden, der 1881 schließlich durch Martin Gropius vollendet wurde.²⁴

3.1.1.2 Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars (1883)

Wie schon im Fall der Zeughaus-Ausstellung wurden Victoria und Friedrich Wilhelm von Preußen auch bei der knapp elf Jahre später veranstalteten zweiten großen Berliner Leihausstellung als Ideengeber der Veranstaltung in den Vordergrund gerückt. Wilhelm Bode und Robert Dohme jr. (1845–1893), die Mitglieder des Planungskomitees waren, beschrieben das Zustandekommen der Ausstellung im *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* wie folgt:

Nach dem Erfolg, welchen die Ausstellung von Werken des älteren Kunstgewerbes aus hiesigem Privatbesitz im Jahre 1872 gehabt hatte, war eine *Ausstellung der in Berlin vorhandenen Gemälde älterer Meister* nur noch eine Frage der Zeit. Der Gedanke zur Verwirklichung eines solchen Planes wurde zuerst angeregt von Ihren K[aiserlichen] und K[öniglichen] Hoheiten dem Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin; es lag daher nahe, die Ausstellung als einen Akt ehrfurchtvoller Huldigung bei Gelegenheit der silbernen Hochzeit des erlauchten Paares [...] zu veranstalten.²⁵

Der Plan zur Veranstaltung einer weiteren Leihausstellung hatte folglich schon länger bestanden und das royale Hochzeitsjubiläum bot schließlich den Anlass, ihn umzusetzen. Tatsächlich gingen die Ziele der Akteure aber weit über den „Akt ehrfurchtvoller Huldigung“ hinaus. Erneut verfolgte das Kronprinzenpaar auch kulturpolitische Absichten, für die das Ausstellungsvorhaben den Anstoß geben sollte. Nachdem das letzte große Museumsprojekt Ende des Jahres 1881 mit dem Umzug des Deutschen Gewerbemuseums – nunmehr Kunstgewerbemuseum – in den Gropius'schen Neubau vorerst abgeschlossen war, wies Prinzessin Victoria 1883 in einer Denkschrift abermals auf die weiterhin als prekär betrachtete Situation der Berliner Museen hin. In dem Schreiben, das ursprünglich wohl als internes Dokument gedacht war, im Anschluss an die Ausstellung jedoch an mehreren Stellen veröffentlicht wurde, sprach sie sich nachdrücklich für eine Neuordnung der Berliner Sammlungen und insbesondere für eine an ästhetischen Prinzipien orientierte Neuaufstellung der Exponate aus.²⁶

24 Marek 2015 S. 3.

25 Bode, Wilhelm/Dohme, Robert: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*. In: JKPK 4.1883, S. 119–151, hier S. 119. [Nachf. Bode/Dohme 1883a]

26 Vgl. Navarro 2010. – Bode/Dohme 1883a S. 120 f. – o. V.: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz*. In: Kunstchronik 18.1883, H. 23, 22.03.1883, Sp. 399 f.

Bisher scheint man in den Aufstellungen von Kunstsammlungen innerhalb von Museen immer nur den Standpunkt der Wissenschaft zur Richtschnur genommen zu haben. Die strenge Klassifizierung, die Trennung der bildenden Künste ist immer aufrecht erhalten [sic] worden. [...] Sollen unsere Museen grosse Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. Daher will es scheinen, als ob die kostbaren Originale [...] ihren Zweck, durch ihre Schönheit zu wirken, nicht erfüllen, wenn sie blos [sic] als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Meisters aufgestellt sind. Erreichen, dass sie [...] in möglichst schöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beschauer wirken, heisst erst wahren Nutzen aus ihrem Besitz ziehen.²⁷

Victoria bezog sich in diesen Aussagen primär auf das als überholt angesehene Ordnungsprinzip der Gemäldegalerie (**Abb. 2**), welches den modernen Anforderungen an ein Museum, das als Bildungseinrichtung fungieren und ein über die Kunstgelehrtenkreise hinausgehendes Publikum ansprechen sollte, nicht länger entsprach. Zugleich zeugte ihre Denkschrift von der aktuellen Museumskrise, die insbesondere die Berliner öffentlichen Sammlungen betraf. Sie konnten dem Repräsentationsanspruch einer Reichshauptstadt nicht gerecht werden und standen den Museen in London, Paris, Wien und selbst dem Dresdner und Münchner Kunstbesitz qualitativ wie quantitativ nach.²⁸ Um auf heimischem und internationalem Terrain mithalten zu können und für Besucher attraktiver zu werden, galt es neue Sammlungs- und Ausstellungsstrategien zu entwickeln.

Als Alternative zur bisherigen, nach Gattungen getrennten Präsentation der Exponate schlug Victoria eine „möglichst künstlerische [...] Aufstellung“ nach folgendem Prinzip vor: „Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganze[s] herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch geschmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen etc. ihren Platz fänden?“²⁹ Diesen Ansatz einer möglichen Neukonzeptionierung griff Bode in der *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz* als Lösungsvorschlag für die „Frage nach der geeignetsten Einrichtung von Kunstsammlungen“ auf.³⁰

Langfristig wollte er sich jedoch nicht mit einer Neusortierung der Museen begnügen. Seit den 1870er Jahren war Bode damit befasst, die Sammlungsbestände systematisch zu erweitern und spätestens ab 1880 plante er die Einrichtung eines neuen Renaissance-Museums.³¹ Auch diese Idee wurde im Memorandum angesprochen: „Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaissance-Sculpturen nach oben erwähntem Prinzip.“³² So stellte Bode seine Museumspläne im Rahmen der

27 Bode/Dohme 1883a S. 120.

28 Vgl. Joachimides 1995 S. 144. – Paul 1994 S. 207.

29 Bode/Dohme 1883a S. 121.

30 Ebd. S. 119.

31 Vgl. Paul 1994 S. 207.

32 Bode/Dohme 1883a S. 121.



Abb. 2 Karl Bennewitz von Löfen d. J. und Curt Agthe, *Die alte Gemäldegalerie im Schinkelschen Museum*, 1880–1884, Öl auf Leinwand, 100 × 150 cm

Ausstellung erstmals öffentlich vor und unterzog zugleich das angestrebte Aufstellungskonzept einem Probelauf.³³

Somit liegt die Vermutung nahe, dass die ursprüngliche Idee zur Veranstaltung der Gemäldeausstellung von Bode stammte – schon seit Längerem wird ihm die Denkschrift einhellig zugeschrieben.³⁴ Bode war seit etwa zehn Jahren regelmäßiger Gast im Kronprinzenpalais und hatte seine Vorstellungen des Öfteren mit dem Prinzen diskutiert. Die Verknüpfung seiner Museumspläne mit der Leihausstellung und dem royalen Hochzeitsjubiläum muss als geschickter taktischer Zug anerkannt werden, konnte er auf diese Weise doch maximale öffentliche Aufmerksamkeit für seine Vorhaben garantieren und sich zugleich der Unterstützung der Museumsprotektoren gewiss sein. Bode bestätigte diese Vermutung in seinen Memoiren, in denen er schrieb, Prinzessin Victoria habe „auf vertrauliche Anfrage unsererseits, den Wunsch ausgesprochen, es möge zur Feier des Tages einmal eine Ausstellung von Werken aus Berliner Privatbesitz gemacht werden“.³⁵

Die konkreten Planungen für die Leihausstellung hatten im Spätsommer 1882 begonnen.³⁶ Die Organisation übernahm erneut ein vielköpfiges, hochkarätig besetztes Komitee, dessen Vorsitz diesmal Götz von Seckendorff innehatte.³⁷ Von Seckendorff war seit 1872

33 Vgl. Joachimides 1995 S. 144.

34 Vgl. Navarro 2010 S. 123.

35 Bode, Wilhelm von: *Mein Leben*. Bd. 2. Berlin 1930. S. 3.

36 Spätestens im September 1882 war der geschäftsführende Ausschuss zusammengetreten. Vgl. PrAdK 0310 Bl. 289f.: Robert Dohme an Professor Karl Becker (Präsident des Senats der AdK), 22.09.1882.

37 Zum Ausstellungskomitee siehe: Verz. Nr. 7.2.2.

Kammerherr und Hofkavalier des Kronprinzenpaares und galt als enger Vertrauter Victorias. Darüber hinaus ist er als historische Figur nur schwer zu fassen.³⁸ Da die Ausstellung Teil der offiziellen Festlichkeiten des Kaiserhauses war, vertrat von Seckendorff als Mitglied des Hofstaats die Interessen des Jubelpaares. Nachdem er sich bereits 1872 im Ausstellungs-gremium beteiligt hatte, war er mit diesen Aufgaben bestens vertraut.

Dem geschäftsführenden Ausschuss gehörten auch Wilhelm Bode und Robert Dohme an. Sie beide hatten Direktorial-Assistenzen an den Berliner Museen inne und stiegen in der Folge der Ausstellung zu Leitern dieser Sammlungen auf.³⁹ Zuletzt war mit Oscar Hainauer (1840–1894) erstmals auch ein Privatsammler im Ausschuss vertreten. Die gemeinsame Arbeit beschrieb Bode rückblickend wie folgt:

Der Graf [von Seckendorff] und Dr. Dohme hatten die Auswahl aus den Schloßbildern übernommen, die uns der alte Kaiser zur Verfügung gestellt hatte; Hainauer besorgte die Ausstattung und die Sonderausstellung seiner eigenen Kunstschatze, während ich für die Zusammenbringung aller anderen Gemälde aus Privatbesitz und ihre Aufstellung und Katalogisierung zu sorgen hatte. Dadurch, daß Dohme plötzlich schwer erkrankte und Graf Seckendorff mit den Vorbereitungen der Festlichkeiten am Hofe vollauf beschäftigt war, blieb schließlich die ganze Fertigstellung an mir hängen.⁴⁰

Bode hatte als „Befehlshaber inmitten der Schaaren [sic] seiner Hilfstruppen“ tatsächlich nicht nur die kuratorische Leitung übernommen, sondern im Vorfeld bereits persönlich mit den Sammlern über die Auswahl und in Einzelfällen auch die Aufstellung ihrer Leihgaben verhandelt.⁴¹

Die weitere Zusammensetzung des Komitees ähnelte stark der von 1872. Ihm gehörten weitere elf Männer an. Vertreten waren Mitarbeiter der Königlichen Museen, Hof- und Staatsbeamte, mehrere Privatsammler, primär aus Unternehmerkreisen, sowie

38 Ähnlich wie die Kronprinzessin war auch er künstlerisch tätig und besaß eine kleine Kunstsammlung. Nach dem Tod Kaiser Friedrichs III. blieb von Seckendorff als Oberhofmarschall in Diensten der Kaiserwitwe und lebte mit ihr auf Schloss Friedrichsruh in Kronberg. Über eine morganatische Ehe der beiden wurde mehrfach spekuliert. Ab 1901 wohnte er im Prinzessinnenpalais in Berlin. Bis zu seinem Tod stellte von Seckendorff seine Aquarellarbeiten mehrfach in London aus, dennoch ist er nicht zu verwechseln mit dem Maler Götz von Seckendorff (1889–1914). Vgl. Pakula, Hanna: *An Uncommon Woman. The Empress Frederick, Daughter of Queen Victoria, Wife of the Crown Prince of Prussia, Mother of Kaiser Wilhelm*. New York 1995. S. 423f.– Röhl, John C. G.: *Wilhelm II. Die Jugend des Kaisers 1859–1888*. München 1994. S. 664–666. – GgTgH 1872 S. 758. – Landesarchiv Thüringen, Staatsarchiv Altenburg, Familienarchiv von Seckendorff Nr. 1582a, unpag.; Götz von Seckendorff an seinen Bruder Max von Seckendorff, 01.03.–18.09.1906.

39 Bode war seit 1872 Assistent an der Gemäldegalerie und übernahm im Mai 1883 das Direktorium der Skulpturensammlung. Robert Dohme war fast ebenso lang Direktorial-Assistent der Nationalgalerie gewesen und wurde im Anschluss an die Ausstellung zum Museumsleiter ernannt. Vgl. o. V. *Ernennungen*. In: BTB 12.1883, Nr. 229, 20.05.1883, S. 6. – Meyer, Alfred Gotthold: *Dohme, Robert*. In: ADB 47.1903, S. 737–740.

40 Bode 1930 2. Bd. S. 3.

41 o. V.: *Die Festaussstellung in der Kunst-Akademie*. In: BBZ 28.1883, Nr. 31, 19.01.1883, S. 7. – Weiterhin: SMB-ZA, IV/NL Bode 5406, unpag.: Louis Sußmann-Hellborn an Wilhelm Bode, 02.01.1883. – Ebd. NL Bode 0702, unpag.: Adolf von Beckerath an Wilhelm Bode, 13.01.1883.

Künstler. Es beteiligten sich unter anderem der Generaldirektor der Königlichen Museen Richard Schöne (1840–1922), Oberstkämmerer Wilhelm von Redern (1802–1883) und Polizeipräsident Guido von Madai (1810–1892). Der Maler Ludwig Knaus (1829–1910) und der Bildhauer August Wredow (1804–1891) vertraten die Akademie, die ihre Räume als Ausstellungslokal bereitgestellt hatte und mithilfe mehrerer Berliner Firmen im Vorfeld aufwändig herrichten ließ.⁴²

Mit Oscar Hainauer, Wilhelm Gumprecht (um 1834–1917), Adolf von Carstanjen (1825–1900), Hermann Weber (Lebensdaten nicht ermittelbar) und Wilhelm de Pourtalès (1815–1889), der bereits im Ausschuss der Gewerbeschau mitgewirkt hatte, war ein Drittel des Komitees durch Privatsammler besetzt. Sie alle stellten mehrere Stücke ihrer Sammlungen oder ganze Teilbestände aus.⁴³

Die Tatsache, dass diesmal eine verhältnismäßig große Anzahl an Sammlern in die Planungsarbeiten eingebunden war, weist auf weitere strategische Absichten Bodes hin. Es war bekanntermaßen sein Wunsch, die Berliner Museen, für die eine zielgerichtete Bestandserweiterung aufgrund der restriktiven und umständlichen Mittelzuweisungen nur mit großem Aufwand möglich war, durch Schenkungen und Stiftungen vonseiten der Privatsammler zu erweitern. Mithilfe einer Leihausstellung wie dieser, konnte er mit weiteren Sammlern in Kontakt kommen beziehungsweise schon bestehende Bekanntschaften festigen. Rückblickend zog Bode folgendes Fazit:

Diese Ausstellung, die erste ihrer Art in Berlin, belebte nicht nur die berliner [sic] Sammeltätigkeit, die im großen Stil erst von hier datiert, sie ermutigte zu regelmäßigen Ausstellungen alter Kunst in Privatbesitz unter immer neuen Gesichtspunkten, deren Anordnung später unser Museumsverein in die Hand nahm, und bestimmte auch die Sammler, die Aufstellung ihrer Kunstwerke in ihren Räumen in ähnlicher Weise zu machen.⁴⁴

3.1.2 Der Kreis um Wilhelm Bode

Wilhelm Bodes zentrale Rolle in der Förderung des privaten und öffentlichen Berliner Sammlungswesens ist seit den 1990er Jahren erschöpfend beleuchtet worden. Die Museums- und Sammlungsforschung befasste sich wiederholt mit dem einflussreichen Generaldirektor der Berliner Museen, der die Sammlungskultur der Reichshauptstadt während seiner fast 60-jährigen Dienstzeit intensiv förderte und maßgeblich prägte.⁴⁵

42 Vgl. hierzu Kap. 4.1.2.1

43 Bis auf Dohme, von Madai und von Seckendorff traten alle Komiteemitglieder auch als Leihgeber auf.

44 Bode, Wilhelm von: *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*. Bielefeld, Leipzig 1922. S. 67. – Vgl. weiterhin: Kuhrau, Sven: *Die neuen Medici. Der Einfluß großbürgerlicher Mäzene auf die Museumsreform*. In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 157–170; bes. S. 164.

45 Zu Bodes Biografie und seiner Tätigkeit für die Berliner Museen siehe bes.: Ohlsen, Manfred: *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*. 2. Aufl. Berlin 2007. – *Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. In: JdBM 38.1996,

Anhand mehrerer Studien ist zudem deutlich geworden, welche Funktion dabei einige der Leihausstellungen einnahmen, die Bode nach dem großen Erfolg der Gemäldeausstellung von 1883 noch mehrfach organisierte.⁴⁶ Bis zum Ende seiner Museumskarriere war er an weiteren neun Privatbesitzausstellungen in Berlin beteiligt und wurde gelegentlich auch international für Veranstaltungen dieser Art konsultiert.⁴⁷ Als der im Kontext der Leihausstellungen von Werken Alter Meister am häufigsten vertretene Akteur wurde er zu einer der prägenden Figuren in der weiteren Entwicklung des Ausstellungsformats in Berlin und darüber hinaus. Ausschlaggebend dafür waren sein umfangreiches Netzwerk von Sammlern und Kunstexperten sowie seine engen Beziehungen zu den Ministerien wie auch zum Kaiserhaus. Das Format entwickelte sich in der Folge für ihn zu einem Mittel, um verschiedene museumspolitische Ziele zu propagieren und die Berliner Sammlerschaft enger an sich zu binden.

Zu Bodes engen Kontakten in die deutschen Privatsammlerkreise, für die er als Berater und Kunstagent tätig war, wurden vielfältige umfassende Forschungsarbeiten sowie zeitgenössische Berichte publiziert, die eine wertvolle Grundlage der vorliegenden Untersuchung darstellen.⁴⁸ Bode hatte das private Sammelwesen in Berlin maßgeblich geprägt. Adolph Donath (1876–1937) ging 1925 in seiner Einschätzung dieses Verhältnisses gar so weit, zu behaupten, Bode habe „den privaten deutschen Kunstbesitz der letzten fünfzig Jahre geschaffen.“⁴⁹ Tatsächlich hatte er schon während der späten 1870er Jahre einen kleinen Kreis von Privatleuten beim Aufbau ihrer Kollektionen beraten. Seiner eigenen Einschätzung zufolge „sammelte damals [niemand] ernstlich“ und der überwiegende Teil des privaten Berliner Kunstbesitzes stammte aus älteren Sammlungen wie denen des

Beiheft. Berlin 1996. – Alexander, Edward P.: *Museum masters. Their museums and their influence*. Walnut Creek 1995. S. 205–238. – Otto, Sigrid: *Wilhelm von Bode - Journal eines tätigen Lebens*. In: Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Wilhelm von Bode, Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995. S. 23–50. – Hardtwig, Wolfgang: *Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen u. Kunstvermittler. Drei herausragende Beispiele*. In: Braun, Günter/Braun, Waldtraut (Hgg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*. Berlin 1993. S. 39–72. – Justi, Ludwig: *Bode, Wilhelm von*. In: NDB 2.1955. S. 347 f. – Bode 1930. – Bode 1922b.

46 Hierzu siehe insbes.: Joachimides 2001. – Paul 1994.

47 So war Bode 1894 Mitglied im Komitee der Utrechter *tentoonstelling van oude schilderijen*, die von Abraham Bredius (1855–1946) und Cornelis Hofstede de Groot (1863–1930) mitorganisiert wurde. Vgl. Levin, Theodor: *Die Ausstellung alter Bilder in Utrecht*. In: *Kunstchronik* N. F. VI.1894/95, H. 4, S. 49–56; H.6, S. 81–87.

48 Vgl. Lindemann 2009 S. 142–163. – Kuhrau 2005 S. 142–148. – Gaethgens 1993 S. 153–172. – Paul, Barbara: „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!“ *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museen, Kunsthandel und Privatsammlertum*. In: *kritische berichte* 3.1993, S. 41–64. – Donath, Adolph: *Bode und die Privatsammler*. In: *Kunstwanderer* 7.1925, 1./2. Dezemberheft, S. 151 f. – Bode, Wilhelm von: *Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870*. In: *Kunstwanderer* 3./4.1921/22, 2. Augustheft 1922, S. 539 f.; 5./6.1922/23, 1. Septemberheft 1922, S. 7 f.; 2. Septemberheft 1922, S. 30–32. – Bode, Wilhelm von: *Von der Kunst des Sammelns und von den Berliner Privatsammlern*. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 29.1914/15, 2. Heft, Okt. 1914, S. 169–184.

49 Donath 1925b S. 151.

Bankiers Joachim Heinrich Wagener (1782–1861), des Fürsten Atanazy Raczyński (1788–1874) oder der Grafen Wilhelm de Pourtalès und Friedrich Wilhelm von Redern.⁵⁰ Eine neue Generation von Kunstliebhabern wie etwa die Bankiers Wilhelm Gumprecht und Oscar Hainauer oder der Börsenmakler Adolph Thiem (1832–1923) begannen während und nach den Gründerjahren zu sammeln, in deren Folge einige von Ihnen überhaupt erst nach Berlin gezogen waren. Sie gehörten bald zum Bodes ‚Klienten‘ und infolge der Gemäldeausstellung von 1883 wuchs diese Gruppe zusehends.⁵¹ Zu dieser Zeit etwa begann beispielsweise Bodes enge Zusammenarbeit mit James Simon (1852–1932), der sich auf Gemälde, Bronzeplastik, Medaillen und Mobiliar der italienischen Renaissance spezialisierte, aber auch hochwertige mittelalterliche und niederländische Arbeiten besaß.⁵² Dessen Cousin Eduard Simon (1864–1929) hingegen hatte seine Berliner Villa ab 1903 primär durch deren Architekten Alfred Messel (1853–1909) mit Kunstwerken ausstatten lassen.⁵³ Bode stand jedoch stets auch mit solchen Sammlern in Kontakt, die sich bei der Auswahl und Akquise ihrer Bestände von anderen Experten beraten ließen oder vollkommen selbstständig agierten wie etwa Georg Reichenheim (1842–1903).⁵⁴

Abgesehen von Bodes Beziehungen zu den Privatsammlern ist für den Kontext der Leihausstellungen auch das dichte Netzwerk an Kunstexperten relevant, die ihn seit den 1890er Jahren wiederholt bei deren Vorbereitung unterstützten. Am bedeutendsten ist hier sicherlich die Zusammenarbeit mit Max J. Friedländer, der seit seiner Volontärszeit am Kupferstichkabinett 1892 mit Bode bekannt war und ab 1896 die Assistenz an der Gemäldegalerie übernahm. Friedländer beriet selbst einige Sammler wie den Juristen Richard von Kaufmann (1849–1908) oder den Versicherungsunternehmer Carl von Hollitscher (1845–1925).⁵⁵ Zu Bodes Mitarbeitern gehörten zeitweise auch Hugo von Tschudi (1851–1911), Richard Stettiner (1865–1927) und Hans Mackowsky (1871–1938), später Hans Posse (1879–1942) und Hermann Voss (1884–1969), die während ihrer Volontärs- oder Assistenzzeit in die Ausstellungsarbeiten involviert waren, obgleich diese wohlgermerkt nie von den Museen initiiert wurden.

Wilhelm Bode bildete spätestens ab der Mitte der 1880er Jahre die zentrale Schnittstelle zwischen den Sammler- und Fachkreisen Berlins. Zwar bestanden selbstredend auch außerhalb der Verbindung zu Bode gesellschaftliche, familiäre und geschäftliche Beziehungen innerhalb sowie zwischen den beiden Gruppen, doch wusste Bode dieses Netzwerk auf besonders geschickte Weise für sich und seine Vorhaben zu nutzen. Indem er seine Kontakte nicht nur gelegentlich zusammenführte, sondern sie bald auch vereinsmäßig organisierte, konnte er sie für die Förderung der Museen genauso wie für die Veranstaltung

50 Bode 1914a S. 172. – Zu den älteren Berliner Privatsammlungen siehe weiterhin: Bode 1922a S. 539. – Schasler 1856 S. 284–314, 315–443.

51 Vgl. Bode 1930 2. Bd. S. 3.

52 Vgl. Bode 1914a S. 177–179. – Zu Simons und Bodes Zusammenarbeit vgl. insbes.: Matthes 2020 S. 9–29.

53 Bode 1914a S. 179.

54 Den vollständigsten Überblick über die Berliner Sammlerkreise um 1900 bietet: Kuhrau 2005.

55 Ebd. – Zu Max J. Friedländer siehe insbes. Elson 2016. [Mit weiteren Literaturhinweisen]. – Winkler, Friedrich: *Max J. Friedländer. 5.6.1867–11.10.1958*. In: JdBM N. F. 1.1959, S. 161–167.

von Privatbesitzausstellungen instrumentalisieren. Sein Netzwerk war essenziell für die Verstetigung seines Ausstellungskonzeptes und die Etablierung des Formats in Berlin.

3.1.2.1 Die Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890–1898)

Im Verlauf des Jahres 1886/87 gründete Wilhelm Bode gemeinsam mit den Direktoren des Kupferstichkabinetts und der Königlichen Kunstsammlungen, Friedrich Lippmann (1838–1903) und Robert Dohme, die Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin.⁵⁶ Die Vereinigung setzte sich zum Ziel „das Interesse für alte Kunst und deren Kenntniss [sic] zu pflegen und zu fördern und Sammlern alter Kunstwerke und Kunstfreunden einen Mittelpunkt des Verkehrs und gegenseitige Anregung zu bieten.“⁵⁷

Zu ihren Mitgliedern gehörten bekannte Kunsthistoriker wie Cornelius Gurlitt (1850–1938), Adolf Goldschmidt (1863–1944) und Friedrich Sarre (1865–1945). Mit Lessing, Tschudi, Friedländer und Alfred von Sallet (1842–1897), dem Direktor des Königlichen Münzkabinetts, sowie Paul Seidel (1858–1929), der Robert Dohme 1888 als Kustos der Königlichen Kunstsammlungen nachfolgte und ab 1897 das Hohenzollernmuseum leitete, waren fast alle wichtigen Museumsleiter Berlins vertreten. Weiterhin engagierten sich „hohe Beamte, viele von ihnen von Adel, einige Militärs, Juristen und Ärzte [...] auch einige Künstler“.⁵⁸

Einen Großteil des Mitgliederstamms bildeten die Berliner Sammler und Kunstfreunde. Vertreten waren neben James Simon und Eduard Arnhold (1849–1925) beispielsweise auch der Seidenhändler Adolf von Beckerath (1833–1915), der Bankier Rudolf Philipp Goldschmidt (1839–1914), Richard von Kaufmann oder der Wagner-Mäzen Otto Wesendonck (1815–1896). Weiterhin hatte der Verein eine Reihe auswärtiger Mitglieder wie Bodes Leipziger Freund Fritz [von] Harck (1855–1917) oder Aby Warburg (1866–1929) in Hamburg. Frauen nahm die Gesellschaft jahrzehntelang hingegen nicht auf.

Das Amt des Vereinspräsidenten übernahmen häufig Hof- oder Regierungsbeamte wie Oberfinanzrat Robert von Pommer-Esche (1833–1898) oder der Königliche Kammerherr August Graf von Dönhoff-Friedrichstein (1845–1920), der von 1892 bis 1895 den Vorsitz führte und durch Generalmajor Karl von Roese (1832–1904) abgelöst wurde.⁵⁹ Der Rest

56 Bislang entstanden trotz der 1952 erfolgten Neugründung des Vereins kaum Studien zur Arbeit der KG. Die Ausnahme bildet: Hausherr 1985/87. – Vgl. weiterhin: Bode 1930 2. Bd. S. 64. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin (Hg.): *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*. Berlin 1890–1900.

57 Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Katalog der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Gemälden der holländischen und flämischen Schule, Delfter Fayencen, Möbeln und Gegenständen der Kleinkunst im Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin in den Räumen der Königlichen Akademie für die Zeit vom 1. April bis 15. Mai 1890*. Berlin 1890. S. 3. [Nachf. Kat. KG 1890].

58 Hausherr 1985/87 S. 32. – Siehe auch: SMB-ZA, III/KG 02, unpag.: *Mitgliederverzeichnis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, Februar 1888.

59 Vgl. ebd. S. 32.

des Vorstands war zumeist mit Sammlern besetzt. Versierte Bankiers wie Hainauer, Goldschmidt und Gumprecht kümmerten sich um die finanziellen Angelegenheiten. Bode selbst war im ersten Jahrzehnt nach der Vereinsgründung außerordentlich engagiert und auf fast jeder Sitzung mit Beiträgen vertreten; 1895 fungierte er kurzzeitig als Zweiter Vizepräsident. Ab Ende der 1890er Jahre zog er sich allerdings sukzessive zurück, was mit der Gründung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1896/97) und dem Baubeginn des neuen Museums in Zusammenhang stehen dürfte.

Die Tätigkeit der Gesellschaft bestand vorwiegend in der Veranstaltung monatlicher Sitzungen, in denen kunsthistorische Vorträge überwiegend zur Kunst der Alten Meister gehalten und Mitteilungen über aktuelle Fachpublikationen oder Neuerwerbungen der Berliner Museen gemacht wurden. Weiterhin wurden die Ergebnisse nationaler und internationaler Auktionen besprochen oder öffentliche und private Sammlungen sowie Ausstellungen vorgestellt, darunter immer wieder auch Leihausstellungen beispielsweise die *Winter Exhibitions* der Royal Academy.⁶⁰

Ab 1890 wollte der Verein seine „Ziele auch durch zeitweise zu veranstaltende Ausstellungen erstreben, in denen alte Kunstwerke aus dem Privatbesitz in wechselnder Folge weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden“.⁶¹ Die Idee war laut Bode schon seit der Gründung der KG verfolgt worden und auch die Ausstellungsthemen standen damals bereits weitestgehend fest.⁶² So sollte die Reihe zunächst die niederländische Malerei und Kleinkunst des 17. Jahrhunderts, danach Kunsthandwerk und Gemälde des Rokoko und schließlich deutsche, italienische und niederländische Meister des 15. und 16. Jahrhunderts vorstellen. Diese nicht chronologische Reihenfolge der Themen begründete Bode mit der „historischen Entwicklung des Kunstinteresses in Preußen“, die den roten Faden der Ausstellungsreihe bildete.⁶³ Gemeint waren damit die Schwerpunkte der fürstlichen und privaten Kunstförderung unter Friedrich Wilhelm von Brandenburg (reg. 1640–1688) und Friedrich dem Großen (reg. 1740–1786). Beide waren bekanntermaßen Sammler und Mäzene niederländischen respektive französischer Künstler und hatten den Kunstgeschmack ihrer Zeit entsprechend geprägt.

Den Abschluss sollte eine Renaissance-Ausstellung bilden, „mit Rücksicht auf das rasch steigende Interesse der Berliner Sammler an der Kunst dieser Zeit“.⁶⁴ Damit legte die KG erstmals ein geschlossenes Ausstellungsprogramm vor, das ursprünglich auf einen zweijährigen Turnus ausgerichtet war. Anstelle der bisher veranstalteten, allgemein auf die alte Kunst orientierten Einzelausstellungen wurde nun eine Serie von Spezialausstellungen zu

60 Vgl. Hausherr 1985/87 S. 33.

61 Kat. KG 1890 S. 3.

62 Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 Mai bis 3 Juli 1898*. Berlin 1899. Unpag. [Vorwort]. [Nachf. Kat. KG 1899].

63 Bode, Wilhelm: *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. II. Die Gemälde aus Berliner Privatbesitz*. In: JKPK 11.1890, Nr. 4, S. 199–241; hier S. 200.

64 Kat. KG 1899 S. 2.

konkreten kunsthistorischen Themen angeboten.⁶⁵ Diese Reihe stellt in der Entwicklung der Berliner Leihausstellungen einen bis dahin einzigartigen Fall dar.

Anhand der Sitzungsberichte der KG wird jedoch deutlich, dass die angeblich von Beginn an geplante Reihenfolge der Ausstellungsthemen beziehungsweise die generelle Möglichkeit ihrer Veranstaltung im Laufe der Jahre durchaus im Verein debattiert wurden.⁶⁶ An der Entscheidungsfindung beteiligten sich stets mehrere Personen und auch der jeweilige Stand der Planungs- und Vorbereitungsarbeiten wurde im Plenum vorgestellt. Somit erhielten prinzipiell alle Vereinsmitglieder die Möglichkeit, Gestaltungsvorschläge einzubringen. Überhaupt war das Zustandekommen der Ausstellungen stets dem gemeinschaftlichen Engagement zu verdanken, zumal die Vereinsmitglieder nicht nur ihren Kunstbesitz bereitstellten, sondern auch die Finanzierung der Projekte übernahmen. Die Ausstellungskosten wurden in allen drei Fällen mithilfe von Garantiefonds gedeckt, in die stets mehrere Mitglieder einzahlten, die ihre Vorschüsse nach Ende der Veranstaltung zurückerhielten.⁶⁷ Da die Geldgeber in den Sitzungsberichten jedoch nicht namentlich genannt wurden, bleibt ungeklärt, wie viele und welche Personen sich an den Kosten beteiligten.⁶⁸

Obschon die Ausstellungsvorhaben gemeinschaftlich diskutiert und beschlossen wurden, waren für die konkrete Planung stets kleinere Kommissionen zuständig. Sie setzten sich primär aus Mitgliedern des Vorstands und Museumsbeamten zusammen und bestanden im Gegensatz zu den früheren Ausstellungsgremien aus nicht mehr als sechs Personen. Die konkrete Aufgabenverteilung unter den jeweiligen Komiteemitgliedern kann vereinzelt rekonstruiert werden. So war beispielsweise Paul Seidel im Fall der *Ausstellung niederländischer Kunst* 1890 und der *Ausstellung von Kunstwerken aus der Zeit Friedrichs des Großen* 1892 für die Auswahl, Herrichtung und Bereitstellung der Leihgaben aus kaiserlichem Besitz zuständig.⁶⁹ Der Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur, Karl Lüders (1834–1923), übernahm dieselbe Aufgabe für die auf der Rokoko-Ausstellung gezeigten Porzellane. Für die Auswahl der Kunstwerke aus Privatbesitz war in den meisten Fällen primär Wilhelm Bode verantwortlich, der die potenziellen Leihgeber dafür oft persönlich aufsuchte oder anschrrieb. Bei dieser aufwändigen Tätigkeit unterstützten ihn auch Vereinsmitglieder, die nicht offiziell dem Komitee angehörten. Für die Niederländer-Ausstellung 1890 war beispielsweise auch James Simon involviert. Er schrieb an Bode:

Ich verabedete gestern mit Dr. E[dmund] Lachmann Bendler Str. 5, daß ich mir morgen [...] seine Bilder ansehen werde. Ich glaube, es wird [das] eine oder andere für u[nsere] Ausstellung zu brauchen sein. Sein Schwiegervater in Amsterdam

65 Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht VI. 1891. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 30. Oktober 1891*. Berlin 1891. S. 30. [Nachf. KG Sitzung VI. 1891]

66 Vgl. KG Sitzung VI. 1891. – Dies. (Hg.): *Sitzungsbericht II. 1892. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 26. Februar 1892*. Berlin 1892. S. 8. [Nachf. KG Sitzung II. 1892]. – Dies. (Hg.): *Sitzungsbericht IV. 1895. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 1. November 1895*. Berlin 1895. S. 28. [Nachf. KG Sitzung IV. 1895].

67 Vgl. KG Sitzung VI. 1891. – KG Sitzung II. 1892. – Verz. 7.2.3–7.2.5.

68 Lediglich von Bode ist aufgrund einer Zahlungserinnerung bekannt, dass er 1892 500 Mk für die Rokokoausstellung beisteuerte. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5819, unpag.: Valentin Weisbach an Wilhelm Bode, 03.03.1892.

69 Vgl. GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 28, 29.

schenkt ihm jährlich 1 oder 2. [...] Sollte es Ihre Zeit gestatten, würde ich mich freuen, Sie in der Bendler Str. zu treffen, da ich nicht vom Titel bin u[nd] ich auch nicht weiß, ob Sie noch Bilder nehmen wollen.⁷⁰

Es kam immer wieder vor, dass die Besitzer ‚ausstellungswürdiger‘ Kunstwerke indirekt über andere Vereinsmitglieder an Bode herantraten. So berichtete beispielsweise Wilhelm Gumprecht wenige Tage vor Eröffnung derselben Ausstellung: „Frau Oberst Wesener [...] wünscht Holländer zur Ausstellung zu geben. Die Bilder sind stets für Sie zu sehen: bisher habe ich noch nichts von diesen Schätzen gehört.“⁷¹ In der Regel waren die Sammler jedoch nicht direkt in die Ausstellungsarbeiten involviert. Jedenfalls waren sie im Gegensatz zur Gemäldeausstellung von 1883, wo sie den überwiegenden Teil des Komitees gestellt hatten, in den Ausstellungsgremien der KG nicht mehr offiziell vertreten. Womöglich sollten so Interessenkonflikte vermieden werden.

Im Fall der *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* 1898 waren außer Bode hauptsächlich seine aktuellen oder ehemaligen Museumsassistenten an den Vorbereitungsarbeiten beteiligt. Weshalb die Ausstellung nicht schon 1894, also innerhalb des ursprünglich geplanten Turnus, arrangiert wurde, geht nicht eindeutig aus den Quellen hervor. Möglicherweise hatte der finanzielle Misserfolg der beiden vorangegangenen Veranstaltungen die Sinnhaftigkeit einer weiteren Schau in Zweifel gezogen.⁷² Erst im November 1895 stellte Bode im Verein den Antrag, eine Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance zu veranstalten. Dem wurde nach längerer Debatte stattgegeben, als Termin wurde jedoch erst das Jahr 1897 in Aussicht genommen.⁷³ Die Ausstellung wurde in der Folge noch mehrmals verschoben, zum einen da die Akademie ihre Säle im gewünschten Zeitraum nicht bereitstellen konnte und zum anderen da Bode gesundheitsbedingt indisponiert war.⁷⁴ Er selbst schrieb dazu in der *Vossischen Zeitung*:

Auch jetzt konnte ich die Arbeit fast nur auf dem Papier entwerfen und mußte die Ausführung im wesentlichen [sic] jetzigen und früheren Mitarbeitern an der Galerie überlassen, in erster Linie Dr. Richard Stettiner, der schon bei der Rokokoausstellung die geschäftliche Leitung übernommen und später die treffliche Publikation über diese Ausstellung ins Werk gesetzt hatte; daneben Herrn Professor v. Tschudi und dem Assistenten der Galerie Dr. Max J. Friedländer und den Mitarbeitern Dr. Mackowski [sic] und Dr. Weisbach, die Regelung der Versicherung und Zahlungen [sic] dem Herrn Karl Hollitscher. Die Arbeit der Zusammenbringung, Inventarisierung, Versicherung der Kunstwerke, Transport und Uebernahmen derselben, die

70 SMB-ZA, IV/NL Bode 5136, unpag.: James Simon an Wilhelm Bode, 16.03.1890.

71 Ebd. NL Bode 2261, unpag.: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 27.03.1890. – Vgl. weiterhin: Ebd. NL Bode 3421, unpag.: Karl Lüders an Wilhelm Bode betreffs der Angebote vonseiten des Ober-Verwaltungsgerichtsrats von Meyeren und Bitte um Besichtigung durch Bode, 17.03.1890.

72 Vgl. hierzu Kap. 4.2.4

73 Vgl. KG Sitzung IV. 1895.

74 Dies. (Hg.): *Sitzungsbericht VIII. 1896. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 27. November 1896 Berlin*. Berlin 1896. S. 41–42. [Nachf. KG Sitzung VIII. 1896]. – Dies. (Hg.): *Sitzungsbericht II. 1897. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 29. Januar 1897 Berlin*. Berlin 1897. S. 7. [Nachf. KG Sitzung II. 1897].

Herrichtung der Räume, die wir [...] in ungenügenden Verhältnissen vorfanden, so daß sie jedesmal neu hergerichtet werden mußten, haben die Herren in etwa zehn Tagen während der Tagesstunden ausführen und dabei die [...] Katalogarbeit noch nachts versorgen müssen.⁷⁵

Dass Bodes Bericht einen wirklichkeitsnahen Einblick in die aufwändigen Vorbereitungsarbeiten gibt, bestätigen weitere Quellen. So berichtete Fritz Harck noch am Tag vor der Vernissage der Niederländer-Ausstellung 1890, er habe bis halb sechs Uhr morgens noch am Katalog gearbeitet.⁷⁶ Im Fall der Renaissance-Ausstellung zeugen zudem Max J. Friedländers Notizen von seiner umfangreichen Recherchearbeit in den Berliner Sammlungen, die er in Bodes Auftrag besucht hatte.⁷⁷

Trotz der lückenhaften Dokumentation der von der KG ausgerichteten Privatbesitzausstellungen wird deutlich, dass dort ein weitreichendes Netzwerk von Sammlern und Fachleuten miteinander kooperierte, um diese singuläre Ausstellungsreihe möglich zu machen. Die kunstwissenschaftlichen Begleitpublikationen, die ebenfalls ein Novum innerhalb der Berliner Leihausstellungen darstellten, zeigen darüber hinaus, mit welcher hoher Professionalität und Anspruchshaltung sie vorgingen.

3.1.2.2 Die Leihausstellungen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1906–1914)

Am 28. April 1896 konstituierte sich wiederum auf Wilhelm Bodes Initiative der sogenannte Museumsverein. Er sollte nicht mehr nur das Interesse Einzelner für die alte Kunst wecken, sondern „die Königlichen Sammlungen der Gemälde und Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance [...], deren Vereinigung in einem selbstständigen Museumsbau nach den allerhöchsten Intentionen des Hochseligen Kaisers und Königs Friedrich geplant“ war, unmittelbar fördern.⁷⁸ Mit der Gründung des Vereins hatte Bode seine Idee eines Renaissance-Fonds, sein Modell eines „organisierten Mäzenatentums“, umgesetzt, das die Ankäufe für das ab 1897 im Bau befindliche Kaiser-Friedrich-Museum ermöglichen und dessen Sammlungsaufbau und -finanzierung langfristig gewährleisten sollte.⁷⁹ Die massive Konkurrenz auf dem internationalen Kunstmarkt hatte die Erweiterung der Sammlungsbestände öffentlicher Museen zunehmend erschwert. Deren Ankaufsetats waren mehr als begrenzt verglichen mit den Mitteln, die deutschen und ausländischen Kunstsammlern zur Verfügung standen. Zudem galt es, zahlreiche bürokratische Hürden

75 Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie*. I. In: VZ Nr. 261, 08.06.1898, unpag.

76 SMB-ZA, IV/NL Bode 2352: Fritz Harck an Wilhelm Bode, 31.03.1890.

77 NL-HaRKD.177–180 Friedländer, Max J., *Notitieboekjes 1897/98*.

78 GSStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 1–4: Kultusminister Robert Bosse an Kaiser Wilhelm II., 11.06.1897. – Zur Gründung und Entwicklung des KFMV weiterhin: Held 2000 S. 8 f. – Stockhausen S. 21–29. – Borgmann S. 31–37.

79 Borgmann 1997 S. 31.

zu überwinden, die Bode nun mithilfe des Fördervereins umging, um flexibler auf die Bedingungen des Kunsthandels eingehen zu können. Aus den Mitgliedsbeiträgen wurden Neuerwerbungen vorfinanziert, die zunächst als Leihgaben in den Museen präsentiert und später aus öffentlicher Hand abbezahlt wurden.⁸⁰

Im Januar 1897 wurde die Gesellschaft in Kaiser Friedrich-Museums-Verein⁸¹ umbenannt und am 16. Juni des Jahres durch kaiserliche Kabinettsordre mit den Rechten einer juristischen Person ausgestattet. Bei seiner offiziellen Gründung zählte der Verein 45 Mitglieder, einschließlich Kaiser Wilhelms II. (reg. 1888–1918).⁸² Den Vorsitz übernahm wiederum Graf von Dönhoff-Friedrichstein, der auch weiterhin sporadisch Ämter im Vorstand der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft bekleidete. Sein Stellvertreter war der Diplomat Willibald von Dirksen (1852–1928), ebenfalls aktives Mitglied der KG und Leihgeber bei allen Ausstellungen beider Institutionen. Als Schatzmeister agierten die Bankiers Karl von der Heydt (1858–1922) und Franz von Mendelsohn (1865–1935). Erster und zweiter Schriftführer waren der Rentier Valentin Weisbach (1843–1899) und der Kunsthistoriker Fritz Harck. James Simon, Wilhelm Bode sowie der Maler Ludwig Passini (1832–1903) waren Beisitzer.

Hinsichtlich der Mitgliederdemografie konstatierte Karsten Borgmann, trotz der Beteiligung des Kaisers sowie von Angehörigen des Adels und der Hofaristokratie habe die „bürgerliche Fraktion“ deutlich dominiert.⁸³ Schon allein wegen der jährlich zu zahlenden Beiträge von 500 Mk war zum überwiegenden Teil Berlins Finanzelite vertreten.⁸⁴ Einige der reichsten Persönlichkeiten ihrer Zeit wie die Großindustriellen Friedrich August Krupp (1854–1902) aus Essen oder Guido Henckel von Donnersmarck (1830–1916), Eduard Arnhold und Oscar Huldshinsky, der Verleger Rudolf Mosse (1843–1920) sowie mehrere Angehörige der Bankiersfamilien Mendelssohn und Warschauer gehörten dem Verein an. Etwa die Hälfte der Mitglieder entstammte dem jüdischen Großbürgertum. Oscar Hainauers Witwe Julie geb. Prins (1850–1926) war die einzige Frau unter den Gründungsmitgliedern, von denen sich eine Vielzahl bereits in der KG engagiert hatte und dies auch weiterhin tat; allein die Beteiligung von Künstlern und Akademikern bildete anders als dort die Ausnahme.⁸⁵

Ein wesentlicher Unterschied der beiden Institutionen lag außer in der funktionellen Bestimmung auch in der Gestaltung des Vereinslebens. Der KFMV stellte weniger einen Ort des regelmäßigen Austauschs als vielmehr einen „privaten Zweckverband“ zur

80 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 1.

81 Die Schreibweise variiert in zeitgenössischen wie heutigen Publikationen. Bei ihrer Gründung wählte die Gesellschaft den hier genannten Titel, weshalb dieser auch für die vorliegende Arbeit verwendet wird.

82 Zur Liste der Gründungsmitglieder siehe: KFMV Gründungsmitglieder [Website des KFMV im Lit. VZ].

83 Borgmann 1997 S. 32.

84 Alternativ zu den Jahresbeiträgen konnte auch eine einmalige Eintrittszahlung von 5.000 Mk geleistet werden. Vgl. Stockhausen 1997 S. 23.

85 Zu den Gründungsmitgliedern gehörten beispielsweise die Maler Max Liebermann (1847–1935) und Joseph Block (1863–1943). Sarre, Bode und Harck waren zu diesem Zeitpunkt die einzigen Wissenschaftler im Verein.

gemeinschaftlichen Kunstförderung dar.⁸⁶ So fungierte sein neunköpfiger Vorstand primär als Entscheidungsgremium, das über mögliche Ankäufe bestimmte.⁸⁷ Dazu fanden häufig nicht einmal Treffen statt. Die Vorstandsmitglieder stimmten sich über ein per Rundschreiben versandtes Protokoll ab, in dem sie Bodes Gutachten kommentierten. Die übrigen Mitglieder waren darin nicht involviert, sondern traten ausschließlich als Financiers auf.

Inwiefern die Veranstaltung von Ausstellungen aus dem Besitz der Mitglieder zum ursprünglichen Vereinsprogramm gehörte, bleibt ungewiss. Hierfür schien die KG mit ihrem wissenschaftlichen Schwerpunkt und in ihrer strukturellen Ausrichtung besser geeignet. Für den KFMV lag es dagegen nahe, diejenigen Kunstwerke zu präsentieren, die mit seiner Hilfe für die öffentlichen Sammlungen angekauft worden waren. Eine solche Ausstellung wurde bereits ein halbes Jahr nach seiner Konstituierung im Eingangsraum der Gemäldegalerie veranstaltet. Sie bestand „fast ausschließlich aus Bildern und Skulpturen, die von den Vereinsmitgliedern geschenkt resp[ektive] aus dem Fonds des Vereins dem Museum vorgeschossen“ wurden; abgesehen davon hatten „mehrere dem Verein nahe stehende [sic] Freunde [...] Gaben gestiftet, die zugleich mit den Geschenken des Museumsvereins ausgestellt“ wurden.⁸⁸

Diese Ausstellung blieb eine einmalige Veranstaltung und war wohl dazu gedacht, den Verein öffentlich bekannt zu machen, weitere Mitglieder zu werben und letztlich auch seine offizielle Anerkennung als juristische Person voranzutreiben. Weitere Schauen dieser Art erübrigten sich, da die vom Verein geschenkten Kunstwerke ohnehin öffentlich in den Museen gezeigt wurden und hier auch deutlich als Vereinsgaben gekennzeichnet waren.⁸⁹

Nachdem der Vorstand bereits für den Frühsommer des Jahres 1903 zunächst eine Spezielschau zur altniederländischen Malerei in der Galerie Schulte geplant hatte, die jedoch nie umgesetzt wurde, kuratierte der KFMV schließlich im Januar 1906 anlässlich der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares erstmals eine Leihausstellung, die fünf Wochen lang Werke aus dem Besitz seiner Mitglieder präsentierte.⁹⁰ James Simon und August von Dönhoff-Friedrichstein hatten ihre Pläne auf der Vorstandssitzung im September 1905 offiziell zur Abstimmung gebracht.⁹¹ Bereits im Juli hatte Simon an Bode geschrieben: „Wir

86 Borgmann 1997 S. 32.

87 Vgl. Stockhausen 1997 S. 23.

88 Dabei handelte es sich wohlgerne nicht um Leihgaben, sondern ebenfalls um Schenkungen. Vgl. Vollmar, Hans: *Der Kaiser Friedrichs-Museums-Verein*. In: NAZ 36.1896, Nr. 517, 03.11.1896, S. 5 f. – Weiterhin: o.V.: *Aus den königlichen Museen in Berlin*. In: Kunstchronik 8.1897, H. 4, 12.11.1896, S. 59.

89 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 1.

90 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 344, unpag.: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 01.03.1903: „[...] beehre ich mich ganz ergebenst mitzutheilen, daß der Vorstand beschlossen hat, in Mai und Juni d. J. in den Verkaufsräumen von Schulte, Unter den Linden 1 eine Ausstellung alter niederländischer Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts zu veranstalten, bei der nur Bilder im Besitz von Mitgliedern des Vereins und zwar nur ausgewählte Werke in Betracht kommen sollen, da die betreffenden Räume nur für eine begrenzte Anzahl von Bildern Platz bieten.“ Über die näheren Umstände, die zur Absage des Vorhabens führten, liegen bislang keine Quellen vor.

91 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 79 f.: Protokoll der Vorstandssitzung, 07.09.1905.

müssen doch zur Silberhochzeit eine Ausstellung machen. Sollen sich nicht Räume im alten Museum freimachen?“⁹² Simons Formulierung könnte implizieren, dass der Verein von höherer Stelle zur Veranstaltung der Ausstellung aufgefordert worden war. Womöglich drückte sich hier auch eine von ihm subjektiv empfundene Notwendigkeit aus, dem Kaiser eine Ehrerbietung zu zeigen. Zwar scheint es durchaus vorstellbar, dass Wilhelm II. als Schirmherr des Vereins anlässlich seines Hochzeitsjubiläums eine ähnlich prunkvolle Festausstellung gewünscht hatte, wie sie 23 Jahre zuvor zu Ehren seiner Eltern veranstaltet worden war, Belege finden sich hierfür allerdings nicht. Bemerkenswert bleibt dennoch, dass die Initiative zur Veranstaltung einer Leihausstellung hier womöglich erstmals direkt von einem Sammler ausging.

In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg veranstaltete der KFMV noch zwei weitere Privatbesitzausstellungen, die *Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Vereins* (1909) und die *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins* (1914).⁹³ Gewiss hatte die erste, recht erfolgreiche Ausstellung des KFMV den Anreiz zur Veranstaltung weiterer Schauen geschaffen, zumal sie den Vereinsmitgliedern die Möglichkeit gab, ihr kulturelles Engagement auch öffentlich sichtbar zu machen.

Die Ausstellungsorganisation folgte beim KFMV prinzipiell demselben Ablauf wie schon bei der KG. Für die erste Ausstellung wurde festgelegt, dass Wilhelm Bode die Auswahl der Exponate treffen und ein Garantiefonds die Kosten der Veranstaltung decken sollte, die aus „Aufwendungen für Herstellung und Ausschmückung der Räume[,] Transport und Transportversicherung[,] Versicherung für die Dauer der Ausstellung[,] Bewachung, Aufsicht, Garderobe etc.“ bestehen würden.⁹⁴ Alle weiteren Ausstellungen des KFMV wurden ebenfalls auf diese Weise finanziert.

Desgleichen oblag die Bestimmung der Ausstellungsobjekte auch später stets Bode, wobei er sich 1914 von Max J. Friedländer unterstützen ließ.⁹⁵ Die technische Leitung übernahm in den meisten Fällen der Schriftführer des Vereins, der Orientalist Bruno Güterbock (1858–1940), während Bode die Aufstellung und Katalogarbeit wie schon bei der Renaissance-Ausstellung seinen Museumsassistenten oder -volontären übertrug. Gelegentlich waren aber auch Nachwuchswissenschaftler beteiligt, die in keiner direkten Verbindung zu den Museen oder zum Verein standen. So wurde 1906 etwa Albert Erich Brinkmann (1881–1958) mit der Erstellung des Katalogs betraut und 1909 unterstützen Bode die ebenfalls jüngst promovierten Kunsthistoriker Detlev von Hadeln (1878–1935) und Moritz Binder (1877–1947) zusammen mit Bodes langjährigem Assistenten Hans

92 SMB-ZA, IV/NL Bode 5136, unpag.: James Simon an Wilhelm Bode, 09.07.1905.

93 Siehe Verz. 7.2.8; Nr. 7.2.10. – Eine letzte Ausstellung des KFMV fand 1925 statt. In der Hoffnung, so neue Interessenten zu werben, wurden neben dem Besitz der Mitglieder auch Werke anderer Sammlungen gezeigt. Vgl. hierzu: Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Gemälde alter Meister aus Berliner Besitz. Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin*. Berlin 1925. – Donath, Adolph: *Alte Meister aus Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung in der Akademie*. In: *Kunstwanderer* 7.1925, 1/2. Augustheft, S. 422–424.

94 SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 84: Protokoll der Vorstandssitzung, 28.10.1905.

95 Mit dem Mitspracherecht der Leihgeber befasst sich Kap. 3.2.2 genauer.

Posse. Wolfgang Sörrensens (1882–1965) und Eduard Plietzsch (1886–1961) halfen 1914 bei der Vorbereitung des Katalogs und der Aufstellung der Exponate, beide waren Bode zu diesem Zeitpunkt direkt unterstellt. Dadurch, dass er seine eigenen Mitarbeiter für die Ausstellungsarbeiten verpflichtete, konnte er diese schneller und weniger bürokratisch erledigen, als wenn er hierfür Vereinsmitglieder hinzugezogen hätte. Nicht zuletzt konnte ein kleines, eingespieltes Team sehr viel effizienter arbeiten als eines, das aus Honorariaten verschiedenster beruflicher und gesellschaftlicher Hintergründe bestand.

Warum aber hatte Bode die Ausstellungstätigkeit der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft überhaupt beendet und sie auf den KFMV übertragen? Der mangelnde oder nur mäßige Publikuserfolg der Ausstellungsreihe mag ein Faktor gewesen sein, sie nicht weiter fortzusetzen.⁹⁶ Zudem nahm Bodes persönliches Interesse an der Arbeit der KG nach der Gründung des Museumsvereins sichtbar ab. Ihre Sitzungen besuchte er nur noch unregelmäßig und meldete sich dort kaum zu Wort. Dies scheint nicht nur in seinem während dieser Jahre schlechten Gesundheitszustand und der intensiven Einbindung in den Neubau des Kaiser-Friedrich-Museums begründet zu sein. Die KG, die Friedrich Lippmann kurze Zeit später als „eine traurige Gesellschaft“, gar als „Falstaff Truppe“ bezeichnete, hatte den Zenit ihrer Bedeutung nach der Jahrhundertwende überschritten.⁹⁷

Bode priorisierte nun den Museumsverein, da dieser im Gegensatz zur Kunstgeschichtlichen Gesellschaft einen unmittelbaren praktischen Nutzen für ihn hatte, und zwar ohne, dass ihm dadurch größerer zeitlicher Aufwand entstand, da die Vereinsarbeit primär auf dem Papier stattfand. Das fehlende Vereinsleben des KFMV liefert schließlich die Antwort auf die eben gestellte Frage. Seine Mitglieder waren als solche nicht öffentlich sichtbar.⁹⁸ Da fast ausschließlich schriftlich kommuniziert wurde, fand unter ihnen kaum gesellschaftlicher Austausch statt, allenfalls nicht im Vereinskontext. Hier waren sie reine Geldgeber. Sicher erkannte Bode in der Veranstaltung gemeinschaftlicher Leihausstellungen eine Möglichkeit, die Mitglieder des KFMV enger an den Verein zu binden, sie zur weiteren Beteiligung zu motivieren und gegebenenfalls neue Interessenten anzuwerben. Auf diese ‚Warmhaltetaktik‘ weist auch Bodes Umgang mit den Leihgebern hin, denen er ein wesentlich größeres Mitbestimmungsrecht bei der Gestaltung der Ausstellungen einräumte, als es noch in den 1890er Jahren der Fall gewesen war. Hiermit wird sich Kapitel 3.2.2 ausführlicher befassen.

3.1.3 Die Königliche Akademie der Künste

Nachdem die Berliner Kunstakademie mehr als ein halbes Jahrhundert lang immer wieder ihre Räume für die Leihausstellungen externer Institutionen und Einzelpersonen bereitgestellt hatte, wurde sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrem neuen Ausstellungsbau

96 Zur Öffentlichkeitswirkung der Ausstellungen siehe Kap. 4.2.4.

97 SMB-ZA, IV/NL Bode 3346, unpag.: Friedrich Lippmann an Wilhelm Bode, 21.06.1903.

98 So hieß es noch 1914 in einem Artikel über den Verein: „Von seiner Tätigkeit ist bisher wenig in die Öffentlichkeit gedrungen“. A. G.: *Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin und seine Tätigkeit*. In: *Kunstwelt* 3.1913/14, Nr. 21, S. 670–686; hier S. 670.

am Pariser Platz erstmals selbst Kuratorin alter Kunst aus privatem Besitz.⁹⁹ Die Veranstaltung der beiden folgenden, bislang kaum bekannten Untersuchungsbeispiele war mit konkreten diplomatischen Zielen verbunden. Sowohl die *Ausstellung älterer englischer Kunst* (1908) als auch die *Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* (1910) sind in unmittelbarem Zusammenhang mit der aktuellen außenpolitischen Situation des Kaiserreichs zu sehen. Wenige Jahre vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs waren pazifistische Bewegungen wie die Deutsche Friedensgesellschaft (seit 1892) oder das Deutsch-Französische Annäherungskomitee (1908) bestrebt, die bilateralen Beziehungen zu den Großmächten England und Frankreich zu regulieren.¹⁰⁰ Der strategische interkulturelle Austausch mit den Nachbarländern sollte eine Wiederannäherung an die Entente-Staaten gewährleisten. In diesem Kontext ist das Zustandekommen der beiden Schauen, an denen sich deutsche, englische und französische Privatpersonen sowie Kaiser Wilhelm II. und die Französische Republik als Leihgeber beteiligten, als diplomatische Geste zu verstehen, die auf kulturellem Terrain zu einer *Détente* der internationalen Beziehungen beitragen sollte.

3.1.3.1 Die Ausstellung englischer Meister (1908)

Seit der Jahrhundertwende waren die politischen Beziehungen zwischen dem Kaiserreich und dem Vereinigten Königreich zunehmend durch diplomatische Krisen getrübt. Die Krüger-Depesche (1896), die erste Marokko-Krise (1904–1906) und Kaiser Wilhelms anhaltend aggressive Flottenpolitik waren Ursachen mehrerer schwerwiegender Konflikte. Nachdem das sogenannte *Crowe-Memorandum* im Januar 1907 Deutschlands angebliches Streben nach der europäischen Hegemonie angeprangert hatte,¹⁰¹ erreichte die außenpolitische Isolation des Kaiserreichs im selben Jahr ihre volle Wirkmacht mit der Aufnahme Russlands in die 1904 zwischen Frankreich und England geschlossene Entente Cordiale.¹⁰² Die aufgeladene Stimmung spiegelte sich im schlechten Verhältnis Kaiser Wilhelms II. zu König Edward VII. (1841–1910) sowie innerhalb der Bevölkerung beider Länder wider.¹⁰³

99 Die Akademie war 1907 in das umgebaute Palais Arnim-Boitzenburg gezogen. Vgl. Kap. 4.1.4.

100 Vgl. Kriebel 2019. – Chickering, Roger: *Krieg, Frieden und Geschichte. Gesammelte Aufsätze über patriotischen Aktionismus, Geschichtskultur und totalen Krieg*. Stuttgart 2007. – Ders.: *Imperial Germany and a World Without War. The Peace Movement and German Society 1892–1914*. Princeton, New Jersey 1975.

101 Zum Memorandum des Diplomaten Eyre Crowe siehe insbes. Dunn, Jeffrey Stephen: *The Crowe Memorandum. Sir Eyre Crowe and Foreign Office Perceptions of Germany, 1918–1925*. Newcastle upon Tyne 2013. S. 1–47, 220–229.

102 Zu den internationalen Konflikten im Vorfeld des Ersten Weltkriegs siehe: Angelow, Jürgen: *Der Weg in die Urkatastrophe. Der Zerfall des alten Europa 1900–1914*. Berlin 2010. – Andrew, Christopher / Vallet, Paul: *The German Threat*. In: Mayne, Richard/Johnson, Douglas (Hgg.): *Cross Channel currents. 100 years of the Entente Cordiale*. London 2004. S. 23–32.

103 Zum deutsch-englischen Verhältnis bis 1914 siehe: Röhl, John C. G.: *“The worst of enemies” Kaiser Wilhelm II. and his uncle Edward VII.* In: Geppert, Dominik/Gerwarth, Robert (Hgg.): *Wilhelmine*

Angesichts der außenpolitischen Lage und des wachsenden Hasses zwischen den Völkern wirkt die Beteiligung von 20 Londoner Leihgebern an der *Ausstellung älterer englischer Kunst* im Januar und Februar 1908 mehr als überraschend.¹⁰⁴ Zahlreiche der über 100 Exponate aus britischem Besitz waren noch nie außerhalb Großbritanniens ausgestellt worden.¹⁰⁵ Die Entscheidung der Besitzer, ihre Kunstschatze ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt nach Berlin zu senden, musste unweigerlich als Akt der Konzilianz aufgefasst werden. Als solcher wurde die Schau im Nachhinein von der nationalen wie internationalen Presse stets dargestellt. Das Zustandekommen der deutsch-englischen Kooperation ist aufgrund der lückenhaften und teils widersprüchlichen Überlieferung sowie des Verlustes der Ausstellungsakten jedoch nur schwer zu rekonstruieren.¹⁰⁶

Vor allem internationale Zeitungsberichte stellten die Ausstellung mehrfach in Zusammenhang mit Kaiser Wilhelms Englandreise im November 1907.¹⁰⁷ Diese auf Einladung Edwards VII. erfolgte ‚Versöhnungsvisite‘ sollte nach einer langen Phase der Entfremdung die erhoffte Entspannung zwischen den Nationen bringen.¹⁰⁸ Tatsächlich wurde der Staatsbesuch trotz des spürbaren gegenseitigen Misstrauens als diplomatischer Erfolg gefeiert und im Anschluss an den mehrtägigen Aufenthalt in Windsor verbrachte Wilhelm II. weitere drei Wochen auf Highcliffe Castle in Hampshire.¹⁰⁹ Während seines Privaturlaubs besuchte er unter anderem die Wallace Collection in Hertford House, wo er angeblich seinen Wunsch zum Ausdruck brachte, dem deutschen Publikum einmal zu zeigen, „what English 18th century art is really like“, da man dort lediglich minderwertige Reproduktionen und bestenfalls zweitrangige Originale kenne.¹¹⁰ Daraufhin hätten sich mehrere britische Aristokraten freudig bereit erklärt, einen Beitrag zu leisten „towards the spread of the renewed good feelings between the two nations by giving practical aid to the emperor’s plans“.¹¹¹ Über

Germany and Edwardian Britain. Essays on cultural affinity. Oxford 2008. S. 41–62. – Ders.: *Wilhelm II. Der Weg in den Abgrund 1900–1914.* Nördlingen 2008. S. 438–442.

- 104 Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung älterer englischer Kunst.* Berlin et al. 1908. S. 5f. [Nachf. Kat. AdK 1908].
- 105 Vgl. Fed. H.: *Ausstellungen.* In: *Kunstchronik* N. F. 19.1908, H. 13, Sp. 220. – Bode 1930 2. Bd. S. 207.
- 106 Im Archiv der Kunstakademie haben sich einige Sitzungsprotokolle des Ausstellungsausschusses erhalten. Die ursprünglich sehr umfassende Dokumentation gilt als Kriegsverlust. Vgl. Hägele/Schmid/Schneider 2005 S. 166 f.
- 107 Vgl. Singer, Hans Wolfgang: *Art in Germany.* In: *Burl. Mag.* 12.1908, Nr. 59 (Feb.), S. 323–325. – o. V.: *English Pictures in Berlin.* In: *Times* Nr. 38.545, 17.01.1908, S. 14. – o. V.: *A splendid Exhibition of paintings by old English masters.* In: *Spectator* Nr. 4.153, 01.02.1908, S. 1. – o. V.: *British Pictures in Berlin.* In: *Art Journal* 1908, Mar. 1908, S. 84.
- 108 Zur vorletzten Englandreise des Kaisers vom 13.11. bis zum 09.12.1907 siehe: Reiner mann, Lothar: *Der Kaiser in England. Wilhelm II. und sein Bild in der britischen Öffentlichkeit.* Paderborn 2001. S. 290–324. – Röhl 2008a S. 624–648.
- 109 Bekanntlich entstand während dieses Aufenthalts das Interview, das ein Jahr später im Rahmen der Daily-Telegraph-Affäre erneut tiefgreifende Konflikte hervorbrachte. Vgl. Winzen, Peter: *Das Kaiserreich am Abgrund. Die Daily-Telegraph-Affäre und das Hale-Interview von 1908. Darstellung und Dokumentation.* Stuttgart 2002. – Reiner mann 2001 S. 332–335.
- 110 Singer 1908 S. 234f. – Vgl. weiterhin: o. V.: *Passing Events.* In: *Art Journal* 1908, Feb. 1908, S. 61.
- 111 Singer 1908 S. 235.

den tatsächlichen Ursprung der Ausstellungsidee sind sich die erhaltenen Quellen jedoch mehr als uneinig.

So behauptete etwa der Kunsthändler Richard Kingzett (1921–2010), der später die Kunsthandlung Thomas Agnew & Sons leitete, der Plan zur Veranstaltung der Schau habe nicht auf Wilhelms II. Wünschen beruht, sondern sei tatsächlich von König Edward ausgegangen. Die „Herren Agnew“, die selbst einige Leihgaben bereitstellten, hatten die „Einsammlung und Hersendung der Kunstwerke aus englischem Besitz“ verantwortet.¹¹² Laut Kingzett zeichnete dafür Colin Agnew (1882–1975) zuständig, der Ende 1908 eine Dependence des Hauses Agnew in Berlin eröffnete:

[Colin] joined the family firm, who had been asked to organize a loan exhibition of English pictures in Berlin. Edward VII, uneasily aware of the growing tension in Anglo-German relations, had suggested to the Kaiser that such an Exhibition might ease the diplomatic situation, and as the only German-speaking member of the firm, Colin was sent to make the arrangements.¹¹³

Freilich ist Richard Kingzetts Behauptung mit ebenso großer Vorsicht zu behandeln wie die übrigen um das Zustandekommen dieses Vorhabens kursierenden Aussagen, zumal sie sich nicht durch Quellen belegen lässt. Grundsätzlich bleibt fraglich, inwieweit die beiden Herrscher aktiv in die Anbahnung der Ausstellung involviert waren und ob sie während des Staatsbesuchs darüber verhandelten.

Tatsächlich war die Ausstellung schon kurz vor der Reise des Kaisers erstmals im Ausschuss der Akademie besprochen worden, wobei von einer Beteiligung britischer Sammler zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Rede war. Am 26. Oktober 1907 hatte der im selben Jahr zum Akademiepräsidenten gewählte Maler Arthur Kampf (1864–1950) der Ausstellungskommission den Vorschlag gemacht, eine „Ausstellung älterer englischer Kunst [...], hauptsächlich aus deutschem fürstlichem Besitz“ zu veranstalten.¹¹⁴ Welchen „fürstlichen Besitz“ Kampf konkret gemeint hatte, geht aus der kurzen Notiz nicht hervor.

Eine spätere Bemerkung Wilhelm Bodes gibt schließlich den entscheidenden Hinweis zur Entstehung dieses Gedankens. Er berichtete, eine Ausstellung der „klassischen englischen Malerei in Berlin“ sei schon „seit langem der Wunsch der Kaiserin Friedrich [Witwentitel der vormaligen Kaiserin Victoria, Anm. SK] gewesen, den sie oft mit ihrem Hofmarschall besprochen“ habe, der neue Sitz der Akademie sei „kaum fertiggestellt“ gewesen, „als Graf Seckendorff auch schon alle maßgebenden Kreise für diese Ausstellung zu gewinnen suchte.“¹¹⁵

Ludwig Justi (1876–1957), seit 1905 Erster Sekretär der Akademie, bestätigte in seinen Memoiren ebenfalls, dass der Vorschlag zur Veranstaltung der Schau ursprünglich von Götz von Seckendorff stammte. Arthur Kampf habe die Verantwortung für die Umsetzung

112 Kat. AdK 1908 S. 7. – Leider sind weder in Agnews Firmenarchiv im Research Centre der National Gallery noch in den Berliner Archivbeständen Dokumente zur dieser Kooperation mit der Akademie erhalten.

113 Kingzett, Richard: *Colin Agnew*. In: *Burl. Mag.* 118.1976, Nr. 876, S. 159.

114 PrAdK 1254 *Sitzungsprotokolle der Ausstellungskommission 1897–1933*, Bl. 50: Sitzung vom 26.10.1907.

115 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

jedoch für sich und die Akademie reklamieren wollen, was zu einigen Reibungen im Laufe der Vorbereitungen führte.¹¹⁶

Graf von Seckendorff musste demnach bereits seit Längerem eine englische Ausstellung angedacht haben, deren Kern ursprünglich möglicherweise die Sammlung der Kaiserin Friedrich bilden sollte. Sie hatte mehrere Arbeiten englischer Künstler des 16. bis 18. Jahrhunderts besessen, von denen einige schließlich mit ausgestellt wurden.¹¹⁷ Eigene Aussagen zu von Seckendorffs Beweggründen, die Ausstellung nun zu diesem Zeitpunkt vorzuschlagen, sind aufgrund des Verlustes seines Nachlasses nicht erhalten.¹¹⁸ Doch schien es naheliegend, dass der überaus anglophile Graf, der häufig in Großbritannien verkehrte, seiner eigenen politischen Agenda folgte und im anstehenden Staatsbesuch des Kaisers eine passende Gelegenheit sah, seine Idee voranzubringen. Schon einige Jahre zuvor, kurz nach Beginn der Ersten Marokko-Krise, hatte er seine Hoffnung auf eine Versöhnung der beiden Nationen und ihrer Herrscher zum Ausdruck gebracht und sich aktiv in die dynastische Diplomatie einzumischen versucht.¹¹⁹

Die Einbindung britischer Leihgaben dürfte sich tatsächlich wohl erst im Kontext der Reise des Kaisers ergeben haben, wobei weiterhin unklar bleibt, inwiefern dieser gezielt daran mitgewirkte. Indirekt trug er jedoch nicht unwesentlich zum Erfolg dieses Vorhabens bei. Wilhelm II. zu Ehren wurde die Vernissage auf den Mittwoch vor seinem Geburtstag gelegt, sodass die Schau den Auftakt für die Feierlichkeiten zu seinem 50. Lebensjahr gab. Durch diese geschickte Verknüpfung mit dem kaiserlichen Geburtstag, wurde den Leihgebern ein besonderer Anreiz zur Beteiligung an der Schau gegeben, die nun zu einem „prächtigen Huldigungszug“ wurde.¹²⁰

Dem positiven Verlauf des Staatsbesuchs und dem unmittelbar anstehenden Geburtstag des Kaisers dürften sowohl die Idee zur Involvierung der britischen Sammler als auch deren Bereitwilligkeit dazu zu verdanken sein. So wird etwa der Besitzer von Gainsboroughs *Blue Boy*, Hugh Grosvenor Herzog von Westminster (1879–1953), zitiert: „I have never yet loaned my Gainsborough, but if Emperor William regards my sending it as a compliment I shall gladly agree.“¹²¹

116 Dies bezog sich unter anderem auch auf die Auswahl der Werke, bei der von Seckendorff und Kampf unterschiedlicher Meinung waren. Vgl. Gaethgens, Thomas/Winkler, Kurt (Hgg.): *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2000. 1. Textbd. S. 203 f.

117 Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof*. Berlin 1896.

118 Von Seckendorffs sämtlicher Schriftverkehr wurde nach seinem Tod 1910 aus seiner Wohnung im Prinzessinnenpalais entfernt. Vgl. Landesarchiv Thüringen, Staatsarchiv Altenburg Nr. 1596, Bl. 1 f.: Veit Adolf v. Meuselwitz an Götz von Seckendorff [gleichnamiger Verwandter], 19.01.1928.

119 Im Sommer 1905 hatte er Edward VII. in einem Privatschreiben dazu drängen wollen, dem Kaiser auf seiner Heimreise von Marienbad einen Besuch abzustatten, um ihn zur Raison zu bringen. Vgl. Röhl 2008 S. 442 f.

120 Stahl, Fritz: *Die großen englischen Maler. Zur Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: BTB 37.1908, Nr. 45, 20.01.1908, S. 1 f.; hier S. 1.

121 Reuters Telegram: *Old English Masters. Unique Show in Berlin. The Interest of the Kaiser*. In: Western Daily 100.1908, Nr. 15.498, 23.01.1908, S. 10.

Die Sitzungsprotokolle des Senats und des Ausstellungsausschusses der Akademie machen deutlich, wie kurzfristig das Vorhaben schließlich zustande kam.¹²² Erst sechs Wochen vor Eröffnung hatte der Senat seinen endgültigen Beschluss vorgelegt, nachdem ein Großteil der Anfragen an die englischen Leihgeber positiv beantwortet worden war. Sowohl Graf von Seckendorff als auch Ludwig Justi waren zuvor nach London gereist, um die britischen Sammler von der Beteiligung zu überzeugen. Während von Seckendorff dort vor allem die „alten, noch von friderizianischer Zeit her gut preußisch gesinnten Familien“ ansprach,¹²³ hatte Justi den deutschstämmigen Kunsthändler Asher Wertheimer (1843–1918) um Mithilfe gebeten.¹²⁴ Über die Ausstellungsarbeiten berichtete er:

Niemand von uns hätte geglaubt, daß man die schönsten und berühmtesten Werke der größten englischen Meister über den Kanal schicken würde. Uns als bureaukratischen Gemüthern hat dies geradezu stupende Entgegenkommen der Engländer zunächst nicht wenig Bedenken und Mühe bereitet, denn es galt nun, in aller Geschwindigkeit und in zwölfter Stunde für die enormen Werte der Bilder Versicherungssummen aus dem Boden zu stampfen, die in gar keinem Verhältnis zu dem höchst bescheidenen Ausstellungssetat der Akademie stehen.¹²⁵

Diese kurzfristige Verwirklichung der Ausstellung war nur deshalb möglich geworden, weil sich acht Privatpersonen bereiterklärten, die Kosten von insgesamt 66.000 Mk über einen Garantiefonds zu sichern. Eingezahlt hatten die Millionäre Eduard Arnhold, Fritz von Friedländer-Fuld (1858–1917), Robert von Mendelssohn (1857–1917), Eduard und James Simon, Franz Hubert Graf von Tiele-Winckler (1857–1922) sowie der außenpolitisch aktive Bankier Paul von Schwabach (1867–1938) und der Frankfurter Kunstsammler Victor Mössinger (1857–1915).¹²⁶

Nach dem Ende der Schau wurde ein Großteil der englischen Leihgaben schließlich auf Wunsch der Queen Consort Alexandra (1844–1925) in ihre Heimatstadt Kopenhagen gesandt, wo sie in der Ny Carlsberg Glyptotek gezeigt wurden.¹²⁷ Das englische Königspaar besuchte die Ausstellung im April während seines Staatsbesuchs in Skandinavien.¹²⁸ Justi

122 Vgl. PrAdK 1254: *Sitzungsprotokolle der Ausstellungskommission 1897–1933*, Bl. 50–53; bes. Bl. 51: Protokoll vom 11.12.1907. – ABBAW NL Justi, L. Nr. 361: Sitzungsprotokolle des Senats vom 30.11. und 13.12.1907.

123 Bode 1930 2. Bd. S. 207. – „I have just come back from England where I have been working for an Exhibition of Old English Masters and objects d'Art to be opened here at the R. Academy (new) end of January. I am in hopes to see a fine Exhibition astonish the Berliners.“ Landesarchiv Thüringen, Staatsarchiv Altenburg, Nr. 1582a, Bl. 00020: Götz von Seckendorffs an Max von Seckendorff, 16.12.1907.

124 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

125 Justi, Ludwig: *Englische Meisterwerke in der Berliner Akademie*. In: Woche 10.1908, Nr. 7, 15.02.1908, S. 290–297; hier S. 290.

126 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 7. – PrAdK 1254, Bl. 53: Sitzungsprotokoll der Ausstellungskommission, 04.03.1908.

127 Vgl. Vgl. Konelige Akademi for de skønne Kunster: *Udstilling af ældre engels Kunst i Ny Carlsberg Glyptotek*. Kopenhagen 1908. [Nachf. Kat. NCG 1908].

128 o. V.: *The visit of the King and Queen to Copenhagen*. In: Times Nr. 38.620, 14.04.1908, S. 5.

schrieb dazu rückblickend, der Kaiser habe die Meldung von der dänischen Ausstellung als eine Minderung der ihm von den Engländern erbrachten Gunst empfunden. Als er davon erfuhr, „rief [er] in seiner lebhaften Art aus: ‚Die faulen Köpfe!‘, worauf die gute Kaiserin sagte: ‚Aber Wilhelm!‘“.¹²⁹

3.1.3.2 Die Ausstellung französischer Kunst (1910)

Dank der umfassenden, im Musée des Arts Décoratifs erhaltenen Dokumentation sowie der in Paul Seidels Nachlass befindlichen Korrespondenz zwischen ihm und der Berliner Kunstakademie ist die Entstehung der *Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts*, die als Gegenstück zum vorangegangenen Beispiel konzipiert war, wesentlich leichter zu erschließen.¹³⁰ Auch sie stand im Zentrum diplomatischer Entwicklungen und wurde von der zeitgenössischen Presse unter anderem als eine „Entente des Geschmacks“ gefeiert.¹³¹

Zum Zeitpunkt der Ausstellung hatten sich die seit vielen Jahrzehnten aufgrund tiefer politischer Krisen sowie wegen des andauernden Konfliktes um Elsass-Lothringen strapazierten deutsch-französischen Beziehungen zunehmend gebessert.¹³² Zu verdanken war diese neue Entwicklung unter anderem den intensiven Bemühungen des französischen Botschafters Jules Cambon (1845–1935) und des erst 1909 ernannten frankreichfreundlichen Reichskanzlers Theobald von Bethmann Hollweg (1856–1921).¹³³ Somit stand dieses von deutscher wie von französischer Seite unterstützte Gemeinschaftsprojekt im Zeichen der Festigung der kurzzeitig wiedergewonnenen Staatenfreundschaft. Die bilateralen Beziehungen zwischen der Republik und dem Kaiserreich sollten langfristig mithilfe eines kulturdiplomatischen Programms gestärkt werden, das von Botschafter Cambon ebenso wie von verschiedenen Akteuren des Berliner wie des Pariser Kultursektors vorangetrieben wurde. Teil dieses Programms war neben gegenseitigen Besuchen deutscher und französischer Künstler, Schüler und Studenten auch die geplante Einrichtung eines Mädchenheims, das jungen Französinen, die sich zu Studienzwecken oder als Lehrerinnen in Berlin aufhielten, eine Unterkunft bieten sollte. Dieses *Foyer française* sollte aus den Einnahmen der Schau finanziert werden.¹³⁴

129 Gaethgens/Winkler 2000 I. Bd. S. 205.

130 Vgl. MAD, D2/59. – GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel Nr. 40: *Schriftwechsel über die Ausleihe von Kunstwerken aus dem Besitz Wilhelms II. für die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts durch die Akademie der Künste in Berlin 1909/1910.* – Zu den verlorenen Akten der Akademie vgl. Hägele/Schmid/Schneider 2005 S. 167.

131 Dr. P. L.: *Die Eröffnung der großen französischen Ausstellung in Berlin.* In: RR 44.1910, Nr. 11, 15.[28.]01.1910, S. 1.

132 Vgl. insbes. Poidevin, Raymond/Bariéty, Jacques: *Frankreich und Deutschland. Die Geschichte ihrer Beziehungen 1815–1975.* München 1982.

133 Zu Cambon siehe insbes. Keiger, John: *Jules Cambon and the Franco-German Détente. 1907–1914.* In: *The Historical Journal* 26.1983, Nr. 3, S. 641–659. – Zu Bethmann Hollweg: Vietsch, Eberhard von: *Bethmann Hollweg. Staatsmann zwischen Macht und Ethos.* In: *Schriften des Bundesarchivs.* Bd. 18. Boppard 1969. S. 99–101.

134 Zur Einrichtung des Mädchenheims und zum kulturdiplomatischen Programm siehe: Kriebel 2019 S. 146.

Da die Ausstellung neben Berliner Privatbesitz und zahlreichen Werken aus den königlichen Schlössern auch Leihgaben mehrerer Pariser Sammlungen sowie aus französischem Staatsbesitz präsentieren sollte, wurde das Projekt im Rahmen einer aufwändigen länderübergreifenden Kooperation realisiert. Neben der Akademieleitung beteiligten sich hochrangige politische Amtsträger sowie einige Pariser Museumsbeamte. Das Vorhaben entstand folglich weniger spontan als seine Schwesterveranstaltung 1908, sodass nun auch die Finanzierung von der Akademie selbst getragen wurde.¹³⁵

Die eigentlichen Ausstellungsvorbereitungen begannen erst kurz vor der Eröffnung, die ebenfalls zwei Tage vor Kaiser Wilhelms Geburtstag für den 25. Januar 1910 anberaumt war. Ende Oktober 1909 hatte sich die Ausstellungskommission der Akademie mit Arthur Kampfs Vorschlag zur Veranstaltung der Schau einverstanden erklärt, nachdem Wilhelm II. bereits sein Interesse bekundet und die Ausleihe von Werken aus der ehemaligen friderizianischen Sammlung zugesagt hatte.¹³⁶ Kurze Zeit später sandte die Akademie eine Liste gewünschter Exponate an Paul Seidel, der alle weiteren Schritte für deren Bereitstellung einleitete, nachdem der Kaiser die Auswahl persönlich freigegeben hatte.¹³⁷

Im Laufe des Novembers wurden weitere Akteure um ihre Mithilfe gebeten und potenzielle Leihgeber angefragt. Zur Unterstützung der Vorbereitungsarbeiten in Paris wurde Botschafter Cambon hinzugezogen. Er hatte sich Anfang November erstmals an Georges Berger (1834–1910), den Präsidenten der Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD) gewandt, um das Projekt vorzustellen und ihn um seine Mithilfe zu bitten (Dok. 2).¹³⁸ Aus dem Schreiben geht hervor, dass Jules Cambon bei einem vorangegangenen Besuch in Paris bereits mit dem Sammler Gustave Dreyfus (1837–1914) über die Ausstellung gesprochen hatte. Er musste demnach schon länger in die Pläne der Akademie involviert gewesen sein.

Die UCAD übernahm in der Folge den Versand der Pariser Leihgaben sowie die Regelung ihrer Versicherung. Primär verantwortlich war Louis Metman (1862–1943), der Konservator des Musée des Arts Décoratifs, in seiner Funktion als Sekretär des von Cambon einberufenen Pariser Komitees.¹³⁹ Dessen Leitung übernahm Prince August d’Arenberg (1837–1924), ein ehemaliger Politiker und Mitglied des Institut de France. Ebenfalls beteiligt waren der Konservator des Louvre Charles Dreyfus (1887–1965), der Direktor der École des Beaux-Arts Léon Bonnat (1833–1922), der Segelsportler Herzog Jean Decazes (1864–1912), die Kunstsammler Maurice de Rothschild (1881–1957), Gustave Dreyfus sowie Botschaftssekretär Théodore de Berckheim (1865–1936), der die Verbindung nach Berlin herstellte. Gewiss werden bei der Ernennung des Komitees neben der fachlichen Expertise der Museumsleute auch Beziehungen zu Berliner Akteuren wie Bonnats Mitgliedschaft in der Kunstakademie

135 Vgl. MAD, D2/59, unpag.: Arthur Kampf an Louis Metman, 21.04.1910.

136 Vgl. PrAdK 1254, Bl. 58 f.: Sitzungsprotokoll vom 26.10.1909. – GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: August zu Eulenburg an Paul Seidel, 01.10.1909.

137 GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: Arthur Kampf an Paul Seidel, 06.11.1909.

138 Vgl. MAD, D2/59, unpag.: Jules Cambon an Georges Berger, 08.11.1909.

139 Vgl. ebd.: Arthur Kampf an Charles Marret, 18.12.1909. – Zum Komitee: Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung von Werken Französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vom 26. Januar bis 6. März 1910. Täglich 10–6 Uhr.* München, Berlin 1910. S. 6. [Nachf. Kat. AdK 1910]. – Verz. 7.2.9.

eine Rolle gespielt haben.¹⁴⁰ Nicht zuletzt dürften insbesondere die beteiligten Sammler über die notwendigen Kontakte zu weiteren potenziellen Leihgebern verfügt haben, die von den Komiteemitgliedern ebenso wie von Jules Cambon persönlich angefragt wurden.¹⁴¹

In die Auswahl der Exponate scheint das Pariser Komitee allerdings weniger involviert gewesen zu sein. Hierfür waren primär Arthur Kampf und Götz von Seckendorff verantwortlich, die dazu beide nach Paris reisten.¹⁴² Darüber hinaus ist über von Seckendorffs Engagement für die Ausstellung nur wenig bekannt. Wilhelm Bode behauptete, er sei zusammen mit Théodore de Berckheim für die Planung und alle Vorbereitungsarbeiten verantwortlich gewesen, während Arthur Kampf das Unternehmen durch seine forsche Umgangsweise beinahe in Gefahr gebracht habe.¹⁴³ Aus von Seckendorffs Dankschreiben an Louis Metman vom 9. Dezember 1909 geht hervor, dass er seit seiner Rückkehr aus Paris ununterbrochen mit den Ausstellungsarbeiten befasst war: „Merci, encore une fois, de toutes vos bontés et de tous les jours que vous voulez bien mettre à l'Exposition qui je prépare et pour laquelle nous travaillons ici, après notre retour, seulement.“¹⁴⁴

Kurz darauf legte Arthur Kampf dem Ausschuss der Akademie eine Liste der bisher zugesagten Leihgaben vor und am 1. Januar 1910 stellte Metman über 50 Leihscheine an die Besitzer der Exponate aus, die daraufhin durch die Transportfirma Pierre Chenue verschickt wurden.¹⁴⁵ Die Stücke aus den Berliner und Potsdamer Schlössern wurden etwa eine Woche vor der Vernissage versandt, wobei der Kaiser nach der finalen Hängung und der Drucklegung des Katalogs noch kurzfristige Änderungen verlangte, die den Austausch einiger Werke erforderten.¹⁴⁶ Zum Kontakt der Initiatoren mit den übrigen deutschen Leihgebern sind wie schon im Fall der englischen Ausstellung keine Dokumente erhalten, es ist jedoch davon auszugehen, dass die Akademie hier die üblichen Schritte einleitete und schriftliche Anfragen stellte.

140 Bonnat war seit 1878 auswärtiges Mitglied der Sektion bildende Künste. Vgl. PrAdK 0246, Bl. 11.: Sitzungsprotokoll vom 25.01.1878.

141 Gustave Dreyfus, der seine Sammlung auch mit Unterstützung Wilhelm Bodes aufgebaut hatte, war beispielsweise eng vertraut mit den Familien Camondo und Rothschild. Vgl. hierzu: Legé, Alice: *Gustave Dreyfus: histoire d'un collectionneur savant*. In: École du Louvre (Hg.): *Mémoire d'étude*, 1.2015, Nr. 2, S. 1–201. – Vgl.: MAD, D2/59, unpag.: René Matton an Jules Cambon, 26.11.1909. – Ebd.: Joseph Bardac an August d'Arenberg, 06.12.1909.

142 Vgl. ebd.: Götz von Seckendorff an Louis Metman, 09.12.1909. – o.V.: *Exposition française de Tableaux et Sculptures du XVIII^e siècle à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin*. In: *Gaulois* 45.1910, Nr. 1.1789, 23.01.1910, S. 1.

143 Vgl. Bode 1930 2. Bd. S. 207f. – Kriebel 2019 S. 135.

144 MAD, D2/59, unpag.: Götz von Seckendorff an Louis Metman, 09.12.1909. – Übersetzung: „Nochmals danke [ich Ihnen] für all die Freundlichkeiten und all die Tage, die Sie der Ausstellung zu geben bereit waren, die ich vorbereite und für die wir hier seit unserer Rückkehr ausschließlich arbeiten.“

145 Vgl. PrAdK 1254 Bl. 59: Sitzungsprotokoll vom 08.12.1909. – Zu den Leihscheinen siehe: MAD, D2/59 unpag., Lose Sammlung der Leihscheine Nr. 1–52 mit vereinzelt Fehlstellen, signiert von Louis Metman, ausgestellt auf den 01.01.1910. – Zum Transport siehe: Ebd.: Kostenvoranschlag der Firma Pierre Chenue Emballeur-Expéditeur für den Transport der Exponate nach Berlin an Gustave Dreyfus, 26.11.1909.

146 Stahl, Fritz: *Die französische Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: *BTB* 39.1910, Nr. 39, 25.01.1910, S. 1–3; hier S. 2. – GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: Akademie der Künste an Paul Seidel, 17.01.1910. – Näher dazu in Kap. 4.1.4.3.

3.2 Leihgeber und Leihverhalten

Ein spezifisches Merkmal des untersuchten Ausstellungsphänomens ist die Beteiligung einer größeren Zahl von Leihgeberinnen und Leihgebern. Zwar wurden während des gesamten Untersuchungszeitraums immer wieder auch einzelne Privatsammlungen öffentlich präsentiert, doch sind diese Varianten des Formats nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit und müssten ebenso wie die frühen Einzelausstellungen in einer weiterführenden Studie betrachtet werden. Umfassendere gattungs-, genre- oder epochenübergreifende Ausstellungen alter Kunst ließen sich nur unter Mitwirkung mehrerer Besitzer und Besitzerinnen realisieren.¹⁴⁷ Darüber hinaus war eine Beteiligung möglichst vieler angesehener Sammlungen zentral für die kulturpolitische und soziale Wirkmacht der Schauen.

Die zehn Berliner Ausstellungen wurden durchschnittlich von 65 Personen und Institutionen beschickt, wobei sich die Gesamtskala von 25 bis hin zu 121 Mitwirkenden erstreckte.¹⁴⁸ Öffentliche Einrichtungen wie Museen und Behörden sowie Kunsthandlungen waren davon keinesfalls ausgeschlossen, obgleich die Bezeichnung ‚Ausstellung aus Privatbesitz‘ dies zunächst nahelegt.¹⁴⁹ Allerdings standen die Institutionen und Händler anteilmäßig weit hinter den Privatleihgebern zurück. So lag die Gesamtmenge der individuellen Beteiligten bei 433 Personen und 33 Institutionen, wobei der Anteil der natürlichen Personen stets bei mehr als 80 % und in der Hälfte der Fälle bei 100 % lag (**Tab. 1**).

Gewiss richtet sich die Frage nach den soziokulturellen Funktionen oder Effekten der Ausstellungen primär an die natürlichen Personen. Dafür gilt es zunächst zu untersuchen, wer diese Leihgeberinnen und Leihgeber waren und welche sozialen Voraussetzungen und formalen Bedingungen für ihre Beteiligung bestimmend waren. Folgende Fragen stehen im Mittelpunkt: Welche gesellschaftlichen Kreise hatten die Möglichkeit und das Interesse, ihren privaten Besitz auf einer Ausstellung öffentlich zu präsentieren? War die Teilhabe einem exklusiven Zirkel vorbehalten oder waren einzelne Gruppen besonders aktiv? Unter welchen Bedingungen beteiligten sich die Leihgeber?

Zur Beantwortung dieser Fragen soll im Folgenden die soziale Konstellation der jeweiligen Ausstellergruppen beschrieben und interpretiert werden. In einem nächsten Schritt gilt es, die praktischen Bedingungen des Leihens zu betrachten und das individuelle Leihverhalten einzelner Personen exemplarisch zu untersuchen. So können in der abschließenden Synthese (Kap. 5.2.1 und 5.2.2) die möglichen Funktionen der Privatbesitzausstellungen als Mittel der sozialen Partizipation und Distinktion sowie als Vehikel zum gesellschaftlichen Aufstieg bewertet werden.

147 „Mitwirkend“ meint an dieser Stelle diejenigen natürlichen Personen oder Institutionen, die mindestens ein Kunstwerk als Leihgabe zu einer Ausstellung beisteuerten.

148 Diese Angaben beruhen auf einer Auszählung aller fassbaren Leihgeberinnen und Leihgeber, die in den Katalogen, Begleitpublikationen und handschriftlichen Quellen genannt werden. Die Teilnehmerlisten aller Ausstellungen finden sich im Verz. 7.2. – Für eine bessere Lesbarkeit werden im Folgenden auch die Prozentzahlen bis zwölf als Ziffern geschrieben.

149 Die Kunsthandlungen werden in der folgenden Auswertung als Institutionen gezählt. Mit der Problematik der oft fließenden Besitzverhältnisse ihrer Leihgaben wird sich Abschnitt 3.2.1.4 befassen.

3.2.1 Zur sozialen Konstellation der Leihgebergruppen

Um einem Verständnis der sozialen Voraussetzungen für die Teilhabe an einer Privatbesitzausstellung nahezukommen, bedarf es einer Analyse der Sozialstruktur der verschiedenen Leihgebergruppen im Sinne einer demografischen Grundgliederung, also ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht oder einem soziokulturellen Milieu.¹⁵⁰ Individuelle Sozialprofile können summarisch Auskunft geben über den gesellschaftlichen Rang, den Lebensstil und gegebenenfalls auch die Zugehörigkeit der Beteiligten zu einer Wertegemeinschaft.¹⁵¹ Relevante Kategorien wären etwa Herkunft, Bildungshintergrund, Beruf und Einkommen sowie Geschlecht und Religionszugehörigkeit.

Die Datenlage lässt eine solch breite und detaillierte Auswertung jedoch nur bedingt zu, da schon die Identifizierung der einzelnen Personen Herausforderungen birgt. Die Besitzerinnen und Besitzer wurden in der Regel am Anfang der Ausstellungsverzeichnisse alphabetisch aufgelistet, beginnend mit den Mitgliedern des Kaiserhauses entsprechend der höfischen Rangordnung.¹⁵² Im Idealfall werden neben Vor- und Zunamen auch Adels-, Ehren- und Berufstitel, akademische oder militärische Grade sowie in Einzelfällen auch Wohnorte aufgeführt, wodurch die betreffenden Personen mittels weiterer Quellen eindeutig identifizierbar sind und ihre gesellschaftliche Position näher bestimmt werden kann.¹⁵³ Mitunter nennen die Leihgeberlisten jedoch nur die Nachnamen mit entsprechender Anrede, was die Zuordnung deutlich erschwert und mitunter unmöglich macht. So lassen sich insgesamt 33 Personen (8 %) nicht sicher identifizieren.¹⁵⁴

Dennoch ist es in fast allen Fällen möglich, die soziale Herkunft der Leihgeber näher zu bestimmen und innerhalb des Adels oder des Bürgertums zu verorten. Der immer wieder diskutierte und unterschiedlich definierte Begriff der ‚Bürgerlichkeit‘ wird in dieser Untersuchung jedoch ausschließlich auf die tatsächliche familiäre Herkunft der

150 Vgl. Zapf, Wolfgang: *Entwicklung und Sozialstruktur moderner Gesellschaften*. In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hgg.): *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. 8. Aufl. Wiesbaden 2010. S. 257–272; hier S. 263 [Der Begriff Sozialstruktur]. – Zu den Begriffen Schicht und Milieu vgl. Hradil, Stefan: *Soziale Ungleichheit, soziale Schichtung und Mobilität*. In: Ebd. S. 211–234; bes. S. 215 f. – Thieme, Frank: *Kaste, Stand, Klasse*. In: Ebd. S. 185–210; bes. S. 205 f.

151 Als Sozialprofil versteht man „die Zusammenstellung soziologisch wichtiger Merkmale einer Personenkategorie wie z. B. Herkunft, Altersaufbau und Ausbildung der Beamtenschaft.“ Siehe: Fuchs-Heinritz, Werner u. a. (Hgg.): *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden 2007. S. 611.

152 Die übrigen Beteiligten folgten ohne rangmäßige Unterscheidung. Nur im Fall der englischen Ausstellung (1908) führt der Katalog zuerst das Kaiserhaus sowie die Angehörigen des deutschen und britischen Hochadels auf und erst dann die Institutionen und Privatleute. Vgl. Kat. AdK 1908 S. 5 f.

153 Für die Identifizierung der deutschen Leihgeber wurden primär die jeweiligen Jahrgänge des *Berliner Adreßbuchs*, die *Allgemeine* und die *Neue Deutsche Biographie*, die *Gothaischen Genealogischen Taschenbücher* sowie das *Handbuch des Preußischen Adels* genutzt. Internationale Leihgeber wurden unter anderem anhand des *Annuaire de la noblesse* und des *Oxford Dictionary of National Biography* identifiziert. Vgl. Verz. 7.2.

154 Darunter blieben vier Personen bewusst anonym und sind nur mit ihren Initialen aufgeführt.

Personen bezogen.¹⁵⁵ Aspekte wie bürgerliche Kultur, Habitus und Lebensstil, die Praxisformen und Verhaltensstrategien als Prinzipien der Teilhabe begreifen und, wie anhand der Leihausstellungen deutlich zu sehen ist, auch auf adlige Kreise zutreffen können, müssen hier ebenso wie die rein rechtliche Bezeichnung des Staatsbürgers ausgeklammert werden.¹⁵⁶ Für die folgende Betrachtung kann somit allein die Unterscheidung ‚adlig‘ oder ‚nicht adlig‘ berücksichtigt werden, wobei ‚nicht adlig‘ in diesem Zusammenhang mit ‚bürgerlich‘ gleichgesetzt wird, da die Auswertung gezeigt hat, dass andere soziale Formationen wie Arbeiter-, Handwerker- und Bauernschaft ebenso wie der Klerus (erwartungsgemäß) nicht in den Leihgebergruppen vertreten waren.

Zusätzlich ist das Augenmerk auf eine dritte wichtige Gruppe zu richten, die soziologisch gesehen zwischen Adel und Bürgertum zu verorten ist: Die Nobilitierten. Mit dem Regierungsantritt Wilhelms II. stiegen die Zahlen geadelter Bürger im Kaiserreich signifikant an.¹⁵⁷ Seine Nobilitierungspolitik zielte auf kontrollierte Elitenbildung zur Stärkung des immer drastischer schrumpfenden alten Adels sowie auf die persönliche Ehrung vor allem wirtschaftlich erfolgreicher Personen, die der Kaiser in engere Beziehung zum Hof zu setzen beabsichtigte.¹⁵⁸ Wegen der defensiven Haltung des Geburtsadels, der sich weiterhin klar vom Briefadel abgrenzte, sowie aufgrund der Tatsache, dass die Neuadligen in der Regel ihren bürgerlichen Lebensstil weitgehend beibehielten und nicht wie früher irrümlich angenommen, ‚feudalisiert‘ wurden, bildeten sie innerhalb des Adels stets eine eigene Gruppe.¹⁵⁹ Als soziale Aufsteiger sind diese Personen insbesondere deshalb interessant, da ein möglicher Zusammenhang zwischen der Standeserhöhung und der Teilnahme an einer Leihausstellung Hinweise auf konkrete soziale Bedingungen der Partizipation oder Aufstiegsstrategien der Aspiranten liefern könnte.¹⁶⁰

Abgesehen von Herkunft und gesellschaftlichem Avancement sind weiterhin der berufliche Hintergrund, die akademische Bildung und das Einkommen wesentliche Kriterien für die Darstellung der sozialen Position einer Person. Sie ermöglichen die Zuordnung zu Unterkategorien, wie sie beispielsweise Jürgen Kocka in seinen noch immer

155 Zum Bürgertumsbegriff siehe insbes.: Mergel, Thomas: *Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren. Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag*. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41.2001, S. 515–538. – Kocka, Jürgen: *Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert*. In: Kocka 1987a S. 21–63; bes. S. 42–48.

156 Vgl. Mergel 2001 S. 524. – Bourdieu 1982 S. 416–442. – Ders.: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Kreckel, Reinhardt (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983. S. 183–198.

157 Zur Nobilitation im Kaiserreich siehe insbes.: Cecil 1970. – Reif, Heinz: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1999. S. 63–66. – Hertz-Eichenrode, Dieter: *Wilhelminischer Neuadel? Zur Praxis Der Adelsverleihung in Preußen Vor 1914*. In: *Historische Zeitschrift* 282.2006, Nr. 3, S. 645–679.

158 Die Bezeichnung ‚alter Adel‘ soll vornehmlich die Unterscheidung von Geburts- und Briefadel deutlich machen. Konträr dazu wurde der Begriff ‚Uradel‘ im 19. Jahrhundert von den deutschen Heroldsämtern primär auf den ritterbürtigen Landadel, nicht aber auf andere fürstliche, gräfliche und freiherrliche Häuser bezogen. Vgl.: Fritsch, Thomas Freiherr v.: *Die gothaischen Taschenbücher. Hofkalender und Almanach*. Limburg/Lahn 1968. S. 105–107.

159 Vgl. Hertz-Eichenrode, Dieter: *Die Feudalisierungsthese. Ein Rückblick*. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 89.2002, H. 3, S. 265–287. – Reif 1999 S. 67.

160 Ebenso wären inneradlige Standeserhöhungen (Fürstungen) in diesem Kontext relevant, doch sind sie für keinen der beteiligten Altadligen nachweisbar.

grundlegenden Arbeiten zum Bürgertum im langen 19. Jahrhundert beschrieb.¹⁶¹ Ihm zufolge formierten sich innerhalb der deutschen großbürgerlichen Bevölkerungsschicht das Wirtschafts- und das Bildungsbürgertum als dominierende Einheiten, neben denen sich der ‚neue Mittelstand‘ etablierte.¹⁶² Diese Gruppen waren durch familiäre Beziehungen, geschäftliche Netzwerke oder gemeinsames gesellschaftliches Engagement miteinander verbunden und interagierten auf diesen Ebenen auch mit dem Adel. Sie unterschieden sich vom Kleinbürgertum, der Arbeiterschicht und den Bauern durch ihre qualifizierte berufliche Tätigkeit und ihr ökonomisches Kapital sowie in der Lebensführung und kulturellen Praxis. Da für 9 % der Leihgeber der Berliner Ausstellungen nicht bestimmt werden kann, welcher Profession sie nachgingen,¹⁶³ und Rückschlüsse auf individuelle Lebensstile allenfalls punktuell zu ziehen sind, kann eine Zuordnung zu diesen Subkategorien zwar nur unvollständig erfolgen, doch lassen sich generelle Tendenzen hinsichtlich der Beteiligung dieser Untergruppen an den Ausstellungen durchaus aufzeigen (**Diagr. 2a**).

Gleiches gilt für adlige Teilformationen wie etwa Ur-, Amts- oder Hofadel sowie die zahlreichen Gruppierungen und Rangfolgen innerhalb der fürstlichen, gräflichen und freiherrlichen Häuser. Aufgrund dieser diffizilen Untergliederung wird der alte Adel in der vorliegenden Studie in seiner Gesamtheit betrachtet, zumal eine solch kleinteilige Auswertung für die Fragestellung nicht zielführend erscheint. Lediglich die Mitglieder des Hofes werden als Subkategorie gesondert hervorgehoben, um speziell die Beteiligung des Kaiserhauses näher betrachten zu können.¹⁶⁴

Zwei letzte, für die Bestimmung des Sozialstatus einer Person doch nicht unwesentliche Faktoren, sind ihr Geschlecht und ihre Religionszugehörigkeit. Während das (soziale) Geschlecht fast aller beteiligten Aussteller und Ausstellerinnen anhand der angegebenen Namenszusätze bekannt ist,¹⁶⁵ kann ihre religiöse Zugehörigkeit oft nur mittels umfassender Recherchen erschlossen werden. Im Fall der Adligen sind die von ihren Familien vertretenen Konfessionen unter anderem im *Gothaischen genealogischen Taschenbuch* notiert,

161 Vgl. Kocka 1995b S. 9–75. – Kocka 1987b S. 42–48.

162 Zum Wirtschafts- oder Besitzbürgertum zählt Kocka Kaufleute, Industrielle, Unternehmer und Fabrikanten sowie Bankiers und Kapitalbesitzer, während er qualifizierte Experten und akademisch geschulte Fachleute, Wissenschaftler und Freiberufler als Bildungsbürger bezeichnet. Unter dem Begriff ‚neuer Mittelstand‘ subsumierte er die Angehörigen jener Randgruppen, die nicht eindeutig der Bourgeoisie oder dem Bildungsbürgertum zuzurechnen sind, etwa kleinere Beamte und Angestellte, nicht-adlige Offiziere sowie Künstler. Vgl. Kocka 1995b S. 9 f.

163 Für 39 männliche Leihgeber ist der berufliche Hintergrund ungesichert. Da Frauen der gehobenen bürgerlichen und adligen Schichten in der Regel keiner einkommensrelevanten Arbeit nachgingen, sind sie hier nicht mitgezählt.

164 Hierzu siehe insbes. Kap. 3.2.2.1

165 Mit Geschlecht ist in der vorliegenden Arbeit primär das soziale Geschlecht (Gender) gemeint, wobei non-binäre Geschlechtsidentitäten aufgrund der Quellendarstellung nicht berücksichtigt werden können. Hier finden sich lediglich die normativen, binären Anreden ‚Herr‘, ‚Frau‘ oder ‚Fräulein‘, die Rückschlüsse auf transgeschlechtliche oder andere sexuelle Identitätskategorien nicht zulassen, zumal diese während des Untersuchungszeitraums aufgrund gesellschaftlicher und rechtlicher Restriktionen nicht offen gelebt werden konnten. Vgl. hierzu: Bublitz, Hannelore: *Geschlecht*. In: Korte/Schäfers 2010 S. 88–105. – Stryker, Susan: *Transgender History*. Berkeley 2008.

wogegen für die bürgerlichen Leihgeber nur vereinzelt, etwa in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*, Angaben hierüber zu finden sind. Für die Zuordnung zum Judentum geben etymologische Lexika Hinweise.¹⁶⁶ Mögliche Konversionen oder Kirchenaustritte werden jedoch nur selten verzeichnet und wären allein über eine Untersuchung der individuellen Biografien sowie der Stammbäume erschließbar. Dennoch sollen insbesondere die jüdisch-stämmigen Leihgeberinnen und Leihgeber in einem separaten Abschnitt (3.2.1.2) genauer betrachtet werden, da ihre Partizipation aufgrund der ambivalenten Stellung der Juden im Kaiserreich für die Frage nach den sozialen Voraussetzungen und Folgen der Ausstellungsbeteiligung besonders relevant ist.¹⁶⁷

Die Ausgangslage für eine empirische Untersuchung der sozialen Konstellation der Leihgebergruppen mag aufgrund der teils lückenhaften Datenlage zunächst ungünstig erscheinen. Aspekte wie die individuelle soziale Mobilität, insbesondere der gesellschaftliche Aufstieg durch Nobilitierung, Konversion oder Heirat, sowie die Problematik der Mehrfachbesetzung etwa im Fall der gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer häufiger auch akademisch gebildeten Industriellen, die Wirtschafts- und Bildungsbürger zugleich waren, erschweren die Beschreibung ihrer sozialen Position zusätzlich.¹⁶⁸ Es sei jedoch betont, dass eine sozialhistorische Detailstudie nicht Ziel dieser Arbeit sein kann. Stattdessen wird anhand der fassbaren Daten und mithilfe konkreter Setzungen, die im Folgenden transparent gemacht werden, ein allgemeiner Überblick zur gesellschaftlichen Verortung der Aussteller in ihrer Gesamtheit und Entwicklung gegeben. Somit können die Ausstellungen als fixe Bestandteile der kulturellen Praxis einer bürgerlich-adligen Elite Berlins erkennbar gemacht werden.

3.2.1.1 Bürgerliche, Geburtsadel und Nobilitierte

Die zehn untersuchten Berliner Leihausstellungen wurden durchschnittlich von rund 61 % bürgerlichen, 25 % altadligen und 14 % nobilitierten Personen besickt (**Tab. 2**). Innerhalb der Gesamtmenge aller Leihgeber befanden sich 251 Bürger (58 %), 139 Altadlige (32 %) und 38 Nobilitierte (9 %).¹⁶⁹ Die Aussagekraft dieser Mittelwerte ist freilich begrenzt. Erst eine Analyse der Leihgeberbeteiligung für die einzelnen Ausstellungen und deren

166 Siehe exemplarisch: Guggenheimer, Eva H./ Guggenheimer, Heinrich W.: *Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen*. München 1996.

167 Zur Stellung der Juden im Kaiserreich siehe exempl. Volkov, Shulamit: *Die Juden in Deutschland 1780–1918. Enzyklopädie deutscher Geschichte*. Bd. 16. 2., verb. Aufl. München 2010. – Lässig, Simone: *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004. – Rürup, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1987.

168 Vgl. Hradil 2010 S. 225. – Kocka 1995b S. 9 f.

169 Ein Prozent der Beteiligten kann keiner dieser Kategorien zugeordnet werden, da sie anonym auftraten.

Entwicklung über die Gesamtdauer des Untersuchungszeitraums macht die tatsächliche soziale Konstellation der Mitwirkenden anschaulich.¹⁷⁰

So lassen sich in der diachronen Betrachtung für die fünf vor der Jahrhundertwende veranstalteten Ausstellungen (1872–1898) größere Konstanten bezüglich der sozialen Herkunft ihrer Leihgeberinnen und Leihgeber ablesen, während die Schauen des Museumsvereins und der Kunstakademie (1906–1914) in ihren Sozialstrukturen deutliche Schwankungen aufweisen. Weiterhin werden unterschiedliche Konjunkturen in der Beteiligung einzelner Gruppen und Untergruppen sichtbar (**Diagr. 1a** und **2a**).

Hinsichtlich der Anteile Adliger, Bürger und Nobilitierter erscheinen die Demografien der Zeughaus-Ausstellung von 1872 und der Gemäldeausstellung von 1883 nahezu deckungsgleich. Die Beteiligung der Bürger lag jeweils leicht über dem erwähnten Durchschnitt und auch der Adel war etwas stärker vertreten. Dagegen blieben die Anteile der Nobilitierten deutlich unter ihren späteren Höchstwerten. Obgleich die beiden ersten Ausstellungen in ihren Sozialstrukturen zunächst so ähnlich erscheinen, werden bei genauerer Betrachtung doch einige Unterschiede deutlich (**Diagr. 2a**). So zeigt sich innerhalb der bürgerlichen Subkategorien für die Gewerbeausstellung ein klares Übergewicht des neuen Mittelstands, der hier mit einem Anteil von 22 % seinen Maximalwert erreichte. Ein Grund dafür ist die rege Beteiligung von Militärs, die wohl in engerer Verbindung zum Zeughaus standen.

Eine weitere Erklärung liegt in der gesellschaftlichen Disposition der Berliner Sammlerkultur. Zur Zeit der Reichsgründung gehörten die staatsnahen Beamten zu ihren dominierenden Gruppen.¹⁷¹ Sie wurden infolge der Gründerjahre jedoch zunehmend von der neuen Wirtschaftselite verdrängt. Aufgrund des kontinuierlichen Wachstums der 1880er und 1890er Jahre, das vielen Betrieben den Durchbruch zum Großunternehmen ermöglichte und das Gesamtvermögen der deutschen Banken auf ein Dreifaches anwachsen ließ, verfügten die Führungskräfte in diesen Berufszweigen nun über die entsprechende Finanzkraft, um hochkarätige Sammlungen aufzubauen.¹⁷²

Diese Entwicklung spiegelt sich in den vorliegenden Zahlen klar wider. Bereits 1883 bildeten die Kapitalbesitzer und Unternehmer mit 32 % die größte Gruppe und erreichten während der 1890er Jahre Werte von bis zu 40 %. Dagegen hatte der neue Mittelstand seinen durchschnittlichen Anteil bis dahin halbiert und verschwand nach 1900 fast völlig. Ähnlich verhielt es sich mit den Bildungsbürgern, die zwischen 1872 und 1898 stets die drittgrößte Gruppe bildeten; ihre Beteiligungsrate halbierte sich nach der Jahrhundertwende.

Betrachtet man die Entwicklung der Aristokratenanteile der ersten fünf Fallbeispiele (**Diagr. 1a**) bleiben sie relativ konstant in ihrer Position als zweitstärkste Gruppe. Schwankungen zeigen sich jedoch bei der Niederländer- und der Renaissance-Ausstellung. Hier

170 Die Untersuchung fokussiert ausschließlich die relativen Zahlen der Beteiligten an den jeweiligen Ausstellungen und ihr Verhältnis zur Gesamtmenge. Andere Interpretationsmöglichkeiten wie etwa die absolute oder relative Menge der geliehenen Exponate greifen nicht, da nicht alle Objekte ihren Besitzerinnen und Besitzern zuzuordnen sind.

171 Vgl. Kuhrau 2005 S. 46.

172 Vgl. Burhop, Carsten: *Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs 1871–1918*. Göttingen 2011. S. 140, 167f.

sanken die Anteile der Altadligen um gut 10 %, während die Bürger in ihrer Gesamtheit mit 70 % und 73 % Höchstwerte erreichten.

Es liegt nahe, diese Tendenzen über die jeweiligen Ausstellungsschwerpunkte zu ergründen. Bode erklärte, die KG habe die niederländische Kunst als Auftakt für ihre Ausstellungsreihe gewählt, da „die Kunstwerke dieser Zeit, insbesondere die Gemälde der holländischen Schule im Berliner Privatbesitz weitaus am zahlreichsten vertreten sind“. ¹⁷³ Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts erfreute sich insbesondere in bildungsbürgerlichen Kreisen aber auch in höfischen Sammlungen anhaltender Beliebtheit. ¹⁷⁴ In ihren realitätsbezogenen Darstellungsweisen und ihrem moralisierenden Gehalt kam sie der zeitgenössischen bürgerlichen Weltanschauung entgegen. Zudem waren diese Werke noch in größeren Mengen auf dem Markt verfügbar und mit ihren oft kleinen Bildformaten für eine Platzierung im Wohnbereich prädestiniert. Die Malerei und das Kunsthandwerk der Renaissance wurden im Historismus ebenfalls zunehmend geschätzt und bildeten in den ab den 1880er Jahren durch Bodes Mithilfe entstandenen, primär bürgerlichen Kollektionen oft einen Schwerpunkt. ¹⁷⁵ Die Orientierung auf diese Richtungen geschah in Abstimmung mit dem Geschmack und Einrichtungsstil der Kunstfreunde, ebenso wie mit Blick auf die Lücken in den Berliner öffentlichen Sammlungen, die Bode durch spätere Schenkungen zu schließen hoffte. Dabei spielte die Kunst des 18. Jahrhunderts für ihn jedoch kaum eine Rolle, sie lag außerhalb seiner persönlichen und beruflichen Interessengebiete. ¹⁷⁶

Dennoch dominierten die als ‚aristokratisch‘ betrachteten Werke des Rokokos nicht nur die Bestände der Königlichen Schlösser und den Kunstbesitz Adliger, sondern waren auch in den bürgerlichen Sammlervillen fast durchgängig vertreten. ¹⁷⁷ Dort bildeten sie jedoch allenfalls im Bereich der Kleinkunst den Gegenstand systematischer Kollektionen. Sie gehörten primär zur Ausstattung der in französischem Stil eingerichteten Salons und Damenzimmer. Wie Sven Kuhrau anschaulich darlegte, war die Kunst des Rokokos im Verständnis des späten 19. Jahrhunderts stark ‚weiblich‘ konnotiert. Demnach kann es wenig überraschen, dass der Anteil der Leihgeberinnen 1892 gegenüber den Schauen von 1890 und 1898 fast doppelt so hoch lag. ¹⁷⁸

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass der Anteil der beteiligten Altadligen im Fall der Ausstellungen, die nicht Werke des 18. Jahrhunderts, speziell des Rokoko, zeigten, merklich sank. Dort wo der Fokus auf den primär ‚bürgerlich‘ konnotierten Kunstzweigen der Renaissance und des niederländischen Barock lag, dominierten tatsächlich auch bürgerliche Leihgeberinnen und Leihgeber.

173 Bode 1890 S. 199.

174 Vgl. Kuhrau 2005 S. 181–187. – Bode 1914a.

175 Vgl. Kuhrau 2005 S. 162–181, S. 193–203. – Hierzu weiterhin: Kap. 5.1.3.

176 Vgl. ebd. S. 187.

177 Ebd. S. 187–193.

178 Wie die Auszählung zeigt, waren 1890 und 1898 nur 13 bzw. 14 % aller identifizierbaren Beteiligten Frauen (8 bzw. 10 Personen). 1892 stieg dieser Wert auf 24 % an, hier waren 28 von 177 Personen weiblich.

Für die Ausstellungen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins zeigt sich eine Fortführung und partielle Verstärkung der bisher sichtbaren Tendenzen in der Entwicklung der Leihgeber-Sozialstruktur. Der Anteil des Geburtsadels sank nunmehr um zwei Drittel auf durchschnittlich 8 %, wobei zur Portrait-Ausstellung 1909 kein einziger Altadliger beitrug. Dagegen erreichte im selben Jahr der schon zuvor kontinuierlich zunehmende Anteil der Nobilitierten mit 32 % seinen Maximalwert. Bereits 1906 hatte er sich gegenüber den vorhergehenden Schauen vervierfacht.¹⁷⁹ Um diese drastische demografische Verschiebung verständlich zu machen, gilt es zunächst, die allgemeinen historischen wie auch die praktischen Rahmenbedingungen dieser Ausstellungen zu umreißen.

Wie bereits erwähnt, hatte Wilhelm II. mehr Nobilitierungen vorgenommen als seine beiden Vorgänger.¹⁸⁰ Zudem waren bis zum Dreikaiserjahr inneradlige Standeserhöhungen üblicher gewesen, wogegen Wilhelm II. vermehrt neue Adelstitel für Bürger schuf. In seiner Nobilitierungspolitik hatte er sich verstärkt den Unternehmern zugewandt, während Wilhelm I. noch bevorzugt Militärs geadelt hatte. Wirtschaftlicher Erfolg und berufliche Leistung führten nun häufiger zu Standeserhebungen als noch während der 1870er und 1880er Jahre. Diese Entwicklung wird in der Leihgeber-Konstellation der Ausstellungen reflektiert: Nach 1900 stieg die ohnehin stetig wachsende Quote der Fabrikanten, Unternehmer und Bankiers noch einmal sprunghaft an.

Die Dominanz ‚bourgeoiser‘ Leihgeber erklärt sich im Fall der Ausstellungen des KFMV weiterhin durch die vereinsimmanente Sozialstruktur. Aufgrund der hohen Beitrittskosten waren hier überwiegend Industrielle, Manager und Multimillionäre vertreten.¹⁸¹ Die Akademiker, die in der KG noch den Hauptteil der Mitglieder ausgemacht hatten, waren nun deutlich unterrepräsentiert.¹⁸² Dies wirkte sich unmittelbar auf die Ausstellungen aus, da der Museumsverein dort ausschließlich Werke aus dem Besitz seiner Mitglieder präsentierte. Folglich verhielt sich die wachsende Zahl nobilitierter Leihgeber weitgehend kongruent zur gesteigerten Beteiligung der Kapitalbesitzer, die im Mittelpunkt der wilhelminischen Nobilitierungsstrategie standen, während sich der Rückgang der Anteile bildungsbürgerlicher und mittelständischer Leihgeber aus den neuen Zugangsregularien der Ausstellungen erklärt.

179 Vor 1900 hatten sich durchschnittlich rund 5 % Neoadlige beteiligt.

180 Dies bezieht sich auf die Neuschöpfungen von Adelstiteln, nicht auf inneradlige ‚Fürstungen‘. Er adelte während seiner Regentschaft 739 Personen, was einem Anteil von 88 % aller von ihm durchgeführten Standeserhebungen und -erhöhungen entsprach. Für Wilhelm I. liegt dieser Wert bei 75 % und für Friedrich III. bei 70 %. Vgl. Cecil 1970 S. 760 f., Tab. I.

181 Unter den 45 Gründungsmitgliedern des Vereins finden sich 13 Großhändler und Industrielle (29 %) sowie zwölf Bankiers (26 %). Dagegen waren lediglich sieben Akademiker (16 %) und nur drei Künstler vertreten (6 %). Vgl. KFMV Gründungsmitglieder auf www.kaiser-friedrich-museumsverein.de. [Siehe Lit. VZ].

182 Zur Sozialstruktur der KG liegen bislang keine ausführlichen Studien vor. Die erhaltenen Mitgliederlisten zeigen jedoch sehr hohe Akademiker-Quoten: 1888 lag ihr Anteil bei 47 % und 1901 bei 45 %. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Mitglieder-Verzeichnis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin Februar 1888*. Berlin 1888. – Dies. (Hg.): *Mitglieder-Verzeichnis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin März 1901*. Berlin 1901.

Zuletzt soll die soziale Konstellation der Beteiligten für die Ausstellungen der Kunstakademie in den Blick genommen werden. Für deren Interpretation gelten jedoch andere Prämissen als für die übrigen Beispiele, denn in beiden Fällen waren mehr als die Hälfte der Aussteller britische, französische oder andere Staatsangehörige.¹⁸³ Da die Sozialstrukturen Englands und Frankreichs auf eigenen Grundlagen basieren, können die gesetzten Untersuchungskriterien hier nur bedingt Anwendung finden. So gelten aufgrund des Primogenitur-Prinzips die leiblichen Nachkommen britischer Adliger mit Ausnahme des erstgeborenen Sohnes als bürgerlich, sodass ihre soziale Herkunft und ihr Sozialstatus in einem disparaten Verhältnis stehen.¹⁸⁴ Auch die französische Aristokratie stellte infolge der Revolution von 1789 ein Konglomerat aus Geburtsadel und reichen Grundbesitzern (*grands notables*) dar, die jedoch um die Jahrhundertmitte zunehmend an Macht verloren.¹⁸⁵ Zwischen den überlebenden Familien des Ancien Régime und der neuen *Noblesse d'Empire* bestand eine tiefgreifende Rivalität im Kampf um soziale und politische Hegemonie, dem 1870 mit der Gründung der Dritten Republik zumindest in rechtlicher Hinsicht ein Ende gesetzt wurde, da die neue Verfassung Adelsprivilegien nivellierte.

Diese Voraussetzungen gilt es in der Untersuchung der Sozialstruktur dieser Beispiele zu berücksichtigen, zumal die deutliche Dominanz der Altadligen in beiden Fällen ein zentrales Spezifikum darstellte. Ihr Anteil hatte sich mit 44 % (1908) und 52 % (1910) im Vergleich zu den vorhergehenden Schauen beinahe verdoppelt (**Tab. 2**). Entsprechend deutlich sanken die Anteile der bürgerlichen und der nobilitierten Aussteller. Einer Begründung für die umgekehrten Verhältnisse in den Sozialstrukturen ist in diesen beiden Fällen nur unter Berücksichtigung ihres erweiterten Entstehungskontexts nahezukommen. Insbesondere die persönlichen Netzwerke der Organisatoren dürften hierbei eine Rolle gespielt haben. Götz von Seckendorff pflegte als ehemaliger Oberhofmarschall exzellente Beziehungen zum internationalen Hochadel und konnte während seines Aufenthalts in England insgesamt sechs *Peers* sowie Alfred de Rothschild (1842–1918) zur Unterstützung der *Ausstellung älterer englischer Meister* bewegen.¹⁸⁶ Laut Bode hatte von Seckendorff vornehmlich die

183 An der englischen Ausstellung beteiligten sich 17 britische Staatsbürger (davon drei deutscher Herkunft). Mit Melanie von Metternich waren eine Österreicherin und mit John Pierpont Morgan ein US-Bürger involviert. Zu den Leihgebern von 1910 gehörten 45 Franzosen sowie neun Personen dänischer, russischer, österreichischer, britischer, niederländischer, spanischer und liechtensteinischer Nationalität.

184 Dadurch bestanden hier häufiger verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Adligen und Bürgern als im Kaiserreich. Im 19. Jahrhundert heirateten selbst Angehörige des Hochadels (*peerage*) in bourgeoise Kreise ein und der Adel blieb, insbesondere auf der Ebene der titellosen Grundbesitzer (*gentry*), offen für den Zugang wohlhabender Bürger. Vgl. Mosse, Werner: *Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung*. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Bd. 3. Göttingen 1995. S. 9–47; bes. S. 20 f.

185 Vgl. ebd. S. 22–24. – Weiterhin: Bluche, François: *La noblesse française au XVIII^e siècle*. Paris 2013. – Saint-Martin, Monique de: *Der Adel. Soziologie eines Standes*. Konstanz 2013.

186 Laut Friedländer setzte von Seckendorff „seine ganze Kraft, seine Kenntnisse, seinen Geschmack und seine gesellschaftlichen Beziehungen ein.“ Friedländer, Max J.: *Die Engländer in der Berliner Akademie*. In: KuK 6.1908, H. 6, S. 219–223; hier S. 219.

„alten, [...] gut preußisch gesinnten Familien“ um ihre Teilnahme ersucht,¹⁸⁷ was angesichts der aktuellen politischen Lage und des diplomatischen Hintergrunds der Ausstellung entscheidend war, da in diesen Kreisen eine Bereitschaft, sich für eine Ausstellung anlässlich des Kaisergeburtstags zu engagieren, zu erwarten war. Auch in Paris erwirkte er zwei Jahre später zusammen mit dem französischen Komitee „die Zusage einer Reihe der bekanntesten Sammler“, von denen über die Hälfte adlig waren.¹⁸⁸

Da die Arbeit primär die deutschen Leihgeber fokussiert, erscheint ein separater Blick auf deren soziale Konstellation zwingend. Werden die internationalen Beteiligten beider Ausstellungen herausgerechnet (**Diagr. 1b, 2b**), wird deutlich, dass die demografische Verschiebung tatsächlich nicht allein in deren Dominanz begründet liegt, sondern sich auch in der Zusammensetzung der deutschen Ausstellerinnen und Aussteller bestätigt und sogar intensiviert. Während die Anteile der Aristokraten unter den internationalen Beteiligten bereits deutlich über dem bisherigen Mittelwert lagen, waren die deutschen Adligen auf den Akademie-Ausstellungen noch stärker vertreten. Von den 15 deutschen Leihgebern der englischen Ausstellung gehörten sieben (47 %) dem alten Adel an, sechs (40 %) waren nobilitiert und lediglich zwei (13 %), Eduard Arnhold und Eduard Simon, waren Bürgerliche. Auch bei der *Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* waren 20 der 33 deutschen Leihgeber (61 %) Angehörige alter Adelshäuser, neun (27 %) waren bürgerlich und nur vier (12 %) nobilitiert. In den Subkategorien zeigt sich, dass insbesondere der sonst eher schwach repräsentierte Hofadel sich nun wieder intensiver beteiligte. Dagegen sanken die Anteile der Wirtschaftsbürger erstmals signifikant, wobei ein Teil von ihnen aufgrund ihrer Nobilitierung nicht in der Statistik abgebildet wurde.

Neben der Reichweite und den Spezifika der Initiatoren-Netzwerke der Akademie dürften für diese extremen Unterschiede der Sozialstrukturen wiederum die Ausstellungsinhalte eine Rolle gespielt haben. Wie sich zuvor bereits abzeichnete, entsprach die Kunst des Rokoko nicht den primären geschmacklichen Präferenzen der bürgerlichen Berliner Sammler und die älteren englischen Meister wurden gerade erst ‚entdeckt‘, sie hatten bislang kaum zum Repertoire der lokalen Sammlerkultur gehört.¹⁸⁹ Darüber hinaus stammte ein Teil der Exponate dieser beiden Schauen aus altem Familienbesitz und war seit der Ersterwerbung nicht auf den Kunstmarkt gelangt, sondern innerhalb der Adelshäuser vererbt worden. Für mehrere Portraits adliger Würdenträger wie etwa Rigauds *Bildnis des hessischen Landgrafen Wilhelm VIII.* aus dem Besitz des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen (1868–1937) bestätigt sich diese Annahme. Weitere Beispiele dieser Art finden sich bei genauer Prüfung sowohl für die englische als auch die französische Ausstellung.

3.2.1.2 Leihgeber jüdischer Herkunft

In ihrer Arbeit zum gesellschaftlichen Aufstieg der Juden innerhalb des deutschen Bürgertums zeigte Simone Lässig, dass die Emanzipation dieser religiösen Minderheit trotz der

187 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

188 Ebd.

189 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.1.

öffentlichen Anfeindungen und sozialen Benachteiligungen während des 19. Jahrhunderts rasant vorangeschritten war.¹⁹⁰ Ihr zufolge konnte um die Jahrhundertwende mehr als ein Drittel aller jüdischen Haushalte im Kaiserreich der sozialen Kategorie Bürgertum zugeordnet werden, wogegen lediglich fünf bis acht Prozent aller Deutschen dieser Gruppe angehörten. Seit der Reichsgründung besaßen Juden in allen deutschen Gebieten das Bürgerrecht.¹⁹¹ Ihrer von oben eingeleiteten rechtlichen Gleichstellung stand jedoch ein langwieriger soziokultureller Integrationsprozess der ‚Verbürgerlichung‘ und Akkulturation gegenüber, gegen den sich seit Mitte der 1870er Jahre teils massiver Widerstand in der deutschen Bevölkerung erhob.¹⁹² Der Gründerkrach von 1873 und die anschließende Wirtschaftskrise hatten zur Bildung neuer antijüdischer Bewegungen beziehungsweise zu einer Aktualisierung bestehender antisemitischer Ressentiments geführt, da insbesondere jüdischen Investoren und Aktionären die Schuld an der ökonomischen Depression zugeschoben wurde.¹⁹³

Diese Sündenbock-Mentalität und der Berliner Antisemitismusstreit, der zwischen 1879 und 1881 die Debatte um die Eingrenzung der jüdischen Emanzipation und die rassistischen Theorien des Historikers Heinrich von Treitschke (1834–1896) verhandelte, machen deutlich, dass der seit Langem bestehende Judenhass im jungen Kaiserreich eine neue Qualität erhalten hatte.¹⁹⁴ Nun standen nicht mehr nur Personen jüdischen Glaubens, sondern auch zum Christentum konvertierte Jüdinnen und Juden sowie deren Nachkommen im Zentrum antisemitischer Diskriminierung.

190 Vgl. Lässig 2004 S. 13.

191 Das Gesetz, betreffend die Gleichberechtigung der Konfessionen in bürgerlicher und staatsbürgerlicher Beziehung galt ab 1869 zunächst für die Staaten des Norddeutschen Bundes und wurde 1871 Teil der Reichsverfassung. Vgl. Volkov 1995 S. 105.

192 Vgl. ebd. S. 107, 110. – Lässig 2004 S. 671. – Heid, Ludger: *Die Juden sind unser Unglück! Der moderne Antisemitismus in Kaiserreich und Weimarer Republik*. In: Ders./ Braun, Christina von: *Der ewige Judenhass. Christlicher Antijudaismus, deutschnationale Judenfeindlichkeit, rassistischer Antisemitismus*. Berlin, Wien 2000. S. 110–130. – Einen kritischen Überblick über die Forschungsarbeiten und Thesen zum Antisemitismus im Kaiserreich bietet weiterhin: Albrecht, Henning: *Preußen, ein ‚Judenstaat‘. Antisemitismus als konservative Strategie gegen die ‚Neue Ära‘ – Zur Krisentheorie der Moderne*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 37.2011, Nr. 4, S. 455–481.

193 Laut Carsten Burhop hatten sich die sogenannte Gründerkrise und die anschließende Große Depression tatsächlich nicht so frappierend auf die Realwirtschaft ausgewirkt, wie es vielfach beschrieben wurde. Vgl. Burhop 2011 S. 215. – Daniela Weiland weist ebenfalls auf diese verzerrte Darstellung der tatsächlich nur bis 1879 stagnierenden Konjunktur hin und verdeutlicht, wie diese „ökonomische Wachstumsstörung“ in der gesellschaftlichen Wahrnehmung jedoch sehr viel bedrohlicher empfunden wurde. Vgl. Weiland, Daniela: *Otto Glagau und „Der Kulturkämpfer“*. *Zur Entstehung des modernen Antisemitismus im frühen Kaiserreich*. Berlin 2004. S. 21–26, 49–56; bes. S. 25 f. – Weiterhin: Albrecht 2011 S. 476 f.

194 Vgl. Zimmermann, Moshe/Berg, Nicolas: *Berliner Antisemitismusstreit*. In: Diner, Dan (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2011. S. 277–282. – Krieger, Karsten: *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879–1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation. Kommentierte Quellenedition*. München 2003. – Meyer, Michael A.: *Heinrich Graetz and Heinrich Von Treitschke: A Comparison of Their Historical Images of the Modern Jew*. In: *Modern Judaism* 6.1986, Nr. 1, S. 1–11.

Aus diesem Grund ist es für die Untersuchung der Beteiligung von Leihgebern jüdischer Herkunft unerlässlich, auch Konvertiten¹⁹⁵ und deren Angehörige in die Betrachtung einzubeziehen, da sie infolge der neuen Rassentheorie, unabhängig von ihrer tatsächlichen Religionsausübung, faktisch als Juden wahrgenommen wurden. Wie das bekannte Beispiel des Bankiers Ernst von Mendelssohn-Bartholdy (1846–1909) zeigt, erfuhren sie häufig auch Jahrzehnte nach dem Übertritt noch dieselben Benachteiligungen wie nicht getaufte Jüdinnen und Juden.¹⁹⁶ Darüber hinaus sind konvertierte Juden für die Frage nach den sozialen Effekten der Ausstellungen von besonderem Interesse, da in ihrer Bereitschaft zum Glaubenswechsel ein gesteigerter Anpassungswille erkennbar wird und die Hoffnung auf Kompensation, Partizipation oder Distinktion noch deutlicher zum Ausdruck kam.

Rund 20 % aller Aussteller (88 Personen) waren jüdisch oder stammten aus jüdischen Familien. Da die gesellschaftliche Integration respektive Inklusion jüdischer Staatsbürger im Kaiserreich, in Frankreich, England und anderen westeuropäischen Staaten unterschiedlich verlief, soll das Augenmerk im Folgenden primär auf die Beteiligung deutscher Juden und Konvertiten gelegt werden.¹⁹⁷ Dies waren 78 Personen, wobei für 16 von ihnen die Zugehörigkeit zum jüdischen Glauben aufgrund ihrer familiären Verbindungen oder der etymologischen Zuweisung ihrer Namen zwar wahrscheinlich ist, jedoch nicht eindeutig verifiziert werden kann. Für 14 Ausstellerinnen und Aussteller jüdischer Herkunft ist ein Konfessionswechsel dokumentiert oder stark zu vermuten und für acht weitere Personen ist die Taufe konkret datierbar. In wenigen Fällen wurde die Konversion zwar behauptet, aber nicht belegt oder es bleibt unklar, welcher Konfession die Konvertiten später angehörten. Insofern kann die folgende Auswertung lediglich die Mindestwerte für die Anteile der Leihgeberinnen und Leihgeber jüdischer Herkunft an den einzelnen Ausstellungen angeben (**Tab. 3**). Das bedeutet, nur diejenigen Personen, deren Religionszugehörigkeit belegt ist, werden als jüdisch, getauft oder Angehörige einer Konvertitenfamilie gezählt. Zwar ist davon auszugehen, dass ihre reelle Beteiligungsrate höher lag, für die vorliegende Untersuchung ist eine Darstellung der tendenziellen Entwicklung der Partizipation jüdisch-stämmiger Personen, die durch konkrete Einzelbeispiele unterfüttert wird, jedoch hinreichend aussagefähig.

Im Verlauf des Untersuchungszeitraums zeigt sich eine massive Zunahme der Teilhabe jüdisch-stämmiger Leihgeber und Leihgeberinnen (**Diagr. 3**). Ihr durchschnittlicher Gesamtanteil hatte sich nach der Jahrhundertwende mehr als verdoppelt; er stieg von 21 % auf 44 %, obwohl die von der Akademie organisierten Schauen aufgrund ihrer hohen Adelsanteile diesem Trend entgegenstanden. Die Quote der ungetauften Juden lag dabei

195 Die Begriffe Konvertiten, konvertierte Juden und getaufte Juden beziehen sich im Folgenden stets auf Personen jüdischer Herkunft, die zum Christentum konvertiert sind.

196 Mendelssohn-Bartholdys Vorfahren waren seit zwei Generationen evangelisch. Dennoch hatte sich das preußische Heroldsamt 1895 aufgrund des „semitischen Ursprungs“ seiner Familie zunächst gegen seine Nobilitierung gestellt. Vgl. Reitmayer, Morten: *Bankiers im Kaiserreich. Sozialprofil und Habitus der deutschen Hochfinanz*. Göttingen 1999. S. 163.

197 Ausnahmen bilden die österreichischen Sammler Carl [von] Hollitscher und Ludwig Berl, die dauerhaft in Berlin lebten und als Mitglieder des KFMV Teil der hiesigen Sammlerkultur waren.

stets um ein Mehrfaches höher als die der konvertierten und ihrer Nachkommen. Die einzelnen Werte sollen im Folgenden näher erläutert werden.

Die Gewerbeausstellung von 1872 zeigte mit lediglich 11 % die verhältnismäßig geringste Beteiligung von Personen jüdischer Herkunft. Wie erwähnt, engagierten sich hier wesentlich mehr Beamte und Militärs als bei späteren Schauen. Da Juden erst seit Kurzem Zugang zur höheren Beamtenlaufbahn und zum Offizierskorps hatten (realiter jedoch kaum dort angelangten),¹⁹⁸ waren sie in dieser Gruppe entsprechend unterrepräsentiert. Dies steht in Korrelation zur schwachen Präsenz von Vertretern privater Bankgeschäfte, die traditionell als Domäne jüdischer Familien galten.¹⁹⁹

1883 stieg der Anteil jüdischer Leihgeber bereits auf mindestens 19%.²⁰⁰ Beteiligt waren unter anderem der Eisenbahnunternehmer Hugo Pringsheim (1845–1915), der Jurist Carl Bernstein (1842–1894) und die Bankiers Hermann Frenkel (1850–1932) und Oscar Hainauer. Letzterer präsentierte seine große Renaissancekunstsammlung in einem separaten Kabinett.²⁰¹

Laut Bode hatte Hainauer mit seiner Teilnahme an den öffentlichen Ausstellungen insbesondere bei dieser ersten Gemäldeschau, „zur Verfeinerung des Geschmacks, zur Nacheiferung seitens der Sammler und zur Bildung neuer [Sammlungen]“ beigetragen.²⁰² Seine Privatgalerie wurde zum Prototypen einiger der größten und wichtigsten Renaissancekollektionen Berlins und wie im Folgenden deutlich wird, diente sie ihrem Besitzer fraglos als Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg.²⁰³

Oscar Hainauer vertrat das Bankhaus Rothschild in Berlin und baute hier spätestens seit dem Umzug ins Tiergartenviertel 1874 eine der ersten systematischen Renaissance-sammlungen nach dem Vorbild seiner Pariser Geschäftspartner auf. Nachdem er bereits die Gewerbechau mit Leihgaben beschickt hatte, gehörte er 1883 zur Spitze der Ausstellungskommission. Bis zu seinem Tod 1894 zählte er zu den engagiertesten Unterstützern der Berliner Leihausstellungen. Zudem wirkte er aktiv im Beirat des Kunstgewerbemuseums mit und trat mit einigen Stiftungen für die Museen mäzenatisch hervor.

Hainauer verband mit seinem kulturellen Engagement und der Sichtbarmachung seines Sammeleifers offenbar die Hoffnung, nähere Verbindung zum kunstliebenden Kronprinzenpaar aufzubauen, da er seit spätestens 1875 um eine Nobilitierung bemüht war.²⁰⁴ Tatsächlich durfte er Kronprinzessin Victoria, deren Interesse an der Renaissancekunst

198 Vgl. Jensen, Uffa: *Wirtschaft und Berufsstruktur*. In: *Hamburger Schlüsseldokumente zur deutsch-jüdischen Geschichte*, juedische-geschichte-online.net, 22.09.2016. – Esser, Michael: *Jüdische Soldaten des Ersten Weltkriegs aus dem Rhein-Sieg-Kreis*. In: Kleine-Kraneburg, Andreas (Hg.): *Jüdische Soldaten in deutschen Armeen*. Sankt-Augustin, Berlin 2008. S. 51–58; bes. 52.

199 Vgl. Reitmayer 1999 S. 165. – 1872 waren nur zwei Bankiers als Leihgeber beteiligt.

200 Zu den zehn sicher als jüdisch identifizierten Personen kommen aufgrund ihres familiären Hintergrunds vermutlich noch vier weitere hinzu. Der Anteil jüdischer Leihgeber würde somit auf bis zu 26 % ansteigen.

201 Siehe hierzu Kap. 3.2.2.2 und Kap. 4.1.2.1.

202 Bode, Wilhelm (Hg.): *Die Sammlung Oscar Hainauer*. Berlin 1897. S. 6f.

203 Für das Folgende siehe Kuhrau 2005 S. 275.

204 Vgl. Kuhrau 2005 S. 44. – Drewes, Kai: *Jüdischer Adel. Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 2013. S. 87f. – Clemens 2011 S. 211.

wohl ein Motiv für seine Orientierung auf dieses Gebiet gewesen war, infolge der Ausstellung im Herbst 1883 in seiner Villa empfangen. Da Nobilitierungen ungetaufter Juden in Preußen unüblich waren, konvertierte Hainauer zum Protestantismus, bevor er sein Adelsgesuch 1888 (schließlich jedoch vergeblich) an den neu gekrönten Kaiser stellte.²⁰⁵ Somit stellt Oscar Hainauers Fall ein konkretes Beispiel für die gezielte Instrumentalisierung einer Privatsammlung sowie ihrer öffentlichen Ausstellung als Mittel zum sozialen Avancement dar. Auf die Beteiligung jüdischer Adels-Aspiranten und die soziale Bedeutung von Titeln und Ehrungen soll in Abschnitt 3.2.1.3 nochmals vertieft eingegangen werden.

Im Verlauf der 1890er Jahre stiegen die Anteile von Leihgebenden jüdischer Herkunft weiter an, wobei die Rokoko-Ausstellung aufgrund der hohen Adligenquote wiederum einen Rückgang verzeichnete. Mit einem Gesamtanteil von 35 % erreichte ihre Beteiligung 1898 einen ersten Höhepunkt.

Im Gegensatz zur deutlich gesteigerten Präsenz jüdisch-stämmiger Aussteller blieb der Anteil jüdischer Vereinsmitglieder in der KG weiter relativ gering.²⁰⁶ Die grundsätzliche Zunahme der Beteiligung deutsch-jüdischer Leihgeberinnen und Leihgeber kovariiert jedoch mit dem stetig wachsenden Anteil der Wirtschaftsbürger.²⁰⁷

Die Beteiligung jüdisch-stämmiger Leihgeber lag bei den Ausstellungen des KFMV mit durchschnittlich 54 % mehr als doppelt so hoch wie bei den Schauen der KG. Zwar muss dieser Wert in Relation zur deutlich niedrigeren Gesamtteilnehmerzahl gesetzt werden, doch bleibt die Dominanz jüdischer Leihgeber gegenüber nicht-jüdischen eindeutig. Sie resultierte wiederum aus der Struktur des Vereins. Um 1900 war die Hälfte seiner 58 Mitglieder jüdisch.²⁰⁸ Viele von ihnen waren als Unternehmer oder Bankiers wirtschaftlich erfolgreich und investierten in privaten Kunstbesitz.²⁰⁹

Desgleichen wuchsen die Anteile konvertierter Juden und ihrer Nachkommen nun erstmals sichtbar.²¹⁰ Über die individuellen Konversionsgründe der im Erwachsenenalter getauften Juden liegen nur in wenigen Fällen Informationen vor. Häufig dürfte der

205 Friedrich III. verlieh ihm für sein kulturelles Engagement jedoch den Kronenorden Zweiter Klasse. Vgl. BBZ 33.1888, Nr. 197, 28.04.1888, S. 2 [*Amtliche Nachrichten*].

206 Ihre Zahl war nur unwesentlich gewachsen. 1888 waren 11 von 76 Mitgliedern (15 %) jüdisch oder konvertiert und 19 der 121 Mitglieder (16 %) im Jahr 1901. Vgl. KG 1888. – KG 1901.

207 Von den 38 jüdisch-stämmigen Mitwirkenden der drei Ausstellungen waren 26 (68 %) Teil der Finanzelite.

208 Vgl. Sösemann, Bernd: *Im Zwielflicht bürokratischer „Arisierung“*. Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein in Berlin und seine jüdischen Mitglieder in der NS-Diktatur. Berlin 2016. S. 16 f.

209 Mehrere Berliner Sammler gehörten zu den 100 vermögendsten Personen jüdischer Herkunft in Preußen. Vgl. Drewes 2013 S. 115 f., Tab. 1. [Die Angaben gelten für das Jahr 1910].

210 Vertreten waren Paul Schwabach (1889 konvertiert), Ludwig Darmstaedter (vor 1894), Fritz Gans (1895), Eugen Gutmann und Fritz Friedlaender-Fuld (beide 1898) sowie James von Bleichröder (der Zeitpunkt seiner Konversion konnte nicht eruiert werden). Vgl. Drewes 2013 S. 116. – Die Brüder Franz und Robert von Mendelssohn sowie Ernst von Mendelssohn-Bartholdy waren Nachkommen des Bankiers Abraham Mendelssohn Bartholdy (1776–1835), der seine Kinder bereits 1816 hatte taufen lassen. Vgl. Simon, Hermann: *Moses Mendelssohn - Gesetzestreuer Jude und deutscher Aufklärer*. Berlin 2003. S. 51.

Wunsch nach (formeller) sozialer Gleichstellung gerade im geschäftlichen Umfeld eine Rolle gespielt haben. Zudem bildete die Konversion bekanntlich eine grundlegende Prämisse für die Standeserhebung.

Die vier folgenden Beispiele bilden unterschiedliche Vorgehensweisen und Begründungen für solche Nobilitierungen ab: So hatte der Kohlegroßhändler Friedlaender-Fuld seine Adellung 1906 mithilfe einer großzügigen Spende über Kanzler Bernhard von Bülow (1849–1929) erwirkt und den Titel wohl anlässlich der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars, also unmittelbar im Anschluss an die Ausstellung erhalten.²¹¹ Paul Schwabachs Standeserhebung fand dagegen im Jahr darauf „ohne [sein] direktes Zutun“²¹², aufgrund seiner wirtschaftlichen und diplomatischen Verdienste statt und der in Frankfurt am Main ansässige Fabrikant Fritz Gans wurde 1912 geadelt, nachdem er den Berliner Museen seine umfangreiche Antikensammlung geschenkt hatte.²¹³ James von Bleichröder, ein Cousin Schwabachs und Mitinhaber seines Bankgeschäfts, war dagegen indirekt nobilitiert worden, als sein Vater 1872 auf Bismarcks (1815–1898) persönliche Anfrage hin von Wilhelm I. in den erblichen Adelsstand erhoben wurde.²¹⁴ Nicht alle jüdischen Konvertiten verfolgten demnach so offensive Nobilitierungsstrategien wie Friedlaender-Fuld oder Hainauer. Dennoch konnte Kai Drewes in seiner Arbeit zum jüdischen Adel zeigen, wie zentral Adels- und Ehrentitel, Ordensverleihungen und öffentliche Ämter gerade für die häufig international agierenden Bankiers und Industriellen waren – für jüdische wie für christliche gleichermaßen. Innerhalb ihres Wirkungskreises blieben offizielle Auszeichnungen als Anerkennung der persönlichen Leistung nach wie vor begehrt.²¹⁵

Zuletzt stellten die Privatbesitzausstellungen der Akademie erneut Ausnahmen hinsichtlich der Beteiligung von Leihgebern deutsch-jüdischer Herkunft dar. Ihre Anteile sanken 1908 zunächst auf 39 % und 1910 auf 19 %. Wie bei der Rokoko-Ausstellung von 1892 besteht auch hier ein plausibler Zusammenhang mit dem deutlichen Anstieg der Beteiligung altadliger Leihgeber. Da bürgerliche Kunstfreunde auf diesen Ausstellungen generell unterrepräsentiert waren, musste der Anteil jüdischer Teilnehmer ebenfalls sinken.

Grundsätzlich stellte die Ausstellungsbeteiligung für jüdisch-stämmige ebenso wie für nicht-jüdische Großbürger, insbesondere die Finanzelite, nur *eine* von zahlreichen Möglichkeiten dar, kulturell oder gar kulturpolitisch aktiv und dabei öffentlich sichtbar zu werden. Obgleich eine direkte Verbindung zwischen ihrer Teilhabe am Ausstellungsgeschehen und einem versuchten oder geglückten Aufstieg innerhalb ihres eigenen sozialen Milieus oder darüber hinaus außer im Fall Oscar Hainauers bislang nur schwer

211 Vgl. Cecil 1970 S. 781, 784. – Drewes 2013 S. 394.

212 Drewes betont, dass Schwabach zwar nicht per Majestätsgesuch darauf hingewirkt hatte, ihm der Titel aber gewiss willkommen war, zumal viele seiner Geschäftspartner längst geadelt waren. Vgl. Drewes 2013 S. 135.

213 Vgl. Platz-Horster, Gertrud: „... das Wesentlichste eines ganzen Antiquariums“: Die Schenkung Friedrich Ludwig von Gans als Nukleus für die Antikensammlung. In: Bärnreuther / Schuster 2009 S. 42–60.

214 Zu Gerson von Bleichröder vgl. Drewes 2013 S. 212, Anm. 252, S. 393, Tab. 11.

215 Vgl. weiterhin: Augustine 1994 S. 35–48.

nachzuweisen ist, zeugt ihr stetig zunehmendes Interesse an den Privatbesitzausstellungen einerseits vom wachsenden Sendungsbewusstsein dieser Leihgebergruppe und andererseits von der Wirksamkeit der Schauen als Plattformen zur Partizipation sowie zur sozialen Assimilation.

3.2.1.3 Der ‚feste Kern‘

Achtzig Prozent aller beteiligten Leihgeber waren nur einmal bei den untersuchten Schauen vertreten. Selbst innerhalb der Gruppe der deutschen Ausstellerinnen und Aussteller liegt ihr Anteil bei 75 %.²¹⁶ Die kontinuierliche, aktive Teilhabe an diesen Veranstaltungen war demnach nur für einen sehr begrenzten Personenkreis möglich beziehungsweise relevant.

Die soziale Konstellation dieser Gruppe ist für die vorliegende Untersuchung folglich von besonderem Interesse. Anders als die nur allgemein zu beschreibenden Tendenzen der gesellschaftlichen Konstellation einmalig vertretener Personen, kann die nähere Betrachtung des ‚festen Kerns‘ unter den Leihgebern konkrete Informationen über deren individuelle soziale Positionen geben.

Somit soll im Folgenden nochmals speziell auf diejenigen Leihgeber geblickt werden, die über einen längeren Zeitraum hinweg oder besonders häufig an den Ausstellungen teilnahmen. Zwar ist aufgrund des langen Untersuchungszeitraums von mehr als 40 Jahren und der Konzentration der Schauen auf die Hochphase des Formats ab den 1890er Jahren ein Ungleichgewicht in der Datenlage zu erwarten, doch muss sich die Betrachtung auf eine vergleichsweise kleine Auswahl von Personen beschränken, um eine handhabbare Auswertung zu ermöglichen. Daher wird die Beteiligung an mindestens der Hälfte aller Ausstellungen als relevante Größe für die Untersuchung gesetzt.

Nur 13 Personen (3 % aller Mitwirkenden) beteiligten sich fünf Mal oder häufiger an den Berliner Leihausstellungen (**Tab. 4, 5**). Zu dieser Gruppe gehörten Kaiser Wilhelm II., die Großhändler und Industriellen James Simon, Eduard Arnhold und Oskar Huldsky, die Bankiers Hermann Frenkel, Franz und Robert von Mendelssohn, Karl von der Heydt und Paul von Schwabach, der Diplomat und Politiker Willibald von Dirksen, der Kunsthistoriker Fritz Harck, der Maler Ludwig Knaus sowie der österreichische Versicherungskaufmann Carl von Hollitscher, der seit Mitte der 1870er Jahre in Berlin ansässig war. Betrachtet man die Sozialprofile dieser Kerngruppe, wird die Dominanz solventer Geschäftsmänner jüdischer Herkunft überdeutlich. Sie alle waren Multimillionäre (der Großteil besaß ein Vermögen von mehr als zehn Millionen Mark) und über die Hälfte von ihnen gehörte der Finanzwirtschaft an.²¹⁷ Mit Ausnahme Karls von der Heydt stammten die Bankiers und Unternehmer durchweg aus jüdischen Familien, wobei Arnhold,

216 Von den 330 deutschen Staatsbürgern waren 37 (11 %) an zwei der untersuchten Schauen beteiligt, 26 (8 %) an drei und 10 (3 %) an vier Ausstellungen.

217 Vgl. Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre im Königreich Sachsen*. Berlin 1912 [Fritz von Harck]. – Ders.: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre im Königreich Preußen*. Berlin 1913. – Ders.: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Berlin*. Berlin 1913.

Huldschinsky, Frenkel, Hollitscher, James und Eduard Simon ungetauft blieben, während Schwabach bekanntlich in jungen Jahren konvertiert war und die Brüder Mendelssohn einer Konvertitenfamilie angehörten.

Dieses Übergewicht deutsch-jüdischer Wirtschaftsbürger spiegelt die zuvor dargestellte Entwicklung der Leihgeber-Sozialstruktur wider und kann als repräsentativ für die Berliner Sammlerkultur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gelten. Sven Kuhrau zufolge lag der Juden-Anteil hier mit 55 % im Vergleich zu ihrem Anteil an der Bevölkerung der Reichshauptstadt von etwas mehr als 4 % überdurchschnittlich hoch.²¹⁸ Darüber hinaus war „rund die Hälfte der Berliner Unternehmerschaft [...] zur Zeit der frühen Industrialisierung jüdisch“ und elf von 15 preußischen Privatbanken wurden im Kaiserreich von Familien jüdischer Herkunft geleitet.²¹⁹

Betrachtet man die beruflichen Werdegänge der bourgeoisen Mitglieder der Kerngruppe, werden zahlreiche Analogien deutlich: Fast alle von ihnen können als soziale Aufsteiger bezeichnet werden. Sie gehörten überwiegend der in den 1840er und -50er Jahren geborenen Generation an und hatten ihre Karrieren häufig als Teilhaber in familiengeführten Banken oder Unternehmen begonnen, die sie später als Direktoren und Seniorchefs selbstständig weiterführten. Mit dem zunehmenden finanziellen Erfolg ging stets eine Entwicklung hin zu einem luxuriösen, großbürgerlichen Lebensstil einher, der sich im Kauf oder Bau großzügiger Villen in angesehenen Berliner Wohngebieten wie dem Tiergarten sowie dem Aufbau qualitätvoller Kunstsammlungen als Teil der Ausstattung dieser Domizile äußerte. Dabei ließen sie sich häufig von Bode beraten und beeinflussen.²²⁰

Neben ihrer beruflichen Tätigkeit engagierten sich alle Vertreter dieser Kerngruppe auch in der Wissenschafts- und Kunstförderung sowie für caritative Zwecke und waren Mitglieder entsprechender Vereine, Vorstände und Gremien. Mit Ausnahme Ludwig Knaus' gehörten alle dem KFMV an und fünf von ihnen waren Mitglieder der KG. James Simon, Eduard Arnhold, die Brüder Mendelssohn sowie Paul von Schwabach waren darüber hinaus Förderer beziehungsweise Gründer der Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG, gegr. 1898) sowie der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (KWG, gegr. 1911), der auch Willibald von Dirksen angehörte. So ist grundsätzlich davon auszugehen, dass die Mitglieder der Kerngruppe einander persönlich kannten und geschäftlich oder privat verkehrten.

Aus ihrem kulturellen und wohlthätigen Engagement sowie dem beruflichen Erfolg resultierte fast immer auch öffentliche Anerkennung in Form von Titeln, Ämtern und Auszeichnungen. So erhielt James Simon für die Stiftung seiner Renaissance-Sammlung an das Kaiser-Friedrich-Museum 1904 den angesehenen Wilhelm-Orden und Eduard

218 Vgl. Kuhrau 2005 S. 76.

219 Ebd. – Zu den Anteilen deutsch-jüdischer Banken siehe: Reitmayer 1999 S. 165.

220 Fritz von Harck sammelte selbstständig, reiste jedoch häufig gemeinsam mit Bode für Ankäufe nach Italien. James Simon und Carl von Hollitscher ließen sich von Bode beraten, bauten Teile ihrer Sammlungen aber auch eigenständig auf. Ludwig Knaus erwarb seine Kunstschatze teils mit Unterstützung seines Freundes Barthold Suermondt (1818–1887). Im Fall der Brüder Mendelssohn liegen keine Informationen über die Vorgehensweise beim Aufbau ihrer Sammlungen vor. Vgl. Kuhrau 2005 S. 276–278, 281.

Arnhold nahm dieselbe Auszeichnung 1911 für die Gründung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft entgegen.²²¹ Paul von Schwabach besaß zahlreiche preußische wie ausländische Orden und trug wie Eduard Arnhold und Hermann Frenkel den Titel eines Geheimen Kommerzienrats. Darüber hinaus waren sechs der elf bürgerlichen Leihgeber in dieser Gruppe im Laufe des Untersuchungszeitraums nobilitiert worden.

James Simon, Eduard Arnhold und Paul von Schwabach gehörten dem exklusiven Zirkel an, der später wiederholt mit der von dem Zionisten Ḥayim Vaitsman (1874–1952) geprägten, abschätzigen Bezeichnung „Kaiserjuden“ titulierte wurde. Gemeint ist jene Gruppe erfolgreicher Männer jüdischer Herkunft, die Kaiser Wilhelm II. trotz ihrer ethnisch-religiösen Zugehörigkeit gelegentlich persönlich konsultierte und die Vaitsman aufgrund ihrer gesellschaftlichen Assimilierung und ihres ausgeprägten Patriotismus als „deutscher als die Deutschen“ bezeichnet hatte.²²²

Michael Dorrman wies zurecht auf die irreleitende Konnotation dieser Bezeichnung hin, die ein engeres Vertrauensverhältnis zum Kaiser oder gar eine beeinflussende Wirkung ihm gegenüber impliziert. Wirtschaftlich erfolgreiche Unternehmer, die als Mäzene und Philanthropen großzügig spendeten und sich darüber hinaus auch in der Kunst oder anderen Interessengebieten des Kaisers auskannten, konnten ungeachtet ihrer Religionszugehörigkeit durchaus dessen Aufmerksamkeit und Gunst gewinnen ohne aber je zur engeren Hofgesellschaft zu gehören.²²³ Hoffähig waren allein Adlige und Persönlichkeiten in hervorragender amtlicher Stellung; nur in den allerseltensten Fällen gerieten Wirtschaftsbürger jüdischer Herkunft in eine engere Verbindung zum Hof.²²⁴ Ihre soziale Position war (außerhalb ihrer eigenen Wirkungskreise) trotz aller finanziellen und persönlichen Erfolge eine vergleichsweise niedrige, denn Ansehen und Prestige waren in der Gesellschaft des Kaiserreichs noch immer an Ämter und Bildung gebunden. Dass die jüdischen wie auch die nicht-jüdischen Angehörigen der ‚Finanzaristokratie‘ beides kontinuierlich anstrebten, zeigten Studien wie die von Kai Drewes und Sven Kuhrau.

Doch speziell die jüdische Wirtschaftselite war intensiv darum bemüht, neben dem finanziellen Erfolg auch die eigene kulturelle Bildung zu betonen: „Die Juden wollten“, Max J. Friedländer zufolge, „nicht nur reich, sondern geistig auf der Höhe und kultiviert erscheinen.“²²⁵ Eine der wichtigsten Strategien der Angleichung jüdischer Aufsteiger

221 Mehrere Mitglieder des KFMV hatten anlässlich der Eröffnung des Museums Orden erhalten, so etwa der Schriftführer Karl von der Heydt und der stellvertretende Vorsitzende Willibald von Dirksen. BBZ 49.1904, Nr. 490, 18.10.1904, S. 3. – Zu Arnhold vgl. Dorrman, Michael: *Eduard Arnhold (1849–1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich*. Berlin 2002. S. 87.

222 Vaitsman, Ḥayim: *Trial and Error. The Autobiography of Chaim Weizmann*. London 1949. S. 143. – Weiterhin: Elon, Amos: *Contradictions in Central Europe*. In: Hayes, Peter (Hg.): *How Was It Possible? A Holocaust Reader*. Lincoln, London 2015. S. 30–52; bes. S. 42.

223 Eduard Arnholds persönliche Bekanntschaft mit Kaiser Wilhelm beschränkte sich sehr wahrscheinlich auf einige wenige Treffen am Rande offiziöser Veranstaltungen sowie wenige Audienzen, auf die der Unternehmer dennoch überaus stolz war. Vgl. Dorrman 2002 S. 90 f.

224 Vgl. Kuhrau 2005 S. 56.

225 Friedländer, Max J.: *Erinnerungen und Aufzeichnungen. Aus dem Nachlass herausgegeben von Rudolf M. Heilbrunn*. Mainz, Berlin 1967. S. 75.

an das gehobene Bürgertum war die Orientierung am bürgerlichen Bildungsideal als Teil des kulturellen Standards und Grundlage vielfältiger soziokultureller Praktiken.²²⁶ Laut Shulamit Volkov wurde „der begierige Konsum von Kulturgütern“ als Zeugnis von Wohlstand und Bildung „zu einer wahren Passion“ anpassungswilliger Juden.²²⁷ In diesem Kontext wurde insbesondere das Anlegen umfassender Kunstsammlungen zum Zeichen kultureller Zugehörigkeit.²²⁸

Folglich kann das Ausstellen ebenso wie das Sammeln als Teil der Aufstiegs- und Emanzipationsstrategien insbesondere der jüdisch-stämmigen Wirtschaftsbürger gewertet werden. Ihre kontinuierliche und intensive Beteiligung an den Leihausstellungen erscheint somit als ein Mittel der Partizipation an den kulturellen Praktiken der gehobenen Berliner Gesellschaft beziehungsweise spiegelt sich hierin das Selbstverständnis der jüdischen wie auch der nicht-jüdischen Unternehmer und Bankiers als Teil dieser kulturellen Elite wider.

3.2.2 Leihverhalten und Leihbedingungen

In seiner äußerst kritischen Rezension einer im Jahr 1901 von der Münchner Secession veranstalteten *Ausstellung älterer Kunstwerke* gab Max J. Friedländer, der sich offenbar noch der aufwändigen Vorbereitungsarbeiten der wenige Jahre zuvor von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft veranstalteten Renaissance-Ausstellung erinnerte, einen Einblick in die Herausforderungen des Umgangs mit den Leihgebern einer solchen Schau:

Allein, wer da weiss, wie solche Leihausstellungen entstehen, wie mühsam der natürliche Widerstand der Privatsammler überwunden wird, macht die Veranstalter nicht ohne weiteres für die angedeuteten Mängel verantwortlich. Hundert Rücksichten beschränken die freie Wahl, und wenn es gilt, einen Privatsammler für das Unternehmen zu gewinnen, geht es oft nicht an, eine kritische Auslese zu wagen unter den Gegenständen, die er freundlich zur Verfügung stellt.²²⁹

Auch die Äußerungen anderer Kuratoren zeigen, wie mühevoll die Ausstellungsvorbereitungen und insbesondere die Arbeit mit den Leihgebern und Leihgeberinnen sein konnten.²³⁰ Doch wie sah diese Zusammenarbeit in *deren* Perspektive aus? Unter welchen Voraussetzungen erklärten sie sich dazu bereit, Teile der wertvollen, langwierig zusammengetragenen Ausstattung ihrer Wohn-, Arbeits- und Gesellschaftsräume für mehrere Wochen oder gar Monate zu entbehren? Hatten sie ein Mitspracherecht bei der Auswahl

226 Vgl. Volkov 1995 S. 113. – Lässig 2004 S. 213–242, 658–660.

227 Volkov 1995 S. 117.

228 Vgl. hierzu: Weber, Anette: *Zwischen Altruismus und Akzeptanz - Sammeln als Inbegriff bürgerlicher Selbstverwirklichung*. In: Baresel-Brand, Andrea (Hg.): *Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*. Berlin 2008. S. 27–52. – Weiterhin: Kuhrau 2005 S. 76–79.

229 Friedländer, Max J.: *Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München*. In: *ZfbK*, N. F. 13.1902, S. 27–32; hier S. 27. – Zur Münchner Ausstellung siehe: Kriebel 2015 S. 13–18.

230 Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie*. I. In: *VZ* Nr. 261, 08.06.1898, unpag. [Zit. in Kap. 5.1.1].

der Objekte? Stellten sie Bedingungen für die Hergabe der Werke oder äußerten sie Wünsche, etwa hinsichtlich der Aufstellung? Und waren die Kuratoren bereit, Zugeständnisse zu machen? – Diesen Fragen wird im Folgenden exemplarisch auf Basis der verfügbaren Quellen nachgegangen, um einen Einblick in die konkreten Voraussetzungen des Leihens im Rahmen von Privatbesitzausstellungen gewinnen und spätere Rückschlüsse auf die damit verbundenen Motive der Ausstellerinnen und Aussteller ermöglichen zu können. Da ihr jeweiliger Kunstbesitz unter unterschiedlichen Bedingungen und zu verschiedenen Zwecken akkumuliert wurde, werden die einzelnen Leihgebergruppen (Kaiserhaus, Privatsammler, Institutionen und Händler) separat betrachtet.

3.2.2.1 Die Mitglieder des Kaiserhauses

In der fördernden Beteiligung von Mitgliedern des deutschen Kaiserhauses zeigt sich eine spezielle Qualität der Ausstellungsprojekte. Durch die Bereitstellung eigener Leihgaben demonstrierten die Angehörigen der Hohenzollernfamilie ihre Befürwortung und aktive Unterstützung der jeweiligen Ausstellungsvorhaben und der darin verfolgten Ziele ihrer Initiatoren. Dementsprechend nahmen sie eine Vorbildfunktion ein und schufen für weitere Angehörige des Hofes, für Staatsdiener und Privatpersonen einen zusätzlichen Anreiz, ebenfalls an diesen Veranstaltungen mitzuwirken.

Dabei waren längst nicht alle royalen Leihgeber Sammler. Zwar war Kunstbesitz ein wesentlicher Bestandteil der herrscherlichen Repräsentation und die Förderung von Künstlern und Museen gehörte zu den kulturmäzenatischen Aufgaben des Kaiserhauses, doch war das individuelle Kunstinteresse seiner Mitglieder unterschiedlich stark ausgeprägt und auf verschiedene Gebiete gerichtet. So waren beispielsweise Friedrich III. und Wilhelm II. für ihre besondere Kunstliebe und -kenntnis bekannt, während Kaiserin Victorias überwiegend selbsttätig erworbene Sammlung von ihrer umfassenden künstlerischen Bildung und den geschmacklichen Vorlieben ihres britischen Elternhauses zeugte.²³¹

Mit Ausnahme zweier Beispiele waren auf allen untersuchten Berliner Privatbesitzausstellungen Angehörige des Kaiserhauses mit Leihgaben vertreten (**Diagr. 2a**). An der Gewerbeausstellung im königlichen Zeughaus 1872 beteiligten sich jedoch bei weitem die meisten fürstlichen Aussteller, zumal es bei dieser ersten großen Leihhausstellung des jungen Kaiserreichs galt, „die so oft unterschätzte Bedeutung des hohenzollern’schen [sic] Hauses für Kunst und Gewerbe [...] vor[zu]führen“.²³² Vertreten waren Kaiser Wilhelm I., dessen Schwägerin, die Königin Witwe Elisabeth (1801–1873), das Kronprinzenpaar Friedrich Wilhelm und Victoria sowie die Prinzen Alexander (1820–1896) und Karl von Preußen (1801–1883).²³³ Letzterer hatte während seiner Jugendjahre bei Heinrich von

231 Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Kunstsammlungen Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich im Schloss Friedrichshof*. Berlin 1896.

232 Zehlicke, Adolph: *Aus Berlin*. In: *DZ*, Nr. 244, 05.09.1872, S. 7f.; hier S. 7.

233 Da der Katalog nur unregelmäßig Angaben über die Besitzer der Exponate macht, ist die genaue Zahl der vom Kaiserhaus geliehenen Objekte nicht zu bestimmen. Der Name des Prinzen Karl wird insgesamt zehn Mal erwähnt.

Minutoli (1772–1846) eine solide Kunsterziehung genossen und neben Antiken und zeitgenössischer klassizistischer Plastik auch Kunstwerke des Mittelalters, der Renaissance und des Barock sowie Jagdzeug, Geschütze und Kutschen gesammelt. Der Bruder des Kaisers besaß eine der größten privaten Sammlungen historischer Waffen in Europa.²³⁴ Teile davon wurden in der großen Halle des Zeughauses in zwei separaten Schränken präsentiert.²³⁵ Im Jahr nach der Gewerbeausstellung übernahm der Theater-Schauspieler und Schriftsteller Georg Hiltl (1826–1878) die Verwaltung der Waffensammlung des Prinzen. Er war Dank seiner Studien zur Preußischen Militärgeschichte zum Experten für mittelalterliche Waffen avanciert und hatte als solcher auch im Ausstellungskomitee mitgewirkt.²³⁶ Daher liegt die Vermutung nahe, dass Hiltl im Kontext der Ausstellungsvorbereitungen an der Auswahl der Exponate aus dem Besitz des Prinzen beteiligt gewesen sein könnte und in der Folge die Position als Kustos zugesprochen bekam.

Die übrigen Bestände aus dem Besitz des Kaiserhauses wurden dagegen unter Anleitung des Kronprinzen durchgesehen und ausgewählt.²³⁷ Er gewährte nicht nur eine Revision der königlichen wie der öffentlichen Sammlungen, sondern gab auch eine „persönliche Führung durch die obersten Thurmgemäcker von Babelsberg, wie durch die reichen Säle und Kammern des neuen Palais in die traulichen Räume des eigenen Palastes, wie in die geheimnisvollen Gewölbe des Krontresors“.²³⁸ Somit umfassten die Leihgaben der Kaiserfamilie sowohl Objekte aus offiziellen Bereichen der Königlichen Schlösser als auch Ausstattungstücke ihrer privaten Wohnräume. Folglich unterschieden sich die Mitglieder des Kaiserhauses in ihrer Bereitschaft, temporär auf Teile ihres privaten Inventars zu verzichten, nicht von anderen Leihgebern, obgleich sie sehr wohl die Möglichkeit gehabt hätten, lediglich einige Stücke aus den Mobilienlagern oder ungenutzten Bereichen ihrer Residenzen bereitzustellen.

234 Vgl. Müller, Heinrich (Hg.): *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*. Berlin 1994. S. 149–162. – Zuchold, Gerd-H.: *Der „Klosterhof“ des Prinzen Karl von Preußen im Park von Schloß Gliencke in Berlin. Geschichte und Bedeutung eines Bauwerkes und seiner Kunstsammlung*. Bd. 2 [Katalog]. Berlin 1993. – Wagener, Heinrich: *Klein-Glieneke, Schloß und Park Sr. Königlichen Hoheit, des Prinzen Karl von Preußen*. In: Bär 8.1882, Nr. 44, S. 567–571, Nr. 45, S. 578–580.

235 Vgl. Lessing, Julius: *Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughause*. Berlin 1872. S. 11. [Nachf. Kat. 1872].

236 Hiltl war unter anderem Verfasser einiger Abhandlungen über den Böhmisches und den Deutsch-Französischen Krieg. Als Kustos der prinziplichen Waffensammlung verfasste er einen ausführlichen Katalog derselben. Vgl. Hiltl, Georg: *Waffen-Sammlung Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Preussen*. Berlin 1876.

237 Neben dem Krontresor listet der Katalog das Königliche Schloss und die Schlösser Monbijou und Charlottenburg in Berlin sowie das Neue Palais in Potsdam, die Orangerie, das Marmor-Palais, das Potsdamer Stadtschloß, Charlottenhof, Sanssouci und Schloß Babelsberg auf. Da diese Anlagen als kaiserliche Residenzen genutzt wurden, traten der Kaiser respektive die Kaiserin Witwe Elisabeth, die unter anderem Charlottenburg bewohnte, für die von hier stammenden Exponate als Leihgeber auf. Vgl. Kat. 1872 S. 7.

238 Zit. der Eröffnungsrede Conrad Grunows: o. V.: *Berlin, den 1. September*. In: HBH Nr. 18.747, 02.09.1872, S. 4.

Zur Gemäldeausstellung von 1883 lieh Kaiser Wilhelm I. 38 Gemälde und Wandteppiche sowie mehrere Sitzmöbel, Uhren und Porzellanarbeiten. Er stellte mit Abstand die meisten Objekte bereit.²³⁹ Lichtwark schrieb: „Das Rococo gehört fast ohne Ausnahme dem Kaiser, der mit größtem [sic] Entgegenkommen dem Comité eine selbstständige Auswahl aus seinen Schätzen gestattete.“²⁴⁰ Diese Auswahl wurde primär durch Götz von Seckendorff und den Hausbibliothekar Wilhelms I., Robert Dohme, getroffen.²⁴¹ Der Kaiser selbst war nicht aktiv involviert. Somit war er wie schon 1872 zwar nominell Leihgeber und unterstützte das Vorhaben offiziell, ein tatsächliches persönliches Engagement wird jedoch, anders als bei seinen Nachfolgern, nicht erkennbar.

Die Kaiserin Friedrich zeigte auch in ihren Witwenjahren ein ungebrochenes persönliches Interesse an den Ausstellungen und beteiligte sich an allen Schauen der kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Für die Niederländer-Ausstellung gab sie sechs Gemälde und auf der Rokoko- und der Renaissance-Ausstellung mehrere kunsthandwerkliche Arbeiten.²⁴² Darüber hinaus waren Teile ihrer Sammlung auch nach ihrem Tod noch weitere zwei Mal in den Jahren 1908 und 1910 ausgestellt, nachdem sie in den Besitz ihrer jüngsten Tochter Margarethe (1872–1954) und ihres Gatten Friedrich-Karl von Hessen (1868–1940) übergegangen war. Bei der englischen Ausstellung, die zunächst überwiegend königlichen Besitz zeigen sollte, war fast der gesamte Vorraum des neuen Akademiegebäudes mit altenglischen Königsportraits aus ihrer Sammlung ausgestattet worden.²⁴³ Nach welchen Maßgaben die Auswahl der Objekte erfolgte, ob Victoria zu ihren Lebzeiten selbst dabei mitbestimmte oder die Veranstalter allein entscheiden ließ, ist nicht überliefert. Es ist jedoch anzunehmen, dass Götz von Seckendorff und sicher auch Wilhelm Bode hieran beteiligt waren.

Besonders intensiv engagierte sich schließlich Kaiser Wilhelm II. für die Berliner Leihausstellungen alter Kunst. Er war nach seiner Thronbesteigung insgesamt sechs Mal mit Kunstwerken aus dem Besitz der Hohenzollern vertreten und gehörte damit zu den am häufigsten beteiligten Leihgebern. Für die Niederländer-Ausstellung von 1890 hatte er mehr als 130 Einzelwerke zur Verfügung gestellt, was nahezu einem Drittel ihrer Exponate entsprach. Die Stücke waren von Paul Seidel primär nach historischen Gesichtspunkten

239 Vgl. *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit I. I. K. K. u. K. K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin in der Königlichen Akademie der Künste. 25. Januar bis Anfang März 1883.* Berlin 1883. S. 75. [Nachf. Kat. 1883].

240 Lichtwark 1883 S. 109.

241 Allerdings beklagte Bode in seinem Ausstellungsbericht dennoch, dass die Auswahl „unter den rund achttausend Gemälden der königlichen Schlösser [...] aus mancherlei Zusammenwirken und Ursachen [...] eine ziemlich willkürliche und beschränkte gewesen“ sei und nicht den reichen Bestand an hochkarätigen Werken habe abbilden können. Bode/Dohme 1883a S. 124.

242 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 32, 79, 86, 171, 172, 273. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *II. Ausstellung im Frühjahr 1892. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen zu Berlin.* Berlin 1893. S. 13, 100–102, 115, 136, 145. [Nachf. Kat. KG 1893]. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20. Mai bis 25. Juni 1898.* 1. Aufl. Berlin 1898. Nr. 833–835. [Nachf. Kat. KG 1898].

243 Vgl. Kap. 4.1.4.1.

ausgewählt worden.²⁴⁴ Allerdings war dabei der Verzicht auf die Ausstattungsstücke der kaiserlichen Privatzimmer wie auch der Repräsentationsräume eine maßgebende Bedingung ihres Besitzers gewesen.²⁴⁵ Als Seidel Anfang März 1890 eine Liste der vorgeschlagenen Auswahl sandte, fügte er ausführliche Kommentare zur aktuellen Aufstellung der Gemälde hinzu:

Die sämtlichen [sic] aus Schloß Berlin in Vorschlag gebrachten Bilder sind bis auf eines von geringem Umfange oder an nicht hervorragender Stelle, so daß ihr Fehlen entweder gar nicht bemerkt wird oder leicht ein provisorisches Arrangement getroffen werden kann. Das einzige Bild von größerem Umfange ist das Bild von Vaillant in der Boisischen Gallerie (auch Kurfürsten Gallerie genannt) auf dem der Große Kurfürst mit seiner Gemahlin Luise Henriette von Oranien dargestellt ist und welches zum Mittelpunkt der Ausstellung gemacht werden soll. Die Boisische Gallerie wird nur beim Osterfeste benutzt und es versteht sich von selbst, daß alle Bilder aus dem Berlinischen Schloße erst nach Beendigung der großen Feste Ende März fortgenommen werden.²⁴⁶

Doch schon zwei Jahre später hatte „S.[eine] M.[ajestät] [...] zu gestatten geruht, daß die in den Wohnräumen Allerhöchstderselben befindlichen Kunstwerke, welche sich für die Ausstellung eignen, zu diesem Zwecke hergegeben werden“.²⁴⁷ Wie spätere Korrespondenzen Seidels mit den Kastellanen der Schlösser zeigen, wurden die entliehenen Werke zwischenzeitlich durch Gemälde aus den Magazinen oder anderen Bereichen der Residenzen remplaciert.²⁴⁸ So sollten 1910 als „Ersatz von zwei aus der Wohnung der Majestäten im letzten Augenblick auf die Ausstellung gegebenen Bilder [...] sofort die beiden Bilder von Vanloo [sic] *Kind mit Guckkasten* und *Seifenblasen* nach dem Berliner Schloße gesandt werden.“²⁴⁹ Ein derartiges „provisorisches Arrangement“ der königlichen Wohn- und Repräsentationsräume ist erstmals für die Ausstellung von 1890 belegt.²⁵⁰ Ein anderes Beispiel für ein solches Tauschverfahren wird an späterer Stelle erläutert werden.

244 „Meine Absicht geht dahin auf dieser Ausstellung eine Gruppe derjenigen Künstler zu bilden, welche unter dem Großen Kurfürsten und seinem Nachfolger in Berlin gearbeitet haben oder zu denen der Große Kurfürst in näherer Beziehung stand.“ GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 28, unpag.: Paul Seidel an Kaiser Wilhelm II., 13.01.1890.

245 „Dem Befehle Ew. Excellenz bei meinem mündlichen Vortrage entsprechend sind jetzt alle Gegenstände aus den Kaiserlicher Wohnungen in Berlin und Potsdam bei Seite gelassen.“ Ebd., unpag.: Paul Seidel an Kaiser Wilhelm II., 07.03.1890 [Entwurf].

246 Ebd.

247 Ebd. Nr. 29, unpag.: Entwurf eines Schreibens an das Hausmarschallamt, 03.01.1892.

248 Ebd. Nr. 40, unpag.: Korrespondenz zwischen Paul Seidel und J.W. Dallmann, 09.–15.01.1910. – Ebd., unpag.: Paul Seidel an Kastellan Jürns, undat. [vermutlich Januar 1910].

249 Ebd., unpag.: Paul Seidel an Oberkastellan Bracht auf Schloss Charlottenburg, undat. [vermutlich Januar 1910]. – Ein ähnliches Schreiben erging an Kastellan Jürns im Potsdamer Stadtschloss: „Als [...] Ersatz von zwei im letzten Augenblick aus der Wohnung der Majestäten zur Ausstellung gegebener Bilder sollen sofort die beiden Bilder von Lancret: *Moulinet* und *Tanz im Gartenpavillon* nach hier gesandt werden.“ Ebd., unpag., undat.

250 Vgl. ebd. Nr. 28, unpag.: Paul Seidel an Kaiser Wilhelm II., 07.03.1890 [Entwurf].

Dass die erwähnten Bilder erst „im letzten Augenblick“ für die französische Ausstellung freigegeben wurden, lag in der ambivalenten Haltung und einer sehr kurzfristig getroffenen persönlichen Entscheidung des Kaisers begründet. Auf die Anfrage des Akademiepräsidenten, der im Vorfeld eine Liste von 37 für die Ausstellung gewünschten Gemälden und Büsten gesandt hatte, antwortete Oberhof- und Hausmarschall zu August Graf zu Eulenburg (1838–1921) zunächst:

[...] daß S.[eine] M.[ajestät] [...] gewährt haben Ihrer Bitte nach Darleihung von im Allerhöchsten Besitze befindlichen französischen Kunstwerken des 18ten Jahrhunderts für eine Ausstellung in den Räumen der Akademie der Künste insofern zu entsprechen, daß Ihnen etwa ein Dutzend Kunstwerke in Auswahl gestellt werden können. Ueber die Auswahl der in frage [sic] kommenden Gemälde und Skulpturen wollen Seine Majestät noch Allerhöchstselber die Entscheidung treffen, doch sollen solche aus der Kaiserlichen Wohnung im Berliner Schloß nicht in frage [sic] kommen.²⁵¹

Das Schreiben macht deutlich, dass der Kaiser nunmehr eine aktive Mitsprache bei der Auswahl seiner Leihgaben einforderte. Er wünschte, die Kunstwerke „Allerhöchstselber“ in Augenschein zu nehmen, bevor er über die Bereitstellung entschied. Die von der Akademie vorgeschlagenen Stücke wurden dazu bereits Ende November 1909 im Jaspis-Saal in den Neuen Kammern zusammengetragen und die Liste der genehmigten Werke an zu Eulenburg übersandt.²⁵² Die zuvor passive Rolle des Kaisers als Leihgeber hatte sich anlässlich der diplomatisch wichtigen Ausstellung grundlegend geändert.

Anders als bei den Ausstellungen der Akademie und der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, denen das Kaiserhaus stets reges Interesse entgegengebracht hatte, fanden die Schauen des KFMV kaum ihre Beachtung. Obgleich Wilhelm II. Mitglied des Vereins war, beteiligte er sich lediglich einmal und lieh 1914 nur ein einzelnes Gemälde. Allerdings hatte er 1906 aus naheliegenden Gründen nicht an der Ausstellung anlässlich seines silbernen Hochzeitsjubiläums mitwirken können. Die Portraitausstellung im Jahr 1909 scheint dagegen grundsätzlich nur eine geringe Resonanz bei den infrage kommenden Leihgebergruppen hervorgerufen zu haben.

3.2.2.2 Die Berliner Privatsammler

Während die Vertreter des deutschen Kaiserhauses bis zum Beginn der 1890er Jahre zu den wichtigsten Unterstützern der Privatbesitzausstellungen gehört und einen Großteil der Exponate bereitgestellt hatten, wurden sie in ihrer Rolle als Hauptleihgeber nun von der stetig wachsenden Zahl privater Sammler abgelöst. Wie insbesondere anhand

251 GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: Korrespondenz zwischen Arthur Kampf und August Graf zu Eulenburg, 06.–17.11.1909. – Von den 37 Werken dieser Liste befanden sich zu diesem Zeitpunkt sechs Gemälde von Nattier, Pesne und Watteau in Räumen der kaiserlichen Wohnung im Berliner Stadtschloss.

252 Ebd.: Paul Seidel an August Graf zu Eulenburg, 29.11.1909, einschließlich handschriftlicher Notizen vom 01. und 04.12.1909.

der unterschiedlichen Verfahren zur Leihgeberakquise deutlich wird, stellten die dichte Vernetzung der *Connaisseurs* untereinander sowie ihre Kontakte zu Akteuren des Kunstmarktes und den Ausstellungsinitiatoren wichtige Faktoren für die Herausbildung einer Vorrangstellung der Privatsammler dar.

So hatte etwa Julius Lessing ähnlich wie noch bei den frühen Benefizveranstaltungen durch einen öffentlichen Aufruf um Teilnehmer für die Gewerbeausstellung 1872 geworben. Die Besitzerinnen und Besitzer sollten sich „mit Angabe der Zahl und Art der betreffenden Gegenstände“ (der Leihgaben) bei ihm melden, woraufhin „eine Besichtigung durch Mitglieder des Comité’s [sic] erfolg[te] und nähere Verabredung[en]“ getroffen wurden.²⁵³ Die Teilnahme stand scheinbar allen frei, die entsprechende Kunstwerke besaßen und durch die öffentliche Ausschreibung wurde ein potenziell sehr großer Personenkreis erreicht. Dieses Verfahren erscheint vergleichsweise inklusiv, da die Qualität des Kunstbesitzes offenbar unabhängig von der sozialen Stellung ihres Eigentümers als Maßstab für die Auswahl diente. Tatsächlich stellte sich die Verteilung der einzelnen Leihgebergruppen im Vergleich zur Homogenität späterer Schauen in diesem Fall als relativ ausgeglichen dar (**Diagr. 2a**).

Für die Ausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars liegen keine Informationen darüber vor, wie Bode die Zusammenbringung der Leihgaben aus Privatbesitz organisierte. Allerdings war er zu diesem Zeitpunkt bereits gut in den neu entstehenden Sammlerkreisen vernetzt und so ist davon auszugehen, dass er seine persönlichen Kontakte sowie die der Komiteemitglieder für die Akquise der Leihgaben nutzte. Durch die späteren Vereinsgründungen erhielten diese Netzwerke eine feste Struktur, was die Ausstellungsvorbereitungen vereinfachte. Zugleich wurde der Kreis der Leihgebenden damit jedoch zunehmend exklusiv.

Anfragen über die grundsätzliche Bereitschaft zur Ausstellungsbeteiligung wurden, wie bereits erwähnt, schriftlich an die Sammler gesandt beziehungsweise in persönlichen oder Vereinstreffen geklärt. Zudem kam es gelegentlich vor, dass Besitzer ihre Sammlungsstücke ohne vorherige Anfrage von selbst anboten.²⁵⁴ Üblicherweise trafen die Kuratoren die Auswahl der Exponate anschließend gemeinsam mit den Leihgebern, die sie zu diesem Zweck häufig in ihren Privathäusern aufsuchten, wie es etwa aus Friedländers Notizen oder Bodes Korrespondenzen hervorgeht.²⁵⁵

In der Regel zeigten sich die Privatleihgeber großzügig und zuvorkommend hinsichtlich der Auswahl und Bereitstellung ihrer Sammlungsstücke. So versicherte der ehemalige Bankier und Kaufmann Marcus Kappel (1839–1919), der nach seinem Eintritt in den Ruhestand 1897 mit Bodes Hilfe eine hochwertige Sammlung *Alter Meister* anzulegen begonnen hatte, er stelle „selbstredend, Alles was Sie [Bode, Anm. S. K.] von meinen Bildern für die Ausstellung wünschen, zu Ihrer Verfügung.“²⁵⁶ Auch der Gutsbesitzer Arthur Schnitzler schrieb 1906 im Vorfeld der Ausstellung im Palais Redern an Bode:

253 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 127: Aufruf Julius Lessings vom 22.05.1872. – Vgl. weiterhin: o. V.: *Aufruf*. In: VZ Nr. 123, 30.05.1872, unpag.

254 Vgl. exempl.: SMB-ZA, IV/NL Bode 3421, unpag.: Karl Lüders an Wilhelm Bode, 17.03.1890.

255 Vgl. NL-HaRKD.180 Notitieboekjes M. J. Friedländer 98 IV [Mitte April bis Anfang Mai 1898]. – SMB-ZA, IV/NL Bode 5136, unpag.: James Simon an Wilhelm Bode, 03.03.1890.

256 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/1, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 04.08.1905.

Ich habe in den letzten paar Jahren verschiedene Neuerwerbungen an Bildern gemacht. Da in nächster Zeit meine kunstverständigen Schwäger Dirksen & Harck zu mir kommen, können sie entscheiden, ob ich von diesen Bildern das eine oder andere noch mit ausstellen soll. Trotzdem behält sich natürlich das Ausstellungs-Comitee vor event[uell] Bilder zu refusieren, was häufig ganz sehr nützlich ist.²⁵⁷

Trotz der zumeist kooperativen Haltung der Sammler, sind auch Fälle belegt, in denen sie ihre Beteiligung oder die Bereitstellung bestimmter Werke verweigerten. Ihre Begründungen fielen sehr unterschiedlich aus. So schrieb Fritz Harck im Kontext der Vorbereitungen für die *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* an seinen Freund Bode:

Wenn Sie nicht zum Füllen etwas von mir brauchen, so würde ich vorziehen nicht auszustellen; ich habe ja auch keine weltbewegenden Kunstwerke & wüßte wirklich nicht was ich Ihnen senden sollte: Den Guardi? Die beiden kleinen [unleserl.] Cassonebilder? Doch wohl Alles zu unbedeutend! Mir liegt wie gesagt nicht am Ausstellen & würde ich es nur thun um Ihnen gefällig zu sein, wenn Sie etwas nötig haben. Nach all dem, was ich neulich in Berlin gesehen habe wird dies aber kaum der Fall sein & da ich nicht einmal die Verschickung der Sachen übernehmen könnte - am 23ten will ich nach Seussnitz und Karlsbad abfahren - so wäre es mir lieber, nicht auszustellen.²⁵⁸

Obwohl Harck zu den engagiertesten Leihgebern gehörte und sich an fast allen Schauen der KG und des KFMV beteiligte, weigerte er sich ausgerechnet in diesem Fall seine hochkarätige Sammlung von Renaissancekunstwerken bereitzustellen. Offenbar erschienen ihm angesichts der bevorstehenden Reise die nötigen Vorbereitungen für den Transport der Objekte zu aufwändig.

Der Diplomat Wilhelm August von Stumm dagegen verschwieg nicht, dass ihn persönliche Beweggründe zu seiner Entscheidung gebracht hatten. Er hatte sich in einer Vorstandssitzung des KFMV, in der seine „Sachen so intensiv vergurkt worden sind“, offenbar derart beleidigt gefühlt, dass es ihm „leider nicht möglich war, [s]eine Bilder auszustellen.“²⁵⁹ Dies bezog sich allerdings nur auf einen Teil seiner Sammlung, andere Werke wollte er dennoch bereitstellen: „Ich hätte wohl mit Vergnügen, ihrem Wunsche entsprechend, das Bild von Lotto zur Ausstellung gesandt. Wenn sie den De Heem ausstellen wollen, so bin ich [...] damit einverstanden.“²⁶⁰

Auch Carl von Hollitscher hatte im Vorfeld der Ausstellung im Palais Redern mit Bode über die Auswahl seiner Leihgaben zu verhandeln versucht:

In der Liste der Bilder, die ich zur Ausstellung des K. F. M. V. beitragen sollte, waren auch die beiden Mierevelts aufgenommen. Ich habe dieselben gestrichen in der Annahme, dass hier ein Irrthum vorliegt. Sollten aber 2 Portraits (vielleicht als überhöhte Bilder) gewünscht werden, so würde ich meine besten Palamedess [i. e. Anthonie Palamedesz. (1601–1673), Anm. S. K.] zur Verfügung stellen, die in Berlin

257 SMB-ZA, IV/NL Bode 4895, unpag.: Arthur Schnitzler an Wilhelm Bode, 11.11.1905.

258 SMB-ZA, IV/NL Bode 2352, unpag.: Fritz Harck an Wilhelm Bode, 05.03.[1898].

259 SMB-ZA, IV/NL Bode 5385, unpag.: Wilhelm August von Stumm an Wilhelm Bode, 10.01.1906.

260 Ebd.

noch nicht gezeigt wurden, während dies schon bei den Mierevelts der Fall war. Die Palamedess sind sehr hübsch, mit feinem silbergrau thon [sic]²⁶¹

Quellen wie diese lassen erahnen, wie mühevoll die Verhandlungen mit einigen Sammlern tatsächlich sein konnten. Darüber hinaus häuften sich insbesondere im Kontext der Ausstellungen des KFMV konkrete Forderungen der Leihgeber an die Kuratoren, die überwiegend die Aufstellung der Leihgaben betrafen. Nachdem Carl von Hollitscher seine Palamedesz.-Portraits, für deren Platzierung er bereits einen Vorschlag unterbreitet hatte, nicht in der Ausstellung unterbringen konnte, setzte er für seine übrigen Exponate zumindest eine bessere Hängung durch. Betont unpräzise schrieb er Bode anschließend: „Der einzelne Aussteller muß sich aber der Gesamtheit unterordnen[,] das geht schon nicht anders & ich hatte nur für die obigen 3 Bilder etwas mehr Luft gewünscht.“²⁶²

Mit einer ähnlichen aufgesetzten Zurückhaltung äußerte Marcus Kappel seine Wünsche einige Jahre später: „Wegen der Ausstellung in der Academie, überlasse ich es [Eurer] Excellenz [...] meine Bilder so zu placieren, wie Sie es für angemessen erachten.“²⁶³ Doch gab er schon im nächsten Satz zu bedenken, dass die Nebenräume nicht so optimal beleuchtet seien wie der Hauptsaal, die Niederländer, „speciel die späten Rembrandts“ aber viel Licht erforderten, um zur Geltung zu kommen. Schlussendlich bat er: „Ich bemerke noch ergebenst, daß es mein Wunsch wäre, wenn meine Bilder in der Academie nicht unter andern Sammlungen zerstreut, sondern alle zusammen in einem Raum, untereinander placirt werden könnten.“²⁶⁴

In anderen Fällen schien Bode einzelnen Leihgebern von selbst angeboten zu haben, sich an der Hängung ihrer Werke zu beteiligen. So schrieb er im Vorfeld der Niederländer-Ausstellung etwa an Adolph Thiem: „Selbstverständlich werde ich dafür sorgen, dass Ihre Bilder ins beste Licht u[nd] zu guter Wirkung kommen. Falls Sie bis dahin zurück sind [...] hoffe ich sehr auf Ihre Beihilfe, u[nd] möchte[,] dass Sie u[nd] S. M. der Kaiser den Platz für Ihre Bilder mit mir zusammen auswählen.“²⁶⁵ Schon 1883 schien die Initiative zur Einrichtung des Hainauer'schen Kabinetts ursprünglich von Bode ausgegangen zu sein, der dem Sammler damit eine Gefälligkeit erwies (**Dok. 3**).²⁶⁶

Oscar Hainauers Witwe Julie hatte später anlässlich der Redern-Ausstellung 1906 wohl eine sehr spezielle Gegenleistung für ihre Leihgaben eingefordert. In einem empörten Schreiben mahnte sie Bode an:

Wollen Sie bitte gütigst Ihr Versprechen halten mir etwas Passendes aus dem Museum zu schicken, was die tapetenlosen Stellen deckt. Herr Friedländer hatte bei Herrn

261 SMB-ZA, IV/NL Bode 2614, unpag.: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 18.01.1906.

262 Ebd., unpag.: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 27.01.1906.

263 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 18.03.1914.

264 In einem späteren Schreiben wies Kappel nochmals auf seinen expliziten Wunsch hin seine Bilder „zusammen und gesondert aufzustellen“, er habe dies auch bereits Friedländer gegenüber deutlich gemacht. Ebd.: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 22.04.1914.

265 GStA PK VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 32, unpag.: Wilhelm Bode an Adolph Thiem, 01.02.1890.

266 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2322, unpag.: Oscar Hainauer an Wilhelm Bode, 19.03.1883.

v. Denn etwas ausgesucht aber die Tapissiererie hat nicht die Höhe wie die Breite! Ich kann unmöglich meinen Saal so lassen.²⁶⁷

Offenbar hatte Bode ihr im Gegenzug zur Bereitstellung ihrer Exponate Ersatzstücke aus den Depots der öffentlichen Sammlungen versprochen. Zu ihren Leihgaben hatten drei Gemälde, die sogenannte Johannes-Büste von Antonio Rossellino (1427–1464) sowie ein Gobelin mit der *Anbetung der Könige* von Bernaert van Orley (um 1491–1542) gehört; letzterer sollte wohl durch die erwähnte Tapissiererie ersetzt werden.²⁶⁸ Einige dieser Werke waren bereits 1898 zusammen mit rund 100 weiteren Stücken der Sammlung auf der Renaissance-Ausstellung präsentiert worden. Damals hatte Hainauers Witwe Bode bereits im Vorfeld angekündigt, den Sommer außerhalb Berlins verbringen zu wollen, sodass die Hergabe eines Großteils der Sammlung weniger problematisch gewesen sein dürfte.²⁶⁹ Da die Redern-Ausstellung nun aber auf dem Höhepunkt der Wintersaison stattfand, scheint selbst der Verzicht auf so wenige Kunstgegenstände, die allerdings zu den prominentesten Stücken der Kollektion gehörten, für ihre Besitzerin nur aufgrund des versprochenen Ersatzes akzeptabel gewesen zu sein.

Dieser im Kontext der Berliner Leihhausstellungen einmalig belegte Fall erinnert an die zuvor beschriebene Tauschpraxis innerhalb der Königlichen Schlösser. Auch hier wurden zügig Kunstwerke aus anderen Beständen herbeigeschafft, um die Lücken im Dekor der Repräsentationsräume und Privatzimmer zu schließen. Dass aber Teile der Bestände öffentlicher Sammlungen dazu genutzt wurden, die Leihgaben von Privatpersonen zeitweise zu ersetzen, erscheint nach heutigen Maßstäben als ein verblüffend kühnes Vorgehen vonseiten Bodes. Möglicherweise stand es in Zusammenhang mit dem geplanten Verkauf der Sammlung Hainauer, die Bode mit allen Mitteln in Berlin zu halten versucht hatte.²⁷⁰

Wie sich gezeigt hat, stellten die praktischen Rahmenbedingungen wie etwa die Veranstaltungszeiträume der Schauen für die Leihgeber nicht zu unterschätzende Faktoren für die Bereitwilligkeit zur Mitwirkung und den Umfang ihrer Beiträge dar. Freilich wäre es ergänzend zu diesen schlaglichtartigen Einblicken in das Leihverhalten einzelner Personen hilfreich, die Entwicklung ihres Engagements über einen größeren Zeitraum hinweg darstellen zu können. Doch gestattet dies die Datenlage nur in Einzelfällen, zumal nur wenige Aussteller sich dauerhaft engagierten.

Daher sei an dieser Stelle der wohl aktivste Leihgeber der Berliner Privatbesitzausstellungen, der jüdische Großhändler, Mäzen und Sammler James Simon, exemplarisch

267 SMB-ZA, IV/NL Bode 2321, unpag.: Julie Hainauer an Wilhelm Bode, 22.01.1906.

268 Vgl. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Zur Feier der Silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaars. Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. 27. Januar bis 4. März 1906 im ehemalig Gräfllich Redern'schen Palais Unter den Linden 1. Illustrierter Katalog*. Berlin 1906. Nr. 12, 103, 125, 164, 518. [Nachf. Kat. KFMV 1906]. – Kap. 4.1.3.

269 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2321, unpag.: Julie Hainauer an Wilhelm Bode, 01.05.1898.

270 Vgl. Bode 1930 Bd. 2 S. 184.

betrachtet.²⁷¹ Simon war 1876 nach einer Ausbildung zum Kaufmann als Teilhaber in die von seinem Vater mitgegründete Fabrik Gebr. Simon, eines der größten Handelshäuser für Baumwolle und Leinen in Europa, eingetreten und wurde 1890 Seniorpartner.²⁷² Damit avancierte er zu einem der reichsten Männer des Landes. Sein Kapital nutzte er schon zu Beginn seiner Karriere für ein umfassendes soziales Engagement und später auch für die Wissenschafts- und Kunstförderung, insbesondere zur Unterstützung der Berliner Museen, die er bekanntlich mehrfach reich beschenkte.

Bereits in den 1880er Jahren legte er eine erste Kunstsammlung an, die der Ausstattung seiner Villa in der noblen Tiergartenstraße diente. Die Funktions- und Repräsentationsräume waren mit niederländischen Gemälden, französischen Rokoko-Möbeln und einer in alle Richtungen angelegten Sammlung von Renaissancekunst eingerichtet. Olaf Matthes zufolge sammelte Simon aus echtem kunsthistorischen Interesse und mit wachsender Kennerschaft.²⁷³ Doch bis etwa 1904 ließ er sich dabei von Bode, zu dem er ein zunehmend freundschaftliches Verhältnis pflegte, beraten und unterstützen.²⁷⁴

Bode und Simon hatten einander im Rahmen der Gemälde-Ausstellung von 1883 kennen gelernt, für die Simon vier holländische Gemälde lieh.²⁷⁵ Im Laufe der nächsten Jahre festigte sich der Kontakt und 1887 wurde Simon Mitglied der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, an deren Sitzungen und Ausstellungen er sich regelmäßig beteiligte. Zur Niederländer-Ausstellung 1890 steuerte er bereits 17 Werke bei, darunter Gemälde von Gerard Terborch, Jacob van Ruisdael und Aert van der Neer sowie Rubens' *Römischer Feldherr*.²⁷⁶

Bei der Auswahl der Exponate ließ Simon Bode relativ freie Hand. Im Vorfeld der Ausstellung hatte er ihm eine 20 Nummern umfassende Liste der zur Verfügung stehenden Werke gesandt und ihn aufgefordert, seine „Auswahl sans gêne zu treffen und zurückzulassen, was [er für] nicht gut genug [hielt].“²⁷⁷ Abgesehen von zwei Gemälden von Weenix und Singelbach sowie einem unsicher zugeschriebenen Herrenportrait, tauchten später alle vorgeschlagenen Stücke im Katalog auf. Simon hatte in seinem Schreiben darauf hingewiesen, dass er die bereits ausgestellten Gemälde sowie sechs andere niederländische Werke nicht mit aufgeführt habe, doch von diesen abgesehen stellte er praktisch seinen

271 Zu James Simon als Mäzen und Kunstsammler liegen umfassende Publikationen vor. Siehe exemplarisch: Matthes 2020. – Schultz, Bernd (Hg.): *James Simon. Philanthrop und Kunstmäzen*. 2. Aufl. München 2007. – Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *James Simon. Sammler und Mäzen der Staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin 2001. – Matthes 2000.

272 Vgl. hierzu: Matthes, Olaf: *Simon, James*. In: NDB 24.2010, S. 436–438; hier S. 436.

273 Matthes geht davon aus, das Sammeln habe Simon als „Kompensation für den nicht realisierten Universitätsbesuch gedeut.“ Siehe: Matthes, Olaf: *James Simon - ein außergewöhnlicher Mäzen*. In: Baresel-Brand, Andrea (Hg.): *Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*. Magdeburg 2008. S. 53–72; hier S. 60.

274 Zum Verhältnis von James Simon und Wilhelm Bode siehe: Matthes 2020 S. 9–29. – Matthes 2000 S. 138–160.

275 Vgl. Kat. 1883 Nr. 16, 60, 84, 121.

276 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 3, 5, 16, 63, 69, 157, 162, 181, 197, 206, 211, 217, 237, 291, 311, 328. – Eine *Flussferne* von Jan van Goyen wird im Katalog nicht aufgeführt, aber von Bode im *Jahrbuch* erwähnt. Vgl. hierzu: Bode 1890 S. 334.

277 SMB-ZA, IV/NL Bode 5136: James Simon an Wilhelm Bode, 04.02.1890.

gesamten Bestand holländischer Gemälde zur Verfügung. Dieses großzügige Verhalten scheint charakteristisch für Simons ‚Opferwillen‘, der sich auch in seinen umfassenden Schenkungen an die Berliner Museen widerspiegelte.²⁷⁸ Zugleich wird hierin eine beinahe demütige Haltung Bode gegenüber deutlich, der ihm während dieser Jahre wiederholt bei Ankäufen behilflich war.

Da ein detailliertes Verzeichnis der Exponate im Fall der Rokoko-Ausstellung (1892) fehlt, bleibt unklar, wie viele Werke James Simon hier tatsächlich präsentierte. Aus der Korrespondenz mit Bode geht dies ebenfalls nicht hervor. In den wissenschaftlichen Katalogartikeln werden lediglich zwei kleine Wachsreliefs, ein Miniaturgemälde sowie mehrere Porzellanfiguren genannt.²⁷⁹ Da der Fokus seiner Sammlung zu dieser Zeit jedoch bereits auf der Renaissancekunst lag, ist davon auszugehen, dass Simon für diese Ausstellung keine größeren Bestände liebte.

Zur Renaissance-Ausstellung 1898 steuerte er schließlich mehr als 200 Einzelstücke bei – doppelt so viele wie Adolf von Beckerath und Julie Hainauer, die mit ihm zusammen die meisten Stücke in diese Ausstellung gaben. Ein Teil seiner Sammlung wurde in einem eigens für ihn eingerichteten Kabinett im Langen Saal präsentiert, dessen Arrangement Simon wohl selbst übernahm.²⁸⁰

Bekanntlich schenkte James Simon seine Renaissance-Sammlung 1904 dem neu eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum, wo sie in einem eigenen Ausstellungsraum geschlossen präsentiert wurde. Simon hatte seine Kollektion mit Bedacht auf die ihm gut bekannten Lücken der Museumsbestände systematisch und universell angelegt, sodass sie nun eine optimale Ergänzung dazu bildete.²⁸¹ Zur selben Zeit begann er mit Blick auf die geplante Umgestaltung seiner Villa eine neue Sammlung, deren Schwerpunkt nun auf der deutschen Kunst des Mittelalters lag. Darüber hinaus hatte sich Simon dazu entschlossen, von nun an stärker unabhängig von Bode zu sammeln.²⁸²

Auf der ersten Leihausstellung des KFMV, dem Simon unmittelbar bei dessen Gründung 1897 als Vorstandsmitglied beigetreten war, zeigte er neben 17 niederländischen Gemälden und sieben Bildwerkereien auch 23 altdeutsche Stein- und Holzbildwerke.²⁸³ Simon hatte nicht nur zur Entstehung des Ausstellungsvorhabens beigetragen, sondern sich auch um die Einrichtung einer Abteilung für mittelalterliche Bildhauerei bemüht. So schrieb Bode im November 1905 an Friedländer: „Herr J. S. wünscht starke Beschickung mit deutscher Plastik.“²⁸⁴

278 Vgl. hierzu: Matthes 2000 S. 161–178.

279 Vgl. Kat. KG 1893 S. 16 f., 114, 138 f.

280 Vgl. Bode 1898, Nr. 261, unpag.: „Wir hatten die reichste und freieste Auswahl und hatten von einigen der Hauptaussteller noch die große Hilfe, daß sie ihre Kunstwerke in den kleinen Sonderräumen selbst aufstellten.“

281 Vgl. Matthes 2008 S. 62.

282 Vgl. ebd. S. 61. – Ders. 2000 S. 157.

283 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 27, 49, 107, 161 f., 166–169, 172 f., 176, 179, 182, 184–186, 191, 193, 195–199, 514 f., 519–523.

284 RKD Den Haag, NL-HaRKD.333 Bl. 267: Wilhelm Bode an Max J. Friedländer, 28.11.1905.

Das Verhältnis von Kurator und Leihgeber hatte sich nun offenbar umgekehrt und Simon äußerte Bode gegenüber Wünsche zur Gestaltung der Ausstellung, statt wie bisher dessen Vorgaben zu folgen. Die privaten Beziehungen zwischen den beiden hatten sich nach Simons umfangreicher Donation an das Kaiser-Friedrich-Museum 1904 zunehmend abgekühlt.²⁸⁵ Nachdem Bode seinen persönlichen Einfluss auf die Entstehung von Simons Kollektion im Kontext der Schenkung übermäßig betont hatte, war dieser darum bemüht, seine Eigenständigkeit als Sammler und speziell seine Unabhängigkeit von Bode zu demonstrieren. Bode schien seinerseits über Simons Absicht, seine zweite Sammlung selbstständig aufbauen zu wollen, missgestimmt. In der Folge ließ sich Simon bei Ankäufen häufiger von Friedländer beraten und schränkte die Korrespondenz mit Bode sukzessive ein. Auch konzentrierte er sich in seiner mäzenatischen Tätigkeit vorübergehend stärker auf die Förderung anderer Museen.²⁸⁶ Bodes Bereitwilligkeit, Simons Wünschen bezüglich der Ausstellungsgestaltung zu entsprechen, mag in der Absicht begründet liegen, seinen wichtigsten Unterstützer wohlzustimmen.²⁸⁷

Simons forderndes Verhalten gegenüber Bode scheint angesichts der gerade im Kontext der KFMV-Ausstellungen zahlreich belegten Wünsche von Sammlern hinsichtlich der Auswahl und Aufstellung ihrer Leihgaben symptomatisch für die geänderten Voraussetzungen und Ziele dieser Ausstellungen. Anders als die Schauen der KG, die konkrete wissenschaftliche Schwerpunkte vorstellten und wichtige Forschungsziele verfolgten, dienten die Ausstellungen des Museumsvereins primär der Präsentation neuer Erwerbungen seiner Mitglieder. Da diese nun primär als Geldgeber fungierten und darüber hinaus nur wenig Mitspracherecht hinsichtlich der Tätigkeiten des Vereins hatten, sah sich Bode offenbar veranlasst, im Kontext der Ausstellungen verstärkt auf ihre Vorstellungen und Wünsche einzugehen, um ihr Wohlwollen für die Belange der Museen möglichst aufrecht aufrechtzuerhalten.²⁸⁸

James Simons Engagement für die unter Bode veranstalteten Berliner Leihausstellungen war stets großzügig, kontinuierlich und ging weit über das Bereitstellen von Exponaten hinaus. Bereits in den 1890er Jahren stellte er Kontakte zu potenziellen Leihgebern her und machte Vorschläge für die Wahl der Ausstellungslokale und die Raumgestaltung.²⁸⁹ Als Schriftführer des KFMV übernahm er später zahlreiche organisatorische Aufgaben und steuerte zur Finanzierung der Schauen bei. Weshalb sich Simon so intensiv für die Ausstellungen einsetzte, geht aus seinen Briefen an Bode nicht hervor. Zunächst scheint ihre persönliche Beziehung eine Rolle gespielt zu haben, insofern als sie einander als Agent respektive Klient und Geldgeber Gefälligkeiten erwiesen. Womöglich begriff Simon seine

285 Vgl. Paul, Barbara/Levis, Nicholas: „*Collecting is the Noblest of All Passions!*“ *Wilhelm von Bode and the Relationship between Museums, Art Dealing, and Private Collecting*. In: *International Journal of Political Economy*, 25.1995, Nr. 2, *The Political Economy of Art*, S. 9–32; bes. S. 23.

286 Vgl. Matthes 2000 S. 158, 160, 170.

287 Hinsichtlich seiner Freigiebigkeit zeigt sich in den Ausstellungen des KFMV trotz der Distanz zu Bode kein signifikanter Einbruch. Simons Sammlung war stets mit mehr als 30 Einzelstücken vertreten.

288 Vgl. hierzu Kap. 5.1.1.

289 Vgl. exempl. KG Sitzung II. 1892 S. 8.

fortdauernden Beiträge zu den Ausstellungen aber ebenso als mäzenatische Geste, wie später auch seine Schenkungen an die Museen. Erneut zeigt sich, dass es das Verhältnis von Schenken und Leihen, von dauerhafter und temporärer Gabe genauer auszuloten gilt.²⁹⁰

3.2.2.3 Öffentliche Sammlungen und Kunsthandlungen

Wie zuvor erwähnt, waren neben Privatpersonen und Angehörigen des Kaiserhauses auch 33 leihgebende Institutionen in die Ausstellungen involviert – die Hälfte davon aus Berlin. An einigen Schauen beteiligten sich bis zu 14 verschiedene Museen, Galerien, Vereine und andere öffentliche Einrichtungen sowie Kunsthandlungen (**Tab. 1**). Die meisten von ihnen waren allerdings nicht häufiger als einmal vertreten. Auch liehen sie in der Regel nur einzelne Objekte. Größere Museums- oder Galeriebestände wurden gemeinhin selten auf Privatbesitzausstellungen gezeigt. Ausnahmen bildeten etwa die Waffensammlung des Zeughauses, die 1872 allein schon aus logistischen Gründen dort verblieb, und die Säle mit den Schabkunstblättern des Kupferstichkabinetts und der Kunsthandlung Colnaghi auf der englischen Ausstellung 1908. Ihre Leihgaben dienten in erster Linie der Ergänzung der Stücke aus privatem Besitz und zur Vervollständigung der Ausstellungsprogramme.²⁹¹

Die Einbindung öffentlicher Institutionen deutet darüber hinaus jedoch punktuell auf die (kultur)politischen Ziele der Veranstaltungen hin. So waren auf der Zeughaus-Ausstellung insgesamt zehn Berliner Museen und Behörden mit Leihgaben vertreten. Da die Gewerbeschau als eine der ersten Amtshandlungen des zum Protektor der Königlichen Museen ernannten Kronprinzen einen breiten Überblick über die hier vorhandenen Bestände alten Kunsthandwerks geben sollte, lag eine enge Kooperation mit den staatlichen Einrichtungen nahe, zumal die Privatsammlerkultur in diesen Jahren längst nicht in dem Maße ausgeprägt war, wie sie es in den folgenden Jahrzehnten werden sollte.²⁹² Mit Blick auf die 1873 bevorstehende Wiener Weltausstellung sollte die neue Reichshauptstadt zeigen, dass ihr Kunstbesitz mit dem anderer Nationen mithalten konnte. Nicht zuletzt verlieh die aktive Beteiligung mehrerer Museumsleiter dem Vorhaben eines Neubaus für die Gewerbesammlung Nachdruck.

Nachdem sich an den folgenden Ausstellungen nur sporadisch öffentliche Einrichtungen beteiligt hatten, wobei zunehmend auch überregionale Institutionen eingebunden wurden, waren 1908 und 1910 neben einigen deutschen Sammlungen wie der Königlich Württembergischen Staatsgalerie, dem Großherzoglich Hessischen Museum und verschiedenen Dresdner und Weimarer Museen schließlich auch mehrere internationale Kulturinstitutionen vertreten.²⁹³ Im Fall der *Ausstellung französischer Kunst* 1910 spiegelt insbesondere die Einbeziehung des Mobilier National, das den Kunstbesitz der Französischen Republik verwaltete, die kulturdiplomatischen Absichten der Initiatoren wider.

290 Vgl. hierzu Kap. 5.2 [Kapiteleinleitung]

291 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1; 4.1.4.1.

292 Vgl. Bode 1914a.

293 Vgl. Verz. 7.2.7 und Verz. 7.2.9.

Inwiefern mit der Beteiligung nationaler und internationaler öffentlicher Sammlungen darüber hinaus weitere museumspolitische Zielstellungen wie etwa die Anbahnung gemeinsamer Ausstellungs- und Kooperationsprojekte, der Austausch von Expertenwissen oder die Festigung bestehender Beziehungen verfolgt wurden, lässt sich auf Basis des vorhandenen Quellenmaterials beziehungsweise aufgrund von dessen oft lückenhaftem Erschließungsgrad nur schwer einschätzen. Wie die wenigen erhaltenen Anfragen zeigen, sind hieraus jedoch generell kaum Erkenntnisse zu gewinnen, die über den üblichen Ablauf solcher Leihverfahren hinausgehen.²⁹⁴

Obleich sie nur einen geringen Teil der leihgebenden Institutionen ausmachten, verdienen zuletzt die Kunsthandlungen besondere Aufmerksamkeit. Wie Haskell zeigte, fungierten die britischen Leihausstellungen nicht selten als inoffizielle Kunstmärkte, auf denen die Exponate schnell und unbürokratisch ihre Besitzer wechseln konnten und wie die Untersuchung der frühen deutschen Schauen gezeigt hat, war ihnen häufig ebenfalls ein gewisser merkantiler Charakter inhärent.²⁹⁵ Somit wäre zu prüfen, ob auch die späteren Berliner Ausstellungen, insbesondere von den beteiligten Händlern, gelegentlich in dieser Weise genutzt wurden. Ob Kunsthändler unmittelbar durch An- und Verkäufe von Exponaten oder indirekt durch die Anbahnung neuer Geschäftsbeziehungen von ihrer Beteiligung an den Leihausstellungen profitieren konnten, ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur punktuell zu prüfen. Eine spezialisierte Studie zum Leihverhalten kommerzieller Galerien und Auktionshäuser stellt somit weiterhin ein wichtiges Desiderat der Provenienz- und Kunstmarktforschung dar.

Zunächst fällt auf, dass bei den untersuchten Fallbeispielen ausschließlich britische Galerien vertreten waren, deren Beteiligung sich auf die von der Akademie veranstalteten Schauen beschränkte. Zwar waren zwischen 1872 und 1892 durchaus einige Berliner Kunsthändler beteiligt, doch traten sie dort höchstwahrscheinlich als Privatpersonen, das heißt mit ihren eigenen Sammlungen und nicht mit verkäuflichen Objekten aus ihren Warenbeständen auf. Dies kann exemplarisch anhand des Kunsthändlers Julius Lepke (gest. 1885) nachvollzogen werden, der 1883 elf niederländische und deutsche Gemälde zeigte.²⁹⁶ Mit Ausnahme eines Bildes lassen sich diese Werke sämtlich seinem Privatbesitz zuordnen.²⁹⁷ So kann zumindest in diesem Fall ausgeschlossen werden, dass der Händler bei der Ausstellung Kunstware präsentierte.²⁹⁸

Die britischen Kunsthandlungen, die 1908 und 1910 Leihgaben nach Berlin sandten, stellten dagegen sehr wohl verkäufliche Werke aus, obschon dies in den Katalogen nicht

294 Vgl. exempl. GStA PKI. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43, Bl. 26 f.: Korrespondenz zwischen Komitee und Kultusministerium, 20.07. – 03.08.1872.

295 Vgl. Kap. 2.

296 Das Ausstellungsverzeichnis gab als Besitzer dieser Werke das von Nathan Levi Lepke (1799–1864) gegründete Auktionshaus N. L. Lepke an. Das Geschäft wurde nach dessen Tod von seinen Söhnen Julius und Louis Eduard Lepke (1818–1886) weitergeführt. Vgl. Brendicke, Hans: *Rudolph Lepkes 1000. Katalog*. In: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 12.1895, S. 46–48.

297 Vgl. Kat. 1883 S. 5, Nr. 10; S. 39–71, Nr. 10, 62, 65, 67, 76, 101, 110, 113, 123, 146. – *Katalog der vom Kunsthändler Herrn Julius Lepke hinterlassenen Privatsammlung von Oelgemälden alter Meister* [...] Berlin 1885. Nr. 320, 324, 333, 336, 338, 345, 346, 364, 366, 368. [Nachf. Kat. Lepke 1885].

298 Für die übrigen Kunst- und Antiquitätenhändler lässt die Quellenlage eine Prüfung nicht zu.

unmittelbar transparent gemacht wurde. So präsentierte die Kunsthandlung P. & D. Colnaghi auf der englischen Ausstellung John Hoppners *Portrait von Charles Oldfield Bowles*, das erst im Vorjahr auf den Kunstmarkt gelangt war und schon im Oktober 1908 an den amerikanischen Tabakfabrikanten James Buchanan Duke (1856–1925) weiterverkauft wurde.²⁹⁹ Ob die Händler zuvor versucht hatten, das Werk im Rahmen der Ausstellung in Berlin oder später in Kopenhagen zu verkaufen, ist nicht bekannt.³⁰⁰ Doch hatten Otto Gutekunst (um 1865–1939) und Edmund Deprez (1851–1915), die 1894 Teilhaber bei Colnaghi geworden waren, seit wenigen Jahren Geschäftsbeziehungen mit der Galerie Knoedler in New York aufgebaut, über die sie Werke Alter Meister aus europäischem Besitz in die USA verkauften.³⁰¹ Wenngleich aus ihrer Beteiligung an der Ausstellung wohl keine unmittelbaren Verkäufe an deutsche Sammler resultierten, könnten hier zumindest Kontakte zu neuen Klienten entstanden sein, die ein Interesse hatten, Teile ihrer Kollektionen zu verkaufen.

Während im Fall der Galerie Colnaghi nur vermutet werden kann, dass ihre Vertreter ein unmittelbares kommerzielles Interesse mit ihrer Ausstellungsbeteiligung verbanden, lässt sich für die Kunsthandlung Thomas Agnew & Sons zeigen, wie sie im erweiterten Kontext der Ausstellung tatsächlich wichtige geschäftliche Verbindungen nach Deutschland aufbauen konnte. Die Inhaber der Galerie liehen 1908 vier Gemälde, die allesamt kurze Zeit später verkauft wurden.³⁰² Weiterhin hatten Agnew's, wie bereits erwähnt, die Versandlogistik der übrigen Londoner Leihgaben übernommen. An dieser Stelle sei an Richard Kingzett's Äußerung erinnert, demzufolge der erst kürzlich ins Familiengeschäft eingestiegene Colin Agnew die Koordination übernommen hatte, da er als einziges Firmenmitglied deutsch sprach. Laut Kingzett machte er im Rahmen der Ausstellung die Bekanntschaft Wilhelm Bodes, welche in eine langjährige Zusammenarbeit mündete: „Seeing the advantages of a London agent on his doorstep, he [Bode, Anm. SK] suggested that Colin should open a branch in the Unter den Linden.“³⁰³ Agnew's eröffneten noch Ende des Jahres 1908 eine Dependence in Berlin.³⁰⁴

299 Vgl. Kat. AdK 1908 Nr. 24. – Zur Provenienz des Gemäldes siehe: Onlinedatenbank *Newportal* [URL im Lit. VZ].

300 Vgl. Kat. NCG 1908 S. 25, Nr. 13, 19.

301 Vgl. Howard, Jeremy: *From print selling to picture dealing: Colnaghi 1760–2002*. In: Ders./ Warner-Johnson, Tim (Hgg.): *Colnaghi. Past, Present and Future. An Anthology*. London 2016. S. 2–6; bes. S. 4. – Hall, Nicholas H. J.: *Old Masters in a New World. Colnaghi and Collecting in America 1860–1940*. In: Ders. (Hg.): *Colnaghi in America: A Survey to commemorate the first Decade of Colnaghi in New York*. New York 1992. S. 9–33; bes. S. 17–24.

302 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 7, Nr. 33, 39, 47, 67. – Die Werke waren zwischen Juli 1908 und August 1909 weiterverkauft worden. Vgl. NGA27/1/1/9, *Picture Stock Book* (1898–1904), Bl. 987, Nr. 27; Bl. 119, Nr. J 1306. – NGA27/1/1/10, *Picture Stock Book* (1904–1933), Bl. 99, Nr. 2680; Bl. 112, Nr. J 8256.

303 Kingzett 1976 S. 159.

304 Vgl. Pezzini, Barbara: *Making a Market for Art: Agnew's and the National Gallery, 1855–1928*. 2017. S. 184. Online unter: www.research.manchester.ac.uk. [Vollständige Angabe im Lit. VZ]. – Weiterhin: H. V.: *Gemälde Alter Meister bei Thomas Agnew & Sons in Berlin*. In: *Cicerone* 1.1909, H. 17, S. 549f.

Eines der ersten Gemälde, die hier zum Verkauf gestellt wurden, war Gainsboroughs großformatiges Reiterbildnis *General Honywood*, das zuvor einen zentralen Platz in der Ausstellung eingenommen hatte.³⁰⁵ Die Galerie Agnew's hatte das Werk bereits Ende 1897 von Charles Wertheimer (1842–1911) übernommen und es nach der Jahrhundertwende mehrfach auf Leihausstellungen in London sowie international gezeigt.³⁰⁶ Womöglich sollte der Absatz des Bildes durch die zahlreichen Ausstellungen befördert werden, da es aufgrund seiner enormen Größe und wohl auch wegen der wenig ausdrucksstarken Ausführung eher schwer verkäuflich gewesen sein dürfte.³⁰⁷ Im Sommer 1909 wurde es schließlich durch den britischen Diplomaten Sir Edgar Vincent (1857–1941) erworben.³⁰⁸

Wie diese Beispiele zeigen, hatte die Ausstellungsbeteiligung der Kunsthandlungen für sie sehr wohl unmittelbare und zum Teil auch langfristige geschäftliche Folgen, die in diesem Rahmen längst nicht erschöpfend untersucht und dargestellt werden können. Allerdings stellte die Einbindung der englischen Galerien innerhalb der Untersuchungssamples eine dezidierte Ausnahme dar und war bezeichnenderweise auf die Veranstaltungen der Akademie beschränkt.

Auf einer von Bode organisierten Ausstellung schien die Beteiligung von Kunsthandlungen nahezu ausgeschlossen. So bedauerte er etwa, dass die Pariser und Londoner Ausstellungen „leider mehr und mehr zu Kunsthändlerspekulationen herabsinken“ würden.³⁰⁹ Interne und ohne sein Wissen vollzogene Geschäfte seiner Sammler-Klienten duldet er nur ungern. Dies zeigt das Beispiel der beiden Gemälde von Francesco Guardi (1712–1793), die Adolph Thiem 1892 auf der Rokoko-Ausstellung präsentierte und in diesem Zusammenhang Rudolf Philipp Goldschmidt zum Kauf anbot. Diese delikate Angelegenheit ist durch einen Brief Goldschmidts an Friedländer überliefert:

Herr Thiem theilt mir mit[,] dass er ein grösseres Bild von Guardi gekauft hat und bereit sei[,] mir zwei von den sehr hübschen kleinen Bildern[,] die er ausgestellt hat[,] zu überlassen. Ich denke[,] dass die Bilder echt sind[,] obschon ich insofern ohne sicheren Anhalt bin, als ich Oelbilder von Guardi nicht kenne. Mir wäre nun Dr. Bodes Schätzung des Preises von besonderem Werthe und ich denke[,] Sie sind vielleicht in der Lage[,] ihn danach zu befragen; ist es Ihnen aus irgend einem Grund nicht angenehm, so werden Sie es selbstverständlich unterlassen. Auch in dem Fall[,] dass Sie Grund haben vorauszusetzen[,] er könne selbst interessiert sein, wollen Sie von einer Anfrage absehen[,] wie ich dann bitte die Sache überhaupt diskret zu behandeln.³¹⁰

305 Von Seckendorff berichtete Bode: „[...] daß ein bereitwilliger Geber gewillt ist dem Museum ein Englisches altes Portrait zu schenken, und möchte ich diesem nichts vorschlagen, ohne Ihren Rath z. b. [sic] nach dem großen Reiter-Portrait von Gainsborough, Gl. Honeywood [sic], bei Agnew zu haben [...]“. Aus: SMB-ZA, IV/NL Bode 5047, unpag.: Götz von Seckendorff an Wilhelm Bode, 28.12.1908. – Weiterhin: H.: *Ausstellungen*. In: *Kunstchronik* N. F. 20.1909, H. 10, 25.12.1908, Sp. 157.

306 Vgl. Graves 1913 Bd. 1 S. 388, Nr. 79; S. 398, Nr. 46; S. 401, Nr. 70.

307 Vgl. Kap. 4.1.4.1.

308 Vgl. NGA27/1/1/10, *Picture Stock Book* (1904–1933), Bl. 112, Nr. J 8256.

309 Bode, Wilhelm: *Porträte alter Meister*. In: *Woche* 11.1909, Nr. 16, 17.04.1909, S. 650–652; hier S. 650.

310 SMB-ZA, IV/NL Bode 1913, unpag.: Rudolph Philipp Goldschmidt an Max J. Friedländer, 27.05.1892.

Offenbar bat Goldschmidt Friedländer auch deshalb, die Sache vertraulich zu behandeln, da er Adolph Thiem, der mit Bode befreundet war und mit ihm zusammen seine Sammlung aufgebaut hatte, nicht in Bedrängnis bringen wollte.³¹¹ Dass sich dieses Schreiben ausgerechnet in Bodes Nachlass fand, zeugt nicht zuletzt von Friedländers Loyalität ihm gegenüber.

Ein anderer Fall interner Verkaufsangebote ist im Kontext der Niederländer-Ausstellung 1890 belegt. So schrieb Wilhelm Gumprecht an Bode: „Die Verkaufsliste des Herrn v. H. übergebe ich den Austellern.“³¹² Gemeint war der Hofjägermeister, Heinrich Freiherr von Heintze (1834–1918), der selbst nicht offiziell als Leihgeber auftrat, seine Sammlung aber über seine Gattin ausstellen ließ.³¹³ Offensichtlich war dieser interne Verkauf durch Bode abgesegnet. Darüber hinaus liegen bislang keine Zeugnisse von Verkäufen innerhalb des Bode-Kreises vor, die im Kontext der Leihausstellungen zustande kamen. Mit der Frage nach der Funktion der Leihausstellungen als inoffizielle Kunstmärkte wird sich Kapitel 5.2.3 eingehender befassen.

311 Vgl. Bode 1930 Bd. 2 S. 158. – Ob sich Goldschmidt schließlich zum Kauf der Werke entschloss, bleibt ungewiss. Zwar listet der Auktionskatalog seiner Sammlung 1927 ein kleinformatiges Gemälde Guardis auf, doch gibt er dessen Herkunft nicht an. Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Nachlass Rudolf Philipp Goldschmidt Berlin: Kunstgegenstände und Gemälde. Versteigerung 22. November 1927*. Berlin 1927. S. 48, Nr. 211; Taf. XVI.

312 SMB-ZA, IV/NL Bode 2261, unpag.: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 13.04.1890.

313 Vgl. Verz. 7.2.3.

4 Display und Event – Kuratorische und soziokulturelle Inszenierungsstrategien

Einige der Berliner Leihausstellungen alter Kunst wurden zwar punktuell in Studien zur Museums- und Sammlungskultur des Kaiserreichs sowie zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte einzelner Künstler oder Kunstzweige einbezogen und in Teilen durchaus eingehender beschrieben.¹ Systematische Darstellungen der das Ausstellungsformat betreffenden kuratorischen wie soziokulturellen Praktiken und Inszenierungsmechanismen liegen bislang jedoch ebenso wenig vor wie detaillierte Rekonstruktionen der einzelnen Schauen. Keines der Beispiele wurde jemals *ganzheitlich* auf seine gestalterischen Mittel, auf Objektauswahl und -arrangement sowie die Gesamtkonzeption hin untersucht. Demgemäß fehlt bislang zudem eine vergleichende Perspektive auf das Verhältnis der Schauen zueinander, wengleich insbesondere die wegbereitenden Arbeiten von Alexis Joachimides (1995, 2001) und Barbara Paul (1994) die gestalterischen Bezugnahmen einzelner Beispiele zur zeitgenössischen musealen Ausstellungspraxis ausführlich thematisierten.

Gleichermaßen blieben die Funktionen der Leihausstellungen als soziale Interaktions- und Repräsentationsräume sowie als Orte performativer Praktiken nahezu gänzlich unbeachtet. So sind bisher weder die Vorbesichtigungen und Eröffnungszeremonien noch die Einbindung der Schauen in erweiterte Rahmenprogramme etwa im Kontext der höfischen Festsaison übergreifend erforscht worden.² Betrachtungen zum Ausstellungsbesuch und -publikum speziell temporärer historischer Expositionen sind – von den Weltausstellungen abgesehen – gemeinhin rar.³ Sie stellen nach wie vor ein grundlegendes Desiderat für die Erforschung ephemerer Kunstausstellungen im Allgemeinen und von Privatbesitzausstellungen im Besonderen dar.

Im Folgenden werden die gewählten Fallbeispiele nun erstmals auf Basis bislang weitgehend unbekannter zeitgenössischer Bild- und Textquellen auf ihre kuratorischen

1 Vgl. exempl. Kriebel 2019. – Dies. 2018. – Dies. 2015. – Vogtherr 2014. – Kuhrau 2005 S. 124–129. – Joachimides 2001 S. 65 f. – Ders. 1995 S. 146–150. – Paul 1994 S. 208–210.

2 Erste Teiluntersuchungen zu den Leihausstellungen der Akademie liefert: Kriebel 2019. – Dies. 2018.

3 Vgl. hierzu etwa Savoy, Bénédicte/Sissis, Philippa (Hgg.): *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher. 1830–1990*. Köln, Weimar, Wien 2013. – Salsa, Alena: *Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Die Rolle des Besuchers für das museale Handeln um 1900 im Vergleich zu heute. Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft*. Hamburg 2009. – Feist, Peter H.: *Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Liskar, Elisabeth (Hg.): *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“*. Wien 1986. S. 79–86.

Inszenierungsstrategien und soziokulturellen Repräsentationsmechanismen hin untersucht. Dabei werden die Schauen in einem ersten Schritt so umfassend wie möglich rekonstruiert und analysiert, um die Inszenierungswirkung der kuratorischen Praktiken darzustellen und herauszuarbeiten, ob und mit welchen Mitteln einzelne Leihgaben oder Privatsammlungen (und damit implizit auch deren Besitzerinnen und Besitzer) unter der Masse der Exponate (respektive der Beteiligten) herausgehoben wurden.

Der zweite Teil des Kapitels widmet sich den Ausstellungen als soziokulturelle Events, wobei insbesondere der Frage nachgegangen wird, wie die Schauen selbst und zugleich die darin repräsentierten Ziele ihrer Akteure (medial) inszeniert wurden und an welche Art Publikum sie gerichtet waren. So können nicht nur die Öffentlichkeitswirksamkeit und der Stellenwert des Formats innerhalb der Entwicklung des historischen Ausstellungswesens näher ausgelotet werden, sondern es wird auch ein Beitrag zum Verständnis der Privatbesitzausstellungen als vermittelnde Instrumente für die Kommunikation und Durchsetzung kunstwissenschaftlicher, kultur- respektive museumspolitischer sowie soziokultureller Interessen geleistet.

4.1 Zur Methodik der Ausstellungsanalyse

Während die kunstgeschichtliche Hermeneutik mit ihrer klassischen ikonografisch-ikonologischen Methode zur Objektbeschreibung und -deutung, ergänzt durch neuere Ansätze der Bildwissenschaften ein breites praktisches wie theoretisches Instrumentarium zur Erforschung künstlerischer Werke in ihren jeweiligen historisch-politischen Kontexten liefert,⁴ fehlt es der museologischen Ausstellungsforschung weiterhin an einer festen Methodologie zur Beschreibung, Analyse und Interpretation speziell historischer Kunstaustellungen. Die immer zahlreicher werdenden fachlichen Positionen, die sich konkret mit der Ausstellungsanalyse befassen, liefern vielversprechende interdisziplinäre Zugänge in Anlehnung an Methoden der Geschichts-, Kultur-, Theater- oder Literaturwissenschaften sowie der Linguistik, fokussieren jedoch überwiegend museale Expositionen und nahezu ausschließlich solche der vergangenen 50 Jahre.⁵ Somit gilt es für die vorliegende Betrachtung zunächst eine adäquate Analysemethode zu erarbeiten,

4 Vgl. exempl. Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln 2007. – Belting, Hans u. a. (Hgg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1988.

5 Vgl. insbes. Knop, Linda-Josephine: *Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick*. In: Hemken 2015 S. 163–184. – Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Berlin, Bielefeld 2013. – Scholze, Jana: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Baur 2010 S. 121–148. – Dies.: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004. – Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld 2006. – Dies.: *Oberfläche und Subtext. Zum Projekt »Spots on Spaces«*. In: Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hgg.): *Seiteneingänge. Museumsseite und Ausstellungsweisen*. Wien 2000. S. 77–116. – Schärer, Martin: *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*. München 2003. – Bal, Mieke: *Double exposures. The subject of cultural analysis*. New York u. a. 1996.

die den spezifischen Rahmenbedingungen temporärer Leihausstellungen sowie dem fragmentarischen Materialkorpus der historischen Quellen gerecht werden kann und eine konkrete Annäherung an die Frage nach den kuratorischen Strategien zur Inszenierung und Repräsentation privaten Kunstbesitzes ermöglicht.⁶

Ausgehend von einer Theorie der Dinge als Zeichen, die Krzysztof Pomian bereits 1988 mit seinem Begriff der *Semiophoren* für den Bereich der Museums- und Sammlungsforschung konkretisierte,⁷ bedienten sich unter anderem die Studien von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2000, 2006) sowie Jana Scholze (2004, 2010) für ihre Analysen primär kultursemiotischer Zugänge auf Grundlage der theoretischen Überlegungen von Roland Barthes und Umberto Eco.⁸ Sie verstehen Museumsausstellungen als „komplexe Medien“, in denen „Signifikations- und Kommunikationsprozesse“ stattfinden, die von den Betrachtern zu decodieren sind.⁹ Diese Bedeutungsprozesse innerhalb der Ausstellungen hängen laut Scholze von den sozialen Werte- und Bezugssystemen sowie individuellen Kenntnissen und Erfahrungen der Rezipienten ab, sind also prinzipiell wandelbar. Somit ist eine Ausstellung grundsätzlich nie auf nur eine Art zu lesen, sondern sie wird von jedem Besucher und jeder Besucherin potenziell anders interpretiert. Allerdings werden bestimmte Lesarten durch die Inszenierung¹⁰ und die kuratorische Gestaltung der Ausstellung, das heißt die spezifische Anordnung und gegebenenfalls auch Hierarchisierung der Exponate, als intendierte Interpretationen akzentuiert, während andere in den Hintergrund gestellt werden.¹¹ Schließlich wird die Polysemie der zahlreichen Bedeutungsträger reduziert und eine Art Konsens im Kommunikationsprozess der Ausstellung gebildet.¹²

Um die von den Kuratoren vorgesehene Lesart präzisieren zu können, wird die Analyse der Fallbeispiele in Anlehnung an Scholze, Muttenthaler und Wonisch wie folgt vorgehen: Zunächst werden die architektonische Disposition der Ausstellungssäle, die

6 Zu den Begriffen Inszenierung und Repräsentation im Ausstellungskontext vgl.: Thiemeyer, Thomas: *Inszenierung*. In: Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hgg.): *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Göttingen 2015. S. 45–62. – Baur, Joachim: *Repräsentation*. In: Ebd. S. 85–100.

7 Vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988. – Weiterhin: Schmitz-Emans, Monika: *Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns*. In: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hgg.): *Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018. S. 149–167; bes. S. 150. – Thiemeyer, Thomas: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hgg.): *Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation*. Bielefeld 2014. S. 41–53.

8 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964. – Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. – Ders.: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

9 Scholze 2010 S. 129. – Vgl. weiterhin: Dies. 2004 S. 11 f. – Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

10 Thiemeyer begreift Inszenierungen als Strategien, im Sinne „absichtliche[r] Handlungen, die etwas erzeugen, um Wahrnehmung zu lenken und Aufmerksamkeit zu erregen“. Thiemeyer 2015 S. 54.

11 Analog dazu untersuchten Muttenthaler und Wonisch, „in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmittel in einem Raum eingesetzt werden, um bestimmte Lesarten nahezulegen.“ Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

12 Vgl. Scholze 2010 S. 137.

Eingangs- und Ausgangssituation sowie die Raumfolgen betrachtet und der intendierte Rundgang durch die Räume so weit wie möglich rekonstruiert, um den allgemeinen Ausstellungsaufbau und die Rangfolge der Haupt- und Nebensäle (erkennbar durch Lage, Größe und Ausstattung) nachvollziehen zu können. In einem weiteren Schritt werden die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen innerhalb der einzelnen Räume herausgearbeitet, um die strukturelle Ordnung der Schauen, etwa einen linear chronologischen Aufbau oder eine Sortierung nach Schulen, Regionen, Gattungen oder Techniken, kenntlich zu machen.¹³

Schließlich rücken die Exponate selbst in den näheren Fokus. Dabei wird gefragt, welche Werke ausgewählt wurden, in welchen Räumen sie sich befinden und wie sie dort mit kuratorischen Mitteln präsentiert und inszeniert werden. Sind sie als freistehende Einzelstücke, in Vitrinen oder Ensembles mit anderen Gegenständen arrangiert? Befinden sie sich in der Blickachse einer Raumflucht, gegenüber des Eingangs, an einer Haupt- oder einer Nebenwand? Sind sie gut sichtbar auf Augenhöhe oder sehr weit oben gehängt, wo sie womöglich gar dem Blick der Besucher entgehen könnten? Eine genaue Betrachtung der exakten Positionierung der einzelnen Objekte im Raum sowie ihr Verhältnis zueinander ist nicht nur für das Verständnis des akademischen, ästhetischen und kuratorischen Gesamtkonzepts der Ausstellung von Bedeutung, sondern insbesondere auch für die Erforschung ihres Zeichen- und Repräsentationscharakters als Leihgaben aus Privatbesitz entscheidend.

Wie zu Beginn der Arbeit erläutert, diente der Besitz von Kunst (speziell der Alten Meister) zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs neben anderen Aufgaben wie der Ausstattung luxuriöser Funktionsräume, als mäzenatische Tätigkeit oder schlicht als Wertanlage in erster Linie der persönlichen Repräsentation und positiven Selbstdarstellung ihrer Eigentümer. Sie drückten darin ihren individuellen Geschmack aus, machten ihren Bildungs- und Wohlstand kenntlich und gerierten sich als Angehörige sozialer Eliten.¹⁴ Eine der hier behandelten zentralen Fragen ist die nach den möglichen sozialen Effekten des Transfers dieses repräsentativen Kunstbesitzes aus dem privaten Umfeld der Wohnräume dieser Sammler respektive Eigentümer in den öffentlichen Bereich einer ephemeren Ausstellung. Jana Scholze konstatierte in ihrer Dissertation, dass Ausstellungsobjekte im Prozess der Musealisierung ihre ursprüngliche Gebrauchsfunktion, ihren praktischen Zweck verlieren und in ihrer neuen Eigenschaft als Exponate nunmehr lediglich als Zeichen fungieren, die auf ihren funktionellen, kulturellen oder sozialen Kontext verweisen.¹⁵ Doch kann dieser Funktionsverlust im speziellen Fall der Leihausstellungen auch für die Aufgabe eines Kunstwerks als Mittel der persönlichen Repräsentation gelten?

Wohlgermerkt schloss Scholze Kunstausstellungen explizit aus ihrer Untersuchung aus, da eine semiotische Vorgehensweise, die Ausstellungsobjekte allein auf ihren Zeichencharakter reduziere und ihrer Ansicht nach für die komplexen Realitäten der bildenden Kunst zu kurz greife, obgleich sich Kunstwerke im Rahmen ästhetischer Codes durchaus

13 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

14 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

15 Sie begreift Musealisierung „als semiotische Erscheinung oder Symbolisierungsprozess, wo der Gebrauchswert eines materiellen Objekts in einen kulturellen symbolischen Wert umgewandelt wird.“ Vgl. Scholze 2004 S. 19.

als kulturelle Zeichen lesen ließen.¹⁶ Die Autorin der vorliegenden Arbeit sieht jedoch gerade in einer bewusst verkürzenden Betrachtung der Exponate als Zeichen im Sinne von ‚Repräsentationen‘ eine Möglichkeit,¹⁷ die konkrete Frage nach den sozialen Effekten der Ausstellungs-beteiligung mithilfe des semiotischen Ansatzes für den Fall der Berliner Leihausstellungen fruchtbar zu machen.

Zunächst muss dafür die Repräsentationsaufgabe als ein möglicher ‚funktionaler Nutzen‘ von Kunstbesitz definiert werden. Diese Setzung ist als Prämisse der folgenden Überlegungen ebenso unumgänglich wie die Annahme, dass Objekte, die leihweise ausgestellt, also nur zeitweilig aus ihrem aktuellen Gebrauchskontext entfernt und später dahin zurückgeführt werden, prinzipiell denselben Signifikationsprozess durchlaufen wie dauerhaft musealisierte Objekte. Exponate in Leihausstellungen werden somit gewissermaßen *temporär musealisiert*.

Auf den konkreten Fall der Berliner Leihausstellungen übertragen bedeutete dies, dass etwa ein Renaissancegemälde, das in Privatbesitz zusammen mit weiteren Kunstwerken, Gebrauchsobjekten und dem Mobiliar als Teil der Wohnausstattung fungierte, also vordergründig dekorative Zwecke erfüllte, dieser Aufgabe zeitweilig nicht dienen konnte.¹⁸ In der Ausstellung aber wurde das Gemälde in einem völlig anderen Arrangement, womöglich zusammen mit Objekten zahlreicher weiterer Sammlungen präsentiert und wirkte nun im Sinne des semiotischen Ansatzes nach Barthes als Signifikat (Bedeutungsträger) für seinen Ursprungs-, genauer gesagt seinen *Entstehungskontext*, also etwa als Vertreter einer bestimmten Kunstepoche, -gattung oder Stilrichtung, je nachdem welche Interpretation im Ausstellungszusammenhang nahegelegt wurde.¹⁹

Ausgehend von der zuvor beschriebenen Polysemie der Bedeutungsträger einer Ausstellung, können insbesondere *geliehene* Exponate zugleich jedoch als Zeichen für ihren *aktuellen Besitzkontext* fungieren und, so die These dieser Betrachtung, zu Repräsentationen ihrer Eigentümer werden.²⁰ Sofern ihre Eigenschaft als Leihgaben transparent und ihre Herkunft aus einer konkreten Privatsammlung kenntlich gemacht wird, bleibt ihnen ihre

16 Vgl. Scholze 2004 S. 139, Anm. 22. – Muttenthaler und Wonisch bezogen dagegen durchaus kunsthistorische Expositionen in ihre Studie mit ein. Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 111–145.

17 Vgl. Baur 2015 S. 97.

18 Wie das Beispiel von Julie Hainauers Forderungen nach einem adäquaten Ersatz für einen von ihr geliehenen Gobelin eindrücklich zeigte, hatte dies offensichtlich massive Auswirkungen auf die Nutzbarkeit solcher Räume. Vgl. Kap. 3.2.2.2.

19 Dabei gilt zu bedenken, dass Kunstwerke in Privatbesitz durch zumeist mehrfache Transfers im Laufe ihrer Objektbiografie immer wieder neu kontextualisiert und dabei unterschiedlich ‚gebraucht‘ wurden. Folglich laufen hinsichtlich der Ursprungsfunktion eines Objektes im Zuge seiner Privatisierung prinzipiell ähnliche Prozesse ab wie ihm Zusammenhang mit einer Musealisierung. Die Privatsammlung stellt bei historischen Kunstwerken, wie sie hier im Fokus stehen, in der Regel nicht den tatsächlichen Ursprungskontext, sondern den aktuellen (sekundären) Gebrauchs- und Besitzkontext dar.

20 Prinzipiell gilt dies freilich auch für dauerhaft musealisierte Objekte, sofern der Vorbesitzer im Ausstellungskontext kenntlich gemacht wird. Es sei etwa an James Simons Stiftungen an das KFM gedacht. Hierin wird wiederum eine Analogie in der repräsentativen Funktion von Schenkungen und Leihgaben deutlich. Vgl. hierzu: Kap. 5.2.

Repräsentationsfunktion somit dauerhaft inhärent und wird lediglich zeitweise vom privaten Lebensbereich ihres Besitzers respektive ihrer Besitzerin in den öffentlichen Raum der Ausstellung verlagert. Demnach geht die ursprüngliche repräsentative Funktion der Exponate einer Leihausstellung durch ihren Transfer an einen öffentlichen Ort keineswegs verloren, sondern sie erfährt durch die erhöhte Sichtbarkeit der Werke tatsächlich sogar eine Intensivierung.

Um nun zur Analysemethode zurückzukehren, sei nochmals auf die Inszenierung, speziell die Positionierung der Objekte im Ausstellungskontext eingegangen. In den folgenden deskriptiven Fallanalysen wird an die eben formulierten Gedanken anknüpfend davon ausgegangen, dass die Platzierung eines Exponats nicht nur als Aussage über seinen historischen oder künstlerisch-ästhetischen Wert zu lesen ist und der Vermittlung kunstwissenschaftlicher Inhalte dient, sondern zugleich in Verbindung mit seinem Repräsentationswert stehen kann. So ist anzunehmen, dass diejenigen Exponate, die sich an zentraler Stelle – etwa an der Hauptwand des größten Saals oder in der Mitte eines Raums – befinden, durch diese nobilitierende Platzierung als besonders bedeutende Werke kenntlich gemacht werden und in der Folge höhere Aufmerksamkeit durch das Publikum erfahren. Für die Eigentümer dieser Werke bedeutet dies unweigerlich eine Steigerung ihres Prestiges als Kunstkenner und -sammler. Somit lässt sich die Prämisse der folgenden Ausstellungsanalyse auf eine einfache Formel verkürzen: Je prominenter die Platzierung eines Werks in der Ausstellung, desto höher sein Repräsentationswert für seinen Besitzer respektive seine Besitzerin.

Dass die Leihgeber der Berliner Ausstellungen teils großen Wert auf eine prominente Positionierung ihrer Kunstschätze legten, wurde in Kapitel 3.2.2.2 bereits veranschaulicht. Am Beispiel von Marcus Kappels wiederholt ausgedrückten Wunsch nach einer bestimmten Platzierung seiner Rembrandt-Werke, die 1914 möglichst im Hauptsaal der Akademie, jedoch unbedingt „zusammen und gesondert“ gezeigt werden sollten, wurde ferner deutlich, dass die *geschlossene Präsentation* größerer Sammlungsbestände innerhalb des Ausstellungsdisplays ein weiteres wesentliches Kriterium der Inszenierung von Privatbesitz darstellt.²¹ Auf diese Weise werden die Leihgaben einer einzelnen Person aus der Masse der Exponate herausgehoben und als Teile einer intentional angelegten Kollektion sichtbar gemacht. Der Leihgeber wird somit nicht länger als ein Kunstliebhaber unter vielen repräsentiert, sondern kann sich als versierter Sammler distinguieren.²²

Folglich wird die Kategorie Besitz, die wohl allein im Kontext einer Leihausstellung derart relevant werden kann, in Verbindung mit der Platzierung der Exponate zum zentralen Analysekriterium der nachfolgenden Betrachtungen – vorausgesetzt die Leihgeber der ausgestellten Werke sind als solche für das Publikum erkennbar. In einigen Fällen wird anhand fotografischer Aufnahmen oder schriftlicher Belege deutlich, dass die Werke mittels einer Beschilderung näher zuzuweisen waren. Ergänzend wurden für fast alle Schauen Ausstellungsführer oder -verzeichnisse herausgegeben, die die Namen der Besitzerinnen und Besitzer zumeist in unmittelbarer Verbindung mit ihren jeweiligen Leihgaben nennen. Schließlich erwähnten die Fachrezensionen sowie die von den Kuratoren publizierten

21 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 22.04.1914.

22 Hierzu weiterhin: Kap. 5.2.1.

Begleitartikel stets die konkrete Zugehörigkeit der dort beschriebenen Exponate zum Besitz ihrer Leihgeberinnen und Leihgeber.

Abschließend seien einige allgemeine Grundsätze der folgenden Betrachtung dargestellt. Die beschreibende Analyse der Beispiele bezieht sich auf *Rekonstruktionen* der jeweiligen Displays, die auf unterschiedlich dicht überlieferten historischen Quellen sowie auf punktuell erhaltenen Fotografien variierender Qualität beruhen und somit wie die Fallanalysen selbst explizit als *Interpretationen* zu verstehen sind.

Nicht immer können absolute Aussagen über das Aufstellungskonzept oder den konkreten, vollständigen Aufbau aller Schauen getroffen werden, sodass die Analysen unterschiedlich dicht und umfangreich ausfallen werden. Einzelne Ausstellungsbereiche lassen sich nur cursorisch oder hypothetisch rekonstruieren, was in den jeweiligen Fällen transparent gemacht und kritisch diskutiert werden soll.²³ Gleiches gilt für die Zuschreibung und Bezeichnung der Exponate. Die Identifizierung der in den Katalogen und Verzeichnissen aufgeführten Leihgaben stellt nicht nur aufgrund ihrer enormen Menge eine besondere Herausforderung dar. Auch die zeitgenössischen Benennungen lassen in vielen Fällen keine nachträglichen Zuweisungen an konkrete Künstler und Künstlerinnen zu, da sie allenfalls vage oder unzutreffend formuliert waren. Mithilfe der in den Begleitpublikationen abgebildeten Zeichnungen, Drucke und Fotografien sowie der zum Teil sehr detaillierten Werkbeschreibungen kann jedoch eine Vielzahl der Exponate exakt zugewiesen werden. Da die Autorschaft vieler dieser Werke oft noch immer diskutiert wird, können aktuellere Zuschreibungen nicht in allen Fällen wiedergegeben werden. Grundsätzlich werden die Bezeichnungen aus den Katalogen übernommen und nur in bekannten Einzelfällen korrigiert.

Zuletzt lässt sich eine realistische Besucherperspektive als bedeutungsstiftendes Element im Kommunikationsprozess der Ausstellung für die historischen Fallbeispiele kaum rekonstruieren. Da Aussagen über individuelle Erfahrungen des Ausstellungsbesuchs, etwa die räumliche und atmosphärische Wirkung der Schauen nur selten erhalten sind, können diese Kriterien nur am Rande der Untersuchung betrachtet werden. Anders als bei der Analyse gegenwärtiger Ausstellungsprojekte, kann die so wichtige Betrachtung aus Sicht der Besucherinnen und Besucher in der Erforschung historischer Ausstellungen – zumindest für die vorliegenden Fallstudien – nur eine untergeordnete Rolle spielen.

4.1.1 Mustersammlung und Epochenräume – Die Gewerbeausstellung im Zeughaus (1872)

Die Leihausstellung im Königlichen Zeughaus nimmt nicht allein in ihrer Eigenschaft als Gewerbechau eine Sonderrolle in der Gruppe der untersuchten Beispiele ein. Mit einem Bestand von nahezu 4.000 Exponaten und einer Gesamtdauer von zehn Wochen war sie die umfangreichste und längste unter ihnen. Sie umfasste „ältere kunstgewerbliche

23 Ergänzend werden dort, wo detaillierte Beschreibungen vorliegen und die Identifikation ausreichend vieler Exponate möglich ist, grafische Rekonstruktionen beziehungsweise Rekonstruktionsvorschläge einzelner Ausstellungssäle als visuelle Hilfsmittel erstellt. Siehe Anhang 7.5.



Abb. 3 Unbek. Stecher, *Das Zeughaus und die Königswache in Berlin*, um 1880, Stahlstich nach einer Zeichnung von Hugo Spindler, Maße und Verbleib unbek.

Gegenstände, welche von allen Völkern und Zeiten bis zum Jahre 1840 herrühren“ und versuchte somit die Entwicklung der angewandten Kunst bis in die jüngste Vergangenheit enzyklopädisch abzubilden.²⁴ In diesem universellen Anspruch unterschied sie sich deutlich von den späteren Ausstellungen, die sich allenfalls einzelnen Epochen und Genres widmeten beziehungsweise keinem konkreteren kunstwissenschaftlichen Programm folgten.

Eine Grundvoraussetzung für die Dimensionen und Gestaltungsmöglichkeiten der Ausstellung war die räumliche Disposition des Zeughauses (**Abb. 3**). Der Entschluss, die Kunstgewerbeausstellung im Arsenal des Preußischen Heeres zu veranstalten, schien zunächst auf praktischen Gründen zu beruhen, da die Räume einerseits genügend Platz für die zahlreichen, teils großformatigen Exponate boten und andererseits dank der Fürsprache des Kronprinzen verfügbar gemacht werden konnten. Darüber hinaus befand sich die im Zeughaus untergebrachte historische Waffensammlung zu diesem Zeitpunkt in einer Phase der Umgestaltung, da mit dem Hinzukommen der Beutewaffen aus dem Deutsch-Französischen Krieg eine Neuordnung des Bestandes notwendig geworden war.²⁵ Die Verbindung dieser Reorganisation und der vorübergehenden Einrichtung der Leihausstellung schien naheliegend.

24 o.V.: *Kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin*. In: *Kunstchronik* 7.1872, H. 24, 06.09.1872, Sp. 437.

25 Vgl. Müller, Heinrich: *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*. Berlin 1994. S. 120 f.



Abb. 4 Unbek. Stecher, *Der obere Saal im königlichen Zeughaufe zu Berlin zur Zeit der Gewerbeausstellung*, 1844, Holzstich.

Doch auch jenseits pragmatischer Bedenken muss die Wahl dieses Ausstellungslokals als bedachter Entschluss ernst genommen werden. Sie ist als Teil der Inszenierung dieses ephemeren Museums und der Repräsentation seiner Initiatoren sowie als bedeutungstiftendes Element für das gesamte Vorhaben zu verstehen. Der 1729 unter König Friedrich Wilhelm I. (reg. 1713–1740) vollendete Barockbau hatte im 18. Jahrhundert das größte Waffendepot des Königreichs Preußen beherbergt und bereits zu Beginn der 1830er Jahre mit der Einrichtung der Königlichen Waffen- und Modellsammlung erstmals eine museale Funktion erhalten.²⁶ 1844 veranstaltete die Preußische Staatsregierung hier die *Allgemeine Ausstellung deutscher Gewerbeerzeugnisse* (Abb. 4), die Produkte aus 30 Mitgliedsstaaten des Deutschen Zollvereins präsentierte und als eine der ersten gesamtdeutschen Industrieausstellungen für die Herausbildung einer ‚nationalen‘ Gewerbeindustrie wegweisend wurde.²⁷ Folglich stellte das alte Arsenal einen symbolträchtigen Erinnerungsort dar, der die militärische Stärke Preußens (und nunmehr auch des neuen Kaiserreichs) verkörperte und zugleich einen Anknüpfungspunkt an die traditionelle fürstliche Kultur- und Gewerbebeförderung bot.

26 Vgl. ebd. S. 50–86.

27 Vgl. ebd. S. 87.

Anders als bei der Ausstellung von 1844 wurden diesmal nicht beide Etagen des Gebäudes, sondern ausschließlich die Hallen des Obergeschosses (**Abb. 5a, b**) genutzt. Trotz der enormen Masse an Exponaten wurden lediglich die äußeren Jochreihen des Ost-, West- und Südflügels sowie die vom Innenhof abgehende Waffenhalle für die Ausstellung hergerichtet. Die zum Hof hin gelegenen Bereiche des Obergeschosses beherbergten nach wie vor das Gewehrdepot, das durch provisorische Wände oder Schränke mit weiteren Teilen der Waffensammlung des Zeughauses von den übrigen Schauräumen getrennt war.²⁸ Der Nordflügel, in dem unter anderem die französischen Kriegstrophäen untergebracht waren, blieb ebenfalls von der Ausstellung separiert.²⁹

Die Ausstellungsgäste erreichten das Obergeschoss über einen provisorischen Zugang im Innenhof. Hier war durch den Architekten Ferdinand Luthmer (1842–1921) ein Treppenhaus errichtet worden, das zu einem Vorraum mit einer Garderobennische und weiter in die Waffenhalle führte.³⁰ Clemens Denhardt (1852–1929) beschrieb das Eintreten in die Ausstellung folgendermaßen:

Man gelangt zuerst in einen fast quadratischen durch 5 Fenster der Hoffront erleuchteten Raum, eine Art Vestibul, dessen 3 Wandflächen [...] in ansprechender Weise mit Trophäen aller Arten und Zeiten decorirt sind. Zwischen ihnen sind grosse bronzierte Glasschränke aufgestellt, die einen Theil der Waffensammlung des Zeughauses bergen. Vier mächtige Pfeiler, ganz mit blank polirten Gewehrläufen unkleidet [sic], tragen die Decke dieses Raumes, von der im Mittel, zwischen diesen Stützen ein aus Cavalleriesäbeln und Reiterpistolen zusammengesetzter Kronleuchter herabhängt.³¹

Denhardt ging im Weiteren auf die aus einem Geschütz gegossene Siegesssäule unterhalb des Lüsters ein und erwähnte neun historische Rüstungen sowie freistehende geharnischte Pferde mit gerüsteten Reitern, die um die verkleideten Stützen gruppiert waren. Den südlichen Abschluss der Halle bildete zuletzt das überlebensgroße Gipsmodell einer von Christian Daniel Rauch (1777–1857) entworfenen Statue Friedrichs I., umgeben von Waffen, Fahnen und Standarten.³² Ludwig Pietsch (1824–1911) zufolge zeigte der Vorraum prinzipiell dieselbe Anordnung wie 1844 und hatte „durchaus seine alte Zeughaus-Waffenhallen-Physiognomie bewahrt“.³³ Indem Julius Lessing, der das Arrangement der Exponate verantwortete, die ursprüngliche Funktion des Saals als eine Art repräsentatives

28 Vgl. Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughause II–IV*. In: VZ Nr. 221, 21.09.1872, unpag.; Nr. 225, 26.09.1872; Nr. 232, 04.10.1872, unpag.; bes. Nr. 221. – Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. II. Occidentalische Arbeiten*. In: KuG 6.1872, H. 47/48, S. 681–695, H. 51/52 S. 729–735; bes. S. 682.

29 Vgl. Müller 1994 S. 118–121. – Zehlicke, Adolph: *Aus Berlin*. In: DZ Nr. 244, 05.09.1872, S. 7 f. – Mit dem Ausschluss der Beutewaffen des Deutsch-Französischen Krieges befasst sich Kap. 4.2.1 ausführlicher.

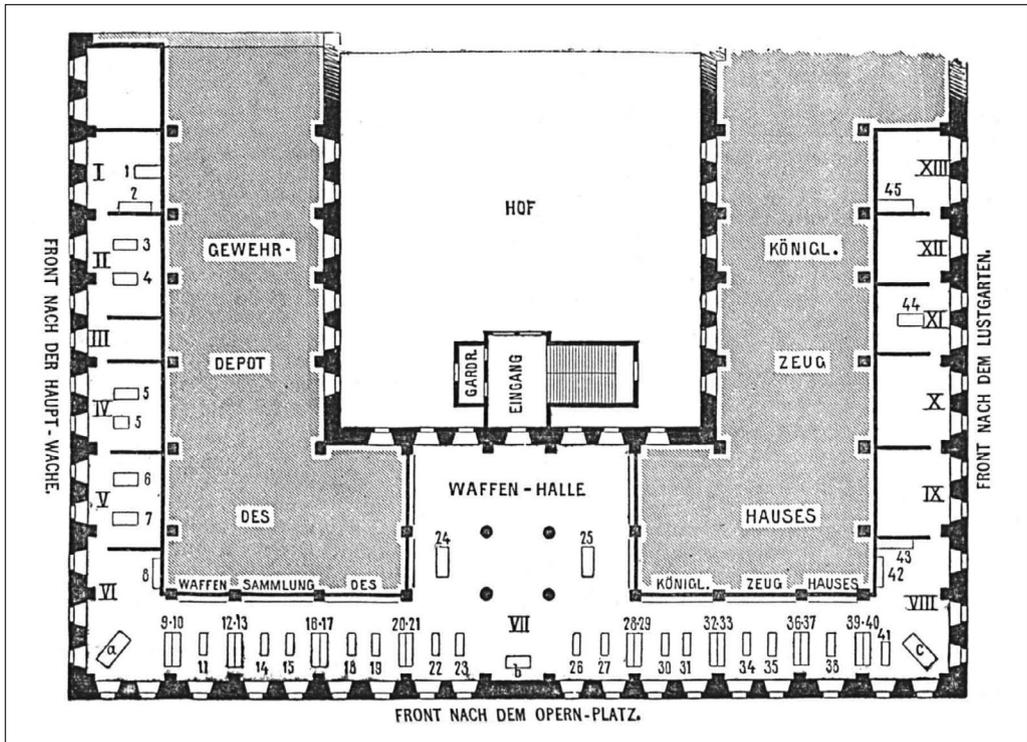
30 Vgl. Pietsch 1872 (Nr. 221) unpag. – Denhardt 1872b S. 682.

31 Denhardt 1872b S. 682. – Denhardt irrte allerdings in der Annahme, dass die zwischen den Säulen befindlichen Schränke Bestände des Zeughauses zeigten. Dort befand sich die Waffensammlung des Prinzen Karl. Vgl. Kat. 1872 S. 11.

32 Denhardts Darstellung entspricht weitgehend dem Zustand dieses Bereichs, den eine fotografische Aufnahme aus dem Jahr 1874/75 wiedergibt. Vgl. Müller 1994 S. 121, Abb. 140.

33 Pietsch 1872 (Nr. 225) unpag.

5a



5b

Zimmer I. Mittelalter. 10—15. Jahrhundert.	Schrank 24. Waffen und Rostarbeiten Sr. R. G. des Prinzen Karl.
Schrank 1. do. do.	Schrank 24. a
Wandschr. 2. do. do.	b Statue Friedrich Wilhelm I.
Zimmer II. Italienische Renaissance. 16. Jahrhundert.	Schrank 26. Venetianisches Glas. 16.—17. Jahrhundert.
Schrank 3. Italienische Bronzen. do.	Schrank 27. do. do.
Schrank 4. Email. Limoges. do.	Wandschr. 28. do. do.
Zimmer III. Italienische Renaissance. do.	Wandschr. 29. Seidentapeten 16—17. Jahrhundert.
Zimmer IV. Deutsche Renaissance. 16—17. Jahrhundert.	Schrank 30. Deutsches Glas, do.
Schrank 5. Pommerischer Kunstschrank.	Schrank 31. Schlesiſch-schſhmifches Glas. 18. Jahrhundert.
Zimmer V. Deutsche Renaissance. do.	Wandschr. 32. Stoffe.
Schrank 6. Gold- u. Silberarbeiten Deutschl. do.	Wandschr. 33. Deutsche Holzarbeiten. 16—17. Jahrhundert.
Schrank 7. do. do.	Schrank 34. Elfenbein etc. do.
Zimmer VI. Persien, Indien, Türkei.	Schrank 35. Metallarbeiten. do.
Wandschr. 8. do. do.	Wandschr. 36. Schmiedeeisen, Kupfer.
a. Reiterbild des Kaisers Wilhelm von Drake.	Schrank 37. Stoffe.
Wandschr. 9. Italienische Majolika. 16. Jahrhundert.	Schrank 38. Metallarbeiten. 16—17. Jahrhundert.
Wandschr. 10. do. do.	Wandschr. 39. Stoffe.
Schrank 11. do. do.	Raum VIII. China. Japan.
Wandschr. 12. do. do.	Wandschr. 40. Stoffe. China, Japan.
Wandschr. 13. do. 17. Jahrhundert.	Schrank 41. Lack, Elfenbein, Bronze. Japan.
Schrank 14. Deutsche Krüge. 16—17. Jahrhundert.	c. Reiterbild Königs Friedrich Wilhelm IV. von Drake.
Schrank 15. do. do.	Schrank 42. Porzellan. China, Japan.
Wandschr. 16. Deutsche und holländische Fayence, Wedgwood etc.	Schrank 43. do. do.
Wandschr. 17. Deutsche Nabelarbeiten.	Zimmer IX. Zeit Friedrich I. [Louis XIV.] 1700—1740.
Schrank 18. Porzellan. Meissen. 18. Jahrhundert	Zimmer X. Zeit Friedrich II. [Louis XV.] 1740—1780.
Schrank 19. do. Deutschlanb. do.	Zimmer XI. do. do. do.
Wandschr. 20. Deutsche Nabelarbeiten. 16—17. Jahrhundert.	Schrank 44. Juwelen des 18. Jahrhunderts.
Wandschr. 21. Spitzen.	Zimmer XII. Zeit Friedr. Wilhelm II. [Louis XVI.] 1780—1800.
Schrank 22. Porzellan. Sèvres.	Zimmer XIII. Zeit Friedrich Wilhelm III. [Empire — Schinkel].
Schrank 23. do. Berlin.	1800—1840.
Mittelraum VII. Schlitzen etc.	Schrank 45. do. do.

Abb. 5a und b Grundriss der Ausstellungsräume im Obergeschoss des Königlichen Zeughauses, 1872, mit Index der Ausstellungsabschnitte.

Schaudepot beibehielt, hatte er diesen formal vom Rest der Ausstellung losgelöst.³⁴ Dies war nicht zuletzt der besonderen Eingangssituation geschuldet, da die Gäste die Schau nicht am eigentlichen chronologischen Startpunkt betraten, sondern zunächst ihr Zentrum erreichten, das sie im Laufe ihres Besuchs mehrfach passierten und durch welches sie schließlich auch verließen. Die Waffenhalle bildete somit den prunkvollen Auftakt und Schlusspunkt des Ausstellungsbesuchs.

Die Anordnung der übrigen Säle folgte schließlich zwei unterschiedlichen Systemen. So wurden „die größeren Gegenstände [und] Möbel in zwölf Zimmern, auf dem rechten und linken Flügel des Ausstellungsraumes“ in chronologisch aufeinanderfolgenden Epochenräumen präsentiert,³⁵ während „die kleinen Gegenstände in 31 Schränken technisch und historisch geordnet“, das heißt entsprechend ihrer Gewerbeart, Materialität und Herstellungstechnik, im langen offenen Südsaal als Typensammlung aufgestellt waren.³⁶ Nach diesen Prinzipien waren etwa auch die Bestände des Bayerischen Nationalmuseums und der Privatsammlung Alexanders von Minutoli (1806–1887) geordnet.³⁷

Der Rundgang durch die Epochenräume begann am nördlichen Ende des Westflügels mit Werken des Mittelalters, von denen der überwiegende Teil aus dem deutschen Raum stammte.³⁸ In zwei Schränken präsentierten sich byzantinische, romanische und gotische Goldschmiedearbeiten, Emails und Elfenbeinschnitzereien. In einem der zur Hauptwache hin gelegenen Fenster war der Kaiserstuhl des Goslaer Doms aus dem Besitz des Prinzen Karl aufgestellt worden, der zuletzt Kaiser Wilhelm I. bei der ersten Eröffnung des Deutschen Reichstags im März 1871 als Thron gedient hatte.³⁹ Aus derselben Sammlung stammte auch das *Heinrichskreuz* des Baseler Münsters, das mit weiterem Kirchengesetz in einem Schrank rechts neben dem Eingang gezeigt wurde. Zu den Prunkstücken des Raumes gehörten weiterhin ein an Veit Stoß (um 1447–1533) attributierter Klappaltar und drei in Halbfigur geschnitzte Heilige von Tilmann Riemenschneider (um 1460–1531) an der hinteren Saalwand.

Die Räume II und III widmeten sich der italienischen und die Zimmer IV und V der deutschen Renaissance. Die italienischen Stücke stammten fast ausschließlich aus den Sammlungen des Prinzen Karl und der Familie Pourtalès. Gezeigt wurden neben mehreren Brauttruhen, Stühlen und Schränken sowie Bilder- und Spiegelrahmen überwiegend figürliche Schnitz-, Schmiede- und Töpferarbeiten. Darunter befanden sich auch zwei „Figuren“ von Luca della Robbia (um 1400–1481) sowie die Bronzestatuetten *Neptun* und

34 Dies machte er auch im Ausstellungsführer deutlich, in dem er mit einer Beschreibung der Waffenhalle begann und anschließend „die kunstgewerbliche historische Sammlung“ separat besprach. Vgl. Kat. 1872 S. 12.

35 Zum Begriff des Epochenraums siehe: Meyer, Corina: *Museale Präsentation und Vermittlung von Kunstgewerbe – am Beispiel des Kunstgewerbemuseums Berlin*. In: *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung*. Nr. 39. Berlin 2007. S. 28.

36 Vgl. Kat. 1872 S. 11.

37 Vgl. Meyer 2007 S. 26. – Die Sammlung Minutoli, als deren Verwalter Julius Lessing eingesetzt war, bildete bekanntlich den Grundstock des Berliner Kunstgewerbemuseums.

38 Vgl. Kat. 1872 S. 12–15.

39 Vgl. ebd. S. 13.



Abb. 6 Danese Cattaneo zugeschr., *Mars (Allegorie des Sommers und des Feuers)* und *Neptun (Allegorie des Winters und des Wassers)*, ca. 1545, Bronze, H. 119,4 cm bzw. 121,9 cm.

Meleager beziehungsweise *Mars* (**Abb. 6**) von Danese Cattaneo (um 1509–1572), die auch später noch mehrfach auf Leihausstellungen gezeigt wurden.⁴⁰ Dass in einer Gewerbeausstellung auch Werke der bildenden Kunst präsentiert wurden, mag zunächst überraschen. Als ergänzende dekorative Ausstattungsstücke eines Epochenraums werden sie jedoch verständlich. Zudem ging Lessing in seiner Beschreibung der Plastiken weniger auf ihre

40 Ebd. S. 16, 20. Lessing konnte die Plastiken zu diesem Zeitpunkt nicht eindeutig zuordnen. Er bezeichnete sie als „zwei halb lebensgroße Figuren, Neptun und ein jugendlicher Heros“ und schrieb sie einem venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts zu. Anhand der Beschreibung und Provenienz muss es sich hierbei um die Plastiken handeln, die auch 1883 und 1898 gezeigt wurden. Sie galten lange Zeit als Werke Jacopo Sansovinos (1486–1570). Vgl. Kat. 1883 S. 25, Nr. 18 f. – Kat. KG 1899 Taf. XXVII. – Richardson erwähnt die Ausstellung in der Provenienzzgeschichte der beiden Skulpturen nicht. Er deutete den *Meleager* erstmals als *Mars*. Vgl. Richardson, Edgar Preston: *Two bronze figures by Jacopo Sansovino*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 29.1949, Nr. 3, S. 58–62.

motivischen und stilistischen Eigenschaften ein, sondern hob vielmehr die technischen Aspekte ihrer Herstellung im Gussverfahren hervor.⁴¹

Eines der bekanntesten und wertvollsten Objekte in der deutschen Abteilung war der *Pommersche Kunstschränk* aus dem Besitz des Gewerbemuseums, der in der Mitte des vierten Raums, umgeben von 15 Augsburger Schnitzfiguren sowie Ofenmodellen und Geweih-Leuchtern aufgestellt war. Ihm widmete Lessing im Katalog eine umfassende Beschreibung.⁴² Der Ausstellungsführer lieferte zu beinahe allen präsentierten Epochen und Kunsttechniken ausführliche Informationen, die Entwicklungslinien sowie kunst- und stilgeschichtliche oder technische Charakteristika der jeweiligen Objektgruppen wiedergaben. In der Ausstellung selbst waren „die wichtigeren und einer besonderen Erklärung bedürftigen Gegenstände [...] mit angehefteten Beschreibungen versehen“.⁴³ Wie konsequent oder detailliert diese Beschilderung gestaltet war, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, doch ist die Existenz eines Informationssystems, das ein selbstständiges Studium der Hauptwerke der Ausstellung erlaubte, ein klares Zeichen des hier verfolgten Bildungsanspruchs.

In der Gestaltung der Epochenräume war Lessing offenbar bemüht, einen möglichst einheitlichen ästhetischen Gesamteindruck zu vermitteln, indem er etwa die Wände mit zeitgenössischen Tapeten und Gobelins dekorierte und das Mobiliar zusammen mit kleineren, zeitgleichen Gebrauchsgegenständen zu Gruppen arrangierte, ohne jedoch echte kulturgeschichtliche Periodenzimmer zu schaffen. Bei der Einrichtung der Zimmer musste er sich offensichtlich auch den räumlichen Verhältnissen fügen, woraus sich an einigen Stellen auffällige Anachronismen ergaben. So befand sich etwa in Raum I auch der Bug eines Bucintoro aus dem Palazzo Tiepolo. Dieses venezianische Prachtschiff des Cinquecento muss neben den Werken der Romanik und Gotik irritierend gewirkt haben. Dass Lessing in der Disposition der Exponate gelegentlich zu Kompromissen gezwungen war, gestand er im Katalog selbstkritisch ein, als er hinsichtlich der an den Rückwänden der Renaissance-Zimmer angebrachten französischen Rokoko-Tapisserien anmerkte, dass „bei der Anordnung der Gobelins, die Bezugnahme auf die historisch geordneten Zimmer nur theilweise“ erfolgen konnte.⁴⁴ Dennoch urteilte Pietsch: „[...] diese ganze Ausstattung der Gemächer wirkt durch die gewählten Stücke, wie durch die ungemein geschmackvolle Gruppierung [sic] derselben zugleich so wohlthuend und behaglich, als sie ästhetisch, technisch und kulturhistorisch lehrreich ist.“⁴⁵

Mit Saal V schloss die Renaissance-Abteilung ab. Gezeigt wurden überwiegend Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts, dicht gedrängt in zwei Schränken. Zu sehen waren Pokale, Geschirre und Tafelaufsätze von Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529), Jonas Silber (1560–1590 aktiv), Wenzel (1507/08–1585) und Christoph Jamnitzer (1563–1618) sowie das aus dem Königlichen Krontresor geliehene Reichsschwert des Hauses Hohenzollern und das Kurschwert des Hauses Brandenburg.⁴⁶

41 Vgl. Kat. 1872 S. 20.

42 Vgl. ebd. S. 21–26.

43 Ebd. S. 11.

44 Ebd. S. 19.

45 Pietsch 1872 (Nr. 232) unpag.

46 Vgl. Kat 1872 S. 24–26.

Der folgende Ecksaal VI wich ebenso wie der auf den langen Südsaal folgende Raum VIII von der bisherigen, europäisch geprägten Anordnung ab. Lessing passte die beiden äußeren Abschnitte gestalterisch an ihre exponierte Disposition an und hob sie inhaltlich aus der Chronologie und Topografie der übrigen Raumfolge heraus, indem er dort asiatisches Kunsthandwerk aufstellte. Raum VI war den vorder- und südasiatischen Kulturen gewidmet und zeigte indische, persische und türkische Stickereien, Teppiche und Kleinkunst. Raum VIII präsentierte chinesische und japanische Stoffe, Lackarbeiten, Elfenbeine und Bronzen sowie eine Sammlung ostasiatischer Porzellane.⁴⁷ Den Asiatika gegenüber befand sich in den äußeren Hallenecken je ein von Friedrich Drake (1805–1882) gefertigtes Gipsmodell für ein Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. beziehungsweise König Friedrich Wilhelms IV., die ebenso wie der bereits genannte Statuenentwurf gegenüber der Waffenhalle zum Bestand des Zeughauses gehörten.

Der an der Hauptfront gelegene lange Saal, der mittig durch die Waffenhalle und Abschnitt VII unterbrochen wurde, diente der Präsentation einer „Sammlung kleiner Gegenstände“, die „nach der Technik geordnet“ und auf zumeist mehrere Schränke verteilt sowie in den Fensternischen aufgestellt waren.⁴⁸ Um alle Exponate sehen zu können, müssten sich die Besucherinnen und Besucher mäandernd durch die Halle und um die Schränke herum bewegt haben (**Rek. 1**). Die ersten sieben Schränke zeigten Beispiele der Kunsttöpferei, darunter etruskische Vasen, zinn- und bleiglasierte Keramiken („Luca della Robbia Waare“), Steingutarbeiten von Böttger und Wedgwood, Delfter Fayencen und italienische Majoliken sowie Porzellane aus Meißen, Sèvres und Berlin.⁴⁹ Denhardt lobte: „Fast alle bekannten Zweige der Thon-Industrie sind hier in einigen ausgezeichneten Exemplaren zusammengebracht, so dass sich dem Industriellen sowohl als dem Kunsthistoriker ein reiches Bild für sein Studium bietet.“⁵⁰

Im erwähnten Bereich VII gegenüber der Waffenhalle waren Schlitten, Kinderwagen und Sänften aus der Zeit König Friedrichs I. (1657–1713) aufgestellt. Als eine eigene Objektgruppe fügten sich die Fahrzeuge an dieser Stelle in die Mustersammlung wie auch in das Ensemble der Waffenhalle inhaltlich ein, dürften den Bewegungsraum im Eingangsbereich jedoch stark beschränkt haben.

Mit den Beispielen der Glaskunst setzte die „technische Sammlung“ im östlichen Teil der Haupthalle fort.⁵¹ Beginnend mit einigen Exemplaren antiker Glasarbeiten aus dem Antiquarium des Königlichen Museums zeigte die Ausstellung im Folgenden venezianische, deutsche und böhmische Gläser und schließlich Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Metallarbeiten sowie auf mehrere Wandschränke verteilte europäische und asiatische Stoffe und Stickereien.⁵²

47 Vgl. Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. I. Orientalische Arbeiten*. In: KuG 6.1872, Nr. 33–39, S. 497–503, 521–527, 537–545, 561–566, 577–581.

48 Kat. 1872 S. 27.

49 Vgl. ebd. S. 27–38.

50 Denhardt 1872b S. 733.

51 Kat. 1872 S. 38.

52 Die Wandschränke waren nicht zusammenhängend aufgestellt, sondern über die gesamte Lindenfront verteilt. Vgl. ebd. S. 43–45.

An den Eckraum VIII schloss zuletzt der zweite Teil der chronologisch aufgereihten Epochenräume an, der sich dem Kunsthandwerk des Barock, Rokoko und Klassizismus unter den Preußischen Königen widmete. Die Zimmer auf der Ostseite waren prinzipiell nach demselben Schema eingerichtet wie die Räume des Westflügels, wobei hier die Möbelgruppen deutlicher dominierten und noch häufiger durch Werke der bildenden Kunst, insbesondere Büsten und Gemälde, ergänzt und so zu ästhetisch einheitlichen Interieurs arrangiert wurden.⁵³

Raum IX zeigte die Zeit Friedrichs I. mit Möbeln und Portraits des ersten Preußischen Königspaares, Silbergerät aus dem Stadtschloss, dem Taufbecken des Berliner Domes sowie dem Thronessel Kaiser Wilhelms I., der ursprünglich Friedrich I. gehört hatte.⁵⁴ Darüber hinaus waren mehrere Modelle der für die Zeughaus-Fassade geschaffenen Kriegermasken von Andreas Schlüter (1662–1714) zu sehen, ebenso wie eine Bronzestatuette seines Reiterdenkmals für den Großen Kurfürsten.⁵⁵

Die beiden folgenden Räume präsentierten die Epoche Friedrichs II. (reg. 1740–1786). Gezeigt wurden einige, nicht näher benannte französische Gemälde aus den Berliner und Potsdamer Schlössern sowie Mobiliar aus Sanssouci. Selbst das Klavier des Preußenkönigs war hier zusammen mit seinem Notenpult und mehren Kleinoden aus seinem persönlichen Besitz aufgestellt.⁵⁶ In Raum X befand sich darüber hinaus Schadows Bronzegruppe *Friedrich der Große mit seinen Windspielen* (1822).

Seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. (reg. 1786–1797) war Kabinett XII gewidmet. Die hier gezeigten Möbel des ‚Zopfstils‘ wurden im Katalog nicht konkret identifiziert. In Lessings Beschreibung der antikisierenden Stilmerkmale wird eine abschätzige Haltung gegenüber dieser Periode erkennbar.⁵⁷

Der letzte Raum repräsentierte schließlich die Zeit Friedrich Wilhelms III. (reg. 1797–1806/1840) mit Modellen, Entwürfen und Statuetten von Schinkel, Drake, Kiss (1802–1865) und Kalide (1801–1863) sowie einigen antiken Terracotta-Arbeiten, die offenbar auf die Vorbilder des Klassizismus verweisen sollten.⁵⁸

Der gerade im letzten Ausstellungsabschnitt so emphatische Fokus auf die Könige Preußens, dürfte nicht zuletzt als eine Hinführung zur Gegenwart unter der Herrschaft des ersten Hohenzollern-Kaisers zu verstehen sein. Dass auch die Zeitgenossen dieses genealogische Prinzip erkannten, zeigt unter anderem Adolph Zehlickes Kommentar, die Ausstellung führe „gewissermaßen die Geschichte des brandenburgisch-preußischen Hauses“ und die „so oft unterschätzte Bedeutung des hohenzollern’schen Hauses für Kunst und Gewerbe“ vor.⁵⁹ Insbesondere durch die über den gesamten Ausstellungsbereich

53 Vgl. Denhardt 1872b S. 734.

54 Vgl. Kat. 1872 S. 49.

55 Vgl. Denhardt 1872b S. 734.

56 Vgl. Kat. 1872 S. 51. – Zudem befanden sich in diesem Abschnitt auch Objekte aus dem Besitz anderer Zeitgenossen des Großen Königs wie etwa eine Taschenuhr Marie Antoinettes und die „keineswegs schöne, silberne ‚Tabakspfeife Blücher’s‘ [sic]“. Denhardt 1872b S. 734.

57 Vgl. Kat. 1872 S. 52.

58 Vgl. ebd. S. 53f.

59 Zehlicke 1872 S. 8.

verteilten Insignien wie die Throne und Schwerter der preußischen Herrscher, die Möbel und Gebrauchsobjekte aus ihren Residenzen sowie die zahlreichen Kleinodien aus ihrem persönlichen Besitz stellten die Verbindung zum scheinbar omnipräsenten Haus Hohenzollern dar, das sich hier, ein Jahr nach seinem Aufstieg zum Kaiserhaus als eine würdige, tatkräftige, traditionsbehaftete und zugleich zukunftsorientierte Dynastie darstellte. Nach einem ähnlichen Konzept war später auch das 1877 gegründete Hohenzollern-Museum in Schloss Monbijou eingerichtet, dessen Leitung Robert Dohme sen. innehatte.⁶⁰

Obgleich sich die konkrete Gestaltung dieses Ausstellungsabschnitts nur sehr grob rekonstruieren lässt, scheint sich die der Analyse vorangestellte These in der grundlegenden Anlage dieser Räume bereits zu bestätigen. Die annähernd geschlossene Präsentation der Leihgaben aus den königlichen Schlössern, die knapp ein Drittel der gesamten Ausstellungsfläche einnahmen, hob diesen Bereich inhaltlich wie auch formal unter den übrigen Abschnitten heraus.

Für die verbaliter aus Privatbesitz stammenden Exponate lässt sich die These dagegen nur bedingt prüfen, da der Ausstellungsführer die Namen ihrer Besitzerinnen und Besitzer nur punktuell nennt. Allerdings wird in der Durchsicht des Katalogs deutlich, dass nur wenige Beteiligte überhaupt namentlich ihren Leihgaben zugeordnet wurden. Wiederholt werden jedoch Graf Pourtalès, der überwiegend Renaissancebildwerke beige-steuert hatte, und Prinz Karl von Preußen genannt, dessen Waffensammlung geschlossen in der Haupthalle gezeigt wurde. Ihr Besitz wurde somit ebenfalls aus der Masse der Exponate herausgehoben.

4.1.2 „Gesamtwirkung“ – Die Ausstellungen im alten Akademiegebäude

Die vier zwischen 1883 und 1898 aufeinanderfolgenden, unter Wilhelm Bodes Ägide veranstalteten Leihausstellungen fanden allesamt im Obergeschoss des alten Akademiegebäudes (**Abb. 7**), dem ehemaligen Marstall Friedrichs I., auf der Straße Unter den Linden 38 statt. Wenngleich die Räume als unmodern und wenig repräsentativ galten, griffen die Veranstalter mangels geeigneter Alternativen immer wieder auf sie zurück.⁶¹ Der Bau war nach dem Brand von 1743, der das erste Stockwerk mitsamt der akademischen Kunstsammlung zerstört hatte, erst 1770 vollkommen wiederhergestellt worden.⁶²

60 Robert Dohme sen. war 1872 Mitglied des Ausstellungskomitees, inwiefern er jedoch persönlich an der Einrichtung der Säle beteiligt war, ist nicht zu eruieren. Zum Hohenzollern-Museum vgl. Kemper, Thomas: *Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum*. Berlin 2005. Bes. S. 86–99. – Kemper verweist zudem auf eine Ausstellung historischer Gegenstände aus dem Besitz der Hohenzollern, die Robert Dohme bereits 1868 zugunsten der Königin-Elisabeth-Zentralstiftung in Monbijou organisiert hatte. Auch sie war nach diesem dynastischen Prinzip aufgebaut. Vgl. ebd. S. 90–92.

61 Es wurden mehrfach Ausweichmöglichkeiten wie die Nutzung von Privathäusern, der Gewerbe-Akademie, des Ephraim-Palais oder des Niederländischen Palais diskutiert, jedoch stets aus pragmatischen Gründen verworfen. Vgl. Sitzungsbericht KG I. 1898 S. 2. – Sitzungsbericht KG VI. 1891 S. 31. – Kap. 4.1.2.1.

62 Vgl. Vogtherr, Christoph Martin: *Die Akademie im Abseits*. In: Hingst, Monika et al. (Red.): *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen: Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste*,



Abb. 7 Unbek. Fotograf, *Berlin, Königl. Akademie der Kunst und Wissenschaft, Unter den Linden, 1902*, Fotografie, 20,6×26,8 cm.

Anschließend hatten sich trotz diverser Umgestaltungspläne für den von der Akademie genutzten Südteil des Gebäudes kaum bauliche Neuerungen ergeben. Ab Mitte der 1870er Jahre wurden die Räume schließlich nur noch für Unterrichtszwecke und nicht länger für die zweijährig stattfindenden Ausstellungen der Kunstschüler gebraucht.⁶³ Infolgedessen befanden sie sich in einem desolaten Zustand und mussten Bode zufolge für die Leihausstellungen „jedesmal neu hergerichtet werden“.⁶⁴ Für alle vier Schauen wurden dieselben Säle genutzt, deren innerräumliche Disposition jedoch mittels ephemerer Einbauten punktuell variiert wurde. Was dies in den konkreten Einzelfällen bedeutete, wird in den entsprechenden Abschnitten genauer dargelegt werden.

9. Juni bis 15. September 1996. Berlin 1996. S. 47–51. – Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*. Berlin 2005.

63 Vgl. hierzu: Vogtherr, Christoph Martin: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. In: *JdBM* 39.1997. Beiheft. S. 3–5, 7–11, 13–213, 215–287, 289–291, 293, 295–302, bes. S. 95–115. – Poggendorf, Gabriele: *Die akademischen Kunstaustellungen*. In: *Hingst* 1996 S. 303.

64 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

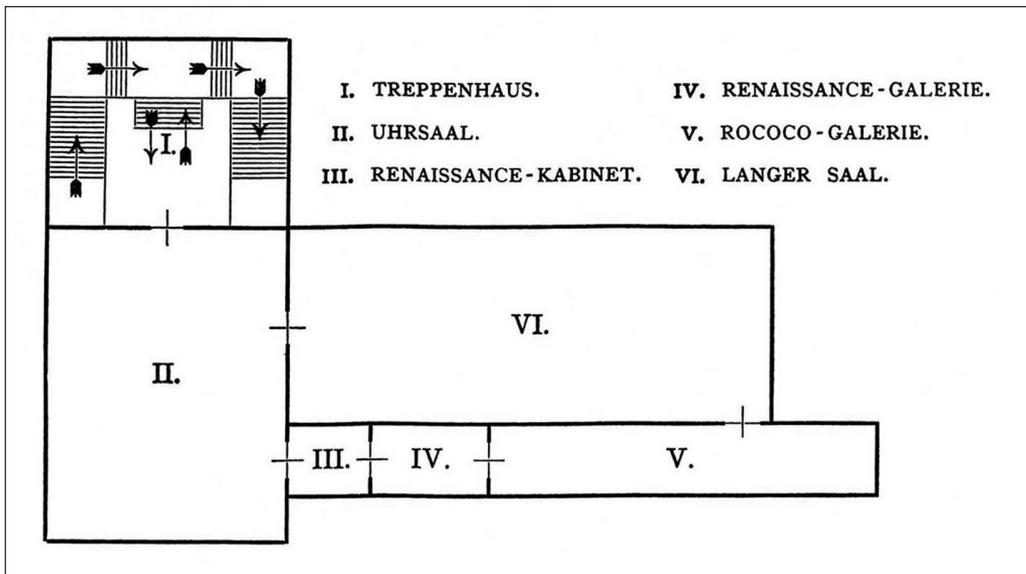


Abb. 8 Grundriss der Ausstellungsräume in der Akademie der Künste, 1883.

Der Grundriss von 1883 (**Abb. 8**) zeigt, dass neben dem Treppenhaus (I), welches wohlgermerkt ebenfalls für die Schauen hergerichtet und mit Exponaten ausgestattet wurde, drei unterschiedlich geschnittene Räume zur Verfügung standen. Der ca. 165 m² große Oberlichtsaal (II) bildete den Hauptraum, den die Gäste beim Betreten und Verlassen der Ausstellungen passierten (**Rek. 2**). Wegen der im Fenster über dem Hauptportal befindlichen astronomischen Uhr von Christian Möllinger (1754–1826) wurde er zeitgenössisch als Uhrraal bezeichnet. Das Uhrwerk wie auch die fünf Fenster der Südfront wurden während der Ausstellungen allerdings verblendet, um eine geschlossene Hängefläche zu schaffen. Die übrigen Saalwände waren allesamt von Türen durchbrochen, wobei die beiden Durchgänge an der Westseite des Raums im Grundriss nicht verzeichnet sind; sie werden in späteren Aufnahmen sichtbar (**Abb. 23**).

Östlich vom Uhrraal gingen der sogenannte Lange Saal (VI) und ein schmaler Korridor (V) ab, der dank seiner Lage zur Straße Unter den Linden die Bezeichnung ‚Lindengalerie‘ trug. Die insgesamt gut 28 m lange, jedoch nur circa 3 m breite Galerie wurde von zehn großen Südfeustern erhellt. Wie zeitgenössische Aufnahmen zeigen, waren die drei Fenster der Ostseite permanent vermauert. Den über 200 m² großen, zum Innenhof hin gelegenen Nordsaal beleuchtete dagegen eine „ganz hoch in den Bogen über der Pfeilerstellung“ liegende Fensterreihe, wodurch die „gegenüberliegende Wand warm und voll erhellt“ wurde, während die andere Seite „in tiefem Schatten“ lag.⁶⁵ Der ungünstigen Ausleuchtung konnten die Kuratoren beikommen, indem sie die helle Seite des Raumes mithilfe von Scherwänden in halboffene Kabinette unterteilten und so zusätzliche Hängeflächen

65 Lichtwark, Alfred: *Die Ausstellung älterer Kunstwerke aus Berliner Privatbesitz*. In: *Gegenwart* 23.1883, Nr. 7, S. 108–110; Nr. 8, S. 124–126; Nr. 9, S. 141; hier S. 109.

gewannen.⁶⁶ In ähnlicher Weise konnte auch die Lindengalerie an ihrem westlichen Ende in kleinere *Séparées* (III, IV) unterteilt werden. Da die Ausstattung und Dekoration der Innenräume für die einzelnen Schauen stets angepasst wurden, soll eine nähere Beschreibung im Rahmen der Einzelbetrachtungen erfolgen.

4.1.2.1 Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaares (1883)

Die Suche nach einem geeigneten Ort für die Veranstaltung der Festausstellung war für die Kuratoren wenig befriedigend verlaufen. Wie Julius Lessings Rezension zu entnehmen ist, hatten sie „gehofft, für diese Zwecke ein palastartiges Haus, wie das Niederländische Palais, benutzen zu können, aber alle verfügbaren Räume erwiesen sich als ungeeignet“.⁶⁷ Schließlich entschied man sich „nach langem Zögern und Schwanken“ gezwungenermaßen für die Räume der Kunstakademie, „denn ein würdiges Ausstellungsgebäude [besaß] die Hauptstadt noch immer nicht“.⁶⁸

Da „die Oede [...] jener Säle“ keinen geeigneten Rahmen für den festlichen Anlass der Gemäldeausstellung bot, wurden sie aufwändig hergerichtet.⁶⁹ Die Sanierung umfasste zahlreiche kosmetische Eingriffe wie die Reinigung einer Marmorstatue des Akademiegründers Friedrich I. im Treppenaufgang und die Platzierung von Pflanzengruppen hier wie im Hauptsaal.⁷⁰ In allen Ausstellungsräumen wurden Teppichböden ausgelegt und die Wände mit farbigen Stoffen bespannt, während die Türen mit Bronze und Marmor imitierenden, pilasterförmigen Rahmungen eingefasst oder mit gemusterten Vorhängen ausgestattet wurden.

Doch auch größere, außerordentlich kostenintensive Maßnahmen wurden ergriffen. Angesichts der Wetter- und Lichtverhältnisse der Wintermonate wurde sowohl eine Zentralheizung als auch eine hochmoderne elektrische Beleuchtungsanlage installiert, die als absolute Neuerung im Ausstellungswesen rege in den Presse- und Fachberichten besprochen wurde.⁷¹ Adolf Rosenberg (1850–1906) hob in seiner Rezension die Vorteile

66 Die Stellwände mussten aufgrund der Pfeilerstellung allerdings leicht schräg angesetzt werden. Vgl. ebd.

67 Lessing, Julius: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister*. In: NZ 35.1883, 25.01.1883, 1. Beiblatt, unpag.

68 Lichtwark 1883 S. 109.

69 Lessing 1883.

70 Zur Reinigung der Statue durch einen Restaurator des Königlichen Museums siehe: PrAdK 0310, Bl. 294: Ausstellungskomitee an den Senat der Akademie, 16.01.1883. – Zu den weiteren Sanierungsmaßnahmen vgl. o. V.: *Die Fest-Ausstellung in der Kunstakademie*. In: VZ Nr. 71, 19.01.1883, unpag. – Kat. 1883 S. V. – Lessing 1883. – Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin*. In: Kunstchronik 18.1883, Nr. 17, Sp. 297–300; Nr. 18, Sp. 313–318; bes. Sp. 298. – Ders.: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin*. In: ZfbK 18.1883, S. 316–323, 346–363.

71 Die Edinson-Leuchte war erst 1880 als Alternative zur Bogenlampe patentiert und schon im Jahr darauf auf der *Exposition internationale d'Électricité* in Paris sowie 1882 auf der Münchner *Electricitäts-Ausstellung* vorgestellt worden. Vgl. United States Patent and Trademark Office: T. A. Edison, *Electric-Lamp*, No. 223,898. Patented Jan. 27, 1880. USPTO patent full-text and image database. – Borvon, Gérard: *Histoire de l'électricité. L'exposition Internationale d'électricité de 1881*,

des neuen Systems gegenüber dem grellen Bogenlicht und gar dem Sonnenlicht hervor. Anders als diese brenne die Glühlampe „stetig in einer warmen gelben Flamme“, deren Helligkeit beliebig variiert werden könne und die Farben der Bilder nicht verfälsche, sondern vielmehr eine deutlichere Wahrnehmung erlaube.⁷² Er kam zu dem Schluss: „Vielleicht wird das elektrische Licht den Kunstforschern noch einmal solche Dienste leisten, wie die achromatische Fernröhre den Astronomen“.⁷³

Rosenbergs überhöhende Worte sowie der vonseiten anderer Kunstjournalisten geäußerte Wunsch, das elektrische Licht möge auch in den Museen sowie bei anderen Expositionen zum Einsatz kommen, zeigen, dass die Initiatoren der Gemäldeschau mit dieser Modernisierungsmaßnahme einen neuen Standard in der zeitgenössischen Ausstellungstechnik setzten. Allerdings etablierte sich die elektrische Beleuchtung in den Museen nicht zuletzt aufgrund des massiven finanziellen Aufwands erst sehr viel später. Noch 1903 schätzte die *Kunstchronik* die jährlichen Kosten zur abendlichen Beleuchtung der Berliner Museen auf eine Million Mark.⁷⁴

Im Kontext der Gemäldeausstellung diente die neue Lichtenanlage jedoch nicht nur als ein „modernes Zugmittel“,⁷⁵ sondern entfaltete als Teil der Festinszenierung zugleich dekorative Wirkung:

Von der Decke des Flurs hing jene kolossale Ampel in Gestalt einer riesigen Kaiserkrone herab, welche [...] ihr elektrisches Glühlicht durch Wandungen aus purpurnen Glaskristallen dringen läßt. Die Wände des unteren Treppenhauses sind mit orientalischen Teppichen [...] von nicht zu schildernder Farbenpracht bekleidet; die des oberen Theils mit französischen Gobelins aus dem 17. und 18. Jahrhundert, während hohe Cypressen-, Fichten- und Blattpflanzengruppen auf dem ersten Podest die Statue König Friedrich I. umgeben und den oberen Vorraum von der Tür zum Uhrraal schmücken.⁷⁶

Ludwig Pietschs (1824–1911) Wiedergabe der Eingangssituation zeigt eindrücklich, wie schon die effektvolle Gestaltung des Treppenaufgangs eine gewisse Opulenz der Veranstaltung vermittelte. Diese besondere Qualität in der Inszenierung der Ausstellung kann nun erstmals auch anhand von Raumaufnahmen anschaulich gemacht werden. Nach langwieriger Recherche ist es gelungen, ergänzend zu den bislang kaum beachteten schriftlichen Beschreibungen der Schausäle, zwei Fotografien (**Abb. 9, 10**) ausfindig zu machen, die

à Paris. *S-eau-S*, Sept. 2009. – Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien 1983. S. 61–67.

72 Rosenberg 1883b Sp. 299.

73 Ebd. Sp. 300.

74 Vgl. o. V.: *Abendbeleuchtung im Berliner Kunstgewerbemuseum*. In: *Kunstchronik* N. F. 14.1903, H. 6, Sp. 96–98.

75 Bode 1930 Bd. 2. S. 3.

76 Pietsch 1883a Nr. 42. – Der Kronleuchter war vom Gaskronenhersteller Schäfer & Hauschner angefertigt worden. Vgl. ebd. – Die acht Gobelins u. a. nach Entwürfen von Boucher und Oudry stammten aus dem Besitz Wilhelms I., während die Persischen Teppiche zu Bodes eigener Sammlung gehörten. Vgl. Kat. 1883 S. 1.



Abb. 9 Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle d'Horloge*, 1883, Pigmentdruck, 22,5×28,8 cm.



Abb. 10 Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle de Rococo*, 1883, Pigmentdruck, 28,8×22,5 cm.



Abb. 11 Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint (L'Enseigne)*, 1720/21, Öl auf Leinwand, 163 × 306 cm, vor 1744 in zwei Teile geschnitten.

kurz vor Ausstellungsschluss unter der Leitung von Gaston Braun (1845–1928), dem Inhaber des Fotostudios Adolphe Braun et Cie., angefertigt wurden.⁷⁷

Die als *Salle d'Horloge* betitelte Aufnahme zeigt die südöstliche Ecke des Uhrraums, der als Hauptraum die „kostbarsten unter den Bilderschätzen“ vereinte und einen schlaglichtartigen Ausblick auf die in den weiteren Räumen zu erwartenden Werke gab.⁷⁸ Abgebildet ist ein Großteil der dem Eingang gegenüberliegenden Wand, aufgenommen in Schrägsicht von der Westseite des Saals. Die Hauptwand vereinte zehn Gemälde aus überwiegend kaiserlichem Besitz (**Rek. 3**).⁷⁹ Sie gehörten wie knapp ein Drittel der rund 300 Exponate zumeist der französischen Rokoko-Malerei an und repräsentierten den Schwerpunkt der Ausstellung. Vier großformatige Werke von Antoine Watteau (1684–1721), der in diesem Kontext erstmals eine tiefgehende kunstwissenschaftliche Rezeption erfuhr, dominierten das Arrangement.⁸⁰ Zu sehen waren die *Einschiffung nach Kythera* in der Mitte der unteren Bildreihe, flankiert von den zwei Hälften des *Ladenschildes des Kunsthändlers Gersaint* (**Abb. 11**). Am äußeren linken Rand ist eine *Gesellschaft im Freien*

77 Für den Hinweis auf die Fotografien und ihre Beschaffung sei Ulrich Pohlmann und Brigitte Schubbauer von Herzen gedankt. – Zur Entstehung der Aufnahmen vgl. Peters, Dorothea: *Die Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*. In: JdBM 44.2002, S. 167–206; bes. S. 180–182.

78 o. V.: *Locales und Vermischtes*. In: BBZ 39.1883, Nr. 45, 27.01.1883, S. 6.

79 Vgl. Kat. 1883 S. 3–5, Nr. 1–9.

80 Robert Dohme widmete ihm eine umfassende Besprechung im *Jahrbuch*. Vgl. Bode, Wilhelm/Dohme, Robert: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Gemälde der Vlämischen Schule*. In: JKPK 4.1883, S. 191–256; bes. S. 217–242. – Weiterhin: Lichtwark 1883 S. 124–126. – Zur Watteau-Forschung im Kontext der Berliner Leihausstellungen siehe: Vogtherr 2014 S. 101–120.

zu erkennen, während sich auf der im Foto nicht sichtbaren gegenüberliegenden Seite das *Beendete Gastmahl* von Watteaus Schüler Nicolas Lancret (1690–1743) zur Rechten des *Ladenschild*s befand.

Das Zentrum der oberen Reihe bildete das heute verschollene *Bad der Diana* von Peter Paul Rubens (1577–1640), das von zwei Gesellschaftsszenen Jean-Baptiste Paters (1695–1736) gerahmt wurde. Oskar Eisenmann (1842–1833) argumentierte in seiner Rezension: „Von Watteau zu Rubens ist kein grosser [sic] Sprung, da der Franzose offenbar den Vlamen eifrig studiert hat.“⁸¹ Nach derselben Logik fügte sich auch Murillos (1617–1682) *Büßende Maria Magdalena* aus der Sammlung von Carstanjen, die links außen an der Wand zu sehen ist, in diese Gemäldegruppe ein, denn auch der Spanier hatte seinen *estilo vapo-roso* nach Rubens' Vorbild entwickelt.⁸²

Auf der rechten Seite befand sich oberhalb von Lancrets *Gastmahl* zuletzt die *Briefsieglerin* von Jean Siméon Chardin (1699–1779) (**Abb. 12**). Als erst kürzlich wieder aufgefundenes Werk erhielt sie eine längere Besprechung in Dohmes *Jahrbuch*-Beitrag, der Chardins „am Geist der Holländer genährten“ Personalstil detailliert beschrieb.⁸³ Die Auswahl der Exponate führte folglich die künstlerische Verwandtschaft zwischen niederländischer und französischer Malerei, zwischen Barock und Rokoko in einer unmittelbaren Gegenüberstellung vor Augen. Doch dürften beim Arrangement der Werke neben kunst- und stilgeschichtlichen Bezugspunkten auch allgemeinere gestalterische Aspekte wie etwa die Farbgebung der Stücke eine Rolle gespielt haben. In diesem Fall ergab das Kolorit eine Einheit aus hellen Braun- und Grüntönen, zartem Rosa und Hellblau, obschon Rubens' *Diana* und Murillos *Magdalena* ein etwas kräftigeres und kontrastreicherer Spektrum zeigten.⁸⁴ Hinsichtlich des Bildaufbaus schien Bode dagegen auf Abwechslung Wert gelegt zu haben, etwa in der Zusammenstellung vielfiguriger Kompositionen mit Gemälden, die weniger Personal zeigten, oder auch einem Wechsel von Fern- und Nahsicht sowie hoch- und querformatigen Stücken.

Einen wesentlichen Beitrag zur Gesamtwirkung der Uhrwand sowie des ganzen Raumes leisteten zudem die hier aufgestellten Rokoko-Möbel und Dekorationsobjekte. In der Fotografie sind unterhalb des *Embarquement pour Cythère* ein Tisch mit einer marmornen oder intarsierten Platte sowie zwei versilberte Armsessel zu sehen, deren hellblaue Stoffbezüge einen deutlichen Kontrast zum vergleichsweise schlicht gearbeiteten, dunklen Tisch sowie zu der dunkelrot gehaltenen Wand und den goldenen Bilderrahmen

81 Eisenmann, Oskar: *Berlin. Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*. In: RfK 6.1883, S. 248–253; hier S. 250. – Zum Verhältnis von Rubens und Watteau vgl. exempl.: Henty, Philip: *Watteau and Rubens*. In: *Burl. Mag.* 49.1926, Nr. 282 (Sept. 1926), S. 137–139.

82 Zu Murillos Rubens-Rezeption siehe: Winter, Peter: *Alte Pinakothek München. Mit einem Gesamtverzeichnis aller ausgestellten Gemälde*. Braunschweig 1976. S. 70.

83 Vgl. Bode/Dohme 1883b S. 254–256; hier S. 254. – Das Bild wird im Katalog unter den Exponaten des Langen Saals aufgelistet, trägt im *Jahrbuch* jedoch die Nr. 8 und ersetzt somit offenbar die *Venus auf dem Meere* von Coypel (1661–1722), der diese Nummer ursprünglich zugeordnet war. Vgl. *Kat.* 1883 S. 5, Nr. 8; S. 50, Nr. 56.

84 Die für die jeweiligen Künstler typische Farbpalette wurde im Kontext der Ausstellung von Robert Dohme eingehend besprochen. Vgl. Bode/Dohme 1883b S. 243.



Abb. 12 Jean-Simeon Chardin, *Die Briefsieglerin*, 1733, Öl auf Leinwand, 147×146,5 cm.

darstellten.⁸⁵ Den zeitgenössischen Berichten zufolge befanden sich an dieser Stelle ursprünglich allerdings andere Möbelstücke, die für die Fotoaufnahme offensichtlich ausgetauscht wurden. Zuvor hatten sich hier zwei Friderizianische Schildpatt-Kommoden befunden, die wahrscheinlich unterhalb der beiden Teile des *Ladenschilds* platziert waren. Eine von ihnen kann als die Johann Melchior Kambly (1718–1784) zugewiesene Kommode mit Lapislazuli-Platte aus dem Neuen Palais identifiziert werden, die in ihren dunklen Rot- und Goldtönen einen optische Weiterführung der Wandgestaltung sowie

85 Es handelt sich hierbei um dieselben Sessel, die in der Rokoko-Ausstellung von 1892 an derselben Stelle platziert waren. Vgl. Kap. 4.1.2.3.

des gleichfarbigen Teppichbodens gebildet haben dürfte.⁸⁶ Auf den Kommoden hatten sich zwei Reiterstatuetten Louis' XIV. (1638–1715) und Louis' II. de Bourbon (1621–1686) befunden. Stattdessen waren nun mehrere asiatische Porzellanvasen aufgestellt worden, von denen die beiden größeren ursprünglich wohl an der gegenüberliegenden Eingangswand gestanden hatten.⁸⁷ Weshalb Bode das Arrangement des Mobiliars für die Fotografien neu anordnete, bleibt ungewiss, zumal er sich bei der Rokoko-Ausstellung 1892 für fast dieselbe Aufstellung entschied und mehrere der Möbelstücke erneut integrierte.⁸⁸ Womöglich wollte er vermeiden, dass die auf den Kommoden platzierten Bronzen die dahinter befindlichen Gemälde verdeckten.

Über die Gestaltung der weiteren Wände des Uhrsaals äußerten sich die Rezensenten weniger ausführlich und da auch der Katalog keine Hinweise auf die konkrete Platzierung der Stücke gibt, ist eine Rekonstruktion kaum möglich. Laut Pietsch befand sich an der Westwand ein mit einem tiefblau gemusterten Vorhang und einem Pflanzenarrangement dekoriertes Wandspiegel, der die dort befindliche Tür verdeckte.⁸⁹ Daneben scheinen sich Portraits von Rembrandt (1609–1669) und Terborch (um 1617–1681) befunden zu haben, während zwischen den Türen auf der gegenüberliegenden Raumseite ein *Damenbildnis* von Van Dyck (1599–1641) sowie Landschaften, Tierbilder und Genreszenen von Wouwerman (1619–1668), Hondecoeter (1636–1695) und Salomon van Ruisdael (1628/29–1682) hingen.⁹⁰ Von den in der Fotografie abgebildeten Werken in der südöstlichen Saalecke ist nur das Damenbildnis aus dem Besitz des Herzogs von Sagan eindeutig zu benennen, in dem Bode später „eine verhältnismäßig [sic] moderne Kopie irgend eines venezianischen Bildnisses“ erkannte.⁹¹

Darüber hinaus waren im Uhrraal Werke unterschiedlichster Stilrichtungen, Epochen und Schulen ohne erkennbare Ordnung vereint. So fanden sich hier einzelne Werke, die (zumeist unsicher) Tintoretto (1518–1594), Veronese (1528–1588) oder Tiepolo (1696–1770) zugeschrieben waren, daneben Arbeiten von Jan Steen (1626–1679), Nicolas Poussin (1594–1665) und Antoine Pesne (1683–1757) sowie Büsten von Houdon (1741–1828) und Alessandro Vittoria (1525–1608), deren Aufstellungskontext allerdings nicht näher nachvollziehbar ist.

Die beiden folgenden Räume III und IV waren der Renaissancekunst gewidmet. In den Rezensionen wurden sie häufig als eine zusammenhängende Abteilung wahrgenommen.

86 Die andere Kommode besaß laut den Beschreibungen ein reiches Dekor aus Elfenbein-, Perlmutter- und Silbereinlagen; denkbar wäre daher die *Drei-Grazien-Kommode* von Heinrich Wilhelm Spindler (1738–1799) mit Beschlägen von Kambly. Vgl. Pietsch 1883a Nr. 81. – Zur Lapislazuli-Kommode siehe: Graf, Henriette: *Die friderizianischen Schildpattmöbel. Vorbild, Transponierung und Innovation eines Möbeltyps am Hof Friedrichs des Großen*. In: Kaiser, Michael/Luh, Jürgen: *Friedrich der Große: Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 24./25. September 2010*. In: www.perspectivia.net.

87 Vgl. Pietsch 1883a Nr. 42 unpag.

88 Vgl. Kap. 4.1.2.3, Abb. 15.

89 Vgl. Pietsch 1883a Nr. 42.

90 Vgl. Kat. 1883 S. 6, Nr. 12–15 (Nummer 14 fehlt im Katalog); S. 8–9, Nr. 21–24. – Pietsch 1883a Nr. 42.

91 Bode/Dohme 1883a S. 147. – Vgl. Kat. 1883 S. 7 Nr. 17. [Hier noch als ein Werk Tizians bezeichnet]. – Für die Benennung der beiden Landschaften darüber siehe Rekonstruktionsvorschlag (**Rek. 3**).

Allerdings präsentierte das kleinere Kabinett erstmals eine Privatsammlung, die nicht unter die übrigen Exponate gemischt, sondern separat aufgestellt wurde. Die Inszenierung der hier gezeigten Gegenstände verantwortete ihr Besitzer Oscar Hainauer persönlich. Dieser Umstand kann nicht genug betont werden, wurde hier doch erstmals einem Privatsammler zugestanden, sich aktiv an der Gestaltung einer Ausstellung zu beteiligen, die nichts weniger sein sollte als das Muster, an dem sich die Museen der Reichshauptstadt künftig zu orientieren hatten.

Hainauer hatte elf Gemälde altdeutscher, niederländischer und italienischer Meister, ebenso viele Bildwerke sowie einige kunsthandwerkliche Stücke für die Ausstattung seines Sammlerkabinetts ausgewählt und zu dekorativen Ensembles arrangiert.⁹² Dazu kombinierte er Werke diverser Gattungen, unabhängig von ihrer topografischen oder chronologischen Zugehörigkeit. Es ging ihm folglich nicht um die Darstellung kunsthistorischer Entwicklungslinien oder die Vergleichbarkeit von Stilen, Werkstätten und Schulen, sondern er versuchte die Vielfalt der während der Renaissance in Europa blühenden Kunstzweige anhand einer Auswahl seiner besten Sammlungsstücke zu präsentieren.

Auf dieselbe Weise hatte er auch die Gemälde ausgesucht. Sie waren laut Rosenberg „weniger bedeutend, immerhin aber charakteristische Beispiele für die Eigenart der Meister“.⁹³ Zu sehen waren unter anderem Werke von Jan Mostaert (1475–1555), Quentin Massys (1466–1530), Martin Schaffner (1478–1546) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1552). Als wesentlich bedeutender empfand Rosenberg dagegen die überwiegend italienischen Skulpturen und Statuetten. Zu den bekanntesten Stücken gehörte die an Antonio Rossellino attribuierte Büste des kindlichen Christus (**Abb. 13**), die zu dieser Zeit noch als *Giovannino*, als Johannes der Täufer, angesprochen wurde. In der Fotografie des Uhrensaals ist ein kleiner Ausschnitt des Kabinetts zu erkennen, in dessen Mitte die Büste auf einem Betstuhl



Abb. 13 Antonio Rossellino (zugeschr.), *Christus als Kind*, ca. 1460–1470 (Heiligenschein 19. Jahrhundert), Marmor, Metall, H. 48 cm.

Auf dieselbe Weise hatte er auch die Gemälde ausgesucht. Sie waren laut Rosenberg „weniger bedeutend, immerhin aber charakteristische Beispiele für die Eigenart der Meister“.⁹³ Zu sehen waren unter anderem Werke von Jan Mostaert (1475–1555), Quentin Massys (1466–1530), Martin Schaffner (1478–1546) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1552). Als wesentlich bedeutender empfand Rosenberg dagegen die überwiegend italienischen Skulpturen und Statuetten. Zu den bekanntesten Stücken gehörte die an Antonio Rossellino attribuierte Büste des kindlichen Christus (**Abb. 13**), die zu dieser Zeit noch als *Giovannino*, als Johannes der Täufer, angesprochen wurde. In der Fotografie des Uhrensaals ist ein kleiner Ausschnitt des Kabinetts zu erkennen, in dessen Mitte die Büste auf einem Betstuhl

⁹² Vgl. Kat. 1883 S. 15–19, Nr. 1–27. – Rosenberg 1883b Sp. 313.

⁹³ Rosenberg 1883b Sp. 314.

platziert war. An der dahinterliegenden Wand ist ein Flachrelief der *Madonna mit Kind und Cherubim* im Tabernakelrahmen, ebenfalls von Rossellino, erkennbar.⁹⁴

Der östlich angrenzende Raum zeigte neben italienischen und deutschen Renaissance-Gemälden überwiegend venezianische Bronzen der Sammlung Pourtalès, die bereits 1872 mit zahlreichen Stücken im Zeughaus vertreten war und von Bode eine ebenso umfangreiche Besprechung erhielt wie die Werke der Hainauer'schen Sammlung.⁹⁵ Erneut waren Cattaneos *Neptun* und *Mars* sowie ein Relief mit der Anbetung der Könige zu sehen, das nun Andrea Bregno (1480–1532) zugeschrieben wurde.⁹⁶ Die übrigen Kunstwerke der Renaissance-Galerie stammten aus dem Besitz anderer Leihgeber wie Ludwig Knaus, Friedrich Wilhelm von Redern und Adolf von Beckerath. Nach eigenen Aussagen empfand Bode die Wirkung des Raumes im Vergleich zu Hainauers Kabinett daher als weniger harmonisch, zumal aufgrund der beengten Verhältnisse eine Ausstattung mit Möbeln nicht möglich gewesen war.⁹⁷

Von hier aus durchschritten die Ausstellungsgäste „silberdurchwirkte, zart rötlich und schwarz gemusterte Vorhänge“, um in die anschließende Rokoko-Galerie zu gelangen.⁹⁸ Von ihr liegt ebenfalls eine fotografische Aufnahme vor, die erstmals einen Einblick in die Anlage und Ausstattung des Saals ermöglicht (**Abb. 10**). Der schmale Raum, dessen ursprüngliche Funktion als Korridor deutlich wird, war als einziger der fünf Ausstellungsräume nicht mit rotem, sondern „aus Rücksicht auf die Farben der Möbelbezüge und die vielen silbernen Rahmen“ mit hellgrünem Stoff ausgeschlagen, während ein dunkler Teppich den Boden bedeckte.⁹⁹ Die Fenster, die östliche Rückwand sowie der Durchgang zum Langen Saal waren mit weiteren Draperien dekoriert und von der kassettierten Decke hingen vier aufwändig gestaltete metallene Leuchter mit je sechs großen, unbedeckten Glühbirnen herab. Die übrige Ausstattung des Saals beschrieb Pietsch wie folgt:

Hier sind jene Prunkmöbel [...], welche die Schlösser König Friedrichs II. schmücken, Wanduhren, Fauteuls, Commoden mit kunstreicher Intarsia-Decoration über geschweiften bauchigen Flächen vertheilt, während die Auswahl graziöser Cabinetstücke der französischen Galanteriemaler von den Wänden leuchten, an denen dazwischen auf Consolen placirt die schönsten chinesischen und japanesischen Vasen, welche wir so oft im Schloß Monbijou bewundert hatten, in der Pracht ihrer Farben und dem feinen Perlmutterglanz des Porzellans schimmern.¹⁰⁰

94 Vgl. Kat. 1883 S. 17, Nr. 12. – Heute als die sog. Altman Madonna bekannt. Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/192716> [Letzter Zugriff: 30.11.2022].

95 Vgl. ebd. S. 21–28, Nr. 1–35. – Bode/Dohme 1883a S. 130–138, 139–151. – Etwa die Hälfte der 33 Exponate gehörte Pourtalès.

96 Vgl. Kat. 1872 S. 20. [Hier noch an Benedetto Brioscho (ca. 1460–1517) attribuiert]. – Kat. 1883 S. 27, Nr. 32.

97 Vgl. Bode/Dohme 1883a S. 139.

98 Pietsch 1883a Nr. 87. – Kat. 1883 S. 29–36, Nr. 1–35.

99 Lichtwark 1883 S. 109.

100 Pietsch 1883b. – Die erwähnten Konsolen waren als Nachbildungen der Originale in Monbijou für die Ausstellung angefertigt worden. Vgl. Kat. 1883 S. 36.

Entlang der linken Wand war ein Ensemble verschiedener Möbelstücke vor dem Durchgang zum Nordsaal platziert, die mit Ausnahme der mittig stehenden Kommode allesamt aus den königlichen Schlössern stammten.¹⁰¹ Zu beiden Seiten der Kommode befanden sich zwei gleichartige Canapés mit doppelten Standbeinen sowie zwei unterschiedliche Armsessel.¹⁰² Auf der gegenüberliegenden Seite standen eine weitere gebauchte Kommode und ein niedriger gepolsterter Schemel. Im hinteren Bereich des Raums sind mehrere Armsessel, eine große Standuhr, eine kleinere Uhr auf einem Kabinett sowie ein weiteres Canapé zu erkennen. Zuletzt waren zwei gemusterte Teppiche zwischen den Kommoden im vorderen Bereich und vor der Sitzgruppe am Ende des Raums ausgebreitet.

An den Wänden des Saals wurden in dichter Hängung 33 Gemälde französischer Meister des 18. Jahrhunderts präsentiert – sie stammten ausnahmslos aus dem Besitz des Kaisers (**Rek. 4**). Erneut dominierten die Werke von Watteau, Lancret und Pater ergänzt durch einzelne Portraits von Hyacinthe Rigaud (1659–1743), Maurice de Latour (1704–1788) und Antoine Pesne. Neben zahlreichen zeittypischen Gesellschaftsszenen waren auch Paters 14 kleinformatige Illustrationen zum *Roman Comique* von Paul Scarron (1610–1660) in einer Reihe oberhalb der Möbelstücke ausgestellt. Von den darüber platzierten größeren Gemälden sind die Bilder im vorderen Bereich des Raums gut erkennbar und vollständig zu identifizieren. Zu sehen war zunächst eine Gruppe von annähernd gleich großen Gemälden aus dem Kreis um Antoine Watteau, unter anderem Paters *Blindekuhspiel*.

In der Mitte der Wand hingen Watteaus *Iris (Der Tanz)* und das *Portrait des Grafen Moritz von Sachsen* von Latour. Darauf folgte eine weitere Vierergruppe mit einer Badeszene von Pater, den *Französischen Schauspielern* von Watteau in der unteren und einer *Gesellschaft an der Parkmauer* von Pater und Lancrets *Danse des Bergers* in der oberen Reihe. Auch die übrigen im Raum verteilten Gemälde stammten zum überwiegenden Teil von Lancret, darunter das *Moulinet* und der *Tanz im Gartenpavillon*, die wohl rechts vom Durchgang zum Nordsaal hingen. Passend dazu dürfte sich hier auch das *Portrait der Tänzerin Babette Cochois* von Antoine Pesne befunden haben. Zuletzt müsste auf der Fensterseite des Saals ein Feldherrnbildnis von Rigaud zu sehen gewesen sein, wo es wie Latours *Maréchal de Saxe* einen thematischen Kontrast zu den unbeschwerten Galanterieszenen bildete.

Während das Display der Werke in der Rokoko-Galerie für das heutige Empfinden dicht gedrängt und überfüllt wirken mag, dürfte das Arrangement der verschiedenen Objektgruppen im Geschmack der Zeit tatsächlich als ein „behagliche[r] Salon[...]“¹⁰³ erschienen sein, wie Lessing das Gestaltungsprinzip der Ausstellung beschrieb.¹⁰³ Zwar kann die Symmetrie der Hängung aufgrund des steilen Winkels der Aufnahme ebenso schlecht nachvollzogen werden wie die atmosphärische Wirkung dieses Arrangements beim Durchschreiten des Saals, doch wird die der Kleinen Galerie in Sanssouci (**Abb. 14**) nachgebildete Gesamtkomposition durchaus nachvollziehbar.

101 Vgl. Kat. 1883 S. 36.

102 Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die mit rosafarbenem Seidendamast bezogenen Canapés, welche sich heute in der rekonstruierten Goldenden Galerie im Neuen Flügel des Charlottenburger Alten Schlosses befinden. Vgl. Dorgerloh, Hartmut: *Preußische Residenzen. Königliche Schlösser und Gärten in Berlin und Brandenburg*. Berlin, München 2012. S. 17.

103 Lessing 1883 unpag.



Abb. 14 Unbek. Fotograf, Aufnahme der Kleinen Galerie in Schloss Sanssouci, vor 1936, Postkarte.

Wie eingangs erwähnt, bedurfte der Lange Saal (VI) aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse, die nur abends durch die künstliche Beleuchtung korrigiert wurden, einer besonderen Aufstellung. An der Ostwand war ein großer Wandteppich aus der Schule von Fontainebleau aufgespannt, vor dem eine Marmorbüste auf geschnitztem Holzsockel platziert war. Unterhalb der Fenster sowie in den Lünetten wurden Gobelins und vermutlich an den Pfeilern einige Meißner Vasen auf Konsolen präsentiert. Die gegenüberliegende helle Raumhälfte war mit „schrägstehenden Wänden für Gemälde kleineren Umfangs“ ausgestattet.¹⁰⁴ Nicht weniger als 150 Bilder waren auf die Stellwände verteilt worden.¹⁰⁵

104 Lichtwark 1883 S. 109.

105 Vgl. Kat. 1883 S. 37–72, Nr. 1–150.

Der Katalog listet zunächst eine Reihe niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts auf, darunter Frans Snyders (1579–1657), Jan van Goyen (1596–1656), Simon de Vlieger (1601–1653) und Adriaen van Ostade (1610–1685) sowie weitere bekannte Portraitisten, Landschafts-, Stillleben- und Genremaler dieser Zeit.¹⁰⁶ Laut Rosenberg „dürfte kaum einer von den Meistern [gefehlt haben], welche den Ruhm der niederländischen Schule ausmachen“, doch erstmals fanden sich hier auch Künstler, die „nur wenigen Kunstforschern bekannt“ waren.¹⁰⁷ Dieser Teil der Ausstellung repräsentierte die niederländische Barockmalerei in einem breiten Überblick, wobei der gute und unverfälschte Erhaltungszustand der Werke das maßgebende Auswahlkriterium dargestellt hatte.¹⁰⁸

Hieran schloss eine zweite Rokoko-Abteilung an, die mit de Troys (1679–1752) *tableaux de mode* und Chardins ruralen Alltagszenen die künstlerischen Extrempole ihrer Zeit und mit rund 20 Werken von Watteau, Lancret, Pater, Pesne und Boucher (1703–1770) das gesamte Spektrum der akademischen französischen Malerei des 18. Jahrhunderts abzubilden versuchte. Darauf folgten noch einmal fast 100 holländische und flämische Kabinettstücke und einzelne größere Arbeiten.¹⁰⁹ Angesichts ihrer Masse müssen die Werke sehr dicht und in mehreren Reihen übereinander gehängt worden sein. Dennoch lobte die Berliner Presse, die Bilder seien „nicht aus der natürlichen Sehweite der Beschauer gerückt“ und ohne die Hilfe von „Teleskopen zu erspähen“ gewesen.¹¹⁰ Dass erneut von einer linearen, streng akademischen Ordnung abgesehen wurde, zeigten die vereinzelt unter den niederländischen und französischen Gemälden aufgestellten Arbeiten deutscher Künstler wie Graff, Chodowiecki oder Mengs (1728–1779). Oskar Eisenmann goutierte die inhomogene Mischung der Epochen, Gattungen und Genres. Er habe „nirgends eine peinlich durchgeführte systematische Aufstellung“ vorgefunden, da vielmehr der „Gesamteindruck“ maßgebend gewesen sei.¹¹¹

Das eigentliche Konzept hinter der Kombination von Gemälden verschiedener Schulen und Stile wird im Kontext der angedachten Neugestaltung der Berliner öffentlichen Sammlungen verständlich, wofür Bode die Leihausstellungen bekanntlich als Versuchsfeld zur Erprobung eines neuen Aufstellungsprinzips nutzte. In seinem Erfahrungsbericht zum Umbau des Königlichen Museums und der Neuordnung seiner Sammlung, die im Winter 1884 ihren vorläufigen Abschluss gefunden hatten, erläuterte er die wichtigsten Kriterien für eine ideale Platzierung der Bilder, die insbesondere von der Beleuchtung der jeweiligen Räume abhinge.¹¹² So eigneten sich große Oberlichtsäle für Werke, die für Kirchen, speziell deren Altarbereiche bestimmt seien. Bode bezog sich dabei auf die italienischen Gemälde des Quattrocento und die flämischen Meister des 17. Jahrhunderts, speziell Rubens. Weiterhin würden „alle diejenigen Bilder, welche für das Zimmer gemalt

106 Vgl. ebd. S. 37–45, Nr. 2–36.

107 Rosenberg 1883b Sp. 318.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. ebd. S. 50–71, Nr. 57–150.

110 BBZ 39.1883, Nr. 31, 19.01.1883, S. 7.

111 Eisenmann 1883 S. 248.

112 Vgl. Bode, Wilhelm: *Erfahrungen bei dem Umbau und der Umstellung der Gemädegalerie*. In: *Kunstfreund* 1.1885, Nr. 1, S. 25–29; Nr. 3, S. 33–35; Nr. 5, S. 67–71; bes. S. 27.

sind, nur in kleineren Räumen mit Seitenlicht die richtige Wirkung haben“, womit er die altdeutschen und „die späteren französischen Gemälde“ sowie die altniederländischen Arbeiten meinte, „welche ja – soweit sie nicht direkt für die Wohnung bestimmt waren – für kleinere Privatkapellen und daher zur Betrachtung in der Nähe gemalt waren“. ¹¹³ Allerdings seien für die Werke der altniederländischen und altdeutschen Schulen womöglich noch „Versuche in mittelgrossen [sic] Räumen mit hohem Seitenlicht zu machen“, da sie im speziellen Fall der Gemäldegalerie aufgrund der baulichen Disposition der Räume nicht optimal zu Geltung kämen. Sämtliche der hier aufgeführten Kriterien sind auf das Display der Festaussstellung übertragbar, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Ausstellung die Grundlage für Bodes Artikel gebildet hatte.

Das Arrangement der Ausstellung wurde von den Kunstjournalisten und -experten durchgängig gelobt, wobei insbesondere der Kontrast zu den bislang üblichen Inszenierungsstrategien in musealen wie auch kommerziellen Gemäldeausstellungen betont wurde. Ludwig Pietsch lobte, die Werke seien „nicht wie sonst in unseren Ausstellungen, mechanisch und gleichgiltig [sic] dicht aneinander gehängt“, sondern „glücklich gruppiert [sic]“, womit er die gezielte Zusammenstellung stilistisch und ästhetisch verwandter Werke meinte, die zu Ensembles kombiniert waren. ¹¹⁴

Bodes Aufstellung inszenierte die Säle als „Salons“, die im Zusammenspiel mit der Beleuchtung und Wandfarbe, dem Mobiliar und den Pflanzenarrangements eine wohnliche und behagliche Atmosphäre hervorrufen sollte. Dies stellte angesichts der sonst so strikten Trennung der Gattungen eine Innovation in der Aufstellungspraxis dar. Dieses Prinzip war bislang nur aus kulturgeschichtlichen Museen bekannt, wo es zur Einrichtung historisch authentischer Periodenräume diente. Julius Lessing hatte den Ansatz wohl gemerkt bereits 1872 in seinen Epochenräumen bis zu einem gewissen Grad adaptiert, wenngleich er die umgebende Innenarchitektur nur bedingt einbezog, um ein geschlossenes Gesamtbild zu kreieren. Bode hingegen schuf nun erstmals Stilräume, die einen historischen Raumeindruck nachzuempfinden versuchten, wie anhand der Rokoko-Galerie anschaulich nachvollzogen werden kann. Sein Ziel war es, „diese Gemälde annähernd in einer Weise zur Aufstellung zu bringen, in der die sie schaffende Periode es gethan [sic] haben könnte“. ¹¹⁵

Obwohl das Memorandum der Kronprinzessin von den Museen als „Bildungsschulen für das Publikum“ sprach, versuchten die Kuratoren in der Ausstellung jegliche „akademische Strenge“ zu vermeiden und so blieb ihr didaktischer Anspruch hinter der Vorstellung des neuen ästhetischen Ansatzes zurück. ¹¹⁶ In den Fotografien ist keine Beschilderung der Exponate zu erkennen, sodass auch der Gebrauch des Verzeichnisses während des Ausstellungsbesuchs trotz der enthaltenen Bildbeschreibungen recht umständlich gewesen sein dürfte. Offensichtlich sollten die Werke für sich und in ihrer Zusammenstellung auf die Betrachterinnen und Betrachter wirken. Der ästhetische Genuss stand hier besonders für das Laienpublikum gegenüber einer inhaltlichen Wissensvermittlung eindeutig im Vordergrund.

113 Ebd. S. 27.

114 Pietsch 1883a Nr. 42.

115 Bode/Dohme 1883a S. 119.

116 Ebd. S. 120. – Lessing 1883 unpag.

Zwar ist nicht auszuschließen, dass die Beschilderung lediglich für die Fotoaufnahmen entfernt wurde, doch bleibt es schwer einzuschätzen, inwiefern eventuelle Repräsentationsansprüche der Leihgeber tatsächlich erfüllt werden konnten. Anhand der Teilrekonstruktion des Displays wird jedoch deutlich, dass zwei Sammlungen besonders prominent arrangiert wurden: Die Leihgaben Kaiser Wilhelms I., die sowohl die Hauptwand des Uhrsals als auch die gesamte Lindengalerie dominierten, und Oscar Hainauers Kollektion, die erstmals in einem separaten Raum aufgestellt war. Ihre herausgehobene Stellung dürfte dem Publikum fraglos verständlich gewesen sein.

4.1.2.2 Die Niederländer-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890)

Im Frühjahr 1890 fand in den Räumen des Akademiegebäudes die erste der drei Privatbesitzausstellungen der KG statt. Der Verein präsentierte zum ersten Mal überhaupt eine Leihausstellung in Berlin, die nicht als allgemeiner Überblick über den hier vorhandenen Besitz alter Kunst angelegt war, sondern sich einem konkreten kunstgeschichtlichen Gebiet widmete, das es so umfassend wie möglich vorzustellen galt. Die Ausstellung sollte die Entwicklung der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowie des niederländischen Kunstgewerbes, speziell des Delfter Fayence-Handwerks präsentieren. Die Kunst am Hofe des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg bildete einen besonderen Schwerpunkt, da die geplante Ausstellungsreihe die Geschichte des Kunstgeschmacks unter den Preußischen Regenten wiedergeben sollte. In seinem Artikel zur Ausstellung gab Bode eine weitere Erklärung hinsichtlich der Entscheidung für den thematischen Fokus der Ausstellung:

Der Grund für diese Wahl war der Umstand, dass die Kunstwerke dieser Zeit, insbesondere der holländischen Schule im Berliner Privatbesitz weitaus am zahlreichsten vertreten sind; ohne Zweifel nicht nur, weil die Werke dieser Schule fast die einzigen alten Gemälde sind, die im Handel in Deutschland vorkamen, sondern namentlich deshalb, weil diese Kunst unserer Anschauung und Empfindung am nächsten steht und daher auch in den weiteren Kreisen des für Kunst interessierten Publikums am leichtesten verstanden und am meisten bewundert wird.¹¹⁷

Tatsächlich waren schon 1883 die meisten der von Privatpersonen geliehenen Exponate niederländische Barockgemälde gewesen. Die jetzige Ausstellung präsentierte weitere 334 Werke des Goldenen Zeitalters, die mit wenigen Ausnahmen noch nicht öffentlich gezeigt worden waren.¹¹⁸ Sie repräsentierte somit zugleich den zeitgenössischen lokalen Kunstgeschmack, der gewissermaßen in eine historische Traditionslinie implementiert wurde.¹¹⁹

117 Bode 1890 S. 199.

118 Vgl. Kat. KG 1890 S. 4. – Unter den 475 im Katalog aufgeführten Exponaten befanden sich weiterhin 113 Delfter Fayencen, sechs Arbeiten in Metall, drei Holzreliefs bzw. -skulpturen und acht Möbelstücke sowie einige altorientalische Teppiche zur Dekoration der Räume.

119 Mit der Traditionsbildung im Zusammenhang der Berliner Leihausstellungen wird sich Kapitel 5.1.4 näher befassen.

Da sich für dieses Beispiel keine fotografischen Aufnahmen erhalten haben und die Exponate im Katalog nicht nach Räumen, sondern innerhalb ihrer jeweiligen Gattungen alphabetisch nach Künstlernamen beziehungsweise im Fall des Kunstgewerbes ohne erkennbare Ordnung aufgelistet wurden, stellt sich die Rekonstruktion des Displays außerordentlich schwierig dar. Informationen über die Zusammenstellung der einzelnen Objektgruppen innerhalb der drei Ausstellungssäle des Akademiegebäudes, lassen sich nur mühevoll aus einzelnen Erwähnungen in den Berichten extrahieren respektive auf Basis ihrer Formate, ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Genres sowie aus den von Bode entwickelten Gestaltungsprinzipien herleiten.

Wie bei allen im alten Akademiebau veranstalteten Leihausstellungen bildete der Uhrraum den programmatischen Kern der Schau, da er stets „die größte Zahl der besten Gemälde“ vereinigte.¹²⁰ Laut Paul Seidel, der die Auswahl der Exponate aus den königlichen Schlössern verantwortet hatte, erhielt Pieter Nasons (1612–1688/90) über drei mal drei Meter großes Doppelportrait des Kurfürstenpaares den „Ehrenplatz auf der Ausstellung“.¹²¹ Es dürfte sich folglich an der Hauptwand des Uhrraums befunden haben, wo es den eintretenden Gästen die übergreifende Ausstellungsthematik, die Kunstentwicklung zur Zeit des Brandenburgischen Kurfürsten und Preußischen Herzogs, vermittelte.

Gewiss waren einige (überwiegend großformatige) Werke der Hauptmeister der holländischen und flämischen Barockmalerei im Uhrraum platziert. Nicht weniger als zwölf Exponate waren Peter Paul Rubens zugeschrieben. Allein acht von ihnen stammten aus den Schlossbeständen, die übrigen aus den Sammlungen Hollitscher, Simon und Thiem sowie aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich.¹²² Entgegen der Maßgabe, nur solche Gegenstände für die Auswahl zu berücksichtigen, „die nicht schon einmal in Berlin öffentlich ausgestellt waren“, wurde das *Bad der Diana*, das bereits 1883 zu den Sensationsstücken gehört hatte, erneut präsentiert – nun allerdings in frisch restauriertem Zustand.¹²³ Womöglich bildete es eines der Seitenstücke des Kurfürstenportraits.

Sein Pendant könnte die etwas größere, doch ebenfalls querformatige *Geburt der Venus* gebildet haben, die zu denjenigen Werken gehörte, welche Paul Seidel bei seiner Revision der Schlossmagazine im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen wiederaufgefunden hatte.¹²⁴ Seidel hatte die Ausstellung dazu genutzt, die Bestände der Residenzen zu sichten, um „das Chaos des massenhaften und unverarbeiteten Materials zu ordnen“.¹²⁵ In seinem Nachlass befindet sich eine über 100 Nummern umfassende Liste mit Vorschlägen für

120 Pietsch, Ludwig: *Ausstellung altniederländischer Kunstwerke I*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1890, unpag.

121 Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts in Berlin. I. Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten und König Friedrich I. zur niederländischen Kunst*. In: JKPK 11.1890, H. 3, S. 119–149; hier S. 131.

122 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 236–246. – Das aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich stammende *Männliche Portrait* wird im Katalog nicht aufgelistet, jedoch in Bodes Artikel erwähnt. Vgl. Bode 1890 S. 204.

123 Bereits ausgestellte Werke wurden ausdrücklich nur dann wieder gezeigt, wenn sie „durch Restauration in ihrer Erscheinung wesentlich zu ihrem Vortheil verändert“ worden waren. Kat. KG 1890 S. 4.

124 Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–V*. In: Kunstchronik N. F. 1.1889/90, Nr. 22, Sp. 345–349; Nr. 23, Sp. 361–366; Nr. 24, Sp. 377–381; Nr. 26, Sp. 409–413; Nr. 28, Sp. 431–433; hier Sp. 346.

125 Vgl. GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 28, unpag.: Paul Seidel an Unbek., 07.03.1890.

Leihgaben aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II.¹²⁶ Mehr als die Hälfte der hier aufgeführten Objekte sind als „Unplacirte Gemälde aus dem Vorrath“ gelistet,¹²⁷ während die übrigen Bilder und Möbel aus dem Neuen Palais, dem Potsdamer und dem Berliner Stadtschloss, den Schlössern Sanssouci, Bellevue und Charlottenburg sowie aus dem Hannoveraner Georgspalast stammten.

Als Rubens' holländisches Pendant war Rembrandt van Rijn mit sechs Werken auf der Ausstellung vertreten.¹²⁸ Darunter befanden sich zwei Gemälde, die Bode als Frühwerke des Künstlers einschätzte: *Simson und Delila* aus der Königlichen Sammlung (ebenfalls kürzlich restauriert) und ein Frauenbildnis aus dem Besitz von James Simon.¹²⁹ Das heute einem Rembrandt-Nachfolger zugeschriebene *Portrait eines Mannes mit Stahlkragen* aus der Sammlung Thiem wurde aufgrund seiner damals gängigen, aber als falsch erkannten Bezeichnung als *Bildnis des Connétable de Bourbon* diskutiert. Von Bode als eines der Hauptstücke des Meisters auf der Ausstellung betrachtet, befand es sich womöglich ebenfalls im Uhrensaal, zumal die indirekte Beleuchtung durch das Oberlicht die innerbildliche Lichtführung komplementiert hätte.¹³⁰

Die Ausstellung zeigte zudem mehrere Schüler von Rubens und Rembrandt, allen voran Anthonis van Dyck (1599–1641) und Jan Lievens (1607–1674). Aus van Dycks Œuvre waren acht überwiegend religiöse Gemälde ausgestellt, darunter *Christus als Salvator Mundi* und sein Gegenstück *Maria als Mater Dei* aus Schloss Sanssouci.¹³¹ Von Lievens war dagegen nur das als *Bildnis Sultan Solimans II.* bezeichnete Gemälde eines ‚orientalisch‘ gekleideten Mannes, ebenfalls aus dem Besitz des Kaisers, zu sehen, das in Bodes Augen jedoch nicht mehr als ein „leeres Dekorationsstück“ darstellte.¹³² Wesentlich höher bewertete er dagegen fünf kleinformatige Portraits von Frans Hals, von denen er das als *Bildnis des Theodor Schrevelius* bezeichnete Ovalbild aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich im *Jahrbuch* abbilden ließ.¹³³ Ein von Ludwig Knaus geliehenes Portrait eines jungen Mannes mit Spitzhut und Handschuhen schätzte er als das bislang älteste bekannte Werk des Meisters ein.¹³⁴

Als ein Vertreter der in Italien geschulten Niederländer war zudem Gerard van Honthorst (1592–1656) mit drei großformatigen Gemälden aus dem Hannoveraner Georgspalast vertreten.¹³⁵ Die beiden mythologischen Szenen *Meleager und Atalante* und

126 Vgl. ebd.: Liste der zu leihenden Kunstgegenstände, 07.03.1890.

127 Ebd.

128 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 218–222.

129 Vgl. Bode 1890 S. 207. – Rosenberg 1890 Sp. 347.

130 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 220. – Bode 1890 S. 208. – Pietsch 1890. – <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437411> [Letzter Zugriff: 30.11.2022].

131 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 42–48. – Im Katalog nicht genannt ist eine *Madonna mit der hl. Elisabeth* aus der Sammlung Knaus, die Bode lediglich im *Jahrbuch* erwähnt. Vgl. Bode 1890 S. 206.

132 Bode 1890 S. 208. – Kat. KG 1890 Nr. 166.

133 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 78–82. – Bode 1890 S. 211 f.

134 Bode besprach das Werk, das später in die Sammlung des Museums Folkwang gelangte und seit 1946 verschollen scheint, bereits kurz nach dem Ankauf durch den Maler im Jahr 1885. Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Sammlung alter Gemälde von Prof. Ludwig Knaus*. In: *Kunstfreund* 1.1885, Nr. 6, Sp. 86 f.

135 Ein viertes, kleineres Werk aus Privatbesitz war unsicher an ihn attribuiert. Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 114–117.

Gefolge der Diana auf der Jagd, dürften im Uhrraal (vielleicht an der Eingangswand) als Pendants gehängt gewesen sein. Über die konkrete Zusammenstellung und Positionierung dieser und der anderen für den Hauptraum in Frage kommenden Exponate kann lediglich spekuliert werden. Sicher dürften die großformatigen Arbeiten weiter oben an den Wänden platziert gewesen sein, während die kleineren Werke auf Augenhöhe, womöglich an den schmaleren Wandstücken neben und zwischen den Türen der Ostseite des Raums hingen.

Ein Teil der Portraits, insbesondere die dunkler getönten Arbeiten von Rembrandt und Hals könnten gegebenenfalls auch in dem zwischen Uhrraal und Lindengalerie befindlichen Kabinett präsentiert worden sein, zumal dies dem von Bode beschriebenen, an der Größe und Ausleuchtung der Schausäle orientierten Hängungsprinzip entspreche. Allerdings bleibt ein solcher Raum, wie er für die anderen hier veranstalteten Ausstellungen stets eingerichtet wurde, in diesem Fall unerwähnt. Dagegen sind über das Konzept zur Gestaltung der Lindengalerie selbst recht konkrete Aussagen zu finden:

Da aber die Perlen des königlichen Kunstbesitzes bereits im Jahre 1883 zur Aufstellung gelangt waren, so wurde bei der diesmaligen Auswahl der Schwerpunkt darauf gelegt, durch dieselbe ein Bild der Thätigkeit holländischer Künstler am Berliner Hof oder für denselben vornehmlich während der Regierung des Grossen Kurfürsten zu geben, jenes Fürsten, der den allgemeinen Ausbau seiner Staaten nach dem dreissigjährigen Kriege ja wesentlich durch Anschluss an die holländische Kultur bewirkte. So war die „Galerie“ nach den Linden zu entstanden, eine Abtheilung, für deren Zusammensetzung nicht ausschliesslich die künstlerische Qualität der Gegenstände, sondern zugleich auch deren geschichtliche Bedeutung entscheidend war.¹³⁶

Die Auswahl der Exponate dieser „thunlichst abgesonderten Abtheilung“ hatte Paul Seidel mit Bodes Unterstützung vorgenommen.¹³⁷ Hierfür kamen primär Werke aus den Beständen der Schlösser in Betracht und zwar konkret solche, die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts für den kurfürstlichen Hof oder sein erweitertes Umfeld entstanden waren. Infolge seiner umfassenden Recherchearbeiten im Zuge der Durchsicht der Schlossbestände hatte Seidel einen fundierten Fachartikel zur Kunstförderung unter dem Großen Kurfürsten verfasst. Ihm zufolge dominierten unter den am Hof tätigen niederländischen Künstlern die Portrait- und Stillebenmaler, darunter allerdings „keine Kräfte ersten Ranges“.¹³⁸ Zu den besseren Portraikünstlern zählte Seidel unter anderem Govaert Flinck (1615–1660), von dem ein Bildnis Friedrich Wilhelms im Hermelinmantel zu sehen war,¹³⁹ weiterhin Adriaen Hanneman (1604–1671), Jacques Vaillant (1643–1691) und Pieter Nason, von dem ein weiteres lebensgroßes Portrait des Kurfürsten ausgestellt

136 o. V.: *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts in Berlin*. In: JKPK 11.1890, H. 3., S. 117f.

137 Rosenberg 1890 Sp. 347.

138 Vgl. Seidel 1890 S. 120.

139 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 58.

wurde,¹⁴⁰ sowie Willem van Honthorst (1594–1666). Von ihm zeigte die Ausstellung allein 17 Portraits unter anderem von Mitgliedern der Oranischen, Pfälzischen, Nassauischen und Brandenburgischen Fürstenhäuser, wobei ein Teil dieser Werke heute seinem Bruder Gerard zugeschrieben wird.¹⁴¹ Somit war der schmale Raum als eine Ahnengalerie gestaltet. Neben den etwa 30 Portraits waren dem historischen und patriotischen Charakter dieser Abteilung entsprechend sicherlich auch die Darstellungen einiger Schlachten und Belagerungen aus dem Dreißigjährigen Krieg sowie die Allegorien auf die Hochzeit des Kurfürstenpaars und den Tod zweier Kurprinzen in der Lindengalerie untergebracht.¹⁴²

Darüber hinaus gab die Ausstellung einen breiten Überblick über sämtliche Gattungen der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters, wobei die Stilleben neben den Portraits mit rund 80 Beispielen den Hauptteil ausmachten. Hierzu schrieb Bode: „Die Berliner Ausstellung bot eine solche Fülle mannigfaltiger Stilleben der holländischen wie der vlämischen Schule und darunter eine solche Zahl malerischer Meisterwerke, wie sie keine öffentliche Sammlung aufzuweisen hat und wie sie auch in keiner Ausstellung bisher vereinigt war.“¹⁴³ Der überwiegende Teil dieser Exponate stammte aus Privatbesitz, wobei Bode darauf hinwies, dass vornehmlich die Berliner Künstler, namentlich Ludwig Knaus, sich um das Sammeln dieser Werke verdient gemacht hatten und noch eine Vielzahl weiterer Stilleben in den Privatwohnungen zu finden seien, die zum Teil jedoch schon einmal ausgestellt waren. Vertreten waren beispielsweise Willem Heda (1594–nach 1678), Cornelius de Heem (1631–1695) und Jan Weenix (1640–1719). Aus königlichem Besitz kamen etwa 30 Werke unter anderem von Willem Kalf (1619–1693), Wilhelm van Roye (1645–1723), Daniel Seghers (1590–1661) sowie Otto Marseus van den Schrieck (1619/20–1678) und Ottmar Elliger (1633–1679) hinzu.

Für Adolf Rosenberg bildeten die Stilleben gemeinsam mit den Landschaftsbildern die „Glanzpunkte der Ausstellung“.¹⁴⁴ Mehr als 50 Landschaften unter anderem von Jan van Goyen (1596–1656), Aert van der Neer (1603/04–1677) oder Jacob (1628/29–1682) und Salomon van Ruysdael (1600–1670) waren zu sehen. Auch diese Gattung war bei den Berliner Kunstliebhabern ausgesprochen begehrt und noch verhältnismäßig zahlreich im Handel vertreten. Zuletzt waren fast ebenso viele Sittenbilder, etwa von Gerard ter Borch (1617–1681), den Brüdern van Ostade und David Teniers d. J. (1610–1690) ausgestellt.

Der überwiegende Teil dieser Arbeiten dürfte im Langen Saal untergebracht worden sein, wobei die Blumenstilleben laut Ludwig Pietsch auf alle Räume verteilt waren.¹⁴⁵ Über die konkrete Platzierung und Inszenierung der Werke können lediglich Hypothesen aufgestellt werden. Während die zeitgenössischen Berichte die Exponate überwiegend nach ihrer Gattungszugehörigkeit vorstellten, scheint für deren physische Anordnung in der Ausstellung eine Sortierung nach Lokalstilen und Schulen wahrscheinlich, zumal eine monotone Zusammenstellung einzelner Gattungen kaum Bodes ästhetischem Anspruch

140 Vgl. ebd. Nr. 193.

141 Sechzehn dieser Bildnisse stammten aus dem Besitz Kaiser Wilhelms I. Vgl. ebd. Nr. 118–135.

142 Vgl. ebd. S. 4. – Zu den Kriegsdarstellungen und Allegorien ebd. Nr. 37f., 59, 105, 109f., 140f., 125.

143 Bode 1890 S. 223.

144 Rosenberg 1890 Sp. 365.

145 Vgl. Pietsch 1890 unpag.

genügt hätte. Inwiefern dabei holländische und flämische Meister getrennt voneinander platziert, unter einander vermischt oder gar in Beziehung zu einander gesetzt wurden, bleibt ungewiss. Allein die Masse der Exponate legt die Vermutung nahe, dass zumindest im Längen Saal Tapetenwände aufgestellt wurden, um die zumeist kleinformigen Gemälde in dichter Hängung unterbringen zu können. Separate Kabinette für die Aufstellung einzelner Sammlungen gab es in diesem Fall nicht, sieht man von der Zusammenstellung der Leihgaben aus kaiserlichem Besitz in der Lindengalerie ab.

Das Vorwort des Kataloges gibt an, für „die Ausstattung und Aufstellung“ sei dasselbe Prinzip maßgebend gewesen, das bereits 1883 „erprobt worden war“, nämlich „die Gemälde mit Skulpturen und kunstgewerblichen Objekten soweit zu mischen, als zu einer würdigen räumlichen Gesamterscheinung [sic] nothwendig“.¹⁴⁶ Anders als noch bei der vorhergehenden Schau, stammte der überwiegende Teil der Dekorationsmöbel nun nicht mehr aus den Königlichen Schlössern, sondern vornehmlich aus den Privathäusern mehrerer Sammler und Museumsmitarbeiter.¹⁴⁷ So gab Adolf von Beckerath einen aus dem 17. Jahrhundert stammenden Tisch aus Eichen- und Nussbaumholz, Richard von Kaufmann einen Schauschrank mit Schildpattbelag und Silberbeschlägen und Lessing, Lippmann und Bode gaben ein Schränkchen, eine Standuhr und einen Eichenholzschrank in die Ausstellung. Kaiser Wilhelm lieh dagegen lediglich ein Kabinett mit dazugehörigen Gueridons aus dem Brautschatz der Kurfürstin Sophie Charlotte (1668–1705). Überhaupt stand die Ausstattung mit zeitgenössischen Möbeln diesmal sehr viel stärker im Hintergrund als bei späteren Ausstellungen, was der geringen Zahl gut erhaltenen niederländischen Mobiliars in den Berliner Sammlungen geschuldet ist.¹⁴⁸

Das Kunsthandwerk war somit hauptsächlich in Form einer über 100 Objekte umfassenden Sammlung Delfter Fayencen repräsentiert.¹⁴⁹ Sie erhielt eine knappe Besprechung durch Friedrich Lippmann, der die Stücke zusammengetragen und angeordnet hatte.¹⁵⁰ Lippmann schrieb: „Wer in den langen Nordsaal der Ausstellung eintrat“, konnte dort den „wohlthuenden Einklang, in welchem die Delfter Fayence zu den Gemälden an den Wänden wirkten“, genießen.¹⁵¹ Angesichts der bei späteren Ausstellungen vorgenommenen Anordnung kunsthandwerklicher Arbeiten, ist davon auszugehen, dass der Hauptteil der Fayencen hier in Vitrinen und Schränken präsentiert und in den übrigen Räumen womöglich auf Konsolen und Möbelstücken verteilt worden sein dürfte. Neben der Mehrzahl blau gefasster Teller, Platten, Schüsseln, Krüge und Vasen waren auch mehrere polychrom bemalte Stücke zu sehen, die zumeist die Marke des Adriaen Pynacker (aktiv spätes 17. und frühes 18. Jh.) trugen. Als Beispiele für das *delfts blauw* seien zwei in Paul Seidels Artikel abgebildete quadratische Platten von Frederick van Frijtom (ca. 1632–1702),

146 Kat. KG 1890 S. 4.

147 Vgl. ebd. Nr. 455–461.

148 Ebenso erklären sich auch die sehr wenigen plastischen Arbeiten, die lediglich in Form dreier Holzreliefs bzw. Skulpturen repräsentiert waren. Vgl. ebd. Nr. 462–464.

149 Vgl. ebd. Nr. 335–448.

150 Vgl. Lippmann, Friedrich: *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. III Die Delfter Fayencen*. In: JKPK 12.1891, H. 1, S. 35–40.

151 Ebd. S. 35.

einem Spezialisten für derartige Fayence-„Gemälde“ (*porceleyne schilderijtje*), genannt. Sie stammten aus dem Besitz Wilhelms II. und gehörten zu denjenigen Werken, die der Monarch nach seiner Absetzung 1918 mit sich ins Exil nach Doorn brachte. Außer dem Kaiser steuerten unter anderem auch Julius Lessing, Adolph Thiem, Wilhelm Gumprecht, Marie Rosenfeld, Oscar Hainauer sowie Lippmann selbst zahlreiche Fayencen bei.

Ogleich eine detailliertere Rekonstruktion dieser Ausstellung *ex nihilo* nicht zu leisten ist und dementsprechend wenig über einen konkreten kuratorischen Ansatz zu erfahren ist, wird anhand der Auswahl der Objekte und insbesondere in der Betrachtung der Begleitpublikationen deutlich, dass hier erstmals eine umfassende Gesamtschau des künstlerischen Schaffens Hollands und Flanderns gegeben werden konnte. Dabei gelang es den Kuratoren, die genuin bürgerliche niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, die den Aufstieg einer vom Volk geführten Republik verkörperte, als Teil einer aristokratischen Hofkultur darzustellen. Dieses Narrativ einer durch fürstliche Förderung zur Blüte gebrachten Kunst blieb insbesondere durch die rege Beteiligung des Kaiserhauses auch in der folgenden Ausstellung der KG immanent.

4.1.2.3 Die Rokoko-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1892)

Die zweite Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft fand von April bis Juli 1892 unter dem Titel *Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen* in der Akademie der Künste statt. Die Angelegenheiten der Planung und Organisation waren dem Vereinsvorstand in die Hände gelegt worden und standen nominell unter dem Vorsitz Augusts von Dönhoff-Friedrichstein. Die praktische Leitung übernahm Robert Dohme jr. mit Unterstützung von Wilhelm Bode, Paul Seidel und dem kommissarischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Karl Lüders.¹⁵²

In einer ersten Vorbesprechung im Oktober 1891 hatte Bode die Wahl des Ausstellungsthemas noch einmal im Verein zur Diskussion gestellt. Er selbst sprach sich klar für die Kunst des 18. Jahrhunderts aus, da Berlin „mehr Sammler des Rokoko“ als von Renaissancewerken habe und „das Interesse des Publikums sich mehr dieser Epoche zuwende.“¹⁵³ Zudem seien die im Privatbesitz zahlreich vorhandenen Porzellane und Bronzen des vergangenen Jahrhunderts bislang noch nicht öffentlich ausgestellt worden. Bode argumentierte weiter, man könne bei dieser Gelegenheit „wieder an unsere Herrscher anknüpfen, an Friedrich den Grossen, dem Berlin und seine Umgebung eine Reihe der herrlichsten Bauten des Rokoko und überhaupt die Anregung zu unserer jetzigen Kunstentwicklung verdanke“.¹⁵⁴ Auf Seidels Frage, „ob man nur Rokoko im Besonderen oder die Gegenstände ganzen XVIII Jahrhunderts ausstellen wolle“, beschloss die Versammlung, ausschließlich die in Berlin vorhandenen Werke der Zeit Friedrich Wilhelms I., Friedrichs II. und

152 Vgl. KG Sitzung VI. 1891 S. 31.

153 Ebd. S. 30.

154 Ebd.



Abb. 15 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Südwestecke des Uhrsaals], 1892, Lichtdruck.

Friedrich Wilhelms II. einzubeziehen.¹⁵⁵ Wie der Vorstandsvorsitzende kurz darauf dem Oberhofmarschallamt mitteilte, sollte die Schau „alle Arten von Kunsterzeugnissen umfassen, dadurch aber ein besonderes cachet [sic] erhalten, daß die Persönlichkeit des Großen Königs durchaus den Mittelpunkt bildet[e]“.¹⁵⁶

Die Auswahl der Exponate wurde abermals unter der Prämisse getroffen, bereits gezeigte Stücke nicht erneut auszustellen, was in diesem Fall bedeutete, dass insbesondere die Arbeiten Antoine Watteaus und seiner Schüler, die bereits 1883 mit zahlreichen ihrer Hauptwerke repräsentiert waren, nunmehr ausgeschlossen wurden. Stattdessen lag das Augenmerk auf dem Œuvre des bis dahin kunstwissenschaftlich kaum gewürdigten Hofmalers Antoine Pesne sowie auf dem Mobiliar und der Kleinkunst, wodurch mehr als 1.400 Exponate aus dem Besitz von 117 Leihgeberinnen und Leihgebern zusammengebracht wurde. Zu den Gemälden, Plastiken und kunsthandwerklichen Arbeiten kam ein großer, von Karl Lüders bereitgestellter Bestand Berliner, Meißner und Pariser Porzellane hinzu, die über Uhrraal, Lindengalerie und Langen Saal verteilt wurden.

Um die Person Friedrichs des Großen und sein Wirken als Kunstförderer visuell hervorzuheben, sollte eine Gruppe von Portraits des Königs und seines höfischen Umfeldes den Kern des Displays bilden. Sie wurde zusammen mit Möbeln sowie zahlreichen

¹⁵⁵ Ebd. S. 31.

¹⁵⁶ GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 29, unpag.: August von Dönhoff-Friedrichstein an das Oberhofmarschallamt, 20.12.1891.

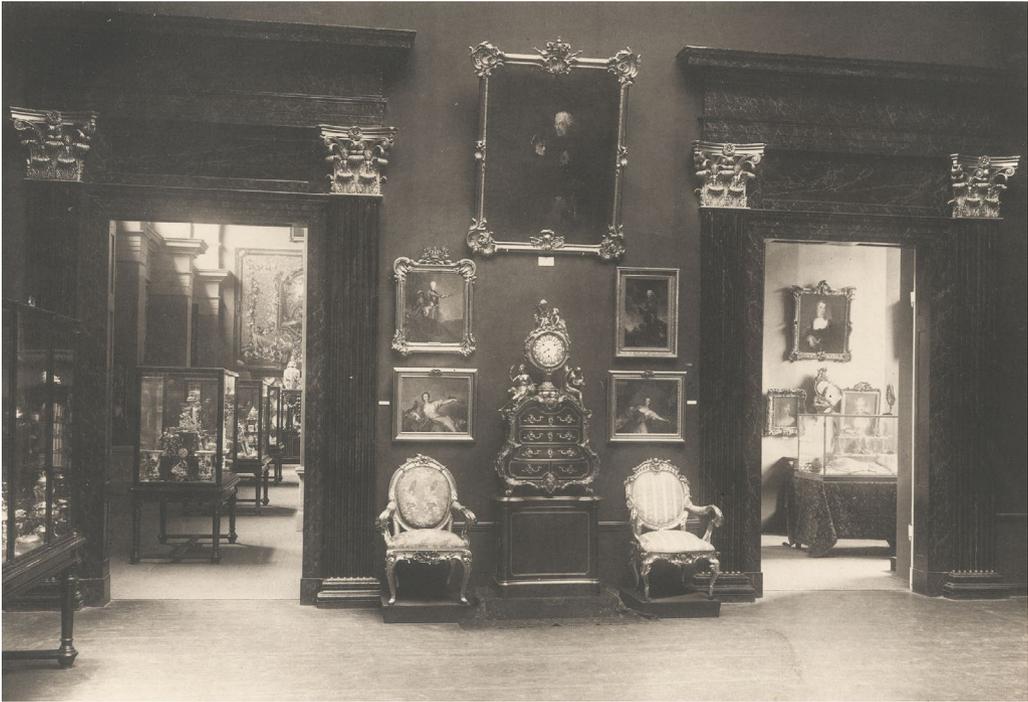


Abb. 16 Unbek. Fotograf, *Blick auf die Seitenräume [Ostwand des Uhrsaals], 1892, Lichtdruck.*

Dekorationsstücken aus den Schlössern im Hauptsaal gezeigt, der als eine Art „künstlerische[r] Gedächtnistempel für den großen König“ gestaltet war.¹⁵⁷

Gleich im Eintrittssaale sehen wir den König in vier Lebensaltern dargestellt. Die Mitte der rechten Seitenwand schmückt das bekannte Bild Pesnes vom Jahre 1715, auf dem er den dreijährigen Prinzen mit der Trommel dargestellt hat, während seine Schwester [...] den ganzen Schooß [sic] voll Blumen gesammelt hat. [...] An der Eingangswand hängt das Bild des Kronprinzen [...] wie er, das Sponton in der Hand, nach vorn schreitet, als ob er dem Beschauer seine Compagnie vorführte. Dem Eingang gegenüber, in der Mitte der Hauptwand, hängt ein Bild des Königs vom Jahre 1752, das Pesnes Schüler, der Maler Falbe, im Auftrage des Magistrats der Stadt Berlin malen mußte [...]. Die Mitte der linken Seitenwand aber wird eingenommen von einem Bildniß des Großen Königs im Alter [...].¹⁵⁸

Ergänzend zu dieser Beschreibung der *Börsenzeitung* geben die im Katalog abgebildeten Aufnahmen eines Teils der Uhrwand und der östlichen Seitenwand (Abb. 15, 16) einen anschaulichen Eindruck vom Arrangement und der Wirkung des Raums. Obwohl von

157 Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I–II*. In: VZNr. 189, 23.04.1892, unpag.; Nr. 223, 14.05.1892, unpag.; hier Nr. 189.

158 o. V.: *Die Ausstellung von Kunstwerken des Zeitalters Friedrichs des Großen aus Berliner Privatbesitz*. In: BBZ 37.1892, Nr. 205, 03.05.1892, S. 9.

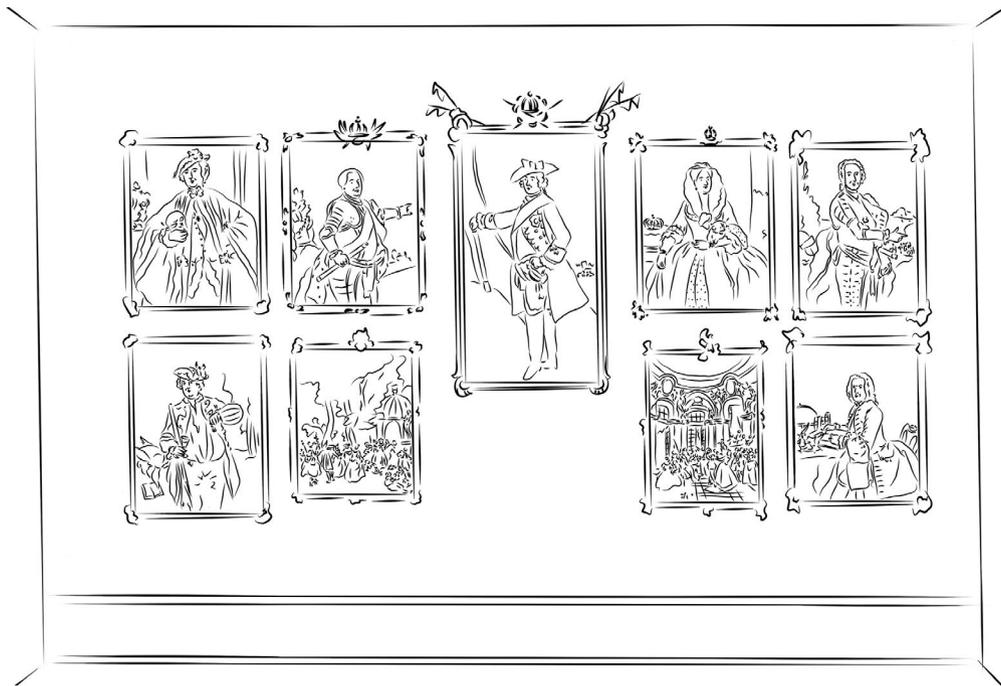


Abb. 17 Zeichnerische Rekonstruktion des Gemäldearrangements an der Hauptwand des Uhrsaals, 1892.

Seidel als „künstlerisch nur recht schwache Leistung[...]“ beurteilt, bildete Joachim Falbes (1709–1782) Bildnis Friedrichs II. das Zentrum der Hauptwand.¹⁵⁹ Es wurde auf beiden Seiten von je vier Gemälden gerahmt. Unmittelbar rechts und links des Friedrich-Portraits hingen die Bildnisse seiner Eltern, Friedrich Wilhelm I. und Sophie Dorothea von Hannover (1687–1757), geschaffen von Antoine Pesne und seiner Werkstatt. Darunter waren zwei erst kürzlich restaurierte *Fêtes galantes* von Nicolas Lancret platziert, der *Tanz im Freien (Moulinet)* und der *Tanz im Gartenpavillon*.¹⁶⁰ Am rechten äußeren Rand sind die Portraits zweier Vertrauter Friedrichs II. zu erkennen: Das von Heinrich August de la Motte Fouqué (1668–1774) und darunter das von Charles Etienne Jordan (1700–1745), das Seidel als „einen Gipfelpunkt in der Kunst Pesnes“ pries.¹⁶¹ Auf dem im Foto nicht sichtbaren gegenüberliegenden Wandabschnitt hingen sicherlich die Bildnisse von Egmont de Chasôt (1716–1797) und Dietrich Freiherr von Keyserlingk (1713–1793), genannt Caesarion (**Abb. 17**). Pesne hatte die Portraits der vier engsten Freunde des Königs in dessen Auftrag gefertigt.¹⁶² Sie verkörperten die erste Blüte des Friderizianischen Hofes auf Schloss

159 Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen*. In: JKKP 13.1892, H. 4 S. 183–212; hier S. 197.

160 Vgl. Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–III*. In: *Kunstchronik* N. F. 3.1891/92, Nr. 23, Sp. 385–388; Nr. 27, Sp. 468–471; Nr. 28, Sp. 481–485; hier Sp. 385.

161 Seidel 1892 S. 195.

162 Vgl. ebd. – Rosenberg 1892 Sp. 468 f.

Rheinsberg während der späten 1730er Jahre und standen symbolisch für die geistigen, militärischen und sozialen Tugenden des Preußenkönigs, der hier aus einer sehr persönlichen Perspektive vorgestellt wurde.

Das Gesamtbild der dunkelrot bespannten Wand wurde durch verschiedene Möbelstücke vervollständigt, die wie die Gemälde symmetrisch angeordnet waren.¹⁶³ Das Zentrum bildete ein Arrangement um den mit Schildpatt und Silberbeschlägen versehenen Schreibtisch Friedrichs des Großen aus Schloss Sanssouci. Flankiert von zwei versilberten Lehnssesseln mit Bezügen aus „blaßwassergrünem Atlas“, war er unter einem reich verzierten „Wandbrett“ mit einer Sammlung von Gläsern und Miniaturbildern platziert.¹⁶⁴ Auf dem Tisch selbst befanden sich drei aus Marmor und Porphyrgefertigte Vasen aus den königlichen Schlössern. Dicht neben dieser Mittelgruppe waren rechts und links zwei gebauchte Kommoden im Régencestil aus dem Besitz des Bankiers James Saloschin (1845–1898) und des Russischen Botschafters Pawel Graf Schuwalow (1830–1908) platziert, auf denen wiederum Silbergeschirre sowie eine Büste des Großen Königs standen.¹⁶⁵

Rechts außen befand sich schließlich ein eintüriger Eckschrank mit Spiegel und aufwändigem Bronzeschmuck von Johann Melchior Kambly, der aus dem Schreibkabinetts Friedrichs II. im Potsdamer Stadtschloss stammte und ein typisches Beispiel für den Brandenburg-Preußischen Rokostil seiner Zeit darstellte.¹⁶⁶ Robert Dohme, der sich bereits einige Jahre zuvor intensiv mit dem historischen Mobiliar der königlichen Schlösser befasst hatte, beurteilte die hier gezeigten friderizianischen Schildpattmöbel in seinem Artikel für die *Gazette des Beaux-Arts* als „plus sauvages que les travaux français“ und aus der Sicht des „goût parisien“ gar als „un peu provinciaux, mais même un peu barbares“.¹⁶⁷

Dohme hatte ursprünglich vorgeschlagen, „diesmal von den Prachtmöbeln der Schlösser möglichst abzusehen und statt dessen [sic] durch musterhaft einfache Möbel der Ausstellung einen intim bürgerlichen und zugleich für unser Handwerk vorbildlichen Charakter zu geben.“¹⁶⁸ Bei der Fertigstellung der Räume hatten sich die Kuratoren offensichtlich jedoch dagegen entschieden. Allerdings waren laut Richard Graul, der das Mobiliar für den Katalog beschrieb, infolge der Napoleonischen Besatzung kaum originale Werke der Möbeltischlerei des vorangegangenen Jahrhunderts in Berliner Privatbesitz erhalten, sodass die Kuratoren letztlich doch auf die Stücke aus den Schlössern zurückgreifen mussten.¹⁶⁹ Bei ihrer Auswahl konzentrierten sie sich primär auf die in Deutschland

163 Zur Wandfarbe vgl. KG Sitzung III. 1892 S. 8. – Kat. KG 1893 S. 5.

164 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag.

165 Vgl. Graul, Richard: *Das Mobiliar*. In: Kat. KG 1893 S. 85–94; hier S. 93.

166 Vgl. Graf 2010 S. 20–23. – Nicht, Jutta (Bearb.): *Die Möbel im Neuen Palais*. Potsdam 1973. S. 68, Nr. 132.

167 Frei übersetzt seien die Möbel „wilder als die französischen Arbeiten“ und verglichen mit dem Pariser Geschmack „ein wenig provinziell, vielleicht sogar etwas barbarisch“. Dohme, Robert: *Correspondance d'Allemagne. Exposition d'objets d'art du XVIII^e siècle à Berlin*. In: GdBA 3. Periode 8.1892, S. 247–252; hier S. 250. – Weiterhin: Ders.: *Möbel aus den königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam*. Berlin 1889.

168 KG Sitzung VI. 1891 S. 30.

169 Vgl. Graul 1893 S. 85.

gefertigten Möbel, deren Entwicklung in der Ausstellung schlaglichtartig nachvollzogen wurde, wobei die durch Friedrich II. gegebenen Impulse für die Herausbildung einer deutschen Möbelkunst in den Vordergrund gestellt wurden.

Während die Uhrwand Friedrich II. in der Mitte seines Lebens und die Zeit nach seiner Thronbesteigung repräsentierte, zeigte die Ostseite des Saals (**Abb. 16**) den jungen Kronprinzen sowie den bereits gealterten König. Die Wand zwischen den Türöffnungen dominierte eines der bekanntesten, mehrfach wiederholten Motive des ‚Alten Fritz‘ mit dem zum Gruß erhobenen Dreispitz von Johann Heinrich Christian Franke (1738–1792). Unter dem etwas ungelentk gemalten Portrait befanden sich zwei weitere Bildnisse Friedrichs von höherer Qualität. Das linke, geschaffen von seinem Freund Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), präsentierte ihn als Kronprinz mit Kommandostab und das rechte, ein Werk des Schotten Edward Francis Cunningham (1745–1795), zeigte den König in seinem Todesjahr mit seinen Windspielen. Darunter waren zwei von Jean-Marc Nattier (1685–1766) geschaffene Damenportraits der *Marquise de Flavancourt als Psyche* und der *Marie Anne de Chateauroux als Aurora* aus dem Besitz des Herzogs von Sagan zu sehen. Zwischen den vier Gemälden war ein aus Sanssouci stammender Zedernholz-Cartonnier mit einer figürlich gestalteten Uhr, flankiert von zwei Armsesseln aufgestellt.¹⁷⁰

Von der gegenüberliegenden Westseite des Saals ist lediglich ein kleiner Teil in der Aufnahme der Hauptwand zu sehen. Sie zeigt, dass die linke Tür mit einem Wandteppich verhängt war, vor dem wiederum eine aufwändig gestaltete Vitrine stand, die „ein ganzes kleines Museum von erlesenen Kostbarkeiten“ wie Fächern, Dosen, Taschenuhren, Flacons und Schmuckstücken präsentierte.¹⁷¹

Zur Gestaltung der weiteren Wandabschnitte liefert Ludwig Pietschs Ausstellungsbericht wichtige Hinweise. Ihm zufolge wurde das berühmte Kinderbildnis Friedrichs mit seiner Schwester Wilhelmine und einem dunkelhäutigen Pagen in der Mitte der Westwand zusammen mit den Portraits der Kinder Carle Vanloos (1705–1765) präsentiert. Darunter befanden sich wiederum auf Sockeln stehende Möbel, von denen ein Armsessel mit „Bezügen aus pfirsichfarbenem Sammet“ auf der Fotografie zu sehen ist.¹⁷² Rechts daneben folgten ein nicht näher beschriebenes Sofa sowie ein zweiter pfirsichfarbener Sessel.

Die leicht erhöhte Positionierung des Mobiliars wirkte sich auf das Zusammenspiel der Ensembles nicht immer vorteilhaft aus, da sie die Fauteuils und Kommoden sehr nah an die darüber befindlichen Gemälde heranrückte. Doch trug dies nicht nur zum Schutz insbesondere der Sitzmöbel bei, sondern die Erhöhung machte sie als autonome Exponate kenntlich und enthob sie ihrer bisherigen Funktion als bloße Dekorationselemente der Ausstellungen. Vielmehr dienten in diesem Fall die Gemälde als „dekorativer Hintergrund“ für das hier gezeigte, deutlich zahlreicher vertretene Kunsthandwerk.¹⁷³

170 Dieselbe Uhr mit Cartonnier ist in der Aufnahme der Rokoko-Galerie (1883) im hinteren Bereich der Nordwand zu sehen. Möglicherweise sind auch einige der dort befindlichen Sessel wieder aufgestellt worden.

171 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag.

172 Ebd.

173 Kat. KG 1893 S. 5.



Abb. 18 Antoine Pesne, *Prinzessin Luise Ulrike von Preußen als Schäferin*, 1738, Öl auf Leinwand, 142 × 107 cm.



Abb. 19 Antoine Pesne, *Eleonore von Schlieben-Sandtten, Freifrau von Keyserlingk* (Detail), um 1740, Öl auf Leinwand, 144 × 106,4 cm.

Zuletzt gibt Pietsch einige Informationen zur Gestaltung der Nordseite des Uhrensaals, die ausschließlich Werke von Antoine Pesne zeigt. Über der Tür befand sich das um 1718 geschaffene Knabenbildnis des Kronprinzen Friedrich mit Sponton in der Hand und rechts oder links des Durchgangs das heute verlorene *Familienportrait des Oberhofmeisters von Borcke*.¹⁷⁴ „An der Eingangswand und in deren Ecken“ waren drei Damenportraits zu sehen, in denen Pietsch die Schwestern Friedrichs erkannte: Seine Lieblingsschwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1759) „auf einer Mandoline spielend“, Prinzessin Luise Ulrike (1720–1782) „als Watteausche Schäferin maskirt [sic], mit dem behänderten Hirtenstab in der Hand“ und Anna Amalie von Preußen (1723–1787) „in rothbunter [sic] Hofrobe, das blasse Antlitz von ernster milder ruhiger Schönheit.“¹⁷⁵ Sicher zuweisen lassen sich das Schäferinnenbildnis (**Abb. 18**) und die Lautenspielerin (**Abb. 19**), wobei deren Bezeichnungen damals wie heute variieren. So führt Berckenhagens Werkverzeichnis die Schäferin als ein Portrait der Amalie auf, während es sich bei der Lautenspielerin tatsächlich um eine Darstellung der Eleonore Freifrau von Keyserlingk (1720–1755), der Gattin des erwähnten ‚Caesarion‘ handelte.¹⁷⁶ Die genaue Reihenfolge der Bildnisse bleibt ungeklärt. Doch dürften sie relativ weit oben an der Wand angebracht worden sein, da zu

174 Eine Abbildung findet sich bei Seidel 1892 sowie in Kat. KG 1893 Taf. V.

175 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag. – Pietsch verwechselte Wilhelmine und Amalie in seiner Beschreibung. Möglicherweise hielt er die Lautenspielerin für ein Bildnis der Amalie, da diese eine bekannte Komponistin war. Vgl. Dadelsen, Georg von: *Anna Amalia*. In: NDB 1.1953, S. 301.

176 Berckenhagen, Eckhart u. a. (Hgg.): *Antoine Pesne*. Berlin 1958. Nr. 6e, Nr. 189a.

beiden Seiten des Eingangs Glasschränke mit einer Sammlung von Sèvres-Porzellanen und Wedgwood-Gefäßen beziehungsweise Silberschmiedearbeiten aufgestellt waren, die andernfalls die Sicht auf die Bilder verstellt hätten.

Die Gestaltung der übrigen Säle lässt sich anhand der Beschreibungen und Fotografien partiell nachvollziehen. Im Durchgang zum Langen Saal werden drei große, in einer Reihe aufgestellte Vitrinen mit Porzellanfiguren und -geschirren sowie weiteren Kunsthandwerksgegenstände sichtbar. Ihnen gegenüber befanden sich an den Stirnseiten der Scherwände einzelne Konsolen für große Porzellanvasen. Am Ende des Raums stand ein breiter Schrank mit den Tafelgeschirren der Königlichen Schlösser von Berlin, Potsdam und Breslau, über dem einer von insgesamt sechs Gobelins zum Leben des Don Quichotte nach Entwürfen von Charles-Antoine Coypel (1694–1752) aus königlichem Besitz hing.¹⁷⁷

Weitere Tapisserien dieser Serie befanden sich zwischen den Wandpfeilern auf der Fensterseite des Saals.¹⁷⁸ Zwar dürften die in Rosa- und Goldtönen strahlenden Gobelins einen harmonischen Kontrast zu den hellgrün bespannten Wänden gebildet haben, ihre Größe, die beinahe die gesamte verfügbare Hängefläche einnahm, schränkte die Sichtbarkeit und damit auch ihre ästhetische Wirkung jedoch ein. Die davor platzierten Vitrinen, Kommoden und Stühle dürften die Sicht auf die Teppiche ebenfalls stark beeinträchtigt haben.

Die gegenüberliegende Längswand war wie schon in den vorhergehenden Ausstellungen durch hohe Scherwände in kleinere Abschnitte geteilt worden, deren Inhalte Ludwig Pietsch wie folgt beschrieb:

Die Nischen [...] sind zur Aufstellung von interessanten kunstvollen Möbelgruppen mit dazu gehörigen Vasen, Büsten, Statuetten, Stand- und Konsoluhren etc. genutzt. Aus königlichen Schlössern stammt das merkwürdige Mobiliar in den steifen Formen des Empire-Stils [...] zwei Kommoden mit ungeschweiften glatten vertikalen Wänden, die farbig lackirt [sic] und mit pompejanischen Ornamentmalereien geschmückt sind, eine Standuhr gleichen Stils, ein Tisch, der auf kanellirten [sic] goldbronzenen Säulenreihen statt der Füße ruht [...] und aus dessen Mitte ein vierseitiger Aufsatz aufsteigt [...] gekrönt von einer kunstvollen goldbronzenen symbolischen Gruppe weiblicher Idealgestalten. An den Wänden dieser Nischen sind aus Rheinsberg entnommene schmale gewirkte Füllungen mit Bildern aus der Thierfabel aufgehängt. Auf Möbeln und Postamenten haben hier jene Houdonschen Bildwerke und einige Vasen Aufstellung erhalten.¹⁷⁹

Das Kabinett mit den erwähnten Empiremöbeln, die aus den Wohnräumen Friedrich Wilhelms II. in den Königskammern und dem Marmorpalais stammten, ist ebenfalls im Katalog abgebildet worden (**Abb. 20**). Es scheint Pietschs Beschreibung vollkommen zu entsprechen. Am Rand der linken Stellwand ist die handschriftliche Beschilderung des

177 Vgl. Pietsch 1892 Nr. 223 unpag.

178 Ebd.

179 Pietsch 1893 Nr. 223 unpag. – Von Houdon (1741–1828) waren die Bronzestatuette des Prinzen Heinrich sowie zwei Marmorskulpturen nackter Mädchen in der Ausstellung zu sehen.



Abb. 20 Unbek. Fotograf, *Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II. Königliche Schlösser in Berlin und Potsdam, 1892, Lichtdruck.*

Kabinetts zu sehen, die jedoch aufgrund der Aufnahmequalität nur teilweise erkennbar wird. Zu lesen sind die Worte „Louis XVI“ in der Mitte des Kärtchens und darunter „Kgl. Schlösser“. Darüber hinaus scheint lediglich das in der Mitte der Rückwand befindliche Portrait Friedrich Wilhelms II. von Anna Dorothea Therbusch (1721–1782) mit einem kleinen weißen Schild bezeichnet gewesen zu sein. In den Aufnahmen des Uhrraals zeigt sich, dass die Gemälde hier stets durchgängig, die Möbel und Kunsthandwerksarbeiten jedoch nur vereinzelt beschildert waren. So sind beispielsweise an der Ostwand hinter den Sesseln kleine Schildchen zu erkennen, während die Standuhr keine Bezeichnung erhielt. Obschon die Beschilderung noch inkonsistent wirken mag, ist hier doch erstmals zu sehen, wie das Ausstellungspublikum über die Exponate informiert wurde. Wenngleich keines der sichtbaren Schilder eindeutig zu entziffern ist, liegt die Vermutung nahe, dass neben der Objektbezeichnung auch die Herkunft der Exponate angegeben war, wodurch die Leihgeber und Leihgeberinnen unmittelbar zu erkennen waren. Darüber hinaus erscheint der didaktische Anspruch schon allein aufgrund des fehlenden Ausstellungsführers erneut als nachrangig gegenüber der ästhetischen Geschmacks-erziehung.

Von der Lindengalerie haben sich weder Fotografien noch konkrete Beschreibungen erhalten, doch wird in der Aufnahme der Ostwand des Uhrraals ein Teil des dort anschließenden kleinen Kabinetts sichtbar. In der Mitte des Raums befand sich eine Vitrine mit Fächern und Miniaturbildern, hinter der drei Damenportraits sowie eine Stutzuhr zu erkennen sind. Bei den Bildnissen handelt es sich um das *Portrait der Madame Denis* von

Pesne, einen Mädchenkopf von Greuze (1725–1805) und wahrscheinlich um ein Pastellbild von Nattier aus dem Besitz Eduard Arnholds.¹⁸⁰

In der Gesamtschau wird deutlich, dass die Rokokoausstellung in ihrer Gestaltung und insbesondere in der Auswahl der Exponate im Wesentlichen um zwei Kernpunkte kreiste, die ihr Display und Narrativ prägten. Dies war zum einen das Œuvre des Malers Antoine Pesne, der als wichtigster preußischer Hofkünstler und „hervorragendste[r] Maler[...] Berlins im XVIII Jahrhundert“ wiederentdeckt und erstmals umfassend vorgestellt wurde.¹⁸¹ Den eigentlichen Mittelpunkt aber bildete die Person Friedrichs des Großen, der als die prominenteste und beinahe mythisch verklärte Herrscherfigur des Hauses Hohenzollern inszeniert wurde, zu der er bereits seit Beginn des Jahrhunderts stilisiert wurde.

Der ‚Kult‘ um den Großen König erfuhr gerade in den Jahren nach der Thronbesteigung Wilhelms II. eine Wiederbelebung und Aktualisierung, an der der neue Kaiser ein besonderes Verdienst hatte. Er war intensiv darum bemüht, sein eigenes Herrscherbild mit dem seines Vorfahren zu verbinden. Dies tat er bereits unmittelbar nach seinem Regierungsantritt mit der Wahl und Ausstattung seiner Wohnräume im Berliner Stadtschloss, indem er dort die einst von Friedrich genutzten und noch weitgehend in friderizianischer Manier erhaltenen Zimmer zu seinen Audienz- und Empfangsräumen bestimmte und sie mit den Portraits Friedrichs und seiner Freunde dekorierte.¹⁸² Gleich mehrere dieser Werke aus den Privaträumen des Kaisers waren auf der Ausstellung zu sehen – die meisten davon im Hauptsaal. So liegt die Vermutung nahe, dass Wilhelm II. sich in seiner Beteiligung an der Ausstellung selbst als ein ebenso kultivierter, gebildeter und großzügiger Herrscher zu inszenieren beabsichtigte, als der sein Vorfahr und Idol Friedrich II. hier dargestellt wurde.

Dementsprechend dominant wurde der kaiserliche Kunstbesitz innerhalb des Ausstellungsdisplays, speziell im Arrangement des Hauptsaals inszeniert. Wie schon bei den beiden vorangegangenen Schauen waren die Leihgaben aus den Berliner und Potsdamer Schlössern an den prominentesten Stellen des Saals platziert und zum Teil als geschlossene Kollektionen und feste Ensembles zusammengehalten. Erst mit der dritten Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft sollte sich dies zugunsten des bürgerlichen Privatbesitzes ändern.

4.1.2.4 Die Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1898)

Die *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* bildete den Abschluss der Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und war zugleich die letzte Leihausstellung, die in den Räumen des alten Akademiegebäudes veranstaltet wurde. Sie fand von Ende Mai bis Anfang Juli 1898 statt und brachte nahezu 1.000 Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Tapisserien, Möbelstücke und kleinere kunsthandwerkliche Gegenstände

180 Vgl. Berckenhagen 1958 Nr. 68a, Abb. 218. – Kat. KG 1893 S. 15.

181 Seidel 1892 S. 183.

182 Vgl. hierzu insbes.: Meiner, Jörg: „*Wohnen mit den Helden der vaterländischen Geschichte*“. *Die Appartements Kaiser Wilhelms II. im Berliner Schloss, im Neuen Palais und im Residenzschloss Posen*. In: FBPG N. F. 25.2015, S. 211–246.

vom frühen Mittelalter bis zur Spätrenaissance aus dem Besitz von 78 Berliner Leihgeberinnen und Leihgebern zusammen.

Die Ausstellung war als unmittelbarstes Modell für die Gestaltung des Kaiser-Friedrich-Museums schon mehrfach Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen, wurde zumeist jedoch nur summarisch in Hinblick auf das allgemeine Aufstellungskonzept beschrieben. Eine tiefgehende Rekonstruktion der Auswahl und Anordnung der Exponate sowie ihres räumlichen Zusammenspiels wurde bislang nicht vorgenommen.¹⁸³

Mithilfe der zeitgenössischen Beschreibungen sowie einer Reihe fotografischer Aufnahmen, die für den 1899 erschienenen Prachtband entstanden waren, lässt sich die Gestaltung eines Teils der Säle anschaulich nachvollziehen.¹⁸⁴ Die Raumaufteilung entsprach grundsätzlich dem seit 1883 etablierten Aufbau, während das Design und die Ausstattung zwar an die zuvor erprobten Gestaltungsprinzipien angelehnt, in einzelnen Elementen jedoch verändert worden waren. So waren die Wände aller Räume mit tiefrotem Stoff bespannt, wobei die Hängeflächen des Uhrsals zusätzlich durch ein umlaufendes Schmuckband abgeschlossen wurden. Die klassisierenden Türrahmungen waren indessen entfernt und die Zargen an die neue Holzvertäfelung der unteren Wandbereiche angepasst worden. Der mit niederländischen Gobelins aus dem Besitz von Cornelia Richter (1842–1922) und Hermann Rosenberg (1847–vor 1928) dekorierte Treppenaufgang bildete wiederum den Auftakt der Ausstellung.¹⁸⁵ Während von diesem Bereich keine Aufnahmen erhalten sind, kann das Display des Uhrsals dank mehrerer Fotografien beinahe vollständig rekonstruiert werden (**Abb. 21–23**). Wie in den früheren Schauen wurde hier ein Ausblick auf die in den folgenden Räumen zu erwartenden Kunstzweige, Schulen und Epochen gegeben. Obgleich das Ausstellungsverzeichnis nicht explizit darauf hinwies, legt die weitgehend chronologische und topographische Anordnung der Werke eine Wegführung im Uhrzeigersinn nahe.

In der Aufnahme der Westseite des Saals (**Abb. 23, Rek. 7**) ist der Bereich rechts des Eingangs, der intendierte Beginn des Rundgangs, mit altdeutschen und altniederländischen Gemälden sowie nordalpiner Gold- und Silberschmiedekunst zu erkennen. An der Wand befand sich zuoberst das *Portrait des Markgrafen Georgs des Frommen* von Lucas Cranach d. J. (1515–1586) aus dem Besitz des Kaisers, darunter ein Triptychon, das anhand der Katalogbeschreibung als der heute an Gerard David (um 1460–1523) attribuierte *Altar van Alkemade* mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts aus der Sammlung Wesendonck zu identifizieren ist.¹⁸⁶ Daneben hing ein kleines Bild aus demselben Besitz, bei dem es sich aller

183 Vgl. Kriebel 2015 S. 4–11. – Kuhrau 2005 S. 124–129. – Joachimides 2001 S. 65–70. – Paul 1994 S. 208–210.

184 Zu Aufbau und Ausstattung der Räume vgl. Kat. KG 1899. – Graul, Richard: *Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*. In: ZfK N. F. 10.1898, H. 1, S. 13–20. – Pietsch, Ludwig: *Ausstellung alter Kunstwerke im Akademieggebäude*. In: VZ Nr. 233, 21.05.1898, unpag. – Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie I–III*. In: VZ Nr. 261, 263, 265, 08.–10.06.1898, unpag. – Auburtin, Victor: *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*. In: BBZ 43.1898, Nr. 261, 08.06.1898, S. 7 f.

185 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 946–950.

186 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 133. [Hier als „Joachim II, Kurfürst von Brandenburg (?)“ aufgeführt.]; Nr. 88. – Zu Patinir vgl. Wesendonck, Otto: *Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin*. Katalog A. Berlin 1888. Nr. II 132.



Abb. 21 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Hauptwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck.

Wahrscheinlichkeit nach um eine *Flucht nach Ägypten* von Joachim de Patinir (1483–1524) handelt.¹⁸⁷ Das Frauenportrait darüber ist möglicherweise ein Spätwerk Bernhard Strigels (um 1460–1528).¹⁸⁸ In der Fotografie ist nicht zu erkennen, ob rechts neben den Gemälden bereits die Tür anschloss oder ob dort weitere Kunstwerke Platz fanden. Allerdings steht zu vermuten, dass sich wie schon in früheren Ausstellungen auch oberhalb der Eingangstür ein Gemälde oder eine Tapissérie befand.

Dicht vor der Wand stand eine große Glasvitrine, in der der Abendmahlskelch und die Patene aus der Berliner Nikolaikirche, zwei der ältesten Exponate dieser Ausstellung, sowie Wenzel Jamnitzers (1508–1585) *Kaiserbecher* und Hans Petzolds (tät. 1502–1532) *Dianapokal* aus königlichem Besitz deutlich zu erkennen sind.¹⁸⁹ Auf der unteren Ebene befanden sich Elfenbeinschnitzereien.¹⁹⁰ Hinter der Vitrine wird zuletzt eine altniederländische Holzskulptur der *Heiligen Magdalena* sichtbar.¹⁹¹

187 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 64.

188 Für diese Benennung sprechen insbesondere auch die Maße der Tafel. Vgl. ebd. Nr. 111.

189 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 781, 789, 790.

190 An der rechten Schmalseite ist beispielsweise eine altfranzösische Elfenbeinstatue der Maria mit Kind unter einem Baldachin aus der Sammlung Hainauer auszumachen. Vgl. ebd. Nr. 838. – Kat. KG 1899 Taf. XIII.

191 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 261. – Kat. KG 1899 Taf. XVI, links. [Sammlung Lippmann].



Abb. 22 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Ostwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck.

Die Gestaltung der nordöstlichen Saalecke ist nur partiell schriftlich überliefert. Hier befand sich wie schon 1892 ein zweiter großer Schaukasten mit verschiedenen Werken der Kleinkunst. Sie stammten aus dem Besitz Georg Reichenheims, der seine Sammlung isoliert präsentierte. Zu sehen waren Bronzen von Rossellino, Il Riccio (um 1471–1532) und Adriaen de Vries (1556–1626) sowie Silberschmiedearbeiten, Niellos, Emails, Gubbio-Majoliken, bayerische Schnitzbildwerke und Schmuckstücke.¹⁹²

In den folgenden Räumen befanden sich weitere Vitrinen, in denen einzelne Leihgeber Teile ihrer Kollektionen separat ausstellten. Dieses Vorgehen ist aus keiner der früheren Ausstellungen bekannt und scheint eine gewisse Vorzugsbehandlung ‚verdienter‘ Sammler beziehungsweise besonders großzügiger Leihgeberinnen und Leihgeber erkennen zu lassen. Hierauf werden die Unterkapitel 4.1.2.4.1 bis 4.1.2.4.4 näher eingehen.¹⁹³

Der Rundgang setzte an der östlichen Seitenwand fort, wo burgundische, flämische und holländische Werke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts arrangiert waren (**Rek. 5**). In der Aufnahme dieser Raumseite (**Abb. 22**) ist über der linken Tür zunächst das heute im Prado befindliche Familienporträt von Adriaen Key (1544–1599) zu sehen.

192 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

193 Reichenheim hatte fast 80 Einzelstücke in die Ausstellung gegeben und gehörte damit zu den fünf gebefreudigsten Sammlern. Vgl. Kat. KG 1898² S. IV [Verzeichnis der Aussteller, Kürzel G. M. R.].



Abb. 23 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Westwand im Uhrraal], 1898, Lichtdruck.

Als dessen Gegenstück befand sich oberhalb des rechten Durchgangs ein heute an Jan van Scorel (1495–1562) attribuiertes Herrenportrait.¹⁹⁴

Die Mittelwand zeigte einen niederländischen Wandteppich mit Darstellungen aus dem Marienleben sowie zwei Stifterbilder Antons von Burgund (1421–1504) und seiner Gemahlin Marie de La Viefville (um 1430–um 1500) aus der Sammlung Hainauer.¹⁹⁵ Zwischen den Portraits befand sich eine damals an Quinten Massys (um 1466–1530) zugeschriebene *Heilige Magdalena* aus dem Besitz des KFMV, der auch die darunter befindliche *Kreuzigung* aus dem Umfeld Jan van Eycks (um 1390–1441) geliehen hatte. Friedländer widmete dem erst kurz zuvor im Kunsthandel aufgetauchten, nun erstmals ausgestellten Gemälde eine umfassende Besprechung im Katalog. Auf Basis einer detaillierten Zustands- und Stilbeschreibung argumentierte er, ganz im Sinne des Kennerschaftsprinzips, für die Zuschreibung an van Eyck selbst.¹⁹⁶

Zu beiden Seiten der *Kreuzigung* hingen zwei Flügelaltärchen mit Szenen aus dem Marienleben, die der Katalog dem ‚Pseudo-Mostaert‘, Adriaen Isenbrant (tät. 1510–1551),

194 Vgl. Jan van Scorel. *Portrait of a gentleman, wearing a fur-lined cloak and a black hat*. In: Sotheby's 2017.

195 Vgl. Bode, Wilhelm (Hg.): *Die Sammlung Oscar Hainauer*. Berlin 1897. S. 146; Taf. 65 a, 65b.

196 Vgl. Friedländer, Max J.: *Malerei. Niederländer und Deutsche*. In: Kat. KG 1899 S. 5–35; hier S. 5–7.

zuordnete. Mittig unter den Bildern war eine florentinische Truhe mit Löwenfüßen auf einem unter einem Teppich verborgenen Podest platziert, sodass ihr Deckel an die obere Kante der Holzpaneele heranreichte und die darauf befindlichen bronzenen Kaminböcke mit Statuetten des Hercules und der Omphale auf die Höhe der Gemälde gerückt wurden. Das Ensemble komplettierten zwei italienische Stühle des 16. Jahrhunderts, die wie die Truhe aus der Sammlung Huldshinsky stammten.¹⁹⁷ Wie in der Aufnahme gut zu erkennen ist, waren die Möbel anders als die übrigen Exponate, die durchgehend mit weißen Schildchen versehen waren, nicht eigens gekennzeichnet.

Auf dem schmalen Wandstück neben der rechten Tür hing einer von zwei zusammengehörigen vertikalen Wandteppichen mit Grottesken und Jagdszenen aus dem Besitz von Valentin Weisbach, dessen Gegenstück sich vermutlich auf der Schmalwand neben dem linken Durchgang befand. Unterhalb der italienischen Tapiserie ist ein kleines Gemälde mit der *Mariengeburt* von Girolamo da Santacroce (1480/85– ca. 1556) zu sehen, das zusammen mit der Tonbüste von Alessandro Vittoria (1525–1608) links daneben, einem *Portrait des Palma il Giovane*, den Übergang zur Hauptwand schuf, welche der italienischen Renaissance gewidmet war.¹⁹⁸

In der Gestaltung dieser Raumseite (**Abb. 21, Rek. 6**) hatten die Kuratoren ein absolut symmetrisches Arrangement erreicht, das umso komplexer wirkte, da dort zahlreiche Objekte unterschiedlichster Gattungen, Größen und Formate mit einander kombiniert und zu einer organischen Gesamtwirkung gebracht wurden. Die vom Standort des eintretenden Besuchers aufgenommene Fotografie inszeniert das Display in einem exakt justierten Rahmen, der auf den ideellen Schnittpunkt der horizontalen und vertikalen Mittelachsen der Wand ausgerichtet ist: Die *Thronende Madonna* von Alessandro Bonvicino (um 1490–1554), genannt Moretto, aus Mathilde Wesendoncks (1828–1902) Besitz. Georg Gronau (1868–1938) hob in seinem Beitrag zum Ausstellungsband den Seltenheitswert eines solchen Werkes in Privatbesitz hervor, da der Maler überwiegend für seine großformatigen Altargemälde bekannt und daher eher in kirchlichen oder öffentlichen Sammlungen zu finden war.¹⁹⁹ Unter dem Madonnenbild befand sich ein *Kreuztragender Christus* aus dem Besitz von Friedrich de Pourtalès, in dem Gronau eine besonders originalgetreue und zeitnahe Nachschöpfung des durch Marcantonio Michiel (1484–1552) beschriebenen Werkes von Giovanni Bellini (um 1437–1516) erkannte.²⁰⁰

Ein Grundprinzip der Gestaltung dieser von Bode selbst als „imposant“ bezeichneten Hauptwand war neben der Kombination größerer und kleinformatiger Werke die alternierende Platzierung von Gemälden und Bildhauerarbeiten.²⁰¹ So befanden sich vier plastische Bildwerke zu beiden Seiten der genannten Gemälde. Neben der *Madonna*

197 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer (Hg.): *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*. [Auktionskatalog]. Berlin 1928. Taf. LXXI, LXXVI.

198 Zur *Mariengeburt* vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Die Sammlung Eugen Schweizer*. [Auktionskatalog]. Berlin 1918. S. 18, Nr. 24, Taf. 11. – Zur Büste: www.khm.at/de/object/12a15e04b5/ [Permalink].

199 Vgl. Gronau, Georg: *Die Venezianer*. In: Kat. KG 1899 S. 52–61; hier S. 60 f.

200 Ebd. S. 54.

201 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

hingen zwei toskanische Marmorwappen, unter denen wiederum zwei Bronzebüsten auf identischen Sockeln standen. Rechts war das Ludovico Lombardi (1509–1575) zugeschriebene Bildnis eines Römers aus der Sammlung de Pourtalès zu sehen und auf der linken Seite die bereits mehrfach ausgestellte *Büste des Papstes Sixtus V.* von Taddeo Landini (um 1550–1596) aus königlichem Besitz.²⁰² Darauf folgten wiederum zwei großformatige Portraitgemälde und zwei mittig darunter platzierte kleine Ovalbilder mit novellistischen Szenen von Bonifazio Veneziano (1487–1553), die ursprünglich wohl als Füllungen eines Möbelstücks gedient hatten.²⁰³ Die Herrenportraits waren zu Beginn der Ausstellung beide dem niederländischen Künstler Antonis Mor (um 1517–1577) zugeschrieben. Für das linke Bildnis erwies sich diese Attribution als valide, während das rechte Portrait eines Mannes mit Filzhut und gelblichem Koller aus dem Besitz des Fürsten Lichnowsky aufgrund seiner Ähnlichkeit mit Frans Floris' (1517–1570) *Falkenjäger* später von Friedländer als dessen Werk gedeutet wurde.²⁰⁴ Sowohl Mor als auch Floris fügten sich in ihrem am italienischen Vorbild geschulten Portraitstil formal in das Arrangement dieser Wand ein und stehen exemplarisch für das ästhetische Narrativ dieser Zusammenstellung, das über die bloße Vorstellung regionaler Schulen hinausging und größere kunsthistorische Entwicklungslinien, speziell der Stilgeschichte in den Fokus rückte. Die Kombination von Werken der Hochrenaissance mit Stücken der ‚primitiven‘ italienischen Kunst lässt dies nochmals überdeutlich werden. Diesem Gestaltungsprinzip folgte bereits das Arrangement der Uhrwand in der Ausstellung von 1883, das ebenso bewusst auf eine akademische Systematik verzichtete und demselben kennerschaftlichen Ansatz folgte.

Neben den Portraits waren zwei vollplastische, farbig gefasste Holzskulpturen einer Magdalena und eines Papstes süddeutscher und Tiroler Herkunft auf Konsolen aufgestellt. Darauf folgten je ein Portrait und eine Madonnendarstellung: Links das *Bildnis des Attila Grimaldi* des bei Tizian geschulten Jan Stephan van Calcar (1499–1546) und eine *Maria mit Kind*, die Gronau dem Cima-Schüler Pasqualino Veneto (tät. 1495–1504) zuschrieb.²⁰⁵ Komplementär dazu waren rechts Tintoretts *Portrait des Prokurators Giovanni Soranzo* und eine *Thronende Madonna* von Marco Basaiti (um 1470–1530) platziert. Als Gegenstück zu Palmas Tonbüste in der linken Raumecke bildete schließlich eine Bronzenachbildung des *Spinario* rechts den seitlichen Abschluss der Wand. Eine sieben Meter breite italienische Verdure Tapisserie aus dem Besitz Kaiser Wilhelms sowie drei Möbelstücke, zwei mit Polstern und Kissen belegte Cassapanecas sowie ein kleiner Tisch, vervollständigten das Ensemble. Auf dem Tisch unterhalb des *Kreuztragenden Christus* befand sich zuletzt ein bronzener Türklopfer in Form eines geflügelten Drachen aus der Sammlung Pourtalès, der bereits 1883 ausgestellt war.²⁰⁶

202 Vgl. Bode, Wilhelm: *Italienische Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Geräthschaften in Bronze*. In: Kat. KG 1899, S. 88–101; hier S. 96.

203 Zu den Ovalbildchen vgl. Bildindex.de, Bilddatei-Nr. gg3198_035; gg3198_036.

204 Vgl. Friedländer 1899 S. 22. – Zum linken Bild siehe: Rich, Daniel Catton: *A Portrait by Antonio Moro*. In: *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 26.1932, Nr. 2, S. 14 f.

205 Vgl. Gronau 1899 S. 57.

206 Vgl. Bode/Dohme 1883a S. 139.

Das Design der Uhrwand bildete ein ästhetisches Gesamtbild gezielt ausgewählter Exponate, deren verständige Kombination und Hängungsweise mit keinem anderen Ausstellungsbeispiel vergleichbar ist. Die Platzierung der größeren Gemälde vermittelte durch eine exakte Kalkulation ihrer Hängungshöhen und -abstände einen ausgewogenen Eindruck und bestimmte zugleich die Platzierung der übrigen Exponate, die in einer ebenso akkuraten Symmetrie eingefügt wurden. Durch die Anordnung der Möbelstücke und Teppiche vor der Wand ergab sich darüber hinaus eine Blickführung in den Raum hinein, sodass auch der in dessen Mitte stehende Schranktisch mit den Statuetten *Neptun* und *Mars* optisch in das dahinter befindliche Ensemble einbezogen wurde.²⁰⁷ Daraus resultierten eine Lockerheit und Abwechslung, gar eine gewisse Dynamik des Arrangements. Die Gestaltung dieser Wand beeindruckt nicht zuletzt deshalb, da die Exponate nicht aus einem fixen Museumsbestand, sondern aus verschiedenen Sammlungen stammten. Bereits während der Vorbereitungsarbeiten müssen Kriterien wie Format und Maße, aber auch die Farbigkeit für die spätere Auswahl berücksichtigt worden sein.²⁰⁸

Gegen das Arrangement der Hauptwand wirkte die Hängung an der Westseite des Saals statischer und nüchterner (**Abb. 23**). Die durch die beiden Türöffnungen durchbrochene Wandfläche erlaubte kein so diffizil durchkomponiertes Design wie das der Uhrwand. Auch hier dominierten wiederum die Werke der Venezianischen Malerschule, die etwa die Hälfte der ausgestellten italienischen Gemälde ausmachten.²⁰⁹ Die linke Schmalseite begann mit dem *Doppelbildnis eines Mannes mit seinem Sohn*, den der Katalog als ein Werk Tintoretts aufführt, und einer kleinen Darstellung der *Erziehung des Jupiter* von Bonifazio Veneziano (**Rek. 7**). Die rechts anschließende, von zwei Stühlen mit rotem Samtbezug flankierte Öffnung war wie schon in der Rokoko-Ausstellung mit einem großen Teppich behangen, vor dem nun eine farbig gefasste Terracotta-Büste eines jungen Bologneser Edelmannes im Harnisch aus der Sammlung Hainauer stand. Bode hatte sie vage an Vincenzo Onofri (tät. 1493–1524) zugeschrieben.²¹⁰ Über den Türen hingen zwei große, ebenfalls gefasste Stuckreliefs von Jacopo Sansovino aus dem Besitz Adolf von Beckeraths.

Die Mittelwand zeigte eine Gruppe von sieben Gemälden, deren Zuschreibungen an einige berühmte Meister von mehreren zeitgenössischen Experten stark diskutiert wurden. Zuerst befand sich die querformatige Darstellung der *Auffindung Moses* von Tintoretto, dessen Autorschaft Gronau für unzutreffend erklärte, ohne jedoch eine alternative Attribution vorschlagen zu können, da die „Höhe, in welcher das Bild placirt [sic] war“, nicht gestattete „sich über den wirklichen Künstler [...] auszusprechen“.²¹¹ Die

207 Der Schranktisch fehlt im Katalog. Die Scherenstühle daneben und dahinter sind nicht sicher zuzuordnen. Zwar nennt der Katalog einen Stuhl mit Papstwappen, doch war dieser wohl ein Einzelstück. Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 908.

208 Dies belegen Friedländers detaillierte Aufzeichnungen aus seinen Besuchen in den Privatsammlungen. Vgl. Notitieboekjes M.J. Friedländer NL-HaRKD.178–180, unpag.

209 Vgl. Gronau 1899 S. 52.

210 Vgl. Bode 1897 S. 12; Taf. 11.

211 Gronau 1899 S. 59. – Auch Rosenberg hielt die überwiegende der Zahl der „Tintoretts“ für Falschzuschreibungen. Vgl. Rosenberg, Adolf: *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*. In: Kunstchronik N. F. 9.1898, Nr. 29, Sp. 465–469; hier Sp. 467.

folgende Bildreihe zeigte einen *Christus mit einer Sphäre* und ein Frauenportrait, beide (laut Rosenberg fälschlich) Palma Vecchio (um 1480–1528) zugewiesen sowie das Selbstportrait eines Künstlers, dessen Identifikation als jüngerem Francesco Bassano (1549–1592) Gronau „unter Vorbehalt“ zustimmte.²¹² In der unteren Reihe hingen schließlich zwei frühitalienische Marien mit Kind von Liberale da Verona (1441–1526) und Carlo Crivelli (um 1430–1500) sowie eine Tizian zugeschriebene *Vermählung der Heiligen Katharina*.

Unter den Gemälden war ähnlich wie an der gegenüberliegenden Ostwand eine Truhe mit zwei figürlich gestalteten Kaminböcken und einer geschnitzten Kassette mit Marmorinlagen aus dem Besitz von Willibald von Dirksen platziert. Die Truhe stammte wie ihr Gegenstück auf der Ostseite des Saals aus der Sammlung Huldshinsky.

Auf der rechten Schmalwand befanden sich zuletzt ein großes Profilportrait von Bernardino de' Conti (1465–1525) aus dem Besitz des Kaisers und eine von Mathilde Wesendonck geliehene *Madonna mit Heiligen* von Lorenzo Costa (1460–1535). Darunter stand ein weiterer Scherenstuhl wie sich auch entlang der gesamten Wand weitere historische Sitzmöbel befanden.

Erstmals präsentierte der Hauptraum der Ausstellung nicht überwiegend Werke aus kaiserlichem Besitz, unter die einige ausgewählte Stücke aus Privatsammlungen gemischt waren, sondern es dominierten (insbesondere an der Hauptwand) eindeutig die Leihgaben der Privatpersonen. Die Werke waren darüber hinaus anhand der Beschriftung und ihrer räumlichen Beziehung zueinander, das heißt durch die Platzierung in der Nähe von oder komplementär zu anderen Stücken derselben Sammlung als zusammengehörig erkennbar.²¹³ Dies machte die besondere Kennerschaft der Sammlerinnen und Sammler sichtbar, die diese Werke als Teile systematisch angelegter Kollektionen erworben hatten. Generell kam den Privatsammlungen in dieser Ausstellung ein besonderer Stellenwert zu, indem ihr Status als *Sammlungen* im Kontrast zum mehr oder weniger unplanmäßig akkumulierten Privat- oder Familienbesitz deutlich hervorgehoben wurde. Dieser spezielle Umgang mit den Berliner Connaisseurs setzte sich in den folgenden Räumen fort.

Unmittelbar an den Uhrraum angrenzend befanden sich „drei Cabinette in dem nach dem Hof gelegenen Saal“ sowie ein weiteres „Cabinet an der Lindenfassade“, die „einzelnen hervorragenden Sammlern zu Sonderausstellungen überlassen“ und „jedes für sich als ein in mannigfachster Weise mit Kunstwerken ausgestatteter, behaglicher kleiner Innenraum hergerichtet wurden“.²¹⁴ Die hier zusammenhängend präsentierten Sammlungen gehörten Adolf von Beckerath, Julie Hainauer, James Simon und Richard von Kaufmann, die die meisten Exponate bereitgestellt hatten. Die Einrichtung der Kabinette erscheint als eine besondere Anerkennung der Kuratoren gegenüber den Hauptleihgebern, die als verdiente Kunstfreunde und wichtigste Unterstützer der Ausstellung besondere Privilegien genossen. Dies betraf nicht nur die Ehrenplätze für ihre Kollektionen, die eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Publikums und der Presse garantierten, sondern

212 Vgl. Rosenberg 1898 Sp. 467. – Gronau 1899 S. 59.

213 Dies wird beispielsweise anhand der Möbel Oskar Huldshinskys, der Vitrine für Georg Reichenheim, der Gemälde aus dem Besitz des Ehepaars Wesendonck oder der verschiedenartigen Leihgaben der Sammlungen Hainauer und de Pourtalès deutlich.

214 Kat. KG 1899 S. 2 f. [Vorwort Bode].



Abb. 24 Unbek. Fotograf,
Möbel und Sculpturen
aus der Sammlung
A. v. Beckerath, 1898,
Lichtdruck.

Simon und von Beckerath hatten ihre Sammlerräume darüber hinaus auch eigenständig gestalten dürfen und so ihren persönlichen Geschmack hinsichtlich des Arrangements der Kunstwerke demonstrieren können. Da für die Kabinette bislang keine ausführlichen Beschreibungen vorliegen und sie im Gesamtkontext der Berliner Leihausstellungen eine gewisse Zäsur hinsichtlich der Rolle der Aussteller markierten, sollen sie in den anschließenden Unterkapiteln jeweils einzeln vorgestellt werden.

Gegenüber den Kabinetten des Nordsaals waren drei Vitrinen mit Bronzearbeiten und Majoliken aufgestellt, die zumeist aus den Sammlungen der zugehörigen Kojen stammten, doch waren teilweise Leihgaben anderer Besitzer hinzugegestellt. Die Bronzen, die mit über 300 Einzelstücken die zahlenmäßig größte Abteilung einnahmen und über den gesamten Ausstellungsbereich verteilt waren, wurden in den Rezensionen wiederholt herausgehoben – Richard Graul sah in ihnen eine wahre „Revelation“.²¹⁵ Zu sehen war ein außerordentlich breites Spektrum italienischer, niederländischer, deutscher und französischer Statuetten aus dem Besitz von 26 Leihgeberinnen und Leihgebern; darunter Werke von Peter Vischer (um 1455–1529) und Adriaen de Vries, von Antonio Pollaiuolo (1431–1498), Francesco da Sangallo (1494–1576) und Giovanni da Bologna (1529–1608). Unter den knapp 200 Plaketten und Kunstmedaillen, die überwiegend aus den Sammlungen Hainauer und Simon stammten, dominierten Arbeiten von Donatello, Pisanello (1395–1455), Moderno (1467–1528) und Il Riccio. Hinzu kamen etwa 40 bronzene Aquamanile, Türklopfer, Mörser, Leuchter und Geräte.

An der langen Wand unterhalb der Fenster sowie an der Rückwand des Nordsaals hingen wie schon in den früheren Ausstellungen großformatige Bildwirkereien.²¹⁶ Nun waren hier vier der sechs *Triumphe des Petrarca* nach Entwürfen von Bernaert van Orley angebracht.²¹⁷ Unterhalb der Gobelins befanden sich Arrangements unterschiedlicher Möbel und Bildhauerarbeiten (**Abb. 24**). Der Saal schloss östlich mit einem großen Glasschrank

215 Graul 1898 S. 18. – Vgl. weiterhin: Bode, Wilhelm: *Italienische Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Gerätschaften in Bronze*. In: Kat. KG 1899 S. 88–101.

216 Vgl. Pietsch 1898 unpag. – Bode 1898 Nr. 263 unpag.

217 Vgl. Kat. KG 1898 S. 142, Nr. 944.

ab, in dem ausschließlich Majoliken des 15. und 16. Jahrhunderts präsentiert wurden. Bode pries die „harmonische Wirkung der reichen Farben dieser durch ihre mannigfaltigen schönen Formen ausgezeichneten und mit besonderem Geschick aufgestellten Stücke“.²¹⁸

Über die im Lindensaal präsentierten Exponate und ihre Anordnung liegen wiederum nur wenige Informationen vor. Laut Bode waren hier die „von den übrigen Ausstellern mehr vereinzelt dargeliehenen Gegenstände ausgestellt“.²¹⁹ Zu sehen waren neben einigen in Fensternischen platzierten Glasmalereien des Mittelalters, weitere Vitrinen mit Keramiken und Kleinkunst. Die beiden Schränke mit den Sammlungen Weisbach und Hollitscher vereinigten ähnlich wie die große Reichenheim-Vitrine im Uhrensaal Werke diverser Gattungen, topografisch wie zeitlich unterschiedlicher Zuordnung.²²⁰ Erneut wurde im Großen wie im Kleinen auf eine systematische Sortierung zugunsten einer „Durcheinanderordnung“ weitgehend verzichtet.²²¹ Hierin erkannte der Maler, Sammler und Kritiker Henry Wallis (1830–1916) ein wesentliches Prinzip des Ausstellungsdesigns, das er in seiner Rezension beschrieb:

No very rigid system of classification has been adopted; paintings and sculpture, maiolica and bronzes, are grouped and disposed so as mutually to relieve and give value to each other. Thus the general effect is tasteful and agreeable, and only the warmest praise is due to the Society for having placed before the public such a pleasant – and for students such an instructive – collection of the best works of the art of the past [...].²²²

Der auch von anderen Rezensenten geäußerte Gedanke, dass die Exponate einander in ihrer breiten Diversität, durch ihre Zusammenstellung und in der Bezugnahme aufeinander gegenseitig in ihrer Wirkung hoben, greift deutlich auf die bereits im Memorandum von 1883 formulierten Grundsätze zurück.²²³ Dass diese in der Renaissance-Ausstellung eine Aktualisierung erfuhren, scheint naheliegend, hatte die Denkschrift doch die Einrichtung des nun im Bau befindlichen Kaiser-Friedrich-Museums bereits antizipiert, welches damals noch als Renaissance-Museum geplant war. Dass die in der Leihausstellung vorgelebten Ordnungs- und Aufstellungsprinzipien für die Einrichtung des Museums adaptiert werden sollten, wurde in der Presse lobend hervorgehoben.²²⁴

218 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

219 Ebd.

220 Weisbach ließ unter anderem eine gotische Elfenbeinmadonna, verschiedene Buchsmedaillen, Faenza- und Deruta-Keramik sowie Bronzestatuetten, Limosiner Emails und Miniaturmalereien. Carl Hollitschers Schaukasten zeigte ebenfalls Bronzen, Faenza-Teller sowie rheinische Krüge. Vgl. ebd.

221 Auburtin 1898 S. 7.

222 Wallis, Henry: *Loan Exhibition of Medieval and Renaissance Art at Berlin*. In: *Athenaeum* 1898, Nr. 3685, 11.06.1898 Sp. 763f.; hier Sp. 763.

223 Ludwig Pietsch drückte sich diesbezüglich so aus: „Alles das ist in einer Gruppierung, die von feinem Geschmack und Kunstgefühl zeugt, in den Räumen so vertheilt, daß kein Gegenstand in seiner Wirkung durch den anderen ihn umgebenden geschädigt wird und jeder zu der ihm gebührenden Geltung kommt.“ Pietsch 1898 unpag.

224 Vgl. Auburtin 1898 S. 7.

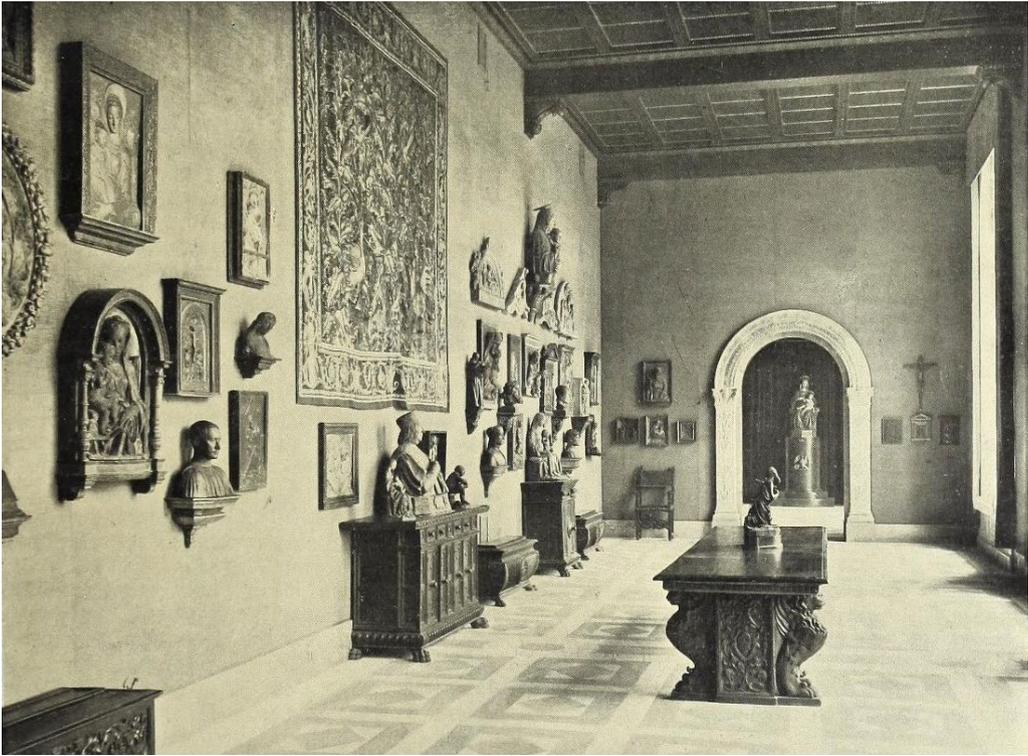


Abb. 25 Unbek. Fotograf, *Rossellino-Saal im Kaiser-Friedrich-Museum*, 1904, Lichtdruck.

Da für die Einrichtung des Kaiser-Friedrich-Museums ausreichend Beschreibungen und Analysen vorliegen, sollen an dieser Stelle einige Stichpunkte dazu genügen.²²⁵ Bode hatte das Prinzip der integrierten Aufstellung insbesondere für die Säle der italienischen Meister übernommen, in denen Gemälde, Plastiken, Tapissereien und Möbel kombiniert und als symmetrisch aufgebaute Ensembles präsentiert wurden (**Abb. 25**). Dabei wurde Paul Clemen zufolge der Versuch gemacht, „die bedeutendsten Kunstwerke nicht nur durch den Ehrenplatz, sondern auch durch eine würdige Umgebung aus der Zahl der übrigen hervorzuheben“, womit sowohl die Einbindung zeitgleicher historischer Architekturelemente als auch die Zusammenstellung stilistisch verwandter Werke gemeint war.²²⁶ Allerdings markierte die Einrichtung des Museums die Grenzen der Regionen, Epochen und Schulen sehr viel stärker. Sie waren wie in den Leihausstellungen immer wieder bewusst, zum Teil auch bedingt durch die Masse der Objektgruppen, durchbrochen worden. Diese auf eine harmonische und „wohnliche“ Gesamtwirkung abzielende ‚Durcheinanderordnung‘ wich nun erneut dem kunstwissenschaftlichen Anspruch, der sich in den großzügigen Museumsräumen anders als in den beengten Akademiesälen mit dem dort dominierenden ästhetischen Prinzip verbinden ließ.²²⁷

225 Vgl. insbes. Joachimides 2001 S. 53–97. – Joachimides 1995. – Paul 1994.

226 Clemen, Paul u. a.: *Das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin*. Leipzig 1904. S. 16–23; hier S. 21.

227 Kat. KG 1899 S. 2.

Wiederholt wurde in den Studien zur Einrichtung des Museums auch darauf hingewiesen, dass Bode sich dabei von den Interieurs der Sammlungs- und Repräsentationsräume der Berliner Kunstliebhaber inspirieren ließ, wobei es hier nicht zu vergessen gilt, wie intensiv er selbst in die Zusammenstellung einiger Kollektionen und deren Arrangement involviert war.²²⁸ Allerdings zeigt die aktive Beteiligung einiger Sammler an der Gestaltung einzelner Ausstellungsabschnitte, dass deren Geschmack und Expertise hier durchaus Anerkennung erhielten. Dies wird insbesondere in der folgenden Betrachtung der Sammlerkabinette und ihrem Verhältnis zur Gestaltung der jeweiligen Privatgalerien deutlich.

4.1.2.4.1 Das Kabinett für die Sammlung Adolf von Beckerath

In Adolf von Beckeraths Kabinett, unmittelbar neben dem Eingang zum Langen Saal, wurde erstmals eine größere Kollektion von Handzeichnungen präsentiert (**Abb. 26**). Zeichnungen und Drucke waren auf den Ausstellungen bislang gänzlich unterrepräsentiert und bestenfalls in Einzelstücken vertreten. Sie waren von Beckeraths „erste und dauerhafteste Liebhaberei im Sammeln“ und er hatte seit den 1860er Jahren weit über 3.000 Blätter zusammengetragen.²²⁹ Dank seines Spezialwissens war er Mitglied der Graphischen Gesellschaft und des Sachverständigenkomitees des Kupferstichkabinetts, das Teile seiner Sammlung 1902 schließlich erwarb.

In seinem *Séparée* präsentierte der Sammler mehr als 20 Zeichnungen italienischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zusammen mit einigen ausgewählten Reliefs, Möbeln und Skulpturen. Richard Graul lobte das Arrangement, für das von Beckerath die Werke „in meist gleichzeitige Rähmchen“ montiert und „mit einem Geschmack geordnet [hatte], der mustergültig [sei] und namentlich den Sammlungsleitern zur Nacheiferung empfohlen werden [müsse]“.²³⁰

Die rechte Seitenwand präsentierte in drei Reihen über einander fünf teils farbig gefasste Reliefs und sechs Handzeichnungen der Frührenaissance. Zu sehen waren etwa zwei steinerne Profilportraits italienischer Patrizier sowie Stuck- und Tonreliefs florentinischer und umbrischer Meister (**Rek. 8**). Die Zeichnungen waren an Künstler wie Botticelli (1445–1510), Perugino (um 1446–1523) und Correggio (1489–1534) attribuiert. Einige von ihnen wurden später neu zugeschrieben. So auch das in der unteren Reihe rechts neben dem goldgefassten Rundrelief von Luca della Robbia befindliche Herrenportrait, in dem

228 Vgl. exempl. Matthes 2000 S. 138–160. – Kuhrau 2005 S. 142–148.

229 Bode 1898 Nr. 263 unpag. – Vgl. Kuhrau 2005 S. 269. – Schulze Altcapenberg 2002. – Krahn, Volker: *Adolf von Beckerath und die Sammlung italienischer Kunst der Renaissance im Kaiser Wilhelm Museum*. In: Ders./Lessmann, Johanna (Bearb.): *Italienische Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld*. Krefeld 1987. S. 9–18. – Loeser, Charles: *La collection Beckerath. Au cabinet des estampes de Berlin*. In: GdBA 28.1902, Nr. 6, S. 471–482.

230 Graul 1898 S. 18. – Weiterhin: Mackowsky, Hans: *Die Florentiner. Die Umbrer. Die Schulen von Padua, Ferrara, Mailand und Verona*. In: Kat. KG 1899 S. 35–52; bes. S. 47–52.



Abb. 26 Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] Adolf von Beckerath, 1898, Lichtdruck.

Gronau das Selbstbildnis Gentile Bellinis (um 1426–1507) erkannte. Zuvor hatte es als eine Arbeit Melozzo da Forlìs (1438–1494) gegolten.²³¹

Mittig unter den Bildern war ein geschnitzter Lehnstuhl platziert und in der Ecke daneben befand sich ein vergoldeter Putto auf einem ebenso kunstvoll gestalteten Sockel. Der hölzerne Putto wurde Donatello (um 1386–1466) zugeschrieben und stammte offenbar von einem Möbelstück. Komplementär dazu befand sich in der linken Ecke eine an Luca della Robbia attribuierte, glasierte Terracotta-Büste eines Johannesknaben. Daneben scheint ein Tisch mit weiteren Werken der Kleinkunst gestanden zu haben. Zuletzt war ein fast vollplastisches marmornes Hochrelief einer Sibylle von Giovanni Pisano (tät. 1260–1314) auf der oberen Kante der rechten Stellwand platziert. Es war laut Katalog ursprünglich wohl Teil einer Kanzel und wurde dementsprechend weit oben aufgestellt. Ihr Gegenstück dürfte sich auf der linken Seitenwand befunden haben.

Die Exponate der Mittelwand waren annähernd ellipsenförmig um ein großes glasiertes Terracotta-Relief mit der *Anbetung des Kindes durch Maria und sechs Engel* von Luca della Robbia angeordnet und bildeten kleinere Gruppen motivisch oder technisch ähnlicher Werke sowie ein in sich geschlossenes Ensemble. Oberhalb des Reliefs befanden sich drei hölzerne italienische Stadt- und Familienwappen, die wiederum von zwei Madonnenreliefs von della Robbia und einem Verrocchio-Schüler flankiert wurden. Unterhalb des

231 Vgl. Gronau 1899 S. 53f.

Reliefs mit der *Anbetung* waren drei größere Zeichnungen von oder nach Filippino Lippi (um 1406–1499), Fra Bartolomeo (1472–1517) und Sebastiano del Piombo (um 1485–1547) in aufwändigen Rahmen platziert. Hinzu kamen eine Darstellung des *Leichnams Christi* von Ercole de' Roberti (vor 1456–1496), in der Mackowsky eine variierte Nachzeichnung der Liverpools *Pietà* Robertis zu erkennen glaubte, und eine Zeichnung zweier männlicher Gewandfiguren von Filippino.²³²

Von den vier Werken am äußeren Rand des Ensembles lassen sich drei identifizieren. Auf der linken Seite befanden sich ein Frauenbildnis von Roberti und ein *Verkündigungengel* von Gaudenzio Ferrari (1477/78–1546), während rechts eine Madonna mit musizierenden Engeln von Francesco di Bosio Zaganelli (1478/80–1531) zu erkennen ist. Für das männliche Profilbildnis darüber lässt sich auf Basis des Kataloges keine Benennung finden.

Den oberen Abschluss der Mittelwand bildete ein aus dem 16. Jahrhundert stammender spanischer Querbehang aus rotem Samt mit der Inschrift „SIN PECADO MA(RIA) ORIGINAL“ (übersetzt: Maria ohne Erbsünde).²³³ Das Spruchband verwies auf die unbefleckte Empfängnis Mariens und passte inhaltlich zu den zahlreichen Mariendarstellungen an dieser Wand. Es kann darüber hinaus als ein religiöses Statement des Sammlers gelesen werden, der die Vorstellung von der Erbsünde aufgrund seines mennonitischen Glaubens ablehnte.²³⁴

Die Anordnung der Exponate wirkte trotz ihrer Vielzahl und der Mischung unterschiedlicher Formate und Gattungen als ein organisch zusammengestelltes Gesamtwerk und lässt dasselbe Streben nach Varianz und Symmetrie erkennen wie das Display des Uhrraums. Um dem Publikum ein einigermaßen müheloses Betrachten zu ermöglichen, platzierte von Beckerath größere Objekte weiter oben an der Wand, während die kleinsten die unteren Reihen einnahmen. Geht man davon aus, dass sich die mittlere Bildreihe der rechten Seitenwand etwa auf Augenhöhe befand, mussten sich die Besucherinnen und Besucher dennoch etwas hinunterbeugen, um die Werke im unteren Wandbereich studieren zu können.

Verglichen mit dem Arrangement der Sammlung im großen Saal seiner Privatvilla (**Abb. 27**), wovon eine Fotografie aus dem Jahr 1916 erhalten ist, hatte von Beckerath für die Ausstellung ein deutlich reduziertes Display gewählt. Inwiefern die Aufnahme für den Zustand des Raums im Jahr 1898 repräsentativ sein kann, bleibt unsicher, doch zeigt sie, wie der Sammler seine Kunstschatze im semiöffentlichen Bereich seines Wohnhauses arrangierte. Zwar waren hier keine Handzeichnungen und nur noch wenige der 1898 ausgestellten Kunstwerke vorhanden, doch blieben die Bildung von Ensembles und symmetrisch angeordneten Gegenständen wie auch die Kombination verschiedener Gattungen

232 Vgl. Mackowsky 1899 S. 50. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [fm193340](https://www.bildindex.de/bilddatei/fm193340).

233 Das Banner ist in der zweiten Auflage des Ausstellungskatalogs unter der Bezeichnung „Inchriftstreifen“ zu finden. Vgl. Kat. KG 1898² S. 139, Nr. 953a. Vgl. weiterhin Lepke's Kunstauktionshaus Berlin (Hg.): *Nachlass Adolf von Beckerath, Berlin*. Bd. 1. Berlin 1916. S. 119, Nr. 884.

234 Von der linken Seitenwand zeigt die aus dem Uhrraum aufgenommene Fotografie nur ein weiteres Madonnenrelief, bei dem es sich wohl um ein Werk des Meisters der Pellegrini-Kapelle handelte, sowie die Zeichnung einer Gewandfigur. Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 175.

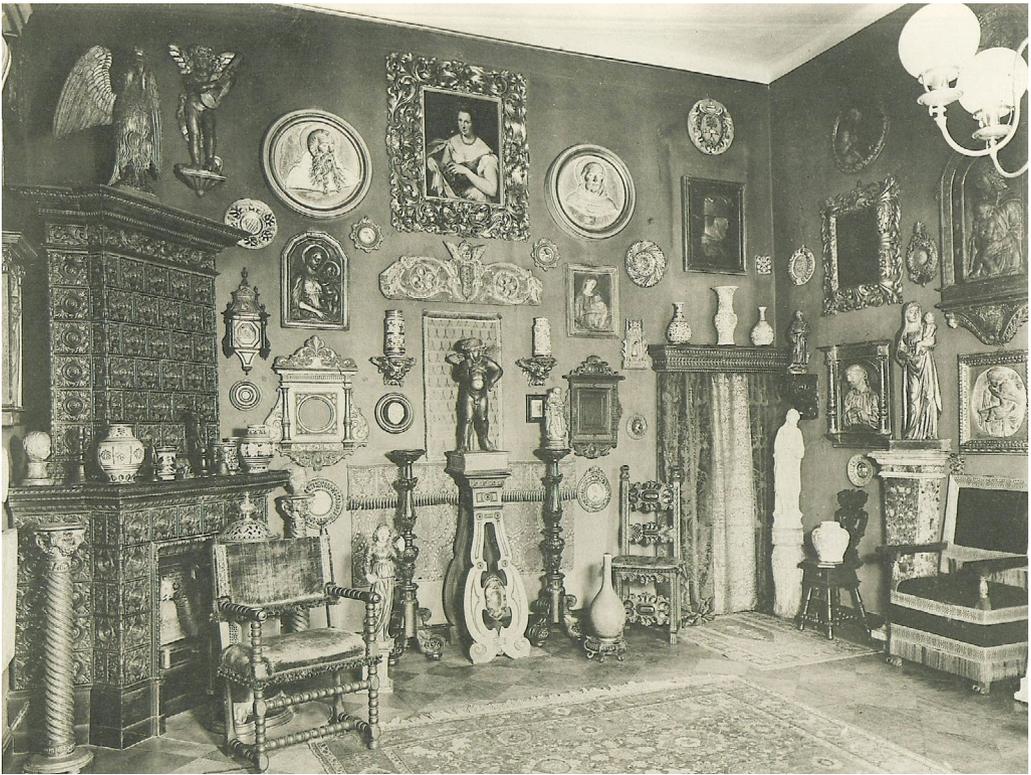


Abb. 27 Unbek. Fotograf, *Der große Saal*, 1916 (?), Lichtdruck.

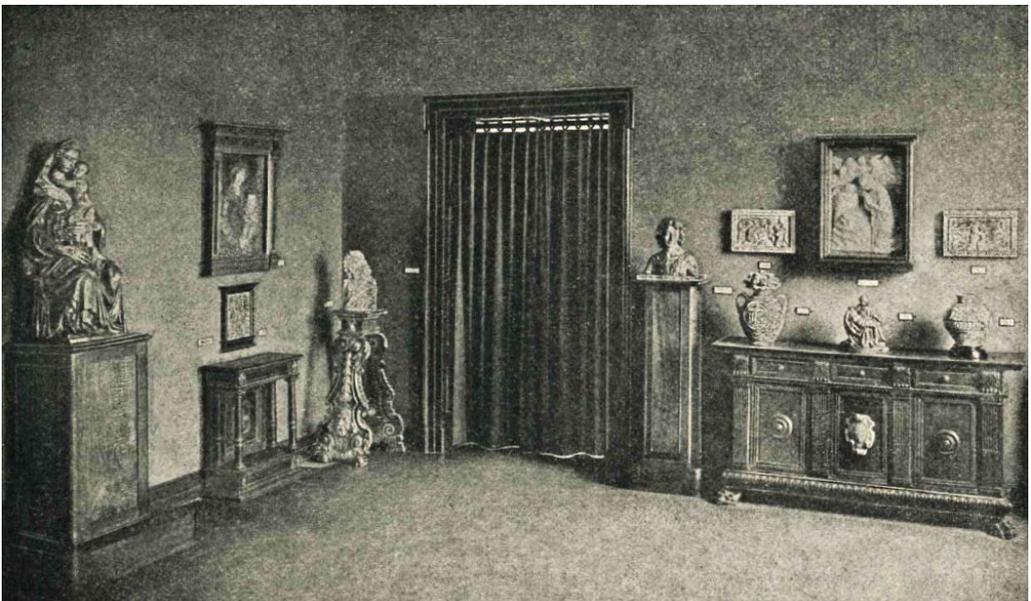


Abb. 28 Unbek. Fotograf, *Blick in die Renaissancesammlung des Kaiser-Wilhelm-Museums*, 1899–1904, Lichtdruck.

grundlegende gestalterische Prinzipien. Durch die schiere Menge der Objekte und die vielen verschiedenen Größen, Formate und Techniken wirkt die Hängung dort jedoch unübersichtlich und unruhig.

Zwischen 1897 und 1904 verhandelte von Beckerath mit dem Direktor Friedrich Deneken (1857–1927) über die Aufstellung seiner Kollektion im neu eröffneten Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum, die hier schon ab 1898 in einem eigenen Sammlerraum ausgestellt wurde (**Abb. 28**).²³⁵ Die Anordnung im Nordsaal des Ostbaus, der von Beckeraths Namen trug, war schließlich stark am Präsentationskonzept der Berliner Renaissanceausstellung orientiert – Deneken beschrieb sein Arrangement ganz nach dem Bode'schen Vorbild als ein „einheitliche[s] Ganze[s]“. ²³⁶ Im Gegensatz zu James Simon, der seine Sammlung 1904 bekanntlich dem Berliner Museum schenkte, hatte von Beckerath seiner Heimatstadt lediglich ein Vorkaufsrecht für seinen Kunstbesitz eingeräumt. Der Ankauf wurde dennoch von Bode befürwortet, der 1900 ein Gutachten dafür verfasste und andere Teile der Kollektion für Berlin erwarb.

4.1.2.4.2 Das Kabinett für die Sammlung Oscar und Julie Hainauer

Links neben dem durch von Beckerath eingerichteten Ausstellungsbereich befand sich das Kabinett für die Sammlung Hainauer, die bereits 1883 in einem separaten Raum ausgestellt und seit dem „weit über den Bereich von Berlin hinaus als eine der bedeutendsten und umfangreichsten Privatsammlungen der Renaissance überhaupt bekannt geworden“ war.²³⁷ Aus diesem Grund ließ Oscar Hainauers Witwe diesmal insbesondere solche Stücke, die der Sammler nach 1883 erworben hatte.

Die im Prachtband publizierte Teilaufnahme (**Abb. 29**) zeigt die Rückwand und die linke Seitenwand des Kabinetts, in dem die Werke nun auf kleinem Raum nach denselben Prinzipien arrangiert waren wie die Exponate im Uhrraum. Die Mittelwand dominierte ein annähernd quadratischer Gobelin mit einer Darstellung der *Anbetung der Könige* nach einem Entwurf von Bernaert van Orley, umgeben von zwei großen Madonnen-Reliefs von Rossellino und einem lombardischen Rundrelief aus Marmor, das ein von Antonio Tamagnini (tät. 1491–1519) geschaffenes Profilportrait des Genueser Bankiers Acellino Salvago (gest. vor 1506) zeigte (**Rek. 9**).²³⁸ Das heute als Altman-Relief bekannte Werk auf der linken Seite war ebenso wie die in einem Rahmen aufgespannte Tapiserie und die Büste des ‚Giovannino‘ von Rossellino bereits 1883 ausgestellt worden und gehörte zu

235 Der Ankauf der Sammlung vollzog sich in mehreren Schritten bis zu von Beckeraths Tod 1916. Vgl. Krahn 1987 S. 11 f. – Weiterhin: Deneken, Friedrich: *Die Erwerbung aus der nachgelassenen Sammlung Adolf von Beckeraths*. In: *Flugblatt des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld* N. F. 13, Juli 1916, unpag.

236 Deneken, Friedrich: *Zweiter Bericht des Städtischen Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld über den Zeitraum vom 1. April 1899 bis zum 31. März 1904*. Krefeld 1904. S. 6.

237 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

238 Das Rundrelief ist im Katalog nicht verzeichnet. Siehe hierzu: Bode 1897 S. 13 [Mit Zeichnung]. – Fadda, Elisabetta: *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*. In: *Arte Lombarda* N. F. 2.1998, Nr. 123, S. 41–49, Abb. 7.



Abb. 29 Unbek. Fotograf, *Kabinet [sic] Hainauer*, 1898, Lichtdruck.

den Hauptstücken der Sammlung Hainauer.²³⁹ Die sogenannte Johannes-Büste befand sich unterhalb des Wandteppichs auf einem hohen französischen Stollenschrank und wurde nun als Portrait eines Knaben aus der Familie Alessandri identifiziert, da sie wie das Madonnen-Relief aus dem Besitz Cosimo Alessandris (1852–1894) stammt, aus dem Hainauer die Stücke 1877 erworben hatte.²⁴⁰

Rechts und links der Büste standen zwei bronzene Mörser, von denen jedoch nur der größere Hainauers Besitz zuzuordnen ist, und auf der unteren Standplatte des Schrankes befand sich ein dickbauchiger Siegburger Bartmannkrug.²⁴¹ Zu beiden Seiten des Dressoirs waren französische Lehnstühle des mittleren und späten 16. Jahrhunderts platziert, über denen je ein kleinformatiges Madonnen-Gemälde hing. Das rechte wird Cima da Conegliano (um 1460–1571/18) zugeschrieben, während das linke in der Art des Hugo van der Goes (um 1440–1482) gemalt war.²⁴² In der Ecke des Raums bildete schließlich eine

²³⁹ Vgl. Kat. 1883 S. 17, Nr. 12 f.

²⁴⁰ Bode 1898 Nr. 261 unpag. – Secret, Meyrle: *Duveen: A Life in Art*. Chicago 2005. S. 487.

²⁴¹ Eine Abbildung des Kruges findet sich bei: Bode 1897 S. 155.

²⁴² Zum linken Bild siehe: RKDimages URL <https://rkd.nl/explore/images/108095> [Letzter Aufruf 19.04.2019].

auf hohem Sockel stehende Bronzestatuette des *Merkur mit dem Haupte des Argus* von Elia Candido (tät. um 1570) den Übergang zur linken Seitenwand.

Dort waren sechs Gemälde Florentiner Meister in zwei Reihen platziert. In der Mitte der oberen Reihe befand sich das *Portrait eines jungen Florentiner Edelmannes*, über dessen Zuschreibung an Botticelli noch immer Uneinigkeit herrscht.²⁴³ Rechts daneben hing eines der letzten Stücke, die Hainauer vor seinem Tod für seine umfassende Sammlung italienischer Frührenaissance-Gemälde erworben hatte: Das *Portrait einer Florentinerin* von Piero del Pollaiuolo (1443–1496). Das heute in Boston befindliche Werk ist nunmehr von der dunklen Übermalung seines hellblauen Hintergrunds befreit.

Links neben dem Jünglingsportrait befand sich in einem altitalienischen Tabernakelrahmen eine Maria mit Kind von Fra Filippo Lippi (um 1406–1469).²⁴⁴ Eine weitere Arbeit des Meisters wurde in dem kleinen Gemälde einer thronenden Madonna mit Kind und Heiligen unterhalb der *Florentinerin* vermutet. Es wurde jedoch bereits 1899 im Sammelband als Werk seines Schülers Francesco Pesellino (1422–1457) aufgeführt.²⁴⁵ Auch die *Madonna mit dem Stieglitz* in der Mitte der unteren Bildreihe stammte von Pesellino, während es sich bei dem Marienbild links daneben um ein Gemälde von Sebastiano Mainardi (um 1460–1513) handelte. Unterhalb der Bilder stand eine geschnitzte Truhe auf Löwenfüßen, vor der mittig im Raum ein Teppich lag, den der Katalog jedoch unerwähnt lässt.

Laut Bodes knapper Beschreibung befanden sich an der gegenüberliegenden Wand Werke altdeutscher und altniederländischer Maler: Eine wiederholt ausgestellte *Anbetung des Kindes* vom Meister des Bartholomäus-Altars, die *Enthauptung Johannes des Täufers* von Herri met de Bles (1500/10–1555/60) und Jan Mostaerts *Portrait des Joost van Bronckhorst*.²⁴⁶ Weiterhin dürften sich hier auch die bereits 1883 ausgestellte *Beschneidung Christi* eines unbekanntes niederländischen Malers und das ebenfalls nicht zugewiesene Portrait eines jungen Mannes mit Stiefmütterchen befunden haben.²⁴⁷ Unterhalb dieser Bilder stand eine weitere Truhe mit einigen Bronzen, die anhand des Kataloges nicht konkret zuzuweisen sind.²⁴⁸

In der rechten Ecke befand sich offensichtlich eine weitere Plastik, von deren Sockel ein kleines Stück in der Fotografie zu erkennen ist. Unter den Leihgaben der Sammlung Hainauer scheint der *Neptun* in der Art Il Riccios für diese Position realistisch.²⁴⁹ Zuletzt befand sich „in einem Pult inmitten des Kabinetts [...] eine Anzahl ganz gewählter größerer

243 Während Bode das Gemälde im Sammlungskatalog an Botticelli attribuiert hatte, hielt Mackowsky Davide Ghirlandaio (1452–1525) für den Autoren. Der Louvre führt es als eine Arbeit Botticellis oder seiner Werkstatt, Frank Zöllners Werkverzeichnis erwähnt es jedoch ebenso wenig wie das von Ronald Lightbown. Für seine Hinweise und Expertise sei Frank Zöllner herzlich gedankt. Vgl. Zöllner, Frank: *Sandro Botticelli*. München 2009. – Lightbown, Ronald: *Sandro Botticelli*. London 1978. – Mackowsky 1899 S. 39. – Bode 1897 Kat. Nr. 49.

244 Vgl. Bode 1897 S. 14; Abb. S. 68, Kat. Nr. 81.

245 Vgl. Kat. KG 1899 S. 36.

246 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag. – Kat. KG 1898 S. 14, Nr. 61; S. 18, Nr. 87; S. 25, Nr. 118.

247 Vgl. Kat. KG. 1898 S. 10, Nr. 48; S. 16, Nr. 74. – Bode 1897 S. 69, Nr. 56.

248 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

249 Vgl. Kat. KG 1899 Taf. XXVI.



Abb. 30 Unbek. Fotograf, Oberlichtsaal in der Villa Hainauer, ca. 1890, Fotografie.

Plaketten“, die für die Aufnahme offensichtlich entfernt worden war, jedoch in **Abb. 22** erkennbar ist.²⁵⁰

In der Gestaltung des Kabinetts orientierten sich die Kuratoren nur zum Teil an der Aufstellung der Werke in der Hainauer’schen Villa, von deren großem Oberlichtsaal eine Fotografie der Zeit um 1890 vorliegt (**Abb. 30**). Ludwig Pietsch zufolge hatte Julie Hainauer die Sammlung ihres Gatten nach dessen Tod „treulich in ihrem Hause auf den gewohnten Plätzen bewahrt“, sodass sich der Saal 1898 wohl weitgehend in dem Zustand befunden haben dürfte, der hier zu sehen ist.²⁵¹ Zwar ähnelt die Anordnung der Möbel an der linken Wand deutlich ihrer Aufstellung entlang der Mittelwand des Kabinetts, da die meisten Leihgaben aus der Sammlung in der Fotografie des Oberlichtsaals jedoch nicht wiederzufinden sind, lassen sich keine weiteren Übereinstimmungen hinsichtlich der Kombination dieser Stücke in der Ausstellung erkennen. Offensichtlich war es nicht das Ziel der Kuratoren, das Display der Werke aus dem Privatbereich der Villa Hainauer in die Ausstellung zu überführen. Die Kabinette stellten keine Faksimiles der Sammlerräume dar, sondern bildeten eine eigene, (temporär) musealisierte Form der Aufstellung, die jedoch einige Grundsätze der Arrangements der Sammlervillen wie die integrierte Aufstellung klar adaptierte.

250 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

251 Pietsch 1898 unpag. – Laut Kuhrau war Julie Hainauer nach dem Tod ihres Mannes allerdings in ein anderes Wohnhaus gezogen, genaue Angaben über den Zeitpunkt des Umzugs und das Arrangement der Sammlung macht er jedoch nicht. Vgl. Kuhrau 2005 S. 275.

4.1.2.4.3 Das Kabinett für die Sammlung James Simon

Das letzte Kabinett des Nordsaals nahm ein Teil von James Simons umfassender Renaissance-Sammlung ein (**Abb. 31**). Simon hatte mit mehr als 200 Exponaten die mit Abstand meisten Leihgaben für die Ausstellung bereitgestellt; über die Hälfte davon waren Plaketten und Medaillen. Wie Adolf von Beckerath übernahm er die Gestaltung seiner Abteilung selbst. Ähnlich wie er arrangierte Simon die Werke an den Wänden clusterartig um ein zentrales Mittelstück und setzte einzelne Möbelstücke darunter, wodurch die Blicke der Betrachtenden nach oben geleitet wurden und die Anordnung der Bilder dynamisch erschien. Durch die größeren Hängungsabstände im oberen Bereich der Rückwand wirkte diese zudem freier und leichter als die Arrangements der übrigen Sammlerräume.

Das Hauptstück der Mittelwand (**Rek. 10**) bildete das große Madonnen-Tondo von Raffaellino del Garbo (ca. 1476–1527), umgeben von vier Terracottareliefs Andrea della Robbias: Zwei Medaillons mit Darstellungen der Kirchenväter Gregor und Ambrosius sowie je eine Maria mit Kind und Engeln. Unter dem Rundbild hing das kleine Gemälde *Salome vor Herodes* von Antoniazzo Romano (1430–1508/12) flankiert von einander zugewandten venezianischen Frauenportraits zweier Nachfolger Giovanni Bellinis, Pietro degli Ingannati (tät. 1529–1548) und Vincenzo Catena (1470/80–1531).²⁵² Die fast zeitgleich entstandenen Bildnisse ergänzten einander kompositorisch perfekt.

Zu beiden Seiten der unteren Bildreihe waren zwei Kästen mit über 40 bronzenen Plaketten und Medaillen angebracht. Diese Gattung bildete ein recht neues Sammelgebiet. Die meisten dieser Stücke waren erst während der vergangenen anderthalb Jahrzehnte nach Berlin gekommen und nun erstmals ausgestellt.²⁵³ Simon hatte seine Kollektion italienischer Plaketten um 1870 als einer der Ersten, etwa gleichzeitig mit Oscar Hainauer und Wilhelm de Pourtalès, begonnen und sie bis zur Jahrhundertwende so vergrößert, dass nur die Sammlung Dreyfus in Paris sie noch übertraf.²⁵⁴ Er stattete zudem die Vitrine vor dem Kabinett und wohl auch einen Schautisch in der Mitte des *Séparées*, der in einer anderen Aufnahme (**Abb. 22**) zu sehen ist, mit Plaketten und Kleinbronzen aus.²⁵⁵

Vor der Mittelwand war schließlich eine Kredenz mit einer frühitalienischen Madonnen-Statuette von Andrea Pisano (um 1290–1348), einem an Mino da Fiesole (1430/31–1484) attribuierten Christusknaben sowie einem bronzenen Türklopfer mit der Darstellung einer Sirene von Il Riccio aufgestellt. Den oberen Wandabschluss bildete eine quadratische Tapiserie mit der Darstellung Christi und Marias aus der Sammlung Hainauer.

252 Der Katalog schreibt die *Salome* noch Bernardino Pinturicchio zu. Vgl. Kat. KG 1898 S. 3, Nr. 12.

253 Vgl. Knapp, Fritz: *Die italienischen Plaketten*. In: Kat. KG 1899 S. 101–104; hier S. 101.

254 1904 stiftete er dem Kaiser-Friedrich-Museum mit über 350 Medaillen mehr als ein Drittel seiner Kollektion. Vgl. Königliche Museen zu Berlin (Hg.): *Sammlung von Renaissance-Kunstwerken gestiftet von James Simon zum 18. Oktober 1904*. Berlin 1904. Nr. 87–383. – Weiterhin: Bode 1898 Nr. 263 unpag.

255 In der Vitrine gegenüber dem Kabinett befanden sich weiterhin Bronzen der Sammlung de Pourtalès sowie Apothekegefäße aus Bodes und von Beckeraths Besitz. Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.



Abb. 31 Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] James Simon, 1898, Lichtdruck.

Die linke Seitenwand wiederholte und verdichtete das an der Rückwand vorgegebene Muster eines um ein zentrales Hauptwerk angeordneten halbrunden Kranzes von Gemälden und Bildhauerarbeiten. Das Arrangement dominierte ein großes Jünglingsportrait von Bronzino (1503–1572), dem Mackowsky in seiner lobenden Besprechung einen kulturhistorischen Rang als charakteristisches Beispiel des Cortigiano-Typus, des idealen Höflings der Renaissance-Zeit, zusprach.²⁵⁶ Darunter hing Andrea Mategnas (1431–1506) berühmte *Maria mit schlafendem Kind*, das „werthvollste unter allen ausgestellten Bildern der italienischen Schule“.²⁵⁷ Rechts und links davon befanden sich zwei gefasste Madonnen-Statuetten auf Konsolen. Sie stammten aus dem Umfeld des Benedetto da Maiano (um 1442–1497) beziehungsweise von Gervais Delabarre (1570–1644). Letztere wurde damals für das Werk eines Sansovino-Nachfolgers gehalten.

Die Außenseiten des Ensembles bildeten zwei vertikale, spiegelgleich angeordnete Werkgruppen. Zuerst hingen zwei Reliefs mit einander zugewandten weiblichen Profilportraits. Das etwas größere auf der rechten Seite wurde dem Umfeld Desiderio da Settignanos (1428–1464) zugewiesen und ist heute an Gregorio di Lorenzo (1436–um 1504), den sogenannten Meister der Marmor-Madonnen, attribuiert, während das andere weiterhin keinem konkreten Schöpfer zuzuordnen ist. Unter dem rechten Relief hing das Bildnis eines jungen Venezianers, das nun als Arbeit von Mantegnas Konkurrenten Giovanni

256 Vgl. Mackowsky 1899 S. 42.

257 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

Bellini erkannt ist, im Katalog jedoch fehlt. Ihm gegenüber befand sich ein weiteres Portrait eines Mannes mit dunklem Bart und blonder *zarrera*-Frisur, das die Kuratoren zunächst einem Nachfolger Bellinis und später dem Meister selbst zuwies. Die zuletzt von Georg Gronau vorgeschlagene Zuschreibung an Andrea Previtali (um 1480–1528) blieb bis heute gültig.²⁵⁸

Unterhalb der Portraits hingen zwei große Reliefmedaillons. Der Katalog führt unter den Medaillen aus der Sammlung Simon keine passenden Stücke auf, doch finden sich in der Abteilung der Bronzen zwei runde Reliefs, deren Größen und Beschreibungen passend scheinen. So handelt es sich bei dem rechten Werk wohl um die Darstellung eines Kampfes zwischen Seegöttern aus der Werkstatt Alessandro Leopardis (um 1466–um 1523), die auf einen Entwurf Mantegnas zurückgeht,²⁵⁹ und bei dem linken um ein Portrait Francesco Sforzas (1401–1466), geschaffen von einem unbekanntem lombardischen Künstler.²⁶⁰ Dies dürften die beiden „Medaillen“ sein, die Simon 1897 als „Seitenstücke zu [s]einem Andrea [Mantegna]“ erwarb.²⁶¹

Vor der Wand stand ein kleiner Schrank mit einer Bronzestatuette eines gefesselten Kriegers von Pietro Tacca (1577–1640) und oberhalb der Gemälde schloss das Arrangement mit einem schmalen Stoffband in der Art einer Verdura ab, das der Katalog jedoch ebenso wie die Kredenz unerwähnt ließ. Am linken äußeren Rand der Stellwand sind in **Abb. 22**, wenn auch undeutlich, drei über einander platzierte kleinformatige Exponate zu erkennen. Bei dem oberen handelt es sich um eine vergoldete Plakette mit der Darstellung einer Maria in einem Rundbogen, die auch 1904 im James-Simon-Raum des Kaiser-Friedrich-Museums (**Abb. 33**) wieder aufgestellt wurde.²⁶²

Die Gestaltung der rechten Kabinettwand ist fotografisch nicht überliefert, doch nannte Bode einige der hier platzierten Werke in seinem Ausstellungsbericht. Diese Seite war wie schon im vorigen Kabinett für die nordalpinen Renaissancekünstler reserviert. Zu sehen waren eine kleine Predella mit vier Heiligendarstellungen von Gerard David, „ein paar feine farbenschöne Porträts“ eines Ehepaars von Bartel Bruyn sowie „ein größeres Frauenbildniß [sic] in der Art des Mabuse“.²⁶³

Wie in früheren Studien bereits wiederholt dargelegt wurde, findet die Gestaltung des Kabinetts, insbesondere die Zusammenstellung der ausgewählten Exponate, einige Entsprechungen in deren Anordnung in James Simons Arbeitszimmer (**Abb. 32**) und erneut in

258 Vgl. Kat. KG 1898² S. 4, Nr. 22. – Gronau 1899 S. 55. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [gg3198_040](#).

259 Kat. KG 1898 S. 77 Nr. 478. – Ein gleiches Stück befand sich in der Sammlung von Gustave Dreyfus. Vgl. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44110.html> [Letzter Zugriff: 25.03.2020]. – Mantegnas Kupferstich mit dem Kampf der Meergötter befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett Inv. Nr. A 87051.

260 Die Ähnlichkeit Sforzas mit dem Dargestellten auf dem Medaillon wird anhand von Münzvergleichen deutlich. Es findet sich später im James-Simon-Kabinett des KFM wieder, konnte bislang aber noch nicht im Bestand identifiziert werden. Vgl. Kat. KG 1898 S. 77 Nr. 479. – Für Hinweise und Unterstützung danke ich herzlich Neville Rowley.

261 James Simon an Wilhelm Bode, 23.10.1897. Zit. nach: Matthes 2020 S. 183, Nr. 152.

262 Vgl. Kat. KG 1898 S. 85, Nr. 543. – Für Hinweise hierzu danke ich Neville Rowley.

263 Bode 1898 Nr. 263 unpag. – Vgl. Kat. KG 1898 S. 12, Nr. 56a; S. 20, Nr. 93; S. 25f., Nr. 121f. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [gg0043z](#).



Abb. 32 Unbek. Fotograf, James Simons Arbeitszimmer, um 1900, Fotografie.



Abb. 33 Unbek. Fotograf, Das Kabinett James Simon im Kaiser-Friedrich-Museum, 1905, Lichtdruck.

seinem Sammlerraum im Kaiser-Friedrich-Museum (**Abb. 33**), der erst im Sommer 2019 neu eingerichtet wurde.²⁶⁴ So blieb beispielsweise das Arrangement der Mantegna-Madonna mit den beiden florentinischen Terrakotten in allen drei Räumen ebenso wie in der aktuellen Rekonstruktion von Neville Rowley nahezu identisch. Zwar wurden die Bilder, Skulpturen und Reliefs hier wie dort unterschiedlich kombiniert, doch blieben die als Pendants gewählten Werke wie die Portraits von Bellini und Previtali oder die Damenbildnisse von Ingannati und Catena stets komplementär zu einander positioniert. Ebenso wurden die zentralen Grundprinzipien von Symmetrie und Varianz in der Hängung stets beibehalten.

Wenn die Rezensenten der Renaissance-Ausstellung darauf hinwiesen, dass ihr Design als Muster für das Display des Kaiser-Friedrich-Museums dienen sollte, so bezogen sie sich in Teilen auch immer wieder auf die Sammlerkabinette, die sie in ihrer Gestaltung als besonders gelungen und vorbildhaft darstellten. Selbstverständlich war das Simon-Kabinett ein Sonderfall, da die Sammlung 1904 fast gänzlich so, wie sie hier gezeigt wurde, in öffentlichen Besitz übergang und in einem eigenen Museumsraum präsentiert wurde. Dieser hob sich, wie Bode betonte, in seiner Gestaltung jedoch deutlich von den übrigen Sälen des Museums ab, für die eine reduzierte und stärker akademisierte Anordnung der Exponate gewählt worden war.²⁶⁵

4.1.2.4.4 Das Kabinett für die Sammlung Richard von Kaufmann

In seinem Ausstellungsbericht für die *Vossische Zeitung* widmete Bode zuletzt auch dem kleinen Raum (**Abb. 34**) mit der Sammlung des Nationalökonomen Prof. Dr. Richard von Kaufmann eine knappe Besprechung:

In den schmalen Räumen an der Lindenseite ist das erste Kabinett, das regelmäßig zu Sonderausstellungen benutzt worden ist, mit einer Auswahl aus der Sammlung des Herrn Geheimrath Richard v. Kaufmann angefüllt. Da diese sich mehr als die der vorgenannten Sammler auf Bilder beschränkt, so hat das Kabinett fast ausschließlich den Charakter eines Bilderraumes. Bei dem starken Südlicht und der Zeit und Schulen der Bilder, die ausschließlich Niederländern und Deutschen der Renaissance angehörten, ist es freilich nicht so mannigfaltig, aber dafür in den Farben das reichste und stärkste von allen Sonderkabinetten.²⁶⁶

Tatsächlich wurden mit Ausnahme des Mostaert-Altars alle von ihm geliehenen Gemälde zusammen mit einigen Möbeln und Skulpturen in diesem Kabinett präsentiert.²⁶⁷ In den Quellen finden sich keine Hinweise darauf, welcher der beteiligten Kuratoren für die Ausstellung verantwortlich war oder ob von Kaufmann den Raum gar selbst eingerichtet hatte.

264 Vgl. Kuhrau 2005 S. 137, Abb. 46. – Bode, Wilhelm: *Das Kabinett Simon; Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin*. In: KuK 3.1905, S. 61–70. – Hierzu zuletzt: Rowley 2020.

265 Vgl. Bode 1905 S. 62.

266 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

267 Der Katalog führt 26 Gemälde aus dem Besitz von Kaufmanns auf, wobei einige Nummern zwei Werkteile – zumeist Altarflügel – beinhalteten.

Falls der Sammler tatsächlich an der Einrichtung des Kabinetts beteiligt war, so orientierte er sich offenbar kaum an der Ausstattung seiner eigenen Wohnräume, von denen Aufnahmen erhalten sind (**Abb. 35**), die 1917 im Auktionskatalog der Sammlung publiziert wurden. Es scheint jedoch nicht unwahrscheinlich, dass Max J. Friedländer, der die Sammlung im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen gesichtet und die Exponate für die Auswahl vorgeschlagen hatte, auch das Arrangement der Werke übernommen hatte. Seine Notizen zeigen, wie intensiv er sich insbesondere in Vorbereitung auf die zu verfassenden Katalogtexte mit den Leihgaben auseinandersetzte, wobei die Sammlung von Kaufmann mehrfach Erwähnung fand.²⁶⁸

Von diesem Kabinett haben sich keine so aufwändig inszenierten Fotografien erhalten wie für die drei übrigen *Séparées*. Aufgrund der Lichtverhältnisse und des begrenzten Platzes war es technisch nur schwer möglich, eine akzeptable Aufnahme des Zimmers anzufertigen. In der Fotografie der Ostseite des Uhrraals ist jedoch die dem Eingang gegenüberliegende Wand gut zu erkennen. Die hier befindlichen Werke lassen sich anhand der Katalogbeschreibungen und mithilfe von Vergleichsaufnahmen in den Auktionskatalogen der Sammlung allesamt identifizieren (**Rek. 11**).

An der schmalen Wand befanden sich fünf Gemälde altniederländischer und altdeutscher Meister. Ganz oben hing ein Herrenportrait von Lukas Cranach d. Ä., das in Bodes Augen das Beste unter den sechs Cranach-Bildern der Ausstellung war.²⁶⁹ Die darunter befindliche Darstellung der Anna Selbdritt umgeben von Heiligen und König Ludwig von Frankreich stammte vom Meister der Brügger Ursula-Legende. Sie war erst 1896 aus einer Wiener Sammlung in von Kaufmanns Besitz gelangt, nachdem sie zu

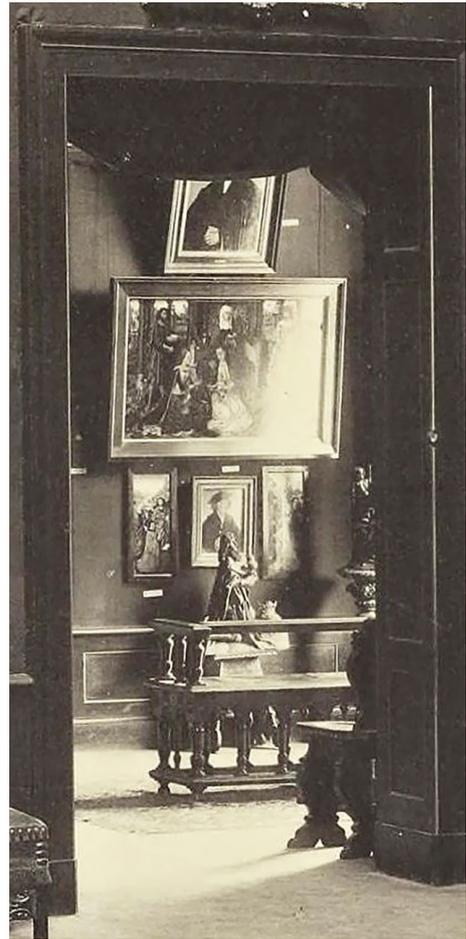


Abb. 34 Unbek. Fotograf, Blick in das Kabinett der Sammlung Richard von Kaufmann [Ausschnitt aus Abb. 22].

268 Vgl. Notitieboekjes M. J. Friedländer NL-HaRKD.178–180, unpag. – Hier finden sich Skizzen für die Aufstellung von Gemälden, Skulpturen und Möbeln sowie den Aufbau von Vitrinen, von denen allerdings keine eindeutig der Renaissance-Ausstellung oder dem Kaufmann-Kabinett zuzuordnen ist.

269 Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.



Abb. 35 Unbek. Fotograf, Sammlung Richard von Kaufmann, vor 1917, Fotografie.

Beginn des Jahrhunderts dem niederländischen König Wilhelm II. (1792–1849) gehört hatte.²⁷⁰ Die beiden oberen Bilder waren nach vorn angeschrägt gehängt worden, um für die Besucherinnen und Besucher in dem kleinen Raum gut sichtbar zu sein. In der Mitte der unteren Bildreihe befand sich das Selbstportrait des Meisters vom Tode der Maria, der später als der in Antwerpen tätige Joos van Cleve (1485–1540) identifiziert wurde.²⁷¹ Das Bild war bereits 1883 ausgestellt gewesen, als es sich noch im Besitz des Grafen von Redern befand.²⁷² Rechts und links davon hingen zwei Altarflügel mit Heiligen und Donatoren des Leuener Malers Aelbrecht Bouts (1451/55–1549), auf dessen Identität als Meister der Himmelfahrt Mariae Friedländer in seinem Katalogartikel bereits vorsichtig hinwies.²⁷³

Unterhalb der Bilder war auf einem niedrigen Tisch oder Hocker die mit Teilen ihrer farbigen Fassung erhaltene Holzskulptur eines knieenden Königs von einem unbekanntem oberrheinischen Meister aufgestellt.²⁷⁴ In der rechten Ecke des Raumes ist eine weitere

270 Vgl. RKDimages, Abb. Nr. 0000107327.

271 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin. Bd. 2. Die niederländischen, französischen und deutschen Gemälde* [Auktionskatalog]. München 1917, S. 168, Nr. 85.

272 Kat. 1883 S. 25 Nr. 16.

273 Vgl. Friedländer 1899 S. 11.

274 Vgl. Kaemmerer, Ludwig: *Deutsche Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts*. In: Kat. KG 1899, S. 72–81; bes. S. 77.

Skulptur im Anschnitt zu erkennen, bei der es sich um eine altdeutsche Bronzeplastik der Madonna mit Kind handelt, die mithilfe einer Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung identifiziert werden kann.²⁷⁵ In der Mitte des Raums ist eine französische Bank auf einem Teppich zu erkennen und an der Tür davor stand ein italienischer Schemel. Diese Möbelstücke waren jedoch nicht im Katalog verzeichnet.²⁷⁶

An der Wand rechts des Eingangs hing Friedländer zufolge ein Flügelaltar mit der Beweinung Christi und Heiligen-Darstellungen von Hans Memling (1430/1440–1494).²⁷⁷ Darüber hinaus befanden sich im Kabinett neben einem Herrenportrait von Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) auch Arbeiten von Stephan Lochner (1400/1410–1451), Hans Schäufelein (1480/85–1553/40) und Lucas van Leyden (1494–1533) sowie ein großes Triptychon von Joachim de Patinir.²⁷⁸ Über die genaue Platzierung dieser Werke liegen keine Informationen vor, doch ist angesichts des begrenzten Platzes von einer relativ dichten Hängung auszugehen. Konkrete Parallelen zur Hängung der Werke in von Kaufmanns Privaträumen (**Abb. 35**) lassen sich auf Basis des engen Bildausschnitts nicht ziehen.

4.1.3 Die erste Leihausstellung des KFMV im Palais Redern (1906)

Als der Vorstand des KFMV die Entscheidung traf, anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaars erstmals eine Ausstellung von Kunstwerken aus dem Besitz seiner Mitglieder zu veranstalten, standen die Organisatoren erneut vor der Aufgabe, ein geeignetes Lokal zu finden. Bereits 1902 war das alte Akademiegebäude abgebrochen worden und an dessen Stelle hatte der Bau der Staatsbibliothek begonnen. Abermals mussten die Künstler auf Interimslösungen ausweichen, bis sie 1907 schließlich ihr neues Domizil im ehemaligen Palais Arnim-Boizenburg am Pariser Platz beziehen konnten.²⁷⁹

James Simon hatte die Idee zur Ausstellung im Juli 1905 erstmals bei Bode vortragen und angefragt, ob „sich [dafür] nicht Räume im alten Museum freimachen“ sollten; hier hatte der Verein 1896 bereits die von ihm angekauften Kunstwerke präsentiert.²⁸⁰ Zwar ist Bodes Antwort nicht überliefert, doch stand spätestens im September fest, dass die Schau in der ersten Etage des ehemaligen Gräflin Redern'schen Palais auf der Straße Unter den Linden 1 (**Abb. 36**) veranstaltet werden würde.²⁸¹

Das 1736 für Friedrich Paul von Kameke (1711–1690) an der südöstlichen Ecke des Pariser Platzes errichtete Gebäude befand sich seit 1798 im Besitz der Familie von Redern

275 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*. Bd. 3. *Die Bildwerke*. München 1917, Taf. 22.

276 Vgl. hierzu: Cassirer/Helbing 1917b Taf. 87, 91.

277 Vgl. Friedländer 1899 S. 8 f. – Kat. KG 1898 S. 9, Nr. 45.

278 Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.

279 Vgl. Baumunk, Bodo-Michael: *Der Neubau der Akademischen Hochschulen für die Bildenden Künste und Musik*. In: Hingst 1996 S. 339–344.

280 SMB-ZA, IV/NL Bode 5136: James Simon an Wilhelm Bode, 09.07.1905. – Vgl. Kap. 3.1.2.2.

281 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 79–80: Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV, 07.09.1905.



Abb. 36 Unbek. Fotograf, *Das Palais Redern Unter den Linden*, 1905, Fotografie.

und war zwischen 1830 und 1833 im Auftrag des Grafen Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883) durch Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) umgebaut worden.²⁸² Von Rederns neue Stellung als Generalintendant der Hofbühnen hatte neben einer Neugestaltung der Fassade vor allem die Einrichtung repräsentativer Empfangs- und Gesellschaftsräume erfordert. Schinkel entwarf hierfür einen Salon, einen Tanz- und einen Speisesaal sowie eine Bibliothek und eine Gemäldegalerie für die Sammlungen des Grafen.

Nachdem das unter Denkmalschutz stehende Gebäude ab 1891 unbewohnt war, gelangte es 1905 schließlich durch Vermittlung des Reichskanzlers von Bülow (1849–1929) in den Besitz des Hoteliers und Gastronomen Lorenz Adlon (1849–1921).²⁸³ Da Adlon an diesem Standort ein neues Nobelhotel plante, wurde der Abriss des Hauses, gegen den sich zahlreiche Proteste in der Berliner und überregionalen Presse erhoben, für das Frühjahr

282 Zur Baugeschichte des Palais Redern vgl. Mackowsky, Hans: *Das Redern'sche Palais*. In: *KuK* 3.1905, S. 311–321.

283 Einer Aussage Max Liebermanns zufolge, sollte das unmittelbar ans Palais Arnim angrenzende Redern'sche Palais ursprünglich der Akademie als neuer Sitz zugesprochen werden. Da aber der aktuelle Besitzer horrenden Spielschulden zu begleichen hatte, verkaufte er es gezwungenermaßen an den höchstbietenden Interessenten, Lorenz Adlon. Vgl. Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin: 1930 – Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Wiesbaden 1976. S. 104.

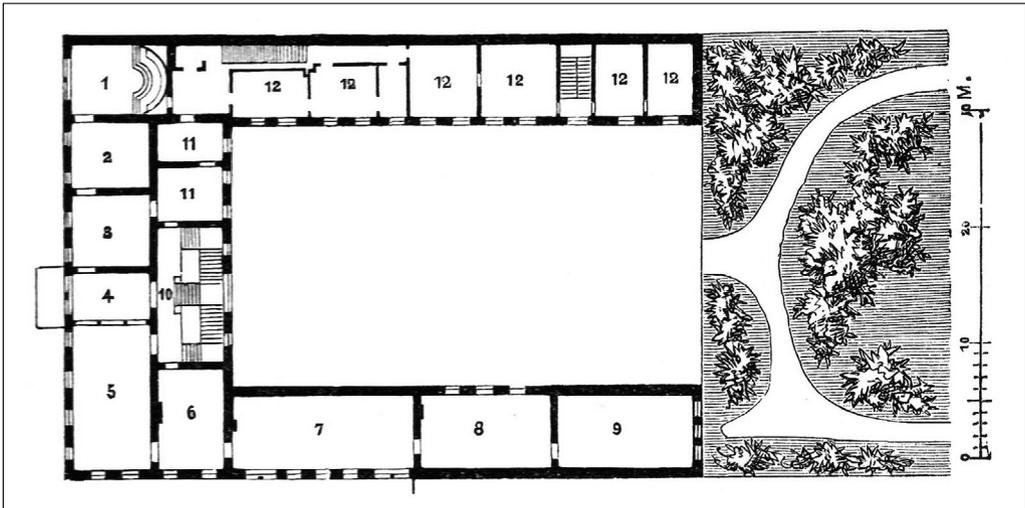


Abb. 37 Grundriss der 1. Etage im Palais Redern.

1906 festgesetzt. Der KFMV nutzte diese „traurige Gelegenheit [...], um die ansprechenden, von Schinkel ausgebauten Räume der Zopfzeit stilgerecht hergerichtet und ausgestattet, dem Publikum durch eine Ausstellung von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz noch einmal zugänglich zu machen.“²⁸⁴

Für die Ausstellung wurden sieben Räume (Abb. 37) im Obergeschoss des Nord- und des Westflügels durch den Architekten Carl von Großheim (1841–1911) „intim und pietätvoll zum Zwecke dieses kurzlebigen Museums hergerichtet“.²⁸⁵ Das Mittelgeschoss war über das repräsentativ gestaltete Treppenhaus (10) erreichbar, über das die Ausstellungsbesucher zunächst in den Eingangsraum (4) gelangten. Von hier aus gingen rechts und links die Gesellschaftsräume des Hauses ab. Nach Osten gelangte man über zwei annähernd gleichgroße Staatszimmer (2, 3) in den ehemaligen Salon (1), der mit seinem Tonnengewölbe und der apsisförmigen Rundung gegenüber dem Bogenfenster besonders aufwändig gestaltet war. Infolge eines Brandes im Jahr 1860 war Schinkels klassizistischer Entwurf allerdings drastisch verändert worden. Das hohe Wandpaneel war nun um ein Feld verkürzt und die beschädigte antikisierende Wandmalerei durch einen roten Stoff verkleidet worden. Die ehemals mit Nischen durchsetzte Exedra war einer glatten, geraden Wand gewichen.²⁸⁶

Dagegen hatte der großzügige Vorraum seine ursprüngliche Pracht weitgehend behalten. Er war von Norden her über ein zweigeschossiges Bogenfenster beleuchtet, dessen Rundung in ein in Grün-, Gold- und Blautönen ausgemaltes Tonnengewölbe in Form eines Laubengangs überging. Westlich öffnete sich der Raum durch zwei korinthische Säulen zum ganz in Weiß und Gold gehaltenen Tanzsaal (5) hin, der funktional wie architektonisch

284 Bode 1930 2. Bd. S. 185.

285 Graul, Richard: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. In: *ZfBK N.F.* 17.1906, H. 6, S. 133–141; hier S. 133.

286 Vgl. ebd. S. 319. – Stahl, Fritz: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin 1911. S. 120, Abb. 141.

eine Einheit mit dem Vorraum bildete.²⁸⁷ In der Südwestecke des Ballsaals schloss ein großzügiger Nebenraum (6) als Übergang zur Galerie (7) an. Sie hätte mit ihrer großzügigen Disposition und der guten Beleuchtung optimale Bedingungen geboten, wäre ihr Zustand nicht so „verwahrlost“ gewesen, wie bei Mackowsky beschrieben.²⁸⁸

Tatsächlich hatte der neue Besitzer des Gebäudes im Vorfeld der Ausstellung von der Nutzung dieses Raums abgeraten. Bruno Güterbock, der Schriftführer des Vereins, berichtete im Spätsommer 1905 die „erfreuliche Hoffnung, den langen Raum nach dem Pariser Platz hinaus für unsere Ausstellung mit nutzbar machen zu können“, sei durch Adlons Prokuristen „zu Wasser gemacht worden“ und er habe stattdessen die Wohn- und Schlafzimmer des Ostflügels angeboten.²⁸⁹ Da diese „nur durch eine Tapetentür zugänglich“ und schon aufgrund ihrer teils in einander verschachtelten Anordnung für Ausstellungszwecke gänzlich ungeeignet waren, muss der Verein auf die Nutzung des Bildersaals bestanden und ihn notdürftig saniert haben.²⁹⁰ In Anbetracht der enormen Anstrengungen, die seit 1883 wiederholt für die Herrichtung der Akademieräume unternommen worden waren, scheint der Gedanke, dass nun auch einem vor dem Abriss stehenden Gebäude mit ebensolchem Aufwand noch einmal zu neuem Glanz verholfen werden sollte, durchaus nicht abwegig.

Die Ausstellung präsentierte schließlich mehr als 500 Exponate unterschiedlicher Gattungen und Epochen, darunter etwa 160 vornehmlich niederländische Gemälde, 45 Holz- und Steinskulpturen sowie weitere 30 Bronzeplastiken und etwa 250 Kunsthandwerkserzeugnisse, die in Vitrinen aufgestellt und über alle Räume verteilt wurden.²⁹¹ Die Auswahl der Exponate sowie ihre Aufstellung waren von Bode geleitet und durch Max Friedländer und Bruno Güterbock umgesetzt worden.²⁹²

In den ersten drei Sälen [Salon und Staatszimmer, Anm. SK] sind die holländischen und vlämischen Gemälde vereinigt. Der weiße Saal [Tanzsaal, Anm. SK], der am deutlichsten das Gepräge des klassizistischen Geistes Schinkels zur Geltung bringt, enthält die Gemälde des XVIII. Jahrhunderts. Ein Saal mit Werken der italienischen Malerei und Skulptur der Renaissancezeit schließt sich an, und den Abschluß bildet ein Raum, der außer einigen Bildwebereien und Tafelbildern aus der Frühzeit deutscher Kunst insbesondere eine Anzahl von Holzskulpturen des XV. und XVI. Jahrhunderts aus Süddeutschland und den rheinischen Landen umschließt.²⁹³

287 Vgl. Mackowsky 1905 S. 320.

288 Ebd. S. 321.

289 SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 16.09.1905.

290 Ebd. – Eine Antwort Bodes ist allerdings ebenso wenig überliefert wie die weitere Korrespondenz mit Adlon.

291 Vgl. Kat. KFMV 1906. – Die Vitrinen waren von den Hofjuwelieren Gebr. Friedländer sowie durch Paul Seidel bereitgestellt worden. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 01.01.1906.

292 Allerdings übertrug Bode Friedländer zuletzt auch die Auswahl der Exponate: „Bei der definitiven Auswahl der Bilder etc. zu der Ausstellung werden Sie die Hauptsache übernehmen müssen.“ Aus: NL-HaRKD.177–180, Bl. 333 Bl. 270: Wilhelm Bode an Max J. Friedländer, 06.12.1905. – Weiterhin: Kat. KFMV 1906 Vorwort. – Valentiner, Wilhelm: *Die Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins im Palais Redern*. In: VZ Nr. 60, 06.02.1906, unpag.; Nr. 98, 28.02.1906, unpag.; hier Nr. 60.

293 Kat. KFMV 1906 Vorwort.

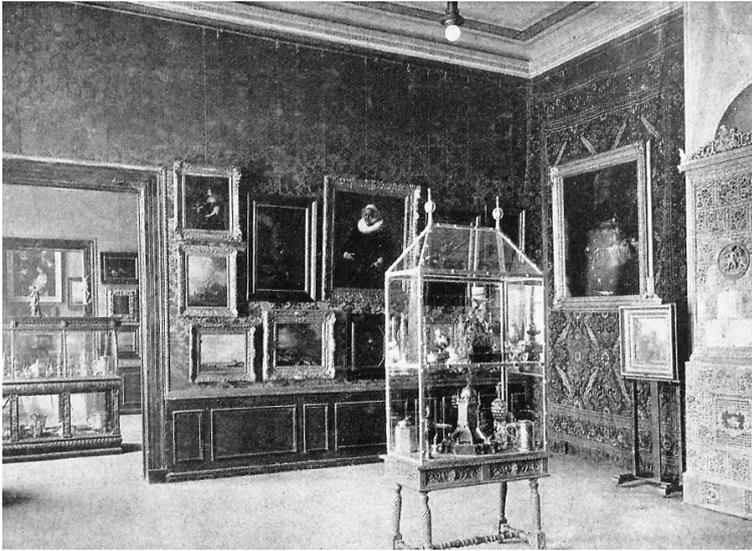


Abb. 38 Alexander Schmoll, *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins in Berlin* (Südostecke des ersten Staatszimmers), 1906, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Die einzige bekannte Fotografie der Ausstellungsräume (**Abb. 38**) zeigt die östliche und einen Teil der südlichen Wand des ersten Staatszimmers (3).²⁹⁴ Trotz der minderen Qualität der Aufnahme wird das Arrangement der Werke, von denen sich einige anhand der im Katalog wiedergegebenen Reproduktionen konkret identifizieren lassen, nachvollziehbar. Im Zentrum des Raums befand sich zunächst eine gläserne Vitrine auf reich geschnitztem Sockel, die Silberschmiedearbeiten auf zwei Ebenen verteilt präsentierte. Erkennbar sind ein Deckelhumpen in der rechten unteren Ecke und ein dahinter platzierter hoher Buckelhumpen.²⁹⁵ In der Mitte der Bodenebene war eine turmförmige Tischuhr aufgestellt, die jedoch im Katalog nicht verzeichnet ist. Links daneben ist eine sechseckige Teebüchse mit gewölbtem Deckel auszumachen. In der schwerer zu erkennenden oberen Vitrinenebene befand sich auf der rechten Seite einer von mehreren auf der Ausstellung präsentierten Kokosnusspokale, während in der Mitte ein Tafelaufsatz in Form eines springenden Hirsches in einem Gehege aufgestellt war.²⁹⁶ Links daneben ist ein weiterer kugelförmiger Pokal zu erkennen.

294 Die Aufnahme stammt vom Berliner Portrait- und Filmfotografen Alexander Schmoll (1880–1943/45), der auch die folgenden drei Leihausstellungen für *Die Woche* fotografierte. Sein Nachlass wurde im Zweiten Weltkrieg nahezu gänzlich zerstört und auch im Bestand des August Scherl Verlags im Digitalen Bildarchiv des Bundesarchivs Koblenz sind weder die Originalabzüge noch zusätzliche Aufnahmen nachzuweisen. Für Hinweise danke ich Martina Schmoll und Monika Fülöp.

295 Beide Arbeiten womöglich aus dem Besitz des Freiherrn von Stumm. Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 247f.

296 Vgl. ebd. Nr. 255.

Im Bereich rechts der Vitrine befand sich ein Kachelofen, neben dem ein Landschaftsbild auf einer Staffelei platziert war, das jedoch nicht konkret zu identifizieren ist.²⁹⁷ Die danebenliegende Tür war durch einen Wandbehang verborgen, worauf ein großformatiges, dunkles Gemälde hing, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um eines der Stilleben von Abraham van Beyerens (1620/21–1690), Willem Kalf (1610–1693) oder Gaspar Peeter Verbruggen d. J. (1664–1730) handelte.²⁹⁸

An der östlichen, mit einer gemusterten Tapete dekorierten Wand waren zwölf weitere, überwiegend holländische Gemälde platziert. Obgleich die rechte Wandhälfte teilweise von der Vitrine verdeckt wird, kann das Arrangement weitgehend rekonstruiert werden (**Rek. 12**). Das Zentrum bildete Frans Hals' *Portrait einer älteren Dame* aus dem Besitz von James Simon, wohl das älteste Stück an dieser Wand. Es wurde flankiert von zwei gleichgroßen, dunklen Gemälden, bei denen es sich um ein Stilleben-Paar des Flamen Jan Fyt (1611–1661) handeln dürfte. Unter dem Portrait befand sich Rembrandts *Bildnis einer jungen Dame*, ebenfalls aus der Sammlung Simon, das anhand seines achteckigen Rahmenausschnitts eindeutig zu identifizieren ist. Links davon waren drei Landschaften von Phillips Wouwerman, Willem van de Velde und Jacob van Ruisdael aus den Sammlungen Kappel, Hollitscher und Robert von Mendelssohn angeordnet. Darüber hing ein weiteres Damenportrait, das anhand der charakteristischen Armhaltung der Dargestellten als ein Werk Caspar Netschers aus dem Besitz von Fritz Clemm erkannt werden kann.

Entsprechend der Bode'schen Hängungsprinzipien dürfte die rechte Wandhälfte weitgehend symmetrisch zur linken gestaltet worden sein. Die bisherige Werkauswahl legt nahe, dass sich dort weitere Landschaften und Portraits befanden. Rechts oben ist ein sehr dunkles, hochrechteckiges Gemälde zu erkennen. Anhand der Maße, der Farbgebung und des Bildaufbaus erscheint Frans Hals' Herrenportrait aus Oscar Huldshinskys Besitz als eine valide Möglichkeit. Dieses Bildnis eines „etwas verlottert aussehende[n] Kerl[s]“ wurde in der Fachpresse als „kleines Meisterwerk“ gepriesen und 1909 erneut ausgestellt.²⁹⁹ Durch die starke Reflexion der Vitrine sind die darunter platzierten Bilder nicht erkennbar, doch finden sich im Katalog mehrere Werke, die anhand ihrer Maße als Pendants für Van de Veldes *Strand mit Blick aufs Meer* in Frage kämen. Meindert Hobbemas *Waldlichtung* entspricht ihm bis auf wenige Millimeter genau und würde sich mit seinem grünlichen Grundton passend zu den Bildhintergründen der Werke in der Mitte einfügen.³⁰⁰ Alternativ könnte auch *Pferde an der Tränke* von Philips Wouwerman hier platziert und mit dem etwas kleineren *Halt einer Jagdgesellschaft* desselben Künstlers zusammengestellt worden sein.³⁰¹

297 Womöglich handelte es sich um ein nachträglich eingereichtes Werk, das daher nicht im Katalog gelistet ist.

298 Ihrer Größe entsprechend kämen Kat. Nr. 7, 9, 19 (Beyerens), 72 (Kalf), 148 (Verbruggen) in Frage. – Bei dem Wandbehang könnte es sich um die Verdure-Tapisserie aus dem Besitz James Simons handeln. Vgl. ebd. Nr. 515.

299 Veth, Jan: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins im Redernschen Palais*. In: KuK 4.1906, S. 260–267; hier S. 263. – Weiterhin: Kap. 4.1.4.2.

300 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 63.

301 Vgl. ebd. Nr. 157 f.

Das Gemälde rechts des Rembrandt-Portraits lässt sich zuletzt ebenfalls nur vermuthungsweise zuordnen, da sich im Katalog kein maßgleiches Gegenstück zu Ruisdaels *Winterlandschaft* auf der anderen Wandseite findet. Auf der Fotografie ist lediglich der helle Hintergrund der oberen Bildhälfte auszumachen, weshalb ein Landschaftsbild oder Seestück als realistischste Varianten scheinen. Die Rekonstruktion schlägt Ruisdaels *Blick auf Haarlem* aus der Sammlung Huldshinsky vor, da es der *Winterlandschaft* in der Höhe ähnelte und auch in seiner Farbgebung passend scheint.

Generell bleiben die hier suggerierten Varianten nur einige von mehreren Möglichkeiten. Sie können ohne weitere Bild- oder Textquellen nicht endgültig verifiziert werden. Dennoch wird das dem Display dieser Wand zugrundeliegende Prinzip anhand der Teilrekonstruktion deutlich. Die Kuratoren zeigten dort vornehmlich holländische Gemälde des Goldenen Zeitalters und wählten Werke einiger der wichtigsten Repräsentanten der Gattungen Landschaft, Stilleben und Portrait. Jan Fyts Stilleben – sofern sie korrekt identifiziert sind – fallen in dieser Konzeption aus dem Rahmen und wurden wohl primär aus ästhetischen Gründen zur Vervollständigung des Arrangements hier platziert.

Die Fotografie gibt weiterhin den Blick in die angrenzenden Räume (2, 1) frei. Sie waren ebenfalls der niederländischen Malerei gewidmet, die die Hälfte aller Ausstellungsräume einnahm. Zu erkennen ist zunächst eine reich verzierte, bodentiefe Vitrine, auf deren oberen Abschluss zwei Statuetten platziert waren. Darinnen befanden sich zahlreiche größere und kleinere Gefäße und andere kunsthandwerkliche Gegenstände, die anhand der Aufnahme jedoch nicht zuzuordnen sind.

An der dahinter liegenden Wand werden drei dicht über einander hängende Gemälde sichtbar. Das obere ist deutlich als Jan Davisz. de Heems (1606–1683/84) *Stilleben mit abgeschälten Zitronen* aus dem Besitz von Hermann Frenkel zu erkennen.³⁰² Seine Maße bilden die Basis zu Identifizierung der beiden anderen Stücke. So kann das darunter befindliche kleinere Gemälde womöglich als Jan Steens Genrestück *Musizierende Bauern* aus der Sammlung Carl von Hollitschers benannt werden.³⁰³ Das letzte, querrrechteckige Bild wies etwa dieselben Werkmaße auf wie das Stilleben. Hierbei handelte es sich vermutlich um die von James Simon geliehene *Winterlandschaft mit gefrorenem Fluss* von Aert van der Neer.³⁰⁴ Für diese Benennung spricht die insgesamt helle Farbgebung mit dem dunklen Streifen der Häuserreihe im rechten mittleren Bildfeld, die sich auch in der Fotografie wiederfindet.

Im zuletzt anschließenden Salon (1) sind ebenfalls drei Bilder an der Ostwand auszumachen. Die große mehrfigurige Szene kann als eine Original-Wiederholung von Jacob Jordaens' Stockholmer *Anbetung der Hirten* identifiziert werden, die zum Zeitpunkt der Ausstellung Karl Max von Lichnowsky gehörte.³⁰⁵ Das darunter befindliche Gemälde scheint sich in einem Rahmen mit ovalem Bildausschnitt befunden zu haben, kann auf dieser Basis und anhand der angenommenen Maße allerdings nicht zugeordnet werden.

302 Vgl. ebd. Nr. 56. – Cassirer, Paul: *Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass Geheimrat Hermann Frenkel* [...]. Berlin 1932. S. 7, Nr. 32; Taf. XIII.

303 Vgl. ebd. Nr. 95.

304 Vgl. ebd. Nr. 91.

305 Vgl. ebd. Nr. 69.

Desgleichen ist auch die rechts der *Anbetung* zu sehende Landschaft, die wahrscheinlich das Format eines breiten, liegenden Rechtecks aufwies, nicht eindeutig zu identifizieren. Jan van Goyens *Flusslandschaft mit Wachturm* aus der Sammlung Huldshinsky könnte aufgrund seiner Abmessungen dafür in Frage kommen.³⁰⁶ Zur übrigen Ausstattung des Salons, der womöglich der flämischen Malerei gewidmet war, oder zu den beiden Staatszimmern, liegen keine weiteren Kenntnisse vor. Wilhelm Valentiner (1880–1858) schrieb zu Wirkung und Inhalt dieser und der weiteren Ausstellungsräume:

So ruhig und geschlossen das Gesamtbild der drei holländischen Zimmer ist, so bunt und reich ist das der drei übrigen Säle. Da sind alle Kunstgebiete mit Gemälden, Holz- und Marmorskulpturen, Bronzen, Schmuck, Porzellan, Silber- und Goldschmiedegefäßen, Dosen, Uhren, Bildwebereien vertreten, Erzeugnisse von fast allen kunstfreundlichen Ländern, den Niederlanden [...] Deutschland, Frankreich, England, Italien, Spanien und aus allen Kunstepochen, vom Mittelalter bis zur Biedermeierzeit [...].³⁰⁷

Zur konkreten Aufstellung der Exponate in den weiteren Räumen ist über ihre generelle Zusammenstellung hinaus nur wenig bekannt. Der Vorraum (4) und der Tanzsaal (5) bildeten einen „Saal des 18. Jahrhunderts“ und zeigten Gemälde des italienischen und französischen Rokoko sowie erstmals auch Werke des ‚Golden Age‘ der englischen Portraitmalerei, zu denen vereinzelte deutsche und spanische Arbeiten hinzukamen.³⁰⁸ Zu den Exponaten dieses Ausstellungsbereichs gehörten Werke von Nattier, Pater, Pesne, de Troy, Vanloo, Greuze und Bonaventura DeBar (1700–1729).³⁰⁹ Von den in Berlin bis dahin wenig gesammelten englischen Meistern waren mehrere Portraits von Reynolds, Romney und Lawrence sowie von Hoppner und Lely zu sehen, die überwiegend auswärtigen Vereinsmitgliedern gehörten.³¹⁰ Von Francisco Guardi (1712–1793) waren sieben venezianische Ansichten ausgestellt; drei weitere Veduten stammten von Canaletto (1697–1768).³¹¹ Francisco de Goyas *Portrait des Don Juan Antonio Llorente* aus der Sammlung Arnhold dürfte mit seinem dunklen Grundton einen deutlichen Kontrast zu den hellen und luftigen Bildern des englischen und französischen Rokoko gebildet haben.³¹² Sehr wahrscheinlich waren auch die beiden Portraits von Anton Graff hier aufgestellt.³¹³ Unklar bleibt, wie das Arrangement der Werke technisch umgesetzt wurde, da diese Säle aufgrund der zahlreichen Fenster, der Säulenstellung und der Wandnischen nur sehr wenig Hängefläche boten. Womöglich waren einige der Bilder auf Staffeleien oder Stellwänden platziert. Zuletzt befand sich im Tanzsaal auch eine Vitrine mit Porzellanfiguren und -geschirren aus der Sammlung Darmstädter.³¹⁴

306 Vgl. ebd. Nr. 37.

307 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

308 Stahl, Fritz: *Werke alter Kunst*. In: BTB 35.1906, H. 165, 27.02.1906, S. 2.

309 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 23, 40a, 77, 87f., 99–101, 144f.

310 Vgl. ebd. Nr. 67, 75f., Nr. 111–115.

311 Vgl. ebd. Nr. 15–17, 41–47.

312 Vgl. ebd. Nr. 34.

313 Vgl. ebd. Nr. 39f.

314 Vgl. Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Kat. KFMV 1906 Nr. 424–442.

Der zwischen Ballsaal und Galerie befindliche Nebenraum (6) war der Renaissancekunst gewidmet und präsentierte neben einigen bereits bekannten Stücken wie Rossellinos *Christusbüste* (**Abb. 13**) und dem *Bildnis eines jungen Mannes* der Botticelli-Werkstatt aus der Sammlung Hainauer auch einige Neuerwerbungen, die hier erstmals öffentlich gezeigt wurden. Zu nennen wären Tizians *Portrait des Antonio Anselmi* aus der Sammlung Willibalds von Dirksen oder Bronzinos *Portrait des Pierantonio Bandini* aus dem Besitz von Eduard Simon.³¹⁵ Diese Werke waren gemeinsam mit drei weiteren großformatigen Bildnissen von Veronese, Bordone und Sebastiano del Piombo an einer Wand aufgehängt und bestimmten den Raumeindruck durch ihre „tiefe, vornehme Farbenstimmung“.³¹⁶

Die Aufstellung italienischer Skulpturen und Möbel des 15. und 16. Jahrhunderts „verstärkte[...]den dekorativen Effekt“ des Saals und dürfte ihm eine ähnliche Wirkung verliehen haben wie sie die Renaissancekabinette der Ausstellungen von 1883 und 1898 zeigten.³¹⁷ Generell scheint dies der einzige Raum gewesen zu sein, der mit Mobiliar ausgestattet wurde. Auch enthielt der Katalog keine Abteilung für Möbelstücke, die diesmal nur marginal als bloße Dekorationsstücke eingesetzt wurden. Das Kunsthandwerk dagegen spielte nun zum letzten Mal seine seit 1890 prädominante Rolle in der Gestaltung der Leihausstellungen. Auch hier war in der Mitte des Raumes eine Vitrine mit Gold- und Silbergerät aufgestellt, das den Luxus der Zeit in zahlreichen Beispielen widerspiegelte und den Renaissance-Saal in seiner Gesamtwirkung vervollständigte.

Zuletzt zeigte die südlich anschließende große Galerie überwiegend Werke der mittelalterlichen Holzbildhauerei. Unter den knapp 50 vornehmlich altdeutschen Holz- und Steinbildwerken, die auf James Simons expliziten Wunsch in die Ausstellung aufgenommen worden waren und vornehmlich aus seiner sowie Benoit Oppenheims Sammlung stammten, befanden sich mehrere seltene Meisterwerke ihrer Zeit wie etwa die *Büste eines heiligen Bischofs* von Tilman Riemenschneider (1460–1531) oder eine süddeutsche Holzgruppe der *Anna Selbdritt* aus dem frühen 16. Jahrhundert.³¹⁸ Über ihre konkrete Anordnung machen die Rezensionen keine Angaben. Lediglich Wilhelm Valentiner urteilte über den „Saal nordischer Plastik“, „fünfhundert Jahre alte Holzskulpturen“ sähen „auf die Entfernung nun einmal nicht sauber und adrett aus wie Porzellanpüppchen aus der Rokokozeit“, was die Vermutung nahelegt, dass einige der Stücke auf Konsolen an den Wänden platziert waren.³¹⁹ Neben den Skulpturen und Schnitzaltären war der Saal zudem mit altdeutschen Tapisserien und Gemälden ausgestattet, darunter auch die *Anbetung der Könige* nach Bernaert van Orley, die ihre Besitzerin Julie Hainauer bereits 1898 ausgestellt hatte.³²⁰

Zur Gesamtwirkung der Ausstellung schrieb Richard Graul, sie sei „ohne den ärgerlichen Zwang eines allzu strikt durchgeführten Prinzips, aber mit Geschmack und [einer]

315 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 14, 143.

316 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Kat. KFMV 1906 Nr. 11, 102, 149.

317 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

318 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 178, 187.

319 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

320 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 518.

gefälligen Abwechslung“ ausgeführt worden.³²¹ In Wilhelm Valentiners Augen hatte „sich hier Verschiedenes nah zusammengefunden [...], wie es der Zufall und dekorative Rücksichten ergaben“.³²² Bode und sein Stab hatten sich in dieser ersten Leihausstellung des KFMV erstmals wieder gegen ein monothematisches Programm entschieden und stattdessen eine Gesamtschau der bedeutendsten Erwerbungen seiner Mitglieder initiiert. Anstelle der wissenschaftlichen Erforschung einer Kunstepoche standen nun die persönlichen Leistungen der Sammler im Fokus.³²³ So wurden etwa Vermeers *Dame und Dienerin*, das James Simon noch nachträglich nach der Eröffnung der Ausstellung einreichte, und Rembrandts Selbstportrait aus der Sammlung Robert von Mendelssohns als Sensationsstücke der Schau zelebriert und ihre Besitzer in der Presse als erfolgreiche Kunstkäufer gelobt.³²⁴ Die bislang nur als bescheiden zu bezeichnenden didaktischen Ansätze traten dagegen verstärkt in den Hintergrund. In der Aufnahme des ersten Staatszimmers ist keine Beschilderung oder Nummerierung zu erkennen und auch das Ausstellungsverzeichnis ging äußerst sparsam mit Informationen zu den Exponaten um. Der Katalog beschränkte sich erstmals wieder gänzlich auf die Form eines Ausstellungsverzeichnisses und auf wissenschaftliche Beiträge der Kuratoren wurde verzichtet. An dieser Stelle kündigt sich bereits ein Qualitätswandel in den von Bode verantworteten Leihausstellungen an, der anhand der weiteren Fallbeispiele (1909 und 1914) noch stärker deutlich werden wird.

4.1.4 Die Ausstellungen im Neuen Akademiegebäude

Nach dem Abbruch des alten Marstallgebäudes auf der Straße Unter den Linden erhielt die Königliche Akademie der Künste ihren neuen Standort im Arnim'schen Palais am Pariser Platz 4 (**Abb. 39**). Der Bau wurde ab 1905 vom Hofarchitekten Ernst von Ihne (1848–1917) an die neuen Zwecke angepasst und am 24. Januar 1907 durch Kaiser Wilhelm II. und Kaiserin Auguste Viktoria in einem Festakt eingeweiht.³²⁵ Da hier die letzten vier Ausstellungsbeispiele stattfanden, sollen die verfügbaren Säle in ihrer Disposition und Gestaltung im Folgenden kursorisch beschrieben werden.³²⁶

Unter weitgehender Beibehaltung der bestehenden Bausubstanz hatte von Ihne den Nordteil des Baus zum Wohn- und Geschäftsgebäude der Akademieleitung umgestaltet,

321 Graul 1906 S. 133.

322 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

323 Vgl. o. V. *Die Ausstellung von Werken alter Kunst*. In: BTB 35.1906 Nr. 47, 26.01.1906, S. 2. – Hierzu weiterhin Kap. 5.2.1.

324 Vgl. Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Veth 1906 S. 267.

325 Vgl. o. V.: *Vermischtes*. In: Kunstchronik N. F. 18.1907, H. 14, Sp. 218. – Zum Um- und Neubau des Akademiegebäudes siehe insbes.: Gaethgens, Thomas W./Winkler, Kurt (Hgg.): *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2000. Bd. 1 S. 199 f. – Durth, Werner/Behnisch, Günter: *Berlin. Pariser Platz. Neubau der Akademie der Künste*. Berlin 2005. – Brüstlein, Uli: *Der Ausbau des Palais Arnim zum Dienstgebäude für die Königliche Akademie der Künste*. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 27.1907, Nr. 71, S. 466–468.

326 Für das Folgende vgl. insbes. Brüstlein 1907.



Abb. 39 Carl Weinrother, *Berlin, Akademie der Künste am Pariser Platz*, 1933, Fotografie.

während er im Bereich des ehemaligen Gartens einen breiten Ausstellungskomplex mit einer gläsernen Dachkonstruktion errichtete (**Abb. 40**). Die Besucherinnen und Besucher erreichten den Ausstellungsbau über den Haupteingang der Nordfassade, der zunächst in eine große Eintrittshalle und einen Vorraum mit Garderobe und Kassenbereich überging. Von dort aus leitete eine gewölbte Verbindungshalle, die auch als Festraum für Eröffnungsfeiern genutzt wurde, mittig in die Schausäle über. Der eigentliche Ausstellungskomplex begann mit einem quadratischen Saal, auf den ein über 200 m² großer Quersaal folgte. Hieran schlossen zwei weitere große Säle in der Mittelachse des Baus an, die von einem Kranz kleinerer Räume und Kabinette umgeben waren. Im Osten und Westen befanden sich spiegelgleiche Raumfolgen mit je drei Zimmern und im Süden schloss der Ausstellungstrakt mit zwei nebeneinander liegenden Räumen von je über 100 m² Größe ab, die für die Aufstellung von Skulpturen vorgesehen waren und zusätzlich zum Oberlicht über seitliche Fenster verfügten. Die zehn übrigen Säle wurden allein über ihre mit weißem Ornamentglas ausgestatteten Oberlichter beleuchtet.

Die Hauptsäle waren in ihrer Gestaltung durch breite Stuckrahmungen an den Türen, die grünen Marmor imitierten, sowie eine grünliche Tafelung im unteren Wandbereich und einem Bodenbelag aus grau-rot gemusterten Terrazzofliesen von den übrigen Räumen unterschieden. Deren einzigen architektonischen Schmuck bildeten die in hellgrauem Stuck gehaltenen Randstreifen der Oberlichter. Die Wände waren mit grobem Leinenstoff bespannt, der in den Nebensälen rot oder grün gestrichen war und in den übrigen Räumen seine natürliche grau-gelbe Färbung behielt.

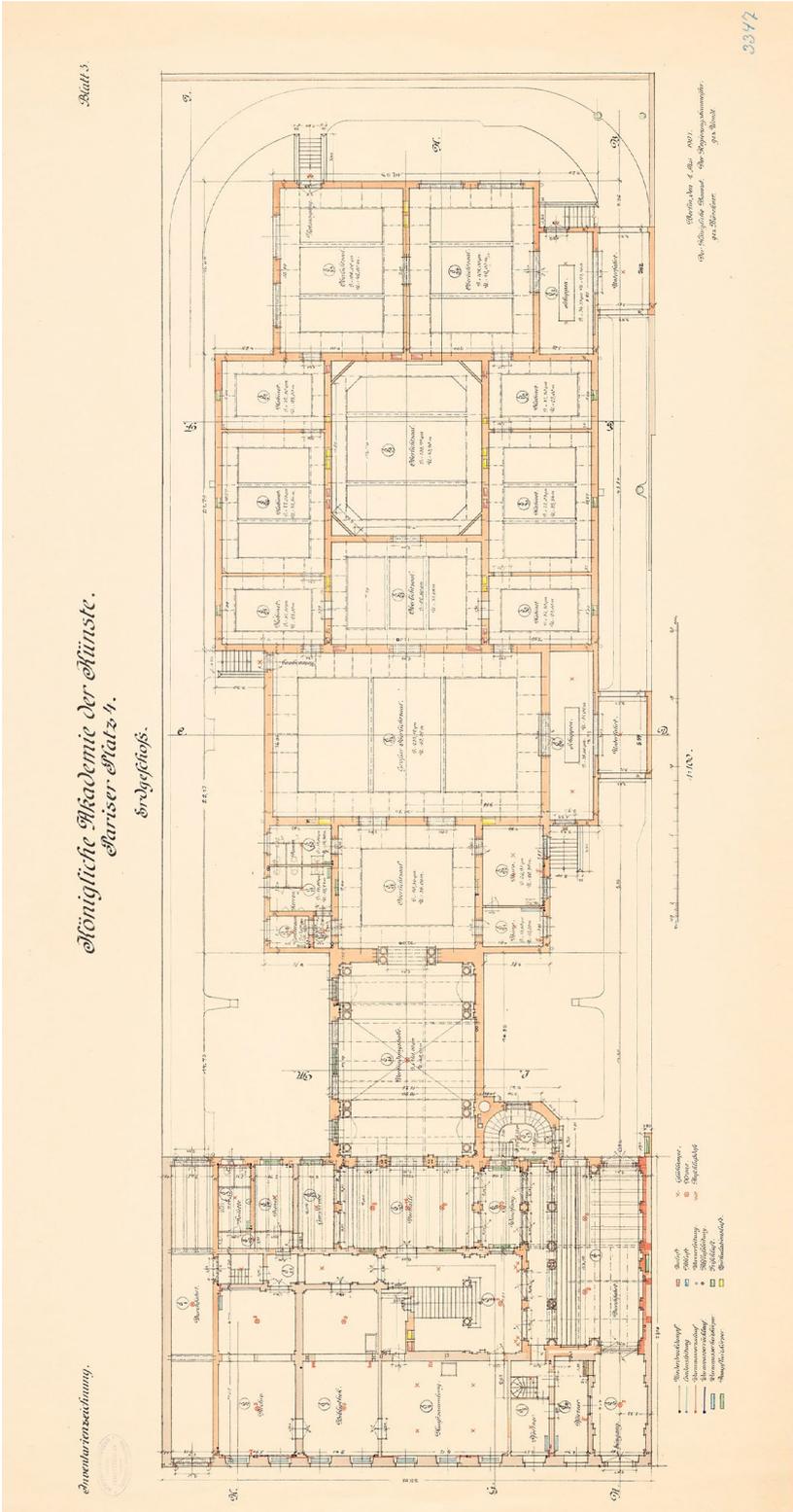


Abb. 40 Ernst von Ihne, Akademie der Künste, Berlin. Umbau und Neubau 1904–1907, Grundriss 1. Obergeschoss 1:100, Lithographie farbig auf Karton.

Dieses gigantische Ausstellungsareal wurde von den Kuratoren oft nur zum Teil bespielt, was durch die individuelle Öffnung und Schließung der einzelnen Säle und Raumfolgen ermöglicht wurde. Nur die *Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* nutzte tatsächlich alle verfügbaren Räume.

4.1.4.1 Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)

Die britische Malerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erfuhr um die Jahrhundertwende neue Aufmerksamkeit innerhalb der englischen wie auch der deutschsprachigen Kunstforschung. Anknüpfend an Walter Armstrongs (1850–1918) große Monografien zu Gainsborough und Reynolds machte Richard Muther (1860–1909) die Meister der Georgianischen Ära (1714–1830) in seiner *Geschichte der Englischen Malerei* (1903) auch im Kaiserreich wieder bekannt.³²⁷ Weitere Publikationen wie Walther Gensels (1870–1910) Aufsatz zur englischen Portraitkunst zeugen von einem anhaltenden Interesse an der British School, die sich hier aufgrund ihrer stilistischen Bezüge zu den Alten Meistern sowie der großen Individualität und eigenwilligen Eleganz der Dargestellten besonderer Beliebtheit erfreute, in den Museen allerdings kaum repräsentiert war.³²⁸ Zwar waren die Hauptwerke der wichtigsten britischen Künstler aus Fotografien und grafischen Reproduktionen bekannt, Originalen aber konnte das deutsche Kunstpublikum im eigenen Land nur selten begegnen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb die im Januar 1908 eröffnete *Ausstellung älterer englischer Kunst* als eines der wichtigsten Kulturereignisse ihrer Zeit gefeiert wurde.³²⁹

Sie präsentierte mehr als 100 Gemälde und ebenso viele Radierungen und Zeichnungen britischer Meister vom Elisabethanischen Zeitalter (1558–1603) bis zur Regency (1811–1820). Ihr Schwerpunkt lag auf der Portraitkunst des ‚Goldenen Zeitalters‘: Gezeigt wurden 28 Gemälde von Reynolds, 19 von Gainsborough – darunter mehrere Hauptwerke dieser Meister – und weitere neun beziehungsweise acht Bilder von George Romney, John Hoppner und dem Schotten Henry Raeburn (1756–1823). Thomas Lawrence (1769–1830) war mit sechs, John Constable (1776–1839) mit fünf Werken vertreten. Abgesehen von William Hogarth (1697–1764), Johan Zoffany (1733–1810) und David Wilkie (1785–1841) waren die wichtigsten Vertreter der englischen Malerei dieser Zeit repräsentiert.

Für die Ausstellung wurden neun der zwölf Schausäle sowie der quadratische Vorraum und die Verbindungshalle (**Abb. 41**) genutzt. Ludwig Justi, der in die Vorbereitungen involviert gewesen war, beschrieb die „schönen, ruhigen und trefflich beleuchteten

327 Vgl. Armstrong, Walter: *Gainsborough and his Place in English Art*. London 1898. – Ders.: *Sir Joshua Reynolds, first President of the Royal Academy*. London 1900. – Muther, Richard: *Geschichte der Englischen Malerei*. Berlin 1903. – Weiterhin: Osborn, Max: *Alte englische Kunst in Berlin*. In: *Kunstwart* 21.1908, H. 11, S. 313–316.

328 Vgl. Gensel, Walther: *Die klassische Bildniskunst in England*. In: *KfA* 22.1906/07, H. 7, S. 153–169.

329 Vgl. Justi 1908. – C.: *Ausstellung altenglischer Kunst in der Berliner Akademie der Künste*. In: *Kunstchronik* N. F. 19.1908, Sp. 241–246. – Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst*. In: *BVZ* 56.1908, Nr. 43, 26.01.1908, S. 2 f. – Grisebach, August: *Die Ausstellung englischer Kunst in Berlin*. In: *KfA* 23.1908, H. 14, S. 313–322. – Friedländer, Max J.: *Die Engländer in der Berliner Akademie*. In: *KuK* 6.1908, H. 6, S. 219–223.

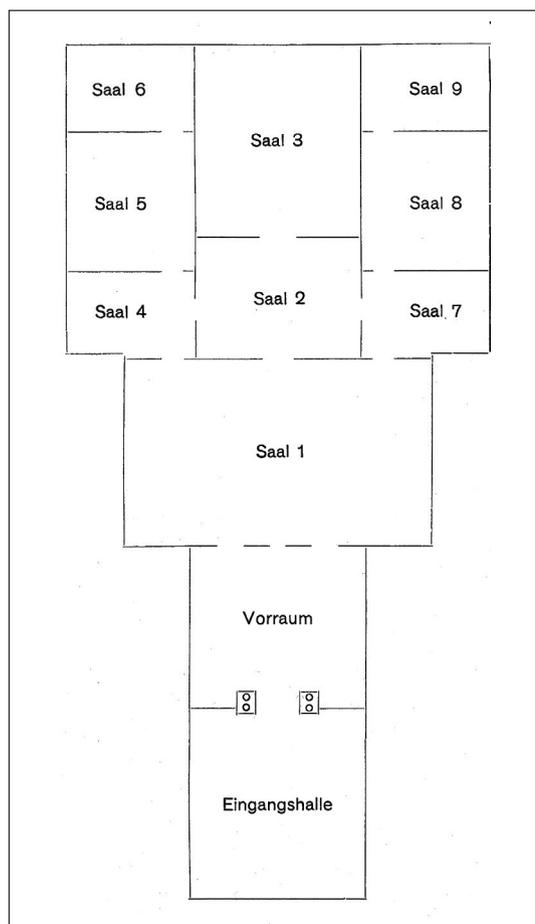


Abb. 41 Grundriß der Ausstellungsräume, 1908.

koppelt blieb, nimmt eine besondere Position innerhalb des Gesamtdisplays ein. Sie wurde in den zeitgenössischen Beschreibungen stets übergangen, obgleich – oder gerade weil – sie die zentrale Aussage dieses deutsch-englischen Gemeinschaftsprojektes transportierte. Allein das Verzeichnis führt die drei hier präsentierten Exponate auf: Zu sehen waren ein Portrait des Generalfeldmarschalls Blücher (1742–1819) von Arthur William Devis (1762–1822), das von Thomas Lawrence geschaffene Bildnis des britischen Außenministers Robert Stewart (1769–1822) und eine Kopie seines *Portraits des Staatskanzlers Hardenberg*.³³²

330 Justi 1908 S. 290.

331 Die Exponate wurden im Uhrzeigersinn je links des Eingangs beginnend aufgeführt. Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung älterer englischer Kunst*. Berlin et al. 1908. S. 10. [Nachf. Kat. AdK 1908]

332 Die Portraits von Hardenberg und Blücher stammten aus dem Besitz des Grafen von Seckendorff, während das Stewart-Bild von dessen Nachkommen, dem Marquess of Londonderry (1852–1915) geliehen war Vgl. Kat. AdK 1908 S. 10, Nr. 1–3.

Ausstellungsräume“ in seinem Artikel für die *Woche* und die „großzügige und vornehme Anordnung“ der Gemälde, die „nicht wenig zu dem schlechthin überwältigenden Eindruck dieser Ausstellung“ beigetragen habe.³³⁰

Da die Exponate im Katalog den jeweiligen Sälen zugeordnet und ihrer Aufstellung entsprechend der Reihe nach aufgelistet sind, lässt sich ihre Anordnung weitgehend nachvollziehen.³³¹ Dennoch soll im Folgenden nicht jedes Werk einzeln benannt und seinem vermuteten Hängungsort zugewiesen werden, sondern es gilt vielmehr, die grundlegenden Prinzipien des Displays sowie die Gesamtkonzeption der Ausstellung zu rekonstruieren. Dies scheint insbesondere auch deshalb lohnenswert, da das Begleitheft erstmals die intendierte Wegführung durch die einzelnen Räume sowie die gesamte Ausstellung vorgab und so die Dramaturgie ihres Aufbaus erkennbar werden ließ (**Rek. 13**).

Die der eigentlichen Ausstellung vorgeschaltete Eingangshalle, die funktional vom Rest der Schau ent-

Die herausgehobene Platzierung dieser drei Gemälde ist als deutliche Botschaft der Veranstalter an die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung und insbesondere die Gäste der hier veranstalteten Eröffnungsfeier zu verstehen.³³³ Blücher, Stewart und Hardenberg hatten zu den bedeutendsten Akteuren der deutsch-englischen Allianz während der Koalitionskriege gehört.³³⁴ Sie standen exemplarisch für die erfolgreiche Zusammenarbeit Preußens und des Vereinigten Königreichs im Kampf um die Wiederherstellung und den Erhalt des Friedens in Europa sowie gegen den gemeinsamen Feind Frankreich. Dieses hier so deutlich evozierte historische Staatenbündnis war offensichtlich als Appell für eine erneute friedliche Koexistenz gemeint, für die die Ausstellung im Sinne der aktuellen Friedensbewegung einen Grundstein legen sollte. Um diese Aussage zu verstärken, wurden auch in den folgenden Räumen punktuell Bezüge zum historisch engen Verhältnis zwischen Deutschland und England hergestellt.

Der an die Eingangshalle anschließende Vorraum zeigte zehn Portraits englischer Monarchen und Monarchinnen, die mit einer Ausnahme sämtlich zur Sammlung der Kaiserin Friedrich gehört hatten.³³⁵ Justi bezeichnete den Saal als „eine Art Anlauf“, da die meisten dieser Bilder aus der Zeit „vor dem ungeahnten Aufschwung der englischen Kunst“ stammten und deren Vorläufer, die Malerei Holbeins, van Dycks und Lelys repräsentierten.³³⁶ Allerdings waren die meisten dieser Werke keinem konkreten Künstler zuzuordnen und es befanden sich selbst einige Kopien darunter. Der Originalwert der Gemälde war hier jedoch weniger relevant als die dargestellte Person beziehungsweise die Kunst und die Zeit, die sie vertrat.

Links des Saaleingangs befanden sich Darstellungen König Georges II. (reg. 1727–1760), des Verbündeten Friedrichs II. im Siebenjährigen Krieg (1756–1763), sowie des ersten Hannoveraner Regenten, George I. (reg. 1714–1727).³³⁷ Die Welfen waren mit den Hohenzollern familiär eng verbunden und so wurde nicht nur auf eine weitere militärische Allianz der beiden Staaten rekurriert, sondern auch die dynastische Beziehung des preußischen und des britischen Herrscherhauses hervorgehoben. Nicht zufällig waren diese Bildnisse an den Beginn des Rundgangs gestellt, der nun in einer antichronologischen Abfolge mit den Stuarts und Tudors fortsetzte. Es folgten unter anderem Staatsportraits

333 Vgl. hierzu Kap. 4.3.1.

334 Blücher hatte die Freiheitskämpfe gegen die französischen Armeen angeführt und Napoleon 1815 gemeinsam mit General Wellington (1769–1852) in der Schlacht von Waterloo besiegt. Carl August von Hardenberg (1750–1822) und Robert Stewart waren im selben Jahr auf dem Wiener Kongress an der Neuordnung Europas beteiligt, nachdem sie bereits zuvor internationale Bündnisse gegen Frankreich geformt hatten. Vgl. Hausscherr, Hans: *Blücher von Wahlstatt, Gebhard Leberecht Fürst*. In: NDB 2.1955, S. 317–319. – Ders./Bußmann, Walter: *Hardenberg, Carl August Fürst von/seit 1814*. In: NDB 7.1966, S. 658–663. – Roland Thorne: *Stewart, Robert, Viscount Castlereagh and second marquess of Londonderry (1769–1822)*. In: ODNB, 21. Mai 2009. [Vollst. Ang. Siehe Lit. VZ].

335 Sie waren nun im Besitz von Margarethe Landgräfin von Hessen-Kassel. Vgl. Kat. AdK 1908 S. 12–18, Nr. 5–17.

336 Justi 1908 S. 290. – Vgl. weiterhin: Rosenberg 1908.

337 Zum Haus Hannover auf den britischen Thron vgl. Thompson, Andrew C.: *Georg I. und Georg II. Die neuen Herrscher*. In: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hg.): *Als die Royals aus Hannover kamen. Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1837*. Dresden 2014. S. 46–69.

König Charles II. (reg. 1660–1685) und seiner Gattin Catharina von Braganza (1638–1705) sowie mehrere Werke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, darunter zeitgenössische Kopien von Antonis Mors *Königin Mary I.* und des sogenannten Cobham Portraits von Elizabeth I. (reg. 1558–1603).³³⁸

Der folgende große Quersaal (1) eröffnete mit 21 Portraits britischer Meister des 18. Jahrhunderts den Hauptteil der Ausstellung.³³⁹ Da mit einer Ausnahme alle Gemälde identifiziert werden können, lassen sich mithilfe der im Katalog angegebenen Hängungsfolge anschauliche Rekonstruktionstableaus des Raums erstellen (**Rek. 14–15b**). Hier wird deutlich, dass die jeweils gegenüberliegenden Wände in der Anordnung der Exponate komplementär gestaltet waren. Während die Nord- und die Südseite im Wechsel größere und kleinere Gemälde präsentierten, zeigten die beiden zwölf Meter langen Seitenwände jeweils eine gestaffelte Hängung. Dort hing in der Mitte der Wand je ein lebensgroßes Reiterportrait, flankiert von zwei großformatigen Damenbildnissen, auf die an den Außenseiten wiederum kleinere Kinder- und Herrenportraits folgten, wobei die jeweils gegenüber platzierten Werke zueinander in Dialog gesetzt wurden.

Die linke (östliche) Wand präsentierte überwiegend Werke der beiden Hauptmeister der Gründerjahre der Royal Academy, Reynolds und Gainsborough, die hier im Wechsel aufgestellt waren, während die rechte Seite auch Vertreter der jüngeren Künstlergeneration zeigte. Links bildete eine Variante von Reynolds' *Marquess of Granby* das Zentrum und komplementär dazu befand sich auf der rechten Raumseite Gainsboroughs *General Honywood*, der verglichen mit dem viel gerühmten Gegenstück von den Rezensenten als „kraftlos und verschwommen“ wahrgenommen wurde.³⁴⁰ Die beiden Militärs hatten an der Seite Georges II. im Siebenjährigen Krieg gekämpft und so wurde dem Publikum erneut diese ‚glorreiche Episode‘ der deutsch-englischen Geschichte vor Augen geführt.

Die weiteren, von Türen durchbrochenen Wände waren ebenfalls der jüngeren (Nordseite) respektive älteren Künstlergeneration (Süden) gewidmet. Zu sehen waren etwa das Gruppenbild der drei Kinder der Familie Elphinstone in der Mitte der Eingangswand, über das Justi schrieb, nie „eine bessere Malerei von Raeburn gesehen zu haben“.³⁴¹ An den Außenwänden befanden sich weitere lebensgroße Familienportraits von Hoppner und Raeburn. Die Braun- und Cremetöne ihrer Bildhintergründe ließen das Arrangement harmonisch und visuell geschlossen wirken. Desgleichen war auch die gegenüberliegende Saalseite farblich einheitlich gestaltet. Auf den breiten Wandstücken zwischen den Durchgängen dominierten die von Gainsborough als Pendants geschaffenen Bildnisse des *Viscount Ligonier* und seiner Gattin. Dazwischen und an den Schmalwänden befanden sich vier kleinere Damenportraits von Reynolds und Romney, die teilweise den roten Hauptton der Ligonier-Bilder aufgriffen.

338 Zu den Stuart-Portraits vgl. Bildindex.de, Aufn.-Nr. [187.886](#); [187.899](#). – Zu den Tudor-Bildnissen vgl. Ranke, Winfried (Hg.): *Victoria & Albert, Vicky & the Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 246, Kat. Nr. IV/4 [Abbildung des Portraits der Queen Mary]. – Mai, Monica: *Bildnis der Königin Elisabeth I. von England (1533–1603)*. In: Ebd. S. 245, Kat. Nr. IV/5. – Weiterhin: Bildindex.de, Bilddatei Nr. [fm187880](#).

339 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 20–28, Nr. 18–38.

340 Grisebach 1908 S. 318.

341 Justi 1908 S. 290.

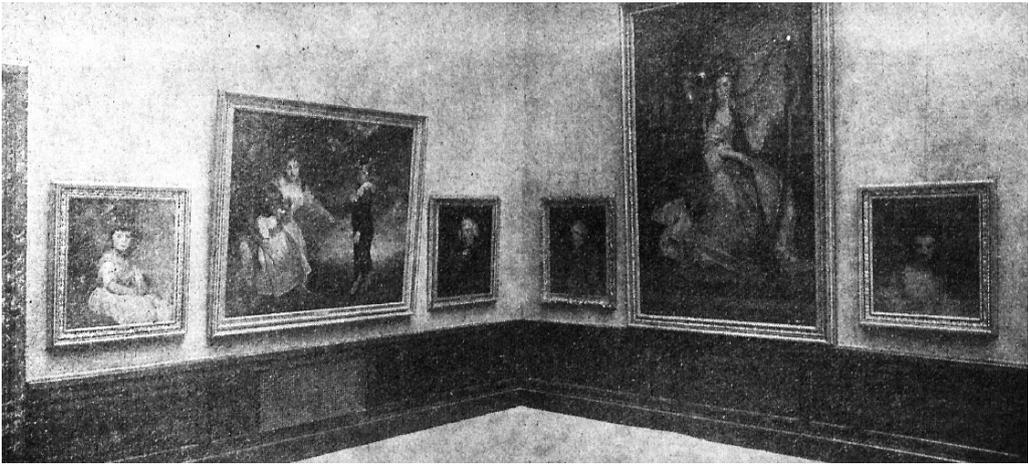


Abb. 42 Alexander Schmoll, *Von der Ausstellung berühmter englischer Meisterbilder in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* [Südostecke Saal 2], 1908, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Sie stammten fast alle aus dem Besitz des Londoner Kunsthändlers Charles Wertheimer, der beinahe die Hälfte der hier ausgestellten Exponate geliehen hatte.

Der südlich anschließende Durchgangssaal (2) präsentierte 20 Gemälde in einer ihren Formaten entsprechenden alternierenden Hängung (**Rek. 16**).³⁴² Von der südöstlichen Saalecke hat sich eine Aufnahme erhalten, die trotz ihrer dürftigen Qualität einen Eindruck von der Anordnung der Werke geben kann (**Abb. 42**). Zu sehen sind fünf Einzelportraits und ein Gruppenbildnis, wobei stets zwei kleinere Gemälde ein größeres rahmen. Die Reihe beginnt links mit dem Kinderbildnis *Miss Holbeck* von Romney, gefolgt von Hoppners *The Setting Sun*, das „diesen für uns meist ungenießbaren Künstler“ in Justis Augen „außergewöhnlich gut vertritt“.³⁴³ Die vier folgenden Werke stammten von Hoppners Lehrer Joshua Reynolds, beginnend mit den annähernd gleichgroßen Bildnissen *Dr. Thomas Leland* aus der Stuttgarter Staatsgemäldegalerie und dem unvollendeten *Admiral Keppel* aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich in der Ecke.³⁴⁴ In der Mitte der linken Südwand ist sein überlebensgroßes *Bildnis der Countess of Eglinton* zu sehen und zuletzt eine Skizze für ein Damenportrait.

Die Auswahl und das Arrangement der Exponate der folgenden rechten Wand ergänzten die Stücke der linken Seite, sodass sich für diese Raumhälfte ein einheitliches Gesamtbild ergeben haben dürfte. So befand sich beispielsweise rechts neben der Tür als Gegenstück zu Reynolds' Portraitskizze das Bildnis der Sängerin Elizabeth Linley (1754–1792) von Gainsborough in ähnlichem Kostüm und ebenfalls mit Rokoko-typischer Hochfrisur. Darauf folgte George Romneys Knabenbildnis *John Walter Tempest*, das beinahe maßgleich war mit dem der *Countess Eglinton*, und den Abschluss bildete ein Herrenportrait eines unbekanntenen Künstlers aus dem Besitz von Robert von Mendelssohn. Die Westwand zeigte

342 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 30–38, Nr. 39–58.

343 Justi 1908 S. 291.

344 Vgl. Ranke 1997 S. 247, Nr. IV/8

unter anderem das *Portrait eines Mädchens mit Puppe* von Reynolds aus dem ehemaligen Besitz der Kaiserin Friedrich und ein von George Romney geschaffenes Kinderbild des John Fane Lord Burghersh (1759–1841), dessen jüngerer Bruder Thomas Fane (1760–1807) auf der gegenüberliegenden Wand dargestellt war.³⁴⁵ Die rechte Eingangswand schloss den Rundgang durch diesen Saal mit Gainsboroughs außergewöhnlichem Portrait der Tänzerin Giovanna Baccelli (1753–1801) und William Beechey (1753–1839) *Herzog von Wellington* ab.

Der nun anschließende große Saal (3) bildete den Höhepunkt des Rundgangs und präsentierte unter seinen 17 Exponaten die berühmtesten und wertvollsten Werke der Ausstellung (**Rek. 17–18b**).³⁴⁶ Diese Sensationsstücke waren jeweils in der Mitte der drei geschlossenen Wände platziert, beginnend mit Thomas Gainsboroughs *Blue Boy* (**Abb. 43**), einem Hauptwerk des Meisters, der hier auf die großen Staatsportraits von Anthonys van Dyck rekurriert hatte, um zu beweisen, dass er ebenso wie sein Konkurrent Reynolds fähig war, die Alten Meister zu imitieren.³⁴⁷ In der Berichterstattung zur Ausstellung fand dieses Stück mehrfach Erwähnung, da es England zuvor noch nie verlassen hatte und nur schwer für die Schau gewonnen werden konnte.³⁴⁸ Das überlebensgroße Bildnis war flankiert von zwei Landschaftsbildern desselben Malers. An der gegenüberliegenden Wand befanden sich komplementär dazu John Constables berühmte Werke *The Leaping Horse* und *The Young Waltonias* aus der Sammlung der Royal Academy und dem Besitz von Lord Swaythling (1832–1911), dem auch die Gainsborough-Landschaften gehörten. Beide Maler hatten mit ihren Werken zur Emanzipation der Landschaftsmalerei als eigenständigem Genre in England beigetragen.³⁴⁹

Zwischen den beiden Constable-Landschaften befand sich ein weiteres Hauptstück, laut Rosenberg gar der „Clou der Ausstellung“: Das Portrait der *Miss Elizabeth Farren*, mit dem sich Thomas Lawrence die Nachfolge Reynolds' als Präsident der Royal Academy gesichert hatte.³⁵⁰ Das Werk repräsentierte das ‚Goldene Zeitalter‘ der britischen Portraitkunst und galt als Kaiser Wilhelms Lieblingsstück der Schau.³⁵¹ Darüber hinaus war es das wertvollste unter den Exponaten. Sein Besitzer John Pierpont Morgan (1837–1913) hatte das Gemälde ein knappes Jahr zuvor für die damals aberwitzige Summe von 200.000 Dollar erworben und es für die Ausstellung mit 900.000 Mark – über die Hälfte der Gesamtversicherungssumme – absichern lassen.³⁵² Wie schon im Fall des *Blue Boy* wird deutlich, wie die in den Presseberichten verbreiteten Narrative zu den Bildern deren öffentliche

345 Zum Mädchenportrait siehe ebd. S. 246, Nr. IV/10.

346 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 40–46, Nr. 59–76.

347 Vgl. Asleson, Robyn/Bennett, Shelley: *British paintings at The Huntington*. New Haven, London 2001. S. 106 f.

348 Vgl. Kap. 3.1.3.1.

349 Vgl. Warrell, Ian: *Constable, Gainsborough, Turner and the Making of Landscape. Tracing the emergence of landscape painting as a distinct genre in its own right*. In: *RA Magazine*, Winterausgabe 2012. [Onlineausgabe].

350 Rosenberg 1908 S. 2f. – Zum Bild siehe: Gardner, Elizabeth E.: *Portrait of an Actress*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* N. F. 9.1951, H. 8, S. 197–200.

351 Vgl. Art Journal Mar. 1908, S. 84.

352 Vgl. o. V.: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst*. In: BBZ 53.1908, 25.01.1908, S. 7.



Abb. 43 Thomas Gainsborough, *Master Jonathan Buttall (The Blue Boy)*, ca. 1770, Öl auf Leinwand, 180 × 124 cm.

Wahrnehmung formten und nicht zuletzt die Ausstellung selbst als ein „Ereignis wie es in der Geschichte der Kunst-Ausstellungen noch nicht da war“, stilisierten.³⁵³

In seinem Ausstellungsbericht behauptete Justi, er habe das Gemälde für den Ehrenplatz, die Mitte der Abschlusswand und „Perspektive der ganzen Ausstellung“, vorgeschlagen, worauf die Kommission jedoch geantwortet habe: „die Miß [sic] Farren mag ja sehr reizend sein, aber für uns kommen doch nur die künstlerischen Qualitäten in Betracht“.³⁵⁴

353 Auburtin, Victor: *Die englische Kunstausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 43, 26.01.1908, 2. Beil., unpag.
354 Justi 1908 S. 292.

Stattdessen wurde Reynolds' Paradestück der Grand Manner Portraiture *Lady Elizabeth Delmé mit ihren Kindern* (**Abb. 44**) zum Hauptwerk des Saals bestimmt.³⁵⁵ Friedländer beschrieb das Familienbildnis der Lady Delmé als ein perfektes Beispiel für die eklektische Malweise des Künstlers, die an den Vorbildern Raffaels, van Dycks und Rembrandts geschult war.³⁵⁶ Mit der Wahl des Gemäldes als Höhepunkt der Ausstellung wurde sein Schöpfer über all seine Zeitgenossen und Nachfolger erhoben und als Hauptmeister der akademischen und höfischen Malerei unter George III. geehrt. Von ihm waren hier auch *Pick-a-Back*, *Lady Stanhope* und das in den Rezensionen vielfach erwähnte Portrait der *Georgiana von Devonshire mit ihrer Tochter* zu sehen, die ebenfalls zu seinen beliebtesten Werken gehörten.

Vom Hauptsaal aus mussten die Ausstellungsgäste in den zweiten Saal zurückkehren, um die sechs übrigen Räume zu erreichen. Sie sind in den Rezensionen nicht ausführlicher beschrieben und können auch hier nur punktuell vorgestellt werden. Im östlich gelegenen grünen Raum (4) befanden sich 14 überwiegend kleinformatige Gemälde, zumeist von Vertretern der jüngeren Malergeneration, sowie zwei Farbstiche nach Genrestücken von Francis Wheatley (1747–1801).³⁵⁷ Zu den Highlights des Saals gehörten Raeburns *Lady Maitland* aus der Morgan-Sammlung und Hoppners *Lady Louisa Manners* sowie das berühmte Gemälde *Childhoods Innocence* von Thomas Lawrence, beide geliehen von Charles Wertheimer (**Rek. 19**). Die übrigen Exponate stammten fast ausschließlich aus deutschem Privatbesitz.

Der in Rot gehaltene Saal 5 zeigte zuletzt noch einmal 20 Gemälde des Rokokos, Klassizismus und der Romantik, deren Arrangement den bisherigen Gestaltungsprinzipien folgte (**Rek. 20**).³⁵⁸ In der Mitte der Nord-, Ost- und Südwand hing je ein größeres Portrait zusammen mit zwei kleineren, wobei die Damenbildnisse stets von Herrenportraits gerahmt wurden und *vice versa*. Die Westwand zeigte im Wechsel Portraits und Landschaften mit Romneys Doppelbildnis *Beauty and the Arts* im Zentrum. Am linken äußeren Rand befand sich zudem die Kopie eines Portraits von König James II. (1633–1607) nach William Dobson (1610–1646), das wohl eher im Vorraum zu erwarten gewesen wäre. Auf der rechten Seite schloss die Wand mit einer *Ideallandschaft (Meeresbucht im Sonnenschein)* von William Turner (1775–1851) ab, dessen Werk den Aufbruch in die Moderne markierte.

Im hieran angrenzenden Saal 6 waren 22 farbige Schabkunstblätter und Arbeiten in Punktiermanier aus der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts ausgestellt.³⁵⁹ Die Blätter stammten aus den Werkstätten einiger der bekanntesten Druckkünstler ihrer Zeit wie James Watson (um 1739–1790), Francesco Bartolozzi (1728–1815) und William Ward (1766–1826). Motivisch dominierten neben Damen- und Kinderbildnissen insbesondere die Hohenzollern-Portraits der Zeit um 1800.

Der Rundgang fand seinen Abschluss in den drei Westsälen. Sie zeigten noch einmal knapp 100 Mezzotinto-Blätter und einige Handzeichnungen aus den Sammlungen

355 Vgl. Hayes, John: *Lady Elizabeth Delmé and her Children*. In: The National Gallery of Art (Hg.): *British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries. The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. Cambridge 1992. S. 213–215.

356 Vgl. Friedländer 1908 S. 221.

357 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 48–54, Nr. 76–92.

358 Vgl. ebd. S. 56–61, Nr. 94–113.

359 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 62 f., Nr. 114–127h.



Abb. 44 Sir Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé mit ihren Kindern*, 1777–1779, Öl auf Leinwand, 238,4×147,3 cm.

Colnaghi (Saal 7) und Oppenheimer (Saal 8), die beide weitgehend geschlossen präsentiert wurden, während in Saal 9 weitere Drucke und Zeichnungen aus verschiedenem Besitz gezeigt wurden.³⁶⁰ Zu sehen war etwa ein von John Raphael Smith (1751–1812) geschaffener Druck nach Gainsboroughs *Portrait des Prince of Wales*, der dem Künstler seinen offiziellen Rang als Mezzotinto Engraver unter eben diesem Kronprinzen eingebracht hatte.³⁶¹ In einer ähnlichen Position befand sich auch John Jones (um 1755–1797), von dem mehrere Stiche nach Werken von Reynolds, Hoppner und Romney ausgestellt waren. Die in Saal 8 arrangierte Sammlung des Bankiers Henry Oppenheimer (1859–1932) ergänzte diese Arbeiten um einige Werke der frühesten britischen Mezzotinto-Künstler wie John Smith (1652–1753).³⁶² Auch ein von Robert Tompson (aktiv 1659–1693) verlegter Druck nach Lelys *Portrait des Prinzen Rupert*, der die Schabkunst weiterentwickelt und nach England gebracht hatte, war zu sehen.³⁶³ Mit Thomas (1750–1781) und James Watson (um 1739–1790) waren in Raum 9 zuletzt einige weitere führende Druckkünstler des 18. Jahrhunderts vertreten.

Anhand der eher unsystematischen Motivzusammenstellung der Radierungen wird deutlich, dass sie nicht einfach weitere Werke der großen Maler abbilden und so gewissermaßen die Leerstellen der Ausstellung schließen sollten, sondern dass hier durchaus ein umfassender Überblick über die britische Druckkunst des 18. Jahrhunderts und insbesondere die Entwicklung des Mezzotinto-Verfahrens gegeben wurde. Eine chronologische Ordnung oder eine Trennung verschiedener Werkstätten wurden dabei allerdings nicht eingehalten. Ebenso unklar bleibt, inwiefern die Ausstellungsgäste über die sehr knappen Angaben des Kataloges hinaus über die Inhalte und Hintergründe der Werke informiert wurden, da auf eine Beschilderung gänzlich verzichtet worden zu sein schien.

Generell folgte die Ausstellung keinem konkreten didaktischen Anspruch, sondern stellte die ästhetische Wirkung der Werke deutlich über eine kunstwissenschaftliche Semantik der jeweiligen Säle. So findet sich in allen Räumen eine lose Zusammenstellung von Herren-, Damen- und Kinderportraits von Einzel- und Gruppenbildnissen ohne erkennbare historische Systematik. Auch waren außer den wenigen Landschaftsgemälden keine weiteren Kunstgenres neben der Portraitmalerei vertreten.

Die Ausstellung wurde über die Grenzen Berlins hinaus enthusiastisch aufgenommen und über die Maßen gelobt. Wiederholt wurde die englische Malerei des 18. Jahrhunderts als Gegenpol zur zeitgenössischen deutschen Kunst, insbesondere zu den Verkaufsausstellungen der Akademie und den Werken moderner Künstlerinnen und Künstler dargestellt. Sie löste eine Debatte um den zeitgenössischen Kunstgeschmack aus, an der sich mehrere

360 Vgl. ebd. S. 64–72, Nr. 128–222. – Die Exponate in Saal 9 stammten aus dem Kupferstichkabinett, dem Besitz von Graf von Seckendorff, der Prinzessin Margarethe und der Kunsthandlung Colnaghi. Vgl. ebd. S. 70–72.

361 Zu John R. Smith siehe: D'Oench, Ellen G.: *Copper into Gold: Prints of John Raphael Smith (1751–1812)*. New Haven 1999.

362 Vgl. zu John Smith: Griffiths, Antony: *Early Mezzotint Publishing in England - I John Smith, 1652–1743*. In: *Print Quarterly* 6.1989, Nr. 3, S. 243–257.

363 Vgl. Ders.: *Early Mezzotint Publishing in England - II Peter Lely, Tompson and Browne*. In: *Print Quarterly* 7.1990, Nr. 2, S. 131–145.

Vertreter der Berliner Secession beteiligten. Hierauf soll das Synthesekapitel 5.1.3 nochmals näher eingehen.

4.1.4.2 Die Portraitausstellung des KFMV (1909)

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein stellte seine im Frühjahr 1909 veranstaltete *Ausstellung von Bildnissen des 15. bis 18. Jahrhunderts* als eine Ergänzung der im Vorjahr hier gezeigten englischen Ausstellung dar und versuchte damit offenbar, an deren durchschlagenden Publikumserfolg anzuknüpfen. Im Vorwort des Verzeichnisses heißt es, der KFMV habe beabsichtigt „am gleichen Platz in einer ähnlichen Ausstellung die Entwicklung [sic] der Porträtkunst vor der englischen Schule durch das, was die Mitglieder unseres Vereins an tüchtigen Bildnissen der verschiedenen alten Schulen besitzen, zur Anschauung zu bringen“.³⁶⁴ Unter allen Privatbesitzausstellungen des KFMV war dies die einzige monothematische, obgleich sich die Auswahl der Exponate keineswegs auf Portraitmotive beschränkte. Unter den knapp 150 Arbeiten italienischer, niederländischer, französischer, deutscher und spanischer Meister befand sich auch „eine Anzahl gewählter Stilleben [sic]“ (etwa 20 Werke), um die Ausstellung „nicht zu einformig erscheinen zu lassen“.³⁶⁵ In dieser Formulierung wird ein Anspruch auf inhaltliche wie ästhetische Abwechslung deutlich, der für Bodes Ausstellungsinszenierungen typisch scheint. Für eine „wohnliche und zugleich dekorative Wirkung“ waren darüber hinaus wie in den früheren Schauen des KFMV und der KG historische Möbel, Gobelins, Vorhänge und Teppiche sowie Bronzen in das Display integriert worden.³⁶⁶ Zudem waren die Räume mit Blumen und Palmen dekoriert.³⁶⁷

Ein Teil des Arrangements war in der illustrierten Zeitung *Die Woche* abgebildet (**Abb. 45–47**), für die Bode einen kurzen Ausstellungsbericht verfasst hatte. Da der Fotograf Alexander Schmall bei der Anfertigung der Aufnahmen weniger die Gestaltung einzelner Wände oder des gesamten Raumes in den Blick nahm, sondern lediglich einige kleinere Gemäldegruppen ablichtete, ist der Aussagewert dieser Fotografien hinsichtlich der kuratorischen Inszenierungsstrategien jedoch relativ begrenzt. Der Katalog listet die Exponate alphabetisch nach Künstlern geordnet auf und liefert keine Hinweise auf die Platzierung, sodass die Ausstellungsrekonstruktion in diesem Fall überwiegend auf Basis der Zeitungsberichte und Rezensionen geschehen muss.³⁶⁸

364 Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Illustrierter Katalog der Ausstellung von Bildnissen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Vereins*. 3. verbesserte Aufl. Berlin 1909. S. 3. [Nachf. Kat. KFMV 1909³].

365 Ebd.

366 Bode 1909 S. 652. – A. W.R.: *Klassische Portraitausstellung*. In: BVZ 57.1909, Nr. 157, 03.04.1909, S. 2 f.; hier S. 2. – Der Katalog erwähnt, dass die Dekorationsgegenstände aus dem Besitz von Willibald von Dirksen, Eduard Simon, Oskar Huldshinsky und Wilhelm Bode stammten, führt sie jedoch nicht als Exponate auf. Vgl. Kat. KFMV 1909³ S. 4.

367 Die Pflanzendekoration stammte vom Erfurter Hoflieferanten J. C. Schmidt. Vgl. ebd. S. 3.

368 Vgl. weiterhin: Pietsch, Ludwig: *Die neue Ausstellung im Akademiegebäude*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1909, unpag. – Friedländer, Max J.: *Kunstaussstellungen. Porträts alter Meister in der Berliner Akademie*. In:

Die Ausstellung führte in einem linearen Rundgang vom Vorraum durch die drei Mittelsäle (**Rek. 21**). Der quadratische Vorsaal präsentierte drei großformatige Gemälde. Die Wand gegenüber dem Eingang nahm Francisco de Goyas *Portrait des Don Juan Antonio Llorente* ein, das sein Besitzer Eduard Arnhold bereits drei Jahre zuvor im Palais Redern gezeigt hatte. Die Seitenwände präsentierten rechts ein ganzfiguriges Doppelbildnis aus dem Besitz von Karl von der Heydt, das heute als Rubens' *Bianca Spinola Imperiale mit ihrer Nichte Maddalena* erkannt ist, damals aber als ein Werk van Dycks galt, und links ein an Nicolaes van Helt Stockade (1614–1669) attribuiertes Familienportrait aus der Sammlung Hainauer.³⁶⁹ Die Zusammenstellung der Werke scheint primär durch ihre Dimensionen sowie die Disposition des Raumes bedingt, dessen Wände allesamt von Türen durchbrochen waren.

Der anschließende, mit einem großen Pflanzenarrangement geschmückte Saal (1) präsentierte als größter Raum die holländischen Meister, die erneut den Schwerpunkt der Ausstellung bildeten.³⁷⁰ An den Schmalwänden rechts und links der Eingangstüren waren zunächst Rembrandt und Frans Hals gegenübergestellt.³⁷¹ Von Rembrandt waren neun Bildnisse „aus verschiedenen Perioden seines künstlerischen Schaffens [zu sehen], deren jedes zu den großen Wundertaten seines Genies gezählt werdend darf“.³⁷² Ein Teil dieser Wand ist in Schmolls Fotografie wiedergegeben (**Abb. 45**): Die Gemälde waren nach dem bekannten Muster gehängt, wonach mehrere Bildpaare ein Hauptstück rahmten. Als solches diente das Portrait des Künstlers Gerard de Lairese (1641–1711), das Bode als das wohl „interessanteste Bild der ganzen Ausstellung“ bezeichnete, da der Künstler es verstanden habe, in diesem Bildnis „eines häßlichen [sic] Mannes [...] lebhaftes Interesse, ja warme Sympathie [...] uns abzugewinnen“.³⁷³ Leopold Koppel hatte das Gemälde erst ein Jahr zuvor erworben und so gehörte es zu den wichtigsten Neuzugängen in den Berliner Privatsammlungen. Rechts und links davon befanden sich einander zugewandt zwei Portraits junger Frauen aus den Sammlungen von Hollitscher und Huldshinsky und darunter zwei kleinformatige Studien eines älteren Mannes und eines Mädchens.

Laut Pietsch befanden sich an dieser Wand vier weitere Werke Rembrandts, die bereits 1906 ausgestellt waren: Das ovale *Brustbild einer Frau*, das ebenso wie das ganzfigurige Damenbildnis aus James Simons Sammlung zu den frühen Werken des Meisters zählt.³⁷⁴ Das *Selbstportrait im Pelz mit Barrett und Goldkette* und ein *Bildnis der Hendrickje Stoffels* aus dem Besitz von Robert von Mendelssohn gelten dagegen als spätere Arbeiten. Ihr

KuK 7.1909, H. 9, S. 421–426. – Voss, Hermann: *Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins zu Berlin*. In: Cicerone 1.1909, H. 9, S. 287–290. – H.: *Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: Kunstchronik N. F. 20.1909, H. 21, Sp. 346–348.

369 Vgl. Pietsch 1909 unpag. – Kat. KFMV 1909³ Nr. 29, 41, 56. – RKDimages: Abb. Nr. [1001218356](#). – Bildindex.de: Aufn. Nr. [65.306](#).

370 Vgl. Bode 1909 S. 651. – A. W. R. 1909 S. 2.

371 Vgl. A. W. R. 1909 S. 2. – Pietsch spricht von Seitenwänden.

372 Pietsch 1909 unpag.

373 Bode 1909 S. 651.

374 Vgl. Pietsch 1909 unpag. – Bode 1909 S. 651.

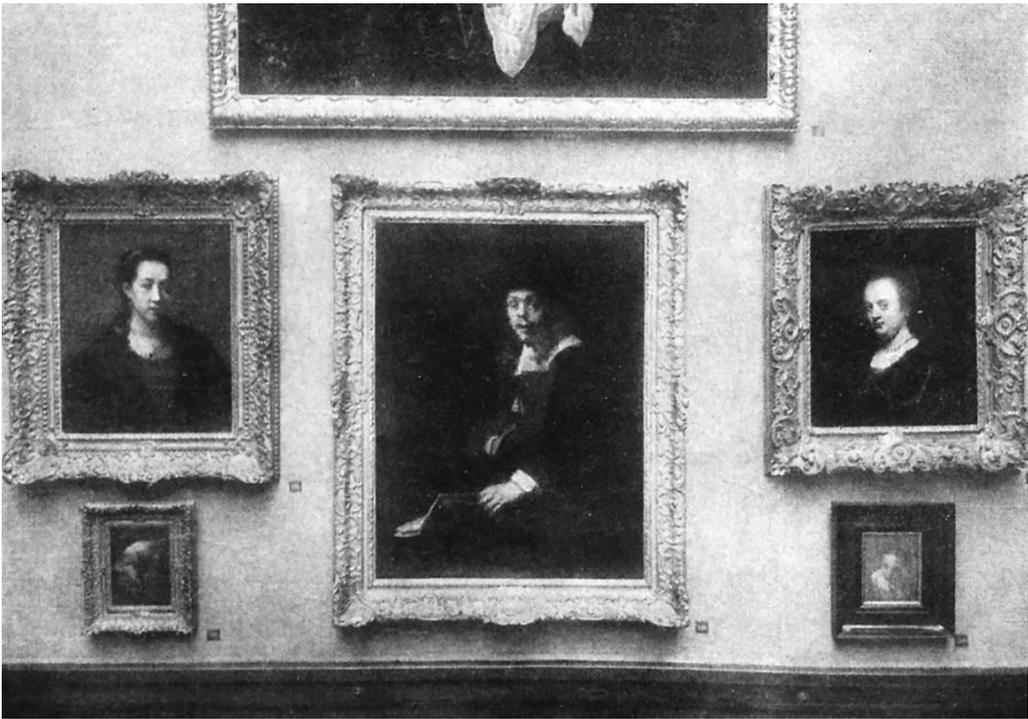


Abb. 45 Alexander Schmall, *Die Rembrandts [...]*, 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Arrangement kann anhand der gängigen Hängungsprinzipien zumindest vermutungsweise rekonstruiert werden (**Rek. 22**). Den oberen Abschluss bildete ein großes Prunkstillleben von Abraham van Beyerens aus der Sammlung von Hermann Frenkel.

Frans Hals war mit insgesamt sechs Gemälden vertreten, von denen fünf gemeinsam gezeigt wurden.³⁷⁵ Von den beiden Brustbildern junger Frauen wird das Portrait einer Dame mit Fächer aus der Sammlung Hollitscher heute Jan Hals (1620–1654) zugeschrieben.³⁷⁶ Die ebenfalls bereits 1906 von Oscar Huldshinsky geliehene Darstellung eines Mannes auf einem Stuhl, „der halb Philosoph, halb Lüdrian, sich wundervoll zwanglos bewegt“, wurde nun als Portrait des Malers Frans Post (um 1620–1680) interpretiert.³⁷⁷ Daneben waren ein weiteres Herrenportrait aus dem Besitz von Marcus Kappel sowie das *Bildnis eines dunkelhaarigen Mannes mit Handschuh* aus der Sammlung Schwabach zu sehen, das sich heute im Kunsthaus Zürich befindet.³⁷⁸ Es darf angenommen werden, dass sich ebenso wie auf der Rembrandt gewidmeten Seite auch über dieser Gemäldegruppe ein größeres, querformatiges Stillleben befand, denkbar wäre etwa einer der Arbeiten von Frans Snyders.³⁷⁹

375 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 45–50. – Pietsch 1909 unpag.

376 Vgl. RKDimages: Abb. Nr. [1001241535](#). – Neumeister 2016.

377 Friedländer 1909 S. 424.

378 Vgl. Bildindex.de, Bilddatei Nr. [fmc656228](#).

379 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 127f., 130.

An einer anderen Wand des Saals befand sich zuletzt das bereits 1906 von James Simon geliehene *Portrait einer Dame im Lehnstuhl*.³⁸⁰ Da das erst kürzlich von Marcus Kappel erworbene *Kniestück einer alten Frau* von Nicolaes Maes (1632–1693) ein ähnliches Motiv zeigte, liegt die Vermutung nahe, die beiden großformatigen Gemälde könnten an den südlichen Wänden oder in der Mitte der Ost- und der Westwand als Gegenstücke platziert worden sein.³⁸¹ Zuletzt waren drei weitere Stillleben von van Beyerens zusammen mit einem *Teller mit Früchten* von Frans Snyders, der mit insgesamt fünf Gemälden in der Ausstellung vertreten war, an einer Wand vereint.³⁸² An holländischen Meistern führt der Katalog weiterhin sechs Werke von Terborch, je vier von Michiel van Mierevelt (1567–1641) und Willem van Mieris (1662–1747) (Miniaturen), drei von Caspar Netscher und Palamedesz. (um 1601–1673) sowie einzelne Gemälde von Gerard Dou (1613–1675), Govaert Flinck (1615–1660), Jan Lievens und Pieter Nason sowie von fünf unbekanntem Malern auf, deren Platzierung jedoch unklar bleibt.

Einige von ihnen dürften sich in Saal 2 befunden haben, der ebenfalls holländische und offenbar auch deutsche und französische Gemälde zeigte. Laut dem Berichterstatter der *Berliner Volkszeitung* hingen hier ähnlich wie in der Ausstellung englischer Meister „mehrere lustige Kinderbilder“ unter anderem der *Homo Bulla* von Bartholomeus van der Helst (um 1613–1670) sowie Arbeiten von Nicolaes Maes und Johann Kupetzky (1666–1740).³⁸³ Daneben dürften Werke von Angelika Kauffmann (1741–1807), Elisabeth Vigée Lebrun (1755–1842), Nattier und Rigaud dort ausgestellt worden sein, deren inhomogene Mischung mit den älteren deutschen und niederländischen Bildern kaum Anhaltspunkte für eine Platzierung oder gar ein konsistentes Display gibt.

Der letzte Saal (3) präsentierte überwiegend flämische und italienische Meister, wobei die Flamen geschlossen an der Hauptwand gegenüber dem Eingang und die Italiener an den gut zehn Meter langen Seitenwänden platziert waren.³⁸⁴ Bode gab einige vage Hinweise auf die Anordnung der sieben Gemälde von Rubens und van Dyck an der Hauptwand (**Rek. 23**). Die beiden nahezu gleichgroßen Bildnisse des Philipp Rubens (1574–1611) und eines älteren Herrn mit Halskrause, das der KFMV erst 1908 erworben hatte, dürften an den Außenseiten platziert gewesen sein. Zwischen ihnen befanden sich drei Portraits Genueser Damen und möglicherweise auch das kleine *Brustbild eines Jünglings* von van Dyck. In der Mitte hing vermutlich das größte der hier gezeigten Bildnisse: Rubens' Portrait des Ritters *Cornelius van Lantschot* aus der Sammlung Huldshinsky. Da die Wandfläche ausreichend breit war, dürften die Werke nebeneinander in einer Reihe platziert worden sein. Den oberen Abschluss bildete zuletzt ein weiteres Stillleben von Snyders, sicher das größte von ihnen, ein Jagdstück, das ebenfalls Oscar Huldshinsky gehörte.

Die 18 Werke der italienischen Renaissance waren nach Schulen getrennt auf die langen Seitenwände des Hauptsaaes verteilt. Vier Werke florentinischer Meister sind in Schmolls Aufnahme abgebildet (**Abb. 46**): Von rechts nach links sind Giuliano Bugiardinis

380 Vgl. ebd. Nr. 50. – Pietsch 1909 unpag.

381 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 73a.

382 Vgl. ebd. Nr. 1, 3f.; 129. – Pietsch 1909 unpag.

383 A.W.R. 1909 S. 2. – Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 54, 67f., 74f.

384 Vgl. Bode 1909 S. 651.

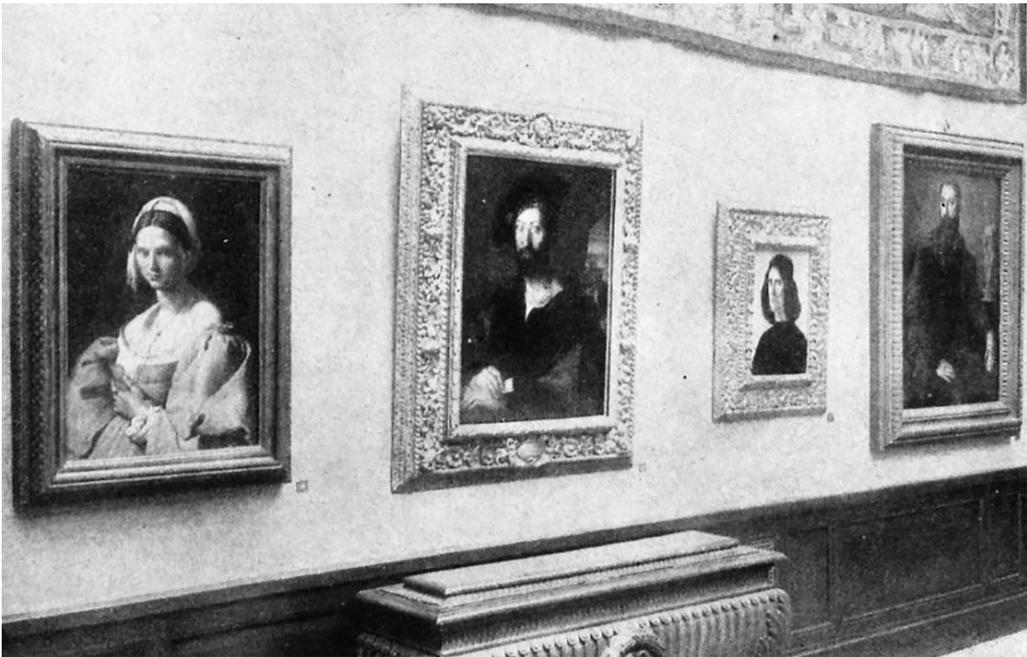


Abb. 46 Alexander Schmoll, *Italienische Meister [...]*, 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

(1475–1555) *Brustbild einer jungen Dame* und Raffaels *Portrait Giuliano de' Medicis* zu sehen, das laut Bode den Mittelpunkt dieser Wand bildete, daneben das heute als Darstellung des Dichters Michael Marullus (1452–1500) erkannte Gemälde Botticellis und das bereits 1906 gezeigte *Portrait des Pierantonio Bandini* von Bronzino.³⁸⁵

Aufgrund des erkennbaren Wechsels größerer und kleinerer Exponate steht zu vermuten, dass sich links außen ein an Bacchiacca (1494–1557) attribuiertes *Brustbild eines jungen Mannes* aus der Sammlung Huldshinsky befand, da es unter den Florentiner Werken das Kleinste war.³⁸⁶ Zudem dürfte auch Jacopo da Pontormos (1494–1557) *Kniestück einer Dame* zu dieser Gruppe gehört haben.³⁸⁷ Hierfür scheint die Position rechts außen neben dem Bronzino-Gemälde am wahrscheinlichsten, da beide Künstler zu den Hauptvertretern des florentinischen Manierismus gehörten und das Bild in seiner Farbgebung ein ideales Gegenstück Bugiardinis Damenbildnis darstellte. Den oberen Abschluss der Wand bildete ein Gobelin, der jedoch ebenso wenig wie die italienische Cassone unterhalb der Bilder einer Sammlung zuzuweisen ist.

An der gegenüberliegenden westlichen Wand waren die venezianischen Meister der Hochrenaissance ausgestellt, die wie schon bei der Renaissance-Ausstellung von 1898 wesentlich stärker repräsentiert waren als die Künstler der übrigen italienischen Schulen. Tizians *Mann mit einem Falken*, für den Bode eine Benennung als Alfonso d'Este (1476–1534)

385 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 8–10, 125 [Sammlungen Huldshinsky und Eduard Simon].

386 Vgl. ebd. Nr. 146.

387 Vgl. ebd. Nr. 19 [Sammlung von Dirksen].



Abb. 47 Alexander Schmall, *Damenporträte Francisco Goya [...]*, 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

vorschlug, bildete das Hauptstück.³⁸⁸ Vom selben Künstler war das *Portrait des Antonio Anselmi* zu sehen, das bereits drei Jahre zuvor ausgestellt worden war.³⁸⁹ Bode erwähnt weiterhin Damenportraits von Bordone und Veronese sowie drei Prokuratorenbildnisse Jacopo Tintoretts, von denen zwei als Pendants gestaltet waren und sicher auch als solche präsentiert wurden, wobei sie aufgrund ihrer Größe womöglich zwei der Schrägwände einnahmen.³⁹⁰ Darüber hinaus listet der Katalog Werke von Bellini, Bassano, Calcar, Sebastiano del Piombo und Tiepolo (eine Pastellzeichnung), die sich prinzipiell alle an dieser Wand befunden haben könnten. Konkrete Aussagen hierzu fehlen jedoch. Ebenso unklar bleibt die Platzierung der beiden spanischen Meister Goya und Vicente López Portaña (1772–1850). Goyas Damenportraits waren in der *Woche* abgebildet, doch lässt sich nicht feststellen, in welchem Raum die Aufnahme gemacht wurde (**Abb. 47**).³⁹¹

Zusammenfassend scheint anhand der vorhandenen Informationen zu den Inszenierungspraktiken dieser Ausstellung eine Varianz der bisherigen Muster erkennbar. Die offenbar reduzierte Ausstattung mit Möbeln und die teilweise in einfacher Reihung gehängten Gemälde weisen auf eine neue Auffassung des Displays hin, die sich stärker an den kuratorischen Mitteln der Akademieschauen zu orientieren schien und weniger auf

388 Vgl. ebd. Nr. 148 [Sammlung Eduard Simon]. – Bode 1909 S. 652.

389 Vgl. ebd. Nr. 147 [Sammlung von Dirksen].

390 Vgl. ebd. Nr. 6, 17, 117–120. – Bode S. 652. – Bode identifiziert die Prokuratoren als Mitglieder der Familie Giustiniani.

391 Vgl. Kat. KFMV 1909³ S. 10, Nr. 42–44.

eine Ensemble-Wirkung abzielte. Dennoch legten die Initiatoren Wert auf eine ‚wohnliche‘ und dekorative Gestaltung der Räume, die aufgrund ihrer Größe jedoch nicht auf dieselbe Weise wirken konnten wie die wesentlich kleineren Säle des Palais Redern oder des alten Akademiegebäudes.

Hinsichtlich der Repräsentationswirkung des Arrangements für die Leihgeber fällt es schwer, ein klares Urteil zu treffen. Auf Sammlerkabinette wurde in diesem Fall erneut verzichtet, auch gibt es keine Hinweise auf Vitrinen, die wie in den anderen Fällen häufig einzelne kunsthandwerkliche Kollektionen separat präsentierten. Eine wirklich prominente Platzierung ist lediglich für Eduard Arnholds Goya im Vorraum sowie für die Exponate des Hauptsaaus nachzuvollziehen. Bezüglich der Anzahl ihrer Leihgaben tauchen die Namen von James Simon (35 Exponate), Carl von Hollitscher (17), Oscar Huldshinsky (15), Max Steinthal (13) und Willibald von Dirksen (10) am weitaus häufigsten auf. Die erhaltenen Aufnahmen lassen vermuten, dass die dort sichtbare Beschilderung aufgrund ihrer geringen Größe lediglich die Katalognummern der Exponate beinhaltete, anhand der die Zugehörigkeit der Werke zu den jeweiligen Besitzern nachvollziehbar wurde. Erneut ergibt sich aus der Analyse der Eindruck, dass die Schau weniger edukativen Zielen folgte, als vielmehr eine Leistungsschau der Berliner Sammlerschaft darstellte.

4.1.4.3 Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)

Nach dem überragenden Erfolg der *Ausstellung englischer Kunst* veranstaltete die Akademie im Frühjahr 1910 ein weiteres kulturelles Großevent und füllte ihre Säle mit fast 400 Werken französischer Künstler und Künstlerinnen des Barock und Rokoko. Alle elf Ausstellungsräume sowie die Eingangshalle und der Vorraum wurden für die Präsentation der Werke genutzt. Damit war dies die flächenmäßig größte Berliner Leihausstellung seit der Gewerbeschau von 1872. Der Ausstellungsaufbau und die Anordnung der Exponate sind auch in diesem Fall dank mehrerer Fotoaufnahmen (**Abb. 48–51**) sowie anhand der Systematik des Verzeichnisses gut nachvollziehbar. Im Sinne des besseren Überblicks werden sie im Folgenden summarisch wiedergegeben und durch Rekonstruktionsdarstellungen ergänzt (**Rek. 24–29**).³⁹²

Das Hauptstück der Verbindungshalle zwischen dem eigentlichen Eingangsbereich und dem ersten kleineren Oberlichtsaal bildete der über 20 m² große Gobelin mit der *Krönung der Psyche*, den Nicolas van Plattenberg, genannt Platte-Montagne (1631–1706), für die von Ludwig XIV. (reg. 1643–1715) bestellte Serie *Sujets de la fable* entworfen hatte.³⁹³ Der aus dem Mobilier National stammende Wandteppich wurde flankiert von zwei großformatigen Staatsbildnissen des Prinzen Clemens Wenzeslaus von Sachsen (1739–1812)

392 Mit Ausnahme der Eingangshalle waren die Werke erneut in der Reihenfolge ihrer Hängung, je links des Eingangs beginnend, aufgeführt. Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung von Werken Französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vom 26. Januar bis 6. März 1910*. 3. revid. Aufl. München, Berlin 1910. S. 26. [Nachf. Kat. AdK 1910³].

393 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 2. – Zur Gobelinserie siehe: Standen, Edith A.: *The Sujets de la Fable Gobelines Tapestries*. In: *The Art Bulletin* 46. 1964, H. 2, S. 143–157; bes. S. 152.

und Ludwigs XIV. von George Desmarées (1697–1776) und Pierre Mignard (1612–1695) aus dem Besitz König Friedrich Augusts von Sachsen (1865–1932).³⁹⁴ Aufgrund der Größe der Exponate kommt für ihre Platzierung nur die 14 m lange Westwand des Raumes infrage. Zudem befanden sich hier Gipsabgüsse der lebensgroßen Skulpturen *Venus* und *Merkur* von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785), die Teil dieses Ensembles gewesen sein mochten, aber ebenso gut in den Nischen oder neben den Durchgängen der Eingangshalle gestanden haben könnten.³⁹⁵

Anders als bei der englischen Ausstellung ließen die hier zusammengestellten der Werke inhaltlich keine politische Aussage erkennen. Zwar war Clemens von Sachsen als letzter Kurfürst von Trier um einen Ausgleich mit Frankreich bemüht, doch wurden seine diplomatischen Erfolge durch die Besetzung seines Kurstaates im Zuge der Französischen Revolution zunichte gemacht.³⁹⁶ Eine im Kontext der Ausstellung relevante Verbindung zwischen ihm und Louis Quatorze ist nicht erkennbar. Doch scheint die Annahme naheliegend, dass die Herkunft des Gobelins aus Französischem Staatsbesitz im Rahmen der hier veranstalteten Eröffnungszeremonie nicht unerwähnt blieb.

Der nun folgende quadratische Vorraum war wie schon 1908 den Repräsentanten verschiedener Fürstenhäuser gewidmet, wobei der Schwerpunkt nun auf den albertinischen Wettinern lag.³⁹⁷ Die linke Seitenwand (**Abb. 48**) zeigte ein lebensgroßes Portrait des Grafen Moritz von Sachsen (1796–1750), der unter Ludwig XV. (reg. 1715–1774) als *Marchéal de Saxe* gedient hatte.³⁹⁸ Das von Nattier geschaffene Werk aus der Dresdner Gemäldegalerie wurde gerahmt von zwei Bronzebildnissen der Könige Gustav III. (reg. 1771–1792) und Karl XII. von Schweden (reg. 1697–1718) von Jaques-Philip Bouchardon (1711–1753). Unterhalb des Gemäldes war eine klassizistische Kommode mit drei steinernen Deckelgefäßen aufgestellt, die im Katalog jedoch keine Erwähnung finden.

Auf der gegenüberliegenden Seite befand sich als Pendant zu Nattiers Gemälde „ein prächtiger Rigaud [...] vielleicht sein Hauptwerk“, das Portrait *Augusts III. als Kurprinz*.³⁹⁹ Es war flankiert von den Marmorbüsten des Grafen Moritz und Augusts des Starken (reg. 1694–1733) von Delvaux (1695–1778) und Coustou (1656–1733). Sicher war auch hier ein Möbelstück zur Vervollständigung des Ensembles aufgestellt. Die übrigen Wände zeigten Portraits Friedrichs II. sowie von Personen seines näheren Umfelds.⁴⁰⁰ So rekurrierte dieser Saal auf zwei der berühmtesten deutschen Rokoko-Fürsten, August den Starken und

394 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 1, 3.

395 Vgl. ebd. Nr. 4f.

396 Vgl. Just, Leo: *Clemens Wenzeslaus*. In: NDB 3.1957, S. 282 f.

397 Zu sehen waren fünf großformatige Portraitgemälde zusammen mit sieben Marmor- und Bronzebildwerken. Vgl. Kat. AdK 1910³ S. 30–34, Nr. 6–19.

398 Vgl. Hochedlinger, Michael: *Moritz*. In: NDB 18.1997, S. 143 f.

399 Gillet, Louis: *Un siècle d'art français à Berlin*. In: *Revue des deux mondes* 56.1910, Mars 1910, S. 209–228; hier S. 216. – Originalzitat: „un somptueux Rigaud [...] peut-être son chef-d'œuvre“.

400 Links neben dem Eingang befand sich das bekannte Kinderbildnis Friedrichs und seiner Schwester, das zuletzt 1892 in einer Berliner Leihausstellung zu sehen gewesen war. Die rechte Eingangswand zeigte das Portrait des hessischen Landgrafen Wilhelm VIII. (reg. 1751–1760), einem engen Freund Friedrichs. Dieser war zuletzt noch einmal an der Wand zwischen den Durchgangstüren in einem Portrait von Antoine Pesne zu sehen. Des Weiteren waren Mädchenbüsten von Houdon

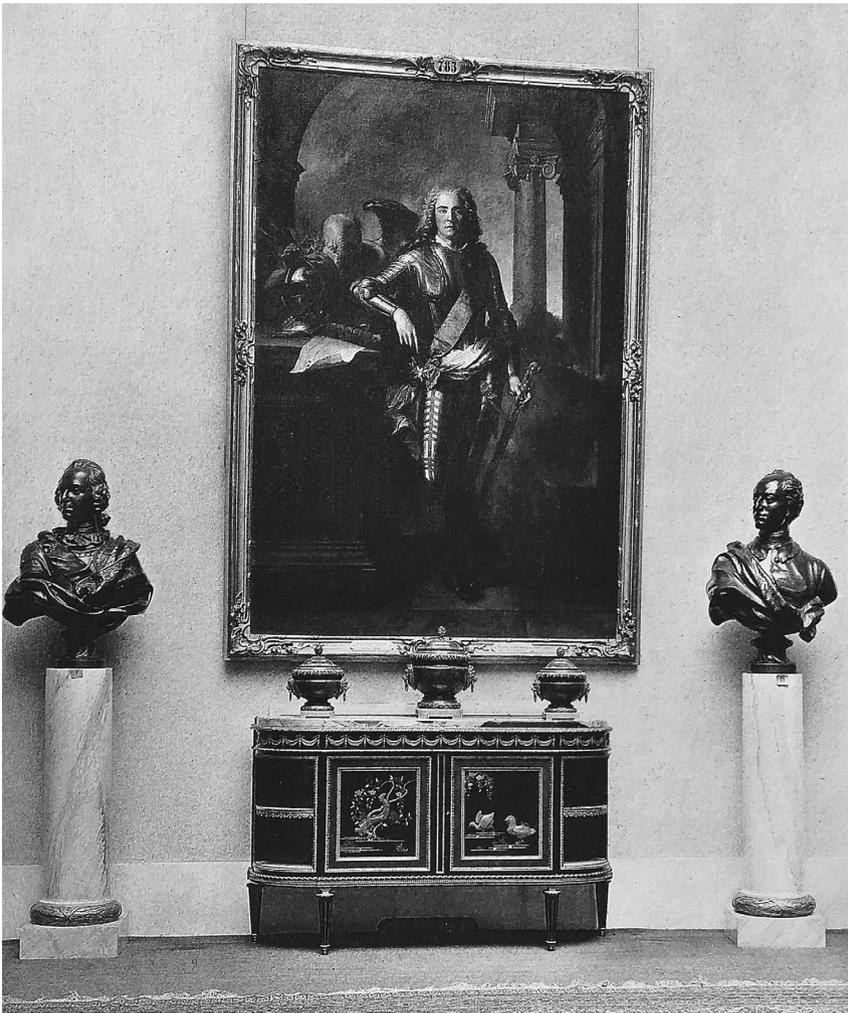


Abb. 48 Photographische Gesellschaft zu Berlin, Aufnahme der linken Seitenwand des Vorrums, 1910.

Friedrich den Großen, und pries die neuen deutschen Monarchien ihrer Zeit sowie das monarchische Prinzip im Allgemeinen. Darstellungen französischer Herrscher fanden sich in mehreren der nachfolgenden Räume.

Der große Saal (**Abb. 49, 50**) präsentierte die siebenteilige Gobelin-Serie der *Geschichte der Esther* nach Entwürfen von Jean-François de Troy (1679–1775) aus dem Besitz der Französischen Republik.⁴⁰¹ Aufgrund der unterschiedlichen Formate der einzelnen

und Pajou sowie bronzene Putti von Clodion und Pigalle im Raum aufgestellt. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 9f., 12, 14f.

401 Vgl. ebd. S. 36–40, Nr. 20–40; bes. Nr. 21, 23f., 27f., 33, 38. – Zur Gobelin-Serie siehe: Leribault, Christophe: *Jean-François de Troy et l'Histoire d'Esther*. In: Daufresne, Geneviève et. al.: *Le retour d'Esther: les fastes retrouvés du château de La Roche-Guyon*. Paris 2001. S. 27–38.



Abb. 49 Unbek. Fotograf, Aufnahme aus Saal 1 der Akademie, 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Tapissereien konnte die Serie nicht gemäß ihrer tatsächlichen Erzählfolge gehängt werden, sondern es musste für die drei letzten Stücke eine Kompromisslösung gefunden werden. Beginnend mit der *Schmückung der Esther* zur Linken des Eingangs, setzte der Rundgang mit der *Weigerung des Mardochai* und der *Ohnmacht der Esther* an der östlichen Seitenwand fort. Die beiden Tapissereien dürften die zwölf Meter breite Wand nahezu vollständig bedeckt haben.

Zu beiden Seiten des mittleren südlichen Durchgangs waren links das *Gastmahl der Esther* und rechts die *Verurteilung Hamans* platziert, an deren Stelle genau genommen der fünfte Teil der Serie, die *Krönung der Esther*, hätte folgen müssen. Er war mit seinen über fünf Meter Breite für diese Wandfläche allerdings zu groß und wurde daher auf der gegenüberliegenden Seite neben dem Eingang platziert.⁴⁰² So bildete die *Krönung* nun anstelle des *Triumphs des Mardochai* den Abschluss der Serie, da dieser nur an der Seitenwand ausreichend Platz fand. Die inhaltliche Umkehrung des Narrativs der Serie scheint dabei nicht als problematisch empfunden worden zu sein, zumal die Teppiche wohl primär als Beispiele des Tapissere-Handwerks unter Louis Quatorze hier ausgestellt waren und ihre Sujets – zumindest im Katalog – keine nähere Erläuterung fanden.

Zur weiteren Ausstattung des Raumes schrieb Friedländer, dass mithilfe der Möbel und Bildhauerarbeiten „Andeutungen von Wohnlichkeit erreicht“ wurden und er ergänzte: „Es war leicht möglich, wäre aber nicht klug gewesen, darin weiter zu gehen“, denn eine

⁴⁰² Die *Verurteilung* füllte die Fläche zwischen den Türrahmungen mit ihren 4,86m Breite bereits vollständig aus.



Abb. 50 Unbek. Fotograf, *Saalansicht aus der Französischen Ausstellung der K. Akademie der Künste Berlin, 1910*, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

„Saloneleganz war bei Oberlicht in den gegebenen Räumen doch nicht zu erzielen.“⁴⁰³ Tatsächlich zeigen die Raumaufnahmen eine vergleichsweise zurückhaltende Ausstattung mit Möbeln, Marmorbüsten und Bronzestatuetten. So war in der Mitte des Raums eine große Reiterstatuette König Ludwigs XIV. aus der Sammlung des Grünen Gewölbes aufgestellt. Unter den Bildwerken befand sich weiterhin Houdons berühmte Voltaire-Büste aus dem Besitz der Akademie der Wissenschaften, die gemeinsam mit Caffieris (1725–1792) Marmorbildnis des *Philosophen Helvetius* den größten der Gobelins rahmte. Dazwischen standen zwei Armlehnsessel sowie eine Schildpattkommode, die zwar deutlich an Exponate der früheren Rokoko-Schauen erinnerten, anhand der Aufnahme jedoch nicht eindeutig zu identifizieren sind. In der rechten Saalecke ist unterhalb eines gerahmten Tapissierepanenaus ein Kaminschirm zu erkennen, der eine Beauvaisier Bildwirkerei mit der *Allegorie der Musik* nach einem Vorbild von Boucher zeigte.⁴⁰⁴

Zwischen den Eingangstüren des Saals befand sich zuletzt ein großes Zylinderkabinett, auf dem ebenso wie auf der Kommode dekorative Kunsthandwerksarbeiten platziert waren. An der Wand darüber befand sich eines von mehreren hier ausgestellten Portraits der Königin Marie Antoinette (1755–1793) von Élisabeth Vigée-Lebrun. Für Amersdorffer war der Saal neben den „Hauptwerken Watteaus und dem ‚Millionenbild‘ der Pompadour von Boucher“, die im Hauptsaal zu sehen waren, „der Clou der Ausstellung“ und erweckte

403 Friedländer, Max J.: *Die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts*. In: *KuK* 8.1910, H. 6, S. 289–300; hier S. 290.

404 An den Schmalwänden der Südseite sowie an den äußeren Rändern der Ostwand befanden sich insgesamt vier kleinere, gerahmte Tapissierepanenaus. Vgl. *Kat. AdK 1910*³ Nr. 26, 30, 37.

in seinen Augen mithilfe der Ausstattung „die Illusion eines festlich geschmückten Raums aus der Zeit des ancien régime [sic]“.⁴⁰⁵

Obgleich die Exponate des Mittelsaals (2) überwiegend aus der Zeit Ludwigs XV., der Hochphase des Rokoko stammten, dominierten hier realistisch-bürgerliche Portraits von Greuze und Duplessis (1725–1802).⁴⁰⁶ Daneben waren Aristokratenbildnisse von Roslin (1718–1793) und Tocqué (1696–1772), Stilleben von Chardin, Veduten und Galanterien von Robert (1733–1808) und Pater sowie einige Genre- und Mythenbilder von Fragonard und Boucher ausgestellt.

Wie schon 1908 waren die Arrangements der gegenüberliegenden Wände gänzlich auf Symmetrie und Geschlossenheit ausgerichtet (**Rek. 24**). Die vom Eingang zuerst sichtbare Südwand präsentierte zu beiden Seiten des Durchgangs die zusammengehörigen Stilleben *Attribute der Kunst* und *Attribute der Wissenschaft* von Chardin aus der Sammlung Jacquemart-André, die aufgrund ihrer Größe und ihrer in Untersicht gestalteten Komposition für die Platzierung im oberen Wandbereich prädestiniert waren. Unterhalb der Stilleben befand sich eine Reihe von sechs Gemälden, wobei je zwei breite, mehrfigurige Stücke ein hochformatiges Portrait rahmten.⁴⁰⁷ Auch die seitlichen Wände dieser Raumhälfte waren komplementär gestaltet. Hier bildeten Roslins Bildnisse des *Monsieur Flandre de Brunville* und seiner Gattin jeweils die Mittelstücke, die von je zwei gleichgroßen Portraits von Vanloo und Tocqué beziehungsweise Greuze flankiert wurden.

Die Nordseite des Saals war nachträglich umgestaltet worden und griff nun die Anordnung der gegenüberliegenden Wand auf. Links des Durchgangs waren zunächst die Bildnisse des Malers Étienne Jaurat (1699–1789) und des Komponisten Christoph Gluck (1714–1787) von Greuze und Duplessis zu sehen, zwischen denen sich eine *Gesellschaft im Freien* von Pater befand. Bouchers *Erziehung Amors* aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II. muss oberhalb dieser Gruppe platziert gewesen sein, da das Werk laut einer früheren Auflage des Katalogs zuvor in der südwestlichen Ecke des Hauptsaaus gehangen hatte und erst später hierhin verbracht worden war.⁴⁰⁸ Ebenso verhielt es sich mit Hubert Roberts *Wäscherinnen*, die nun auf der rechten Eingangswand über Fragonards *Toilette der Venus*, Paters *Fest im Freien* und Pierre Danloux' (1745–1809) klassizistischem *Portrait der Mademoiselle Rosalie Duthé* hingen, nachdem sie zuvor die nordwestliche Schrägwand des Hauptraums eingenommen hatten.⁴⁰⁹ Dort befand sich nun der linke Teil von Watteaus *Ladenschild*, das

405 Amersdorffer, Alexander: *Die Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts in Berlin*. In: KfA 25.1909/10, H. 12, S. 265–280; hier S. 279.

406 Vgl. ebd. S. 41–46, Nr. 41–64.

407 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 49f., 52–54, 56.

408 In der dritten Auflage des Katalogs trägt das Gemälde die Nummer 42a, was dafürspricht, dass es erst nachträglich eingefügt wurde. In der ersten Auflage ist es jedoch mit der Nummer 81 versehen und zwischen dem *L'homme en rouge* von Largillière und Paters *Guckkastenmann* in Saal 3 aufgelistet. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 50, Nr. 81.

409 Vgl. ebd. S. 52, Nr. 89. – Die neue Platzierung oberhalb der Bilderreihen erscheint als die praktikabelste Lösung, da andernfalls das Arrangement der gesamten Raumseite hätte neu geordnet werden müssen. Zwar wäre prinzipiell auch an den verbleibenden Seitenwänden Platz gewesen, da sich dort je nur ein kleines und ein mittelformatiges Gemälde befanden, doch spricht die Reihenfolge der Bilder im Katalog gegen diese Lösung. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 44f., 60f.

der Kaiser erst kurz vor Beginn der Ausstellung freigegeben hatte, als die Anordnung der Exponate sowie die Drucklegung des Katalogs offenbar bereits erfolgt waren.

Der Hauptsaal (3) war Antoine Watteau und seinem Umfeld gewidmet (**Rek. 25**).⁴¹⁰ Neun der 27 hier ausgestellten Bilder waren an ihn attribuiert; insgesamt präsentierte die Ausstellung elf seiner Werke. An der Wand links des Eingangs befand sich neben Fragonards ovalem Gemälde *Die gute Mutter* eine Darstellung französischer Komödianten, *Gilles, Scaramouche, Scapin und Harlekin* aus dem Besitz von Rose-Anne Porgès (1854–1937), die 1910 an Watteau attribuiert wurde, wohl aber zumindest unter Beteiligung eines anderen, ihm nahestehenden Künstlers entstanden war.⁴¹¹

An der nordöstlichen Schrägwand, an der sich zuvor Lancret's *Blindekuhspiel* befunden hatte, folgte der rechte Teil des *Ladenschilts für den Kunsthändler Gersaint*, das 1883 zum letzten Mal in Berlin ausgestellt war und nun zur Ausstattung des Salons der Kaiserin gehörte.⁴¹² Die linke Bildhälfte befand sich an der nordwestlichen Schrägwand, sodass die beiden Werkteile nun gut zehn Meter voneinander entfernt hingen. Dies bedauerte auch Friedländer, dem zufolge sich der „Beschauer“ die „einheitliche Wirkung der Komposition [...] leichter restaurieren [könnte], wenn die Hälften aneinander gerückt [sic] worden wären“.⁴¹³ Die Hängung stellte freilich einen Kompromiss dar, da die Gemälde erst im letzten Moment in die Ausstellung gelangt waren. Dennoch erhielten sie wie kein anderes Werk die Aufmerksamkeit der internationalen Presse. Insbesondere vonseiten französischer Kritiker wurden die Echtheit und die Zuschreibung an Watteau wiederholt angezweifelt und intensiv debattiert.⁴¹⁴

Die Hauptwand dominierte das berühmte Bildnis der *Marquise de Pompadour* von Watteaus Antipoden François Boucher aus dem Besitz von Maurice de Rothschild, einem Mitglied des Pariser Komitees (**Abb. 51**). Da die drei Mittelsäle in einer Linie angeordnet waren, konnten die Besucherinnen und Besucher das Werk durch die großen Türöffnungen bereits vom ersten Saal aus am Ende der Raumflucht sehen. Dies war unbestritten die prominenteste Position, die einem Exponat in diesen Räumen zugeordnet werden konnte. In diesem Fall wurde der Ehrenplatz dem mit Abstand wertvollsten Stück der Ausstellung zugeteilt. Den Versicherungswert der *Pompadour* hatten ihr Besitzer und Louis Metman

410 Vgl. ebd. S. 48–53, Nr. 65–91.

411 Vgl. [Gazette Drouot 2011](#).

412 Das *Blindekuhspiel* war nun auf der anderen Seite des Raums in der südwestlichen Ecke platziert, wo bis dahin Bouchers *Erziehung Amors* gehangen hatte. Vgl. Kat. Adk 1910³ S. 48 Nr. 67. – Zu den Wohnräumen der Kaiserin siehe: Meiner 2015 S. 228, Abb. 15.

413 Friedländer 1910 S. 293.

414 Vgl. Stahl, Fritz: *Watteaus Kunsthändlerschild*. In: BTB 39.1910, Nr. 46, 26.02.1910, S. 2. [Nachf. Stahl 1910b]. – o. V.: *Un tableau du Guillaume II*. In: *La Croix* 31.1910, Nr. 8263, 02.03.1910, S. 1. – o. V.: *Der angezweifelte Watteau*. In: Ebd. Nr. 113, 03.03.1910, S. 2 f. – o. V.: *Der Berliner und der Pariser Watteau*. In: BTB 39.1910, Nr. 115, 05.03.1910, S. 2. – o. V.: *Le Watteau de Berlin n'est pas un vrai Watteau*. In: *Le Matin* 27.1910, Nr. 9503, 05.03.1910, S. 1. – o. V.: *Le Watteau de Berlin*. In: Ebd. Nr. 9504, 06.03.1910, S. 1. – Auburtin, Victor: *Die Anzweiflung des sogenannten „Watteaus der Kaiserin“*. In: BBZ 55.1910, Nr. 109, 06.03.1910, S. 9.

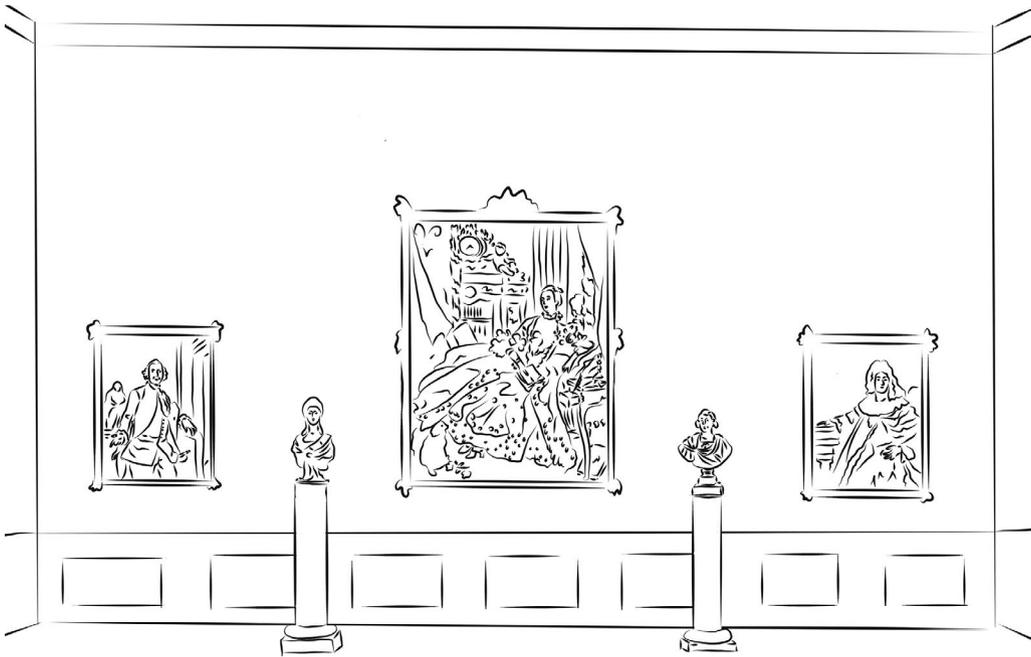


Abb. 51 Digitale Rekonstruktionszeichnung des Arrangements der Hauptwand in Saal 3 der Französischen Ausstellung (1910).

auf eine Million Francs angesetzt; er lag doppelt so hoch wie der Wert für die sieben *Esther*-Gobelins aus dem Mobilier National zusammen.⁴¹⁵

Das Gemälde wurde flankiert von zwei Bronzebüsten der *Großherzogin Nathalie von Russland* von Augustin Pajou (1730–1809) und des *Prinzen Heinrich von Preußen* von Houdon. Die Außenseiten der Wand zeigten rechts ein Bildnis mit dem Titel *L'homme en Rouge* von Nicolas de Largillière (1656–1746) und links das Portrait des Bildhauers Caffieri, das damals dank einer gefälschten Signatur als ein Werk Jacques-Louis Davids (1748–1825) galt. Tatsächlich handelte es sich um eine Arbeit von Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811), dem damit die Aufnahme in die Académie des Beaux-Arts gelungen war.⁴¹⁶ Bei der Zusammenstellung dieser Gemälde fällt ihr kontrastreiche Farbgebung auf. Während das Bildnis der Madame de Pompadour (1721–1764) in Türkis-, Rosa- und Goldtönen leuchtete, dominierten bei den Herrenportraits die Farben Rot, Silber, Weiß und Grau. Die südlichen Schrägwände zeigten links Watteaus *Iris* und rechts, wie schon erwähnt, Lancrets *Blindekuhspiel*. Sie sind nicht als Teil des Gesamtensembles der Südwand zu verstehen, sondern standen vielmehr für sich.

415 Vgl. Vgl. MAD, D2/59 unpag.: Leihschein Nr. 22 vom 01.01.1910. – Auch die beiden Fragonards des Comte de Pillet-Wille waren mit 500.000 Francs versichert gewesen. Vgl. ebd. Leihschein Nr. 1, Nr. 24, 01.01.1910.

416 Die falsche Signatur wurde 1936 entfernt. Vgl. Museum of Fine Arts Boston: *Jean Jacques Caffieri*. [Onlinekatalog](#).

Die Längswände des Saals waren wie schon 1908 inhaltlich und formal komplementär gestaltet. Das Mittelstück bildete jeweils ein großformatiges, mehrfiguriges Selbstportrait eines Künstlers und einer Künstlerin. Links befand sich Antoine Pesnes Selbstbildnis mit seiner Familie und rechts das der Malerin Adelaïde Labille-Guiard (1749–1783) mit ihren Schülerinnen. Sie wurden auf beiden Seiten von je drei Galanterieszenen und Portraits begleitet. Die Werke waren ihren Formaten entsprechend im Wechsel aufgereiht und thematisch zueinander in Dialog gesetzt. Zu sehen waren beispielsweise Watteaus *Liebe auf dem Lande*, Paters *Gesellschaft an der Parkmauer* (linke Wand) sowie Lancrets *Guckkastenmann* und die *Tänzerin Camargo*. Allein elf der im Hauptsaal präsentierten Gemälde stammten aus dem Besitz des Kaisers, der hier erstmals wieder prominent mit einer Vielzahl von Leihgaben vertreten war.

Der erste Saal an der Ostseite des Ausstellungstraktes (4) war für die Präsentation von 43 Zeichnungen, Stichen und Radierungen bestimmt, die überwiegend aus dem Besitz des Botschafters Cambon sowie dem Kunstgewerbemuseum stammten.⁴¹⁷ Die gemeinschaftliche Platzierung dieser Sammlungen in einem eigenen Kabinett kann als Allusion auf die deutsch-französische Kollaboration für das Zustandekommen der Ausstellung und als Zeichen der Anerkennung für Cambons unermüdlichen Einsatz dafür verstanden werden. Zu sehen waren etwa Arbeiten von Cochin (1715–1790), Moreau le jeune (1741–1814) und François-Bernard Lépicié (1698–1755) sowie unterschiedliche Motive nach Werken von Watteau, Fragonard und Chardin. Daneben waren kleinere, hauptsächlich Beauvaisier Bildwirkereien und Bronzemedallions ausgestellt. Wie schon in den früheren Schauen stellt die Rekonstruktion des Displays der grafischen Arbeiten ein Problem dar. Da die Maße der Skizzen und Drucke im Katalog nicht angegeben sind, lässt sich ihre genaue Platzierung und Anordnung nicht näher nachvollziehen.

Der anschließende Saal (5) präsentierte nicht weniger als 34 Gemälde und drei Bronzestatuetten (**Rek. 26**).⁴¹⁸ Zu den Hauptstücken gehörten Fragonards *Leserin* in der Mitte der Nordwand und eine bislang wenig bekannte, sittsamere Variante von Bouchers *L'Odalisque brune* aus dem Besitz von Maurice de Rothschild.⁴¹⁹ Sie war offenbar zusammen mit einer Gruppe von drei ovalen Bildnissen einer Dame und zweier Knaben in der Mitte der Ostwand platziert. Ihr gegenüber befand sich Vigée-Lebruns lebensgroßes Portrait der berühmten Schauspielerin *Lady Hamilton*. Auch die weiteren Exponate waren primär Damenbildnisse des Rokokos und des Klassizismus. Daneben waren Park- und Genreszenen von Robert, Pater und Lancret ausgestellt.

Saal 6 präsentierte 37 Zeichnungen, zumeist von Fragonard und Watteau, aus dem Besitz verschiedener Pariser Leihgeber.⁴²⁰ Auch hier ist die Anordnung nicht konkret nachvollziehbar, doch scheinen die zahlreichen Arbeiten Fragonards weitgehend geschlossen

417 Vgl. Kat. AdK 1910³ S. 54–60, Nr. 92–135a.

418 Vgl. ebd. S. 61–69, Nr. 136–169.

419 Der Katalog benennt das Werk fälschlicher Weise als *Porträt von Miss Murphy*, bei dem es sich jedoch um die etwas später entstandene sog. blonde Odaliske, Marie-Louise O'Murphy (1737–1814), handelt. Vgl. ebd. Nr. 146. – Weiterhin: Faroult, Guillaume: *François Boucher L'Odalisque brune*. Paris 2019. S. 29, Abb. 20.

420 Vgl. ebd. S. 70–78, Nr. 170–207. [Nr. 202 entfiel].

am Beginn des Rundgangs präsentiert worden zu sein, während die Zeichnungen von Watteau den Abschluss bildeten.

Der westlich an den Durchgangsraum anschließende Saal (7) zeigte eine Zusammenstellung verschiedener Kunstgattungen (**Rek. 27**).⁴²¹ Auf einem Schautisch wurden einige Preziosen zusammen mit dem Essbesteck der dänischen Prinzessin Luise Auguste (1771–1843) ausgestellt und in einer Vitrine daneben waren Miniaturmalereien, tönerner Portraitmedaillons sowie verschiedene „Silbersachen“ zu sehen.⁴²²

Darüber hinaus wurden Pastellbilder von Latour, eine Stickerei mit dem Bildnis der Marie Antoinette, eine Bronzestatuette des Kardinals Richelieu (1585–1645) sowie ein Gobelin mit dem *Opfer der Iphigenie* nach einem Entwurf von Coypel aus dem Besitz der Französischen Republik gezeigt. Letzterer muss aufgrund seiner Maße und in Anbetracht der im Katalog wiedergegebenen Abfolge an der Südwand platziert gewesen sein. Die übrigen Exponate waren, von Watteaus *Musikalischen Affen* abgesehen, ausschließlich Portraitgemälde zumeist aus deutschem Besitz. Unter den Portraitierten befanden sich mehrere Personen aus dem Umfeld Ludwigs XV. wie sein Vater, seine Gattin und sein Leibarzt Jean-Baptiste Silva (1682–1742). Ein großes Staatsportrait des Königs als Kind befand sich rechts des südlichen Raumeingangs. Darüber hinaus waren ein weiteres Bildnis der Marie Antoinette von Vigée-Lebrun und die Darstellung der Königin als Gefangene im Temple von Alexander Kucharski (1741–1819) zu sehen. Die Abteilung zeigte einen deutlichen historischen Schwerpunkt und repräsentierte wichtige Ereignisse und bekannte Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, aber auch einzelne dekorative Werke ohne klaren historischen Bezug wie etwa zwei Mädchenbildnisse von Greuze.

Saal 8 in der Mitte des Westflügels präsentierte ebenfalls überwiegend Portraitgemälde sowie eine weitere Tapiserie, *Aeneas und Dido* nach Coypel, aus dem Mobilier National.⁴²³ Letztere war in der Zeitschrift *Le Monde Illustré* abgebildet, die eine Fotografie der Westwand zeigte (**Abb. 52**). Rechts und links des Gobelins befanden sich Rigauds Bildnisse des Chirurgen François Gigot de la Peyronie (1678–1747) und des Kardinals Dubois (1656–1723). Rechts davon ist ein Pastellbildnis des Malers Weidemann von Antoine Pesne zu erkennen. Die unerwartete Asymmetrie des Arrangements resultierte aus der schieren Größe der Exponate, da allein der Gobelin über 60 % der zehn Meter breiten Wandfläche einnahm. Davor waren zuletzt zwei Kerzenhalter auf Sockeln und ein kleiner Schautisch mit französischer Kleinkunst auf einem Teppich platziert.

Darüber hinaus befanden sich in diesem Saal, vermutlich an der schmaleren Südwand, sechs Rahmen mit Zeichnungen verschiedener Künstler, darunter Chardin, Fragonard, Pesne und Watteau, sowie ein Rahmen mit 25 Medaillen von Jean-Baptiste Nini (1717–1786) aus dem Besitz des Grafen von Seckendorff. Vor der Wand war wiederum ein Pult mit weiteren Medaillen aus der Sammlung Schulte aufgestellt. Die übrigen Wände zeigten unter anderem Bildnisse von Prud'hon (1758–1823), Vigée-Lebrun und Tocqué sowie Vanloos großformatige Darstellung der *Mademoiselle Clairon als Medea mit Monsieur Lekain als Jason* aus dem Besitz des Kaisers an der Eingangswand.

421 Vgl. ebd. S. 80–86, Nr. 208–228.

422 Vgl. ebd. Nr. 209b.

423 Vgl. ebd. S. 88–92, Nr. 229–252.



Abb. 52 Unbek. Fotograf, „Enée et Didon“ tapisserie des Gobelins exposée à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin [Aufnahme aus Saal VIII], 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Die Säle 9 und 11 beinhalteten insgesamt über 90 Stiche aus der Sammlung des pensionierten Bankiers Julius Model.⁴²⁴ Zu sehen waren unterschiedliche Motive nach Historien- und Genremälden sowie Portraits, geschaffen von einigen der bekanntesten französischen Graveure des 18. Jahrhunderts wie Beauvarlet (1731–1797), Lavreince (1737–1807), De Launay (1739–1792), Simonet (1742–1813) oder Debucourt (1755–1832). Ähnlich wie in der englischen Ausstellung sollte ein Überblick über die wichtigsten Repräsentanten dieses Kunstzweigs gegeben werden, wobei jedoch fraglich bleibt, inwiefern sich dem Publikum die Zusammenhänge der Entwicklung der Kupferstecherkunst in Frankreich tatsächlich erschlossen, da der Katalog nur sehr knappe Informationen zu den einzelnen Exponaten lieferte und die Graveure im vorangestellten Künstlerverzeichnis übergang.⁴²⁵ Auch zeigten die Aufnahmen der übrigen Räume, dass auf eine Beschilderung wohl gänzlich verzichtet wurde.

Der zehnte Saal im südwestlichen Teil des Gebäudes war zuletzt dem Werk Chardins gewidmet, von dem hier 15 Arbeiten gemeinsam mit weiteren zwölf Gemälden von

424 Vgl. ebd. S. 93–97, Nr. 253–294; S. 106–11, Nr. 323–373.

425 Vgl. ebd. S. 12–25. – Der Katalog weist explizit darauf hin, dass hier „nur die wichtigeren in der Ausstellung vertretenen Künstler aufgenommen“ wurden und die „graphischen Künstler“ nicht vollständig aufgeführt sind.

Boucher, Fragonard, Lancret, Vigée-Lebrun, Nattier und Drouais-fils (1727–1775) ausgestellt waren.⁴²⁶ Amersdorffer beschrieb den Eindruck dieses Raums als „völlig überraschend“, da Chardins Schöpfungen anders als die „flimmernde Farbenpracht der Watteaus, Bouchers und Fragonards“ vielmehr durch „blonde helle Töne, graue und bräunliche Farbharmonien“ und „feine, intime koloristische Wirkung[...]“ geprägt waren.⁴²⁷ Die Zusammenstellung der Exponate lässt ein Streben nach einheitlicher Farbwirkung erkennen. So zeigten etwa das kleine Pompadour-Portrait von Boucher aus dem Besitz des Baron de Schlichting oder Fragonards *Fanchon* aus der Sammlung von Albert Lehmann, die sich zusammen mit Chardins *Küchenmädchen mit Orange* an der Nordwand zur linken des Eingangs befanden, ein ähnlich bräunliches Kolorit wie dessen Werke. Die übrigen Arbeiten Chardins waren in Gruppen von je sieben Gemälden in dichter Reihung oder geclustertes Hängung auf die beiden Hälften der Ostwand verteilt (**Rek. 28a–29**). Auf der linken Seite dürfte die zuletzt 1883 ausgestellte *Briefsieglerin* aus dem Besitz des Kaisers und auf der rechten das sogenannte *Bildnis von Sédaine* aus Pariser Privatbesitz das Hauptstück gebildet haben. Während links verschiedene Varianten für ein symmetrisches Arrangement der Bilder möglich scheinen, hemmt rechts ein kleines, quadratisches Stilleben die sonst gleichmäßige Hängung.

An der westlichen Wand dominierten wiederum kältere Blautöne etwa in den Bildnissen der *Madame Adelaïde* von Vigée-Lebrun und der *Marquise de Soran* von Drouais-fils, die einen deutlichen Kontrast zum Braun, Beige und Rot der gegenüberliegenden Werke bildeten.⁴²⁸ Auch motivisch stellten die Portraits vornehmer Damen und Herren des französischen Hochadels einen Gegensatz zu den Köchinnen und Gouvernanten in Chardins genrehaften Bildern dar. Diese kontrastreiche Zusammenstellung der Bilder erscheint als eines der Hauptmotive der Ausstellung und rekurriert auf das Narrativ vom 18. Jahrhundert als „Jahrhundert der Gegensätze“.⁴²⁹

In ihrem Gesamturteil der Ausstellung zeigten sich die zeitgenössischen Kunstjournalisten und -kritiker durchweg positiv beeindruckt. Friedländer etwa hob die Einzigartigkeit dieses Unternehmens hervor und lobte die gelungene Auswahl und Zusammenstellung der Exponate:

Immerhin ist meines Wissens nie, selbst in Paris nicht, eine ebenso reiche Gruppe französischer Malereien des achtzehnten Jahrhunderts für einige Zeit zusammengefügt worden. Und – was das Wichtigste ist – die schöpferischen Meister (in der Reihenfolge ihrer Bedeutung: Watteau, Chardin, Fragonard, Boucher) treten deutlich hervor.⁴³⁰

Armand Dayot (1851–1934) bezeichnete die Ausstellung in seiner Rezension für die *Illustrierte Zeitung* als ein „wahres Fest der Kunst“ und Alexander Amersdorffer deklarierte

426 Vgl. ebd. S. 98–105, Nr. 295–322. – Zudem war eine Terrakotta-Statuette von Falconet im Saal aufgestellt.

427 Amersdorffer 1910 S. 275.

428 Die *Marquise des Soran* ist im Katalog als *Portrait der Princesse Condé* bezeichnet. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 322.

429 Amersdorffer 1910 S. 274.

430 Friedländer 1910 S. 290.

sie zu Berlins „große[m] Kunstereignis für 1910“.⁴³¹ Tatsächlich muss sie allein schon angesichts der Vielzahl hochkarätiger Exponate und des massiven Aufwandes für Organisation und Logistik, was nicht zuletzt den Transport von zehn großformatigen Tapisserien von Paris nach Berlin einschloss, als ein kulturelles Event der Superlative gewürdigt werden, das heute wohl kaum noch in dieser Weise umzusetzen wäre.

4.1.4.4 Die Ausstellung alter Meister des KFMV (1914)

Im Mai 1914 veranstaltete der KFMV seine vorerst letzte Leihausstellung in den Räumen der Akademie. Abermals sollten die neuesten Ankäufe der Vereinsmitglieder, speziell die Erwerbungen der vergangenen zehn Jahre, präsentiert werden.⁴³² Demgemäß war die Ausstellung als Überblicksschau angelegt und präsentierte ein breites Spektrum an Kunstzweigen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Sie vereinte fast 200 Gemälde Alter Meister, unter denen wie in den früheren Schauen des Vereins der niederländische Barock und die italienischen Renaissancekünstler klar dominierten.⁴³³ Hinzu kamen sieben Wandteppiche, 40 Bildhauerarbeiten in Marmor, Holz und Ton, 50 Bronzestatuetten und -geräte, die zusammen mit knapp 100 Silberschmiedearbeiten und etwas mehr als einem Dutzend Majoliken auf insgesamt sieben Vitrinen verteilt waren. Zwei weitere Vitrinen zeigten kleinere Holz- und Elfenbeinschnitzereien sowie eine Sammlung von über 40 Miniaturen aus dem Besitz von Marcus Kappel.

Der Katalog führt die Exponate nach Gattungen getrennt in alphabetischer Abfolge auf. Nur an wenigen Stellen finden sich dort Hinweise auf ihre Platzierung. Auch die Presse- und Fachberichte geben nur bedingt Auskunft über den Ausstellungsaufbau.⁴³⁴ Die Werke waren auf sieben Säle verteilt; legt man die Nummerierung des Grundrisses von 1908 zugrunde, wurden folglich der Vorraum und die drei Mittelsäle sowie die drei östlichen Räume genutzt (**Rek. 30**).

Der Quersaal (1) diente wie schon in der Ausstellung französischer Kunst 1910 der Präsentation großformatiger Tapisserien. Der schlesische Montanindustrielle Franz Hubert Graf von Tiele-Winckler (1857–1922) hatte sechs Brüsseler Gobelins aus einer Serie von zehn Wandteppichen zur Geschichte Jakobs geliehen, die um 1530 nach Vorlagen von

431 Dayot, Armand: *Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts in Berlin*. In: Illustrierte Zeitung 134.1910, Nr. 3474, 27.01.1910, S. 149–152; hier S. 149. – Amersdorffer 1910 S. 265.

432 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, Bl. 70–71; Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV vom 05.02.1914.

433 Vgl. Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins*. Katalog. 4. Aufl. Berlin 1914. [Nachf. Kat. KFMV 1914*].

434 Vgl. Plietzsch, Eduard: *Die „Ausstellung von Werken alter Kunst“ in der Berliner Kgl. Akademie der Künste*. In: ZfbK N. F. 25.1914, H. 9, S. 225–235. – Burchardt, Ludwig: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: KuK 12.1914, H. 10, S. 538–543. – Stahl, Fritz: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Ausstellung in der Akademie*. In: BTB 43.1914, Nr. 219, 01.05.1914, S. 1. – C. C.: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. In: BVZ 62.1914, Nr. 203, 02.05.1914, S. 3. – K.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz*. In: BBZ 101.1914, Nr. 215, 09.05.1914, S. 8. – R. N.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: VZ Nr. 219, 01.5.1914, unpag.

Bernaert van Orley in der Werkstatt von Willem de Kempeneer (tät. ca. 1522–1548) ausgeführt worden waren.⁴³⁵ Die über vier mal sechs Meter großen Tapisserien dürften die Seitenwände und die Flächen neben den Eingangstüren eingenommen haben, während die beiden kleineren Abschnitte mit der Geburt und der Hochzeit Jacobs den Durchgang zum zweiten Saal flankiert haben mussten. Die Jacobsgeschichte (Genesis 25–35) wurde demnach nicht linear erzählt, sondern aufgrund der Disposition des Raumes versatzstückweise dargestellt.

Für den ersten Saal erwähnte der Berichtersteller der *Vossischen Zeitung* weiterhin ein Gemälde aus dem Besitz Leopold Koppels, das sich dieser Rekonstruktion zufolge nur zwischen den Eingangstüren befunden haben konnte.⁴³⁶ Das lebensgroße *Bildnis eines Schauspielers* (**Abb. 53**) wurde aufgrund seiner Ähnlichkeit zum sogenannten *Borro* aus dem Kaiser-Friedrich-Museum für ein Werk Berninis (1598–1680) gehalten, nachdem es zuvor Velázquez zugeschrieben war.⁴³⁷ Allerdings behielten sich die Kuratoren vor, im Katalog ein Fragezeichen hinter den Namen des Künstlers zu setzen.

Fritz Stahl gab an, im Saal hätten sich weiterhin Vitrinen mit „erlesene[n] Kunst-arbeiten aus der Sammlung des Dr. v. Pannwitz“ befunden, bei denen es sich demzufolge um die im Katalog verzeichneten Vitrinen C und D gehandelt haben musste, die Bronzen, Silberschmiedearbeiten und Majoliken aus dieser Sammlung enthielten.⁴³⁸ Aufgrund der Größe des Quersaals ist nicht ausgeschlossen, dass sich hier ebenfalls die Vitrinen A und B befanden, die fast ausschließlich Kleinkunst und Kunstgewerbe aus dem Besitz Willibaldis von Dirksen beinhalteten.⁴³⁹ Da Stahl sie jedoch nicht erwähnte, könnten sie stattdessen auch im Vorraum platziert gewesen sein, obgleich unklar ist, wie dieser darüber hinaus ausgestattet war.

In den Vitrinen E bis G, deren Aufstellungsorte gleichfalls nur vermutet werden können, wurden die Kunsthandwerkssammlungen weiterer Leihgeber und Leihgeberinnen weitgehend geschlossen präsentiert.⁴⁴⁰ Dieses bereits aus der Renaissance-Ausstellung bekannte Vorgehen, zeigt wie die einzelnen Sammlungen, deren Bestände als Ensembles wirken sollten, hier erneut in den Fokus gerückt wurden. Dem ästhetischen Arrangement und der Repräsentation der Aussteller wurde so einmal mehr der Vorzug gegenüber der kunstwissenschaftlichen Vorstellung einer stilgeschichtlichen oder technischen Entwicklung einzelner Gattungen gegeben.

435 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 48, Nr. 195–200. – Lessing, Julius (Hg.): *Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jacob*. In: *Vorbilderhefte aus dem Kunstgewerbemuseum* 25.1900.

436 Vgl. R.N. 1914.

437 Vgl. ebd. – Kat. KFMV 1914⁴ S. 8, Nr. 5. – Der *Borro* gilt heute als eine Arbeit von Charles Mellin (1597–1649).

438 Stahl 1914. – Kat. KFMV 1914⁴ S. 58 f., Nr. 263–273 [Bronzen]; S. 64 f., Nr. 301–314 [Silber]; S. 70 f., Nr. 332–339 [Majolika].

439 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 54 f., Nr. 243–252 [Bronzen]; S. 62–64, Nr. 292–300 [Silber]; S. 69, Nr. 326–331 [Majolika]. – In den Vitrinen befanden sich nur einzelne Stücke aus dem Besitz von Carl Hagen und Robert von Mendelssohn.

440 Die Vitrine E beinhaltete Bronzen und Silber aus dem Besitz von Marie von Kaufmann und Ludwig Darmstädter, die Vitrine F Bronzen, Silber und eine Majolika-Kanne von Margarethe Reichenheim-Oppenheim und die Vitrine G Bronzen aus der Sammlung von Eduard Simon. Vgl. ebd. S. 55–71.



Abb. 53 Giovanni Lorenzo Bernini (?), *Bildnis eines Schauspielers*,
Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 200×118 cm, Verbleib unbek.

Die exponierte Präsentation einzelner Kollektionen setzte sich in den Nebenräumen fort. Die kleineren Säle 4 und 6 beinhalteten die Sammlungen Marcus Kappels und James Simons. Kappel hatte seine Gemälde- und seine Miniaturensammlung ausgestellt, die mit Ausnahme des *Bildnis der Simonetta Vespucci* geschlossen im vierten Saal untergebracht waren.⁴⁴¹ In mehreren Schreiben an Bode und wohl auch an Friedländer hatte der Sammler auf die separate Aufstellung seiner Leihgaben gedrängt, wobei er ursprünglich gehofft hatte, dass hierfür der Hauptsaal genutzt werden würde.⁴⁴²

Insgesamt 27 Gemälde niederländischer Meister, darunter sechs an Rembrandt attribuierte Werke, waren ins seinem Kabinett vereint.⁴⁴³ Den heute verschollenen *Studienkopf eines jungen Mädchens*, der später als eine Teilkopie der *Beschneidung Christi* erkannt wurde, hatte Kappel erst kurz vor Beginn der Ausstellung erstanden und umgehend als Leihgabe bereitgestellt.⁴⁴⁴ Am Tag der Eröffnung schrieb er an Bode: „Ich verfehle nicht, Ihnen mitzuteilen, daß [sic] ich das kleine Damenportrait von Rembrandt erworben habe. [...] Ich werde für das Bild ein kleines Schild anfertigen lassen, um solches zur Ausstellung in der Akademie zu Ihrer Verfügung zu stellen.“⁴⁴⁵ Er legte offensichtlich großen Wert darauf, seine neueste Erwerbung sogleich öffentlich zu präsentieren.

Aus Kappels Sammlung stammte auch das berühmte letzte Selbstbildnis Rembrandts aus dem Jahr 1669, das bereits im Winter 1913/14 in Amsterdam ausgestellt war und neben der Wiederholung des sogenannten *Jüdischen Philosophen* als die „Glorie“ dieses Saals präsentiert wurde.⁴⁴⁶ Darüber hinaus waren hier das von Frans Hals geschaffene *Portrait der Catharina Brugman*, drei Bildnisse der Grafenfamilie Bouchange von Corneille de la Haye (um 1500–1575), eine *Mutter mit Kind* von Nicolaes Maes, Landschaften von Hobbema, van der Neer und Jacob van Ruisdael sowie Genreszenen von Paul Potter (1625–1654), Adriaen van Ostade, Jan Steen und David Teniers zu sehen.⁴⁴⁷ Die meisten dieser Bilder waren eher kleinformatige Kabinettstücke. Inwiefern ihr Arrangement der zweireihigen Hängung in Kappels Privatgalerie entsprach, die Bode für ihn eingerichtet hatte, oder ob wiederum eine clusterartige Zusammenstellung gewählt wurde, wie sie in der Redern-Ausstellung oder in den Holländer-Sälen des Kaiser-Friedrich-Museums zu sehen war, ist nicht rekonstruierbar.⁴⁴⁸ Wahrscheinlich waren die Rembrandts wie in der Portraitausstellung von 1909 an einer Wand vereint.

Für die Anordnung der Miniaturen kommen verschiedene Varianten infrage. Kappels Miniaturgemäldesammlung, die bislang nicht näher wissenschaftlich untersucht ist, war universal angelegt und beinhaltete Beispiele des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Italien,

441 Vgl. ebd. S. 72–77, Nr. 340–382 [Miniaturen].

442 Vgl. Kap. 3.2.2.2. – SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 18.03. und 22.04.1914.

443 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 36, Nr. 130–134a.

444 Vgl. RKDimages, Abb. Nr. [1001335730](#).

445 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 01.05.1914.

446 Stahl 1914 S. 1. – Vgl. R.B.: *Ausstellungen. Amsterdam*. In: Cicerone 6.1914, H. 1, S. 22 f.

447 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 59, 65, 83–85, 87, 110, 116, 126, 147, 160 f., 164.

448 Für Aufnahmen der Kappel'schen Privatgalerie siehe: Martin, Wilhelm: *Alt-Holländische Bilder. Sammeln/Bestimmen/Konservieren*. Berlin 1921. Abb. 105 f.

England, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland.⁴⁴⁹ In der Ausstellung waren Öl-, Email- und Aquarellbilder von der Elisabethanischen bis zur Napoleonischen Zeit zu sehen. Der Katalog listet sie nach Techniken getrennt auf, gibt sonst aber keine weiteren Hinweise auf eine mögliche Sortierung. Es scheint naheliegend, dass die Exponate ähnlich wie im Sammlungskatalog in kleineren Gruppen auf Tafeln montiert in einer Tischvitrine präsentiert wurden.⁴⁵⁰

James Simon hatte wie bereits 1906 zahlreiche Holz- und Steinbildwerke in die Ausstellung gegeben, die er im letzten Schausaal möglicherweise selbst anordnete.⁴⁵¹ Diesmal ließ er zwölf überwiegend altdeutsche Skulpturen, Reliefs und Schnitzaltäre, von denen nur sehr wenige Stücke zuvor bereits ausgestellt waren.⁴⁵² Die Reliefs, Altäre und Wandfiguren dürften an den Wänden montiert worden sein, während die vollplastischen Arbeiten auf Konsolen oder Möbeln platziert gewesen sein mussten. Der Katalog macht in mehreren Fällen Angaben über Schränke und Truhen, die unter den Bildwerken aufgestellt waren.⁴⁵³ Simons Kabinett war offenbar der einzige Raum der Ausstellung, in dem sich auch Möbel befanden, wogegen die übrigen Säle puristischer gestaltet waren und ohne zusätzliche dekorative Elemente auskamen.

Auch in diesem Raum war eine Vitrine aufgestellt, an deren innerer Rückseite eine spätgotische deutsche Verdure-Tapisserie angebracht war, die den Hintergrund für zehn kleinformatige Schnitzkunstwerke des 14. bis 16. Jahrhunderts bildete.⁴⁵⁴ Zuletzt führt der Katalog weitere sieben Holzbildwerke sowie einen venezianischen Spiegelrahmen und ein Elfenbeinrelief aus dem Besitz von Marie von Kaufmann, Margarethe von Reichenheim-Oppenheim und Otto Lanz auf.⁴⁵⁵ Da es sich überwiegend um kleinformatige Arbeiten handelte, scheint eine Aufstellung dieser Stücke in der Vitrine des Simon-Saals wahrscheinlich.

Obschon in diesem Saal wieder mehrere unterschiedliche Kunstgattungen vertreten waren, stellte er wohl kein typisches Beispiel für Bodes Modell der integrierten Aufstellung dar, denn es fehlten hier anscheinend zeitgleiche Gemälde. Zwar hatte Simon mehrere Gemälde geliehen, doch befanden sich darunter keine altdeutschen Arbeiten. Zu seinen Leihgaben gehörte beispielsweise Vermeers *Dame mit Dienstmagd*, die bereits 1906 kurz nach ihrem Ankauf zu den Sensationsstücken der Redern-Ausstellung gehört hatte. Zudem ließ Simon Landschaften von Guardi, Canaletto, van Goyen und van Ruisdael, Genrestücke von Ostade und Metsu sowie eine *Madonna mit zwei Engeln* von Isenbrant.⁴⁵⁶

449 Vgl. Bode, Wilhelm von: *Die Gemäldesammlung Marcus Kappel in Berlin*. Berlin 1914. Abb. S. 30, 35 sowie die letzten beiden Tafeln (unpag.). – Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Gemälde und Kunstgegenstände aus der ehemaligen Sammlung Marcus Kappel*. Berlin 1930. Nr. 25–33.

450 Vgl. Bode 1914b [Vorletzte und letzte Tafel].

451 „James Simon hat ein Kabinett mit Holzsulpturen arrangiert, in dem sich prachtvolle, im ganzen Schmuck der Farbe erhaltene Figuren und Gruppen darstellen“. Stahl 1914.

452 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 50–52, Nr. 211–221. [Nr. 212 A, B sowie 215 waren bereits 1906 ausgestellt].

453 Genannt werden ein französischer Schrank des 15. Jahrhunderts, zwei gotische Schränke und zwei gotische Truhen sowie zwei Renaissanceschränke. Vgl. ebd.

454 Vgl. ebd. S. 52f., Nr. 222–231. – Burchard 1914 S. 543.

455 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 53 f. Nr. 232–240.

456 Vgl. ebd. Nr. 20, 46, 57, 72, 103, 121, 150, 182.



Abb. 54 Botticelli-Werkstatt, *Simonetta Vespucci*, 1480–1488, Tempera auf Holz, 63,5 × 44,5 cm.

Über das Display der übrigen drei Säle kann aufgrund der Quellensituation lediglich spekuliert werden. Eine Orientierung an der Aufstellung von 1909 scheint durchaus wahrscheinlich, zumal die Inhalte der Schauen einander stark ähnelten. So wird der Hauptsaal (3) den großformatigen Werken der wichtigsten kanonischen Meister der niederländischen und italienischen Kunst vorbehalten gewesen sein.

Zu diesen gehörte gewiss Marcus Kappels *Bella Simonetta* der Botticelli-Werkstatt, die nicht in dessen Kabinett sondern „mit den andern [sic] Italienern ausgestellt“ war (Abb. 54).⁴⁵⁷ Ihr wurde gewiss ein Ehrenplatz eingeräumt, da sie die besondere Aufmerksamkeit des Kaisers genoss.⁴⁵⁸ Sie könnte allein an einer der Schrägwände oder gemeinsam mit den beiden anderen Arbeiten Botticellis aus den Sammlungen Huldshinsky und Eduard Simon gehängt worden sein.⁴⁵⁹

Da die florentinischen Meister wie schon in den Jahren zuvor nur mit wenigen Werken vertreten waren, ist davon auszugehen, dass sie nicht allein eine einzelne Wand füllten, sondern zusammen mit Vertretern anderer Schulen präsentiert wurden.⁴⁶⁰ Die älteren wie die jüngeren venezianischen Künstler waren mit über 30 Werken wiederum reichlich vertreten. Von Cima waren ein Madonnenkopf und ein Damenbildnis zu sehen, von Lorenzo Lotto (um 1480–1556) eine *Anbetung des Kindes* und eine Darstellung dreier Frauen, Benedetto Montagna (um 1481–1558) war ein Madonnenbild zugeschrieben und Palma Vecchio eine weibliche Halbfigur.⁴⁶¹ Eine *Heilige Katharina* und das Profilportrait eines Dogen aus dem Besitz von Leopold Koppel waren an Tizian attribuiert.⁴⁶² Bordone war mit *Mars und*

457 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 22.04.1914. – Die *Simonetta* wird heute als Arbeit der Botticelli-Werkstatt gelistet. Vgl. Lightbown 1978 Kat. Nr. C5.

458 Vgl. Kap. 4.3.2.

459 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 9–11.

460 Neben Botticellis Werken waren lediglich Bacchiaccas *Tobias mit dem Engel* und Andrea del Sartos *Madonna mit Johannes*, beide ebenfalls aus der Sammlung von Eduard Simon, ausgestellt. Vgl. ebd. Nr. 3, 154.

461 Vgl. ebd. Nr. 24 f., 81 f., 105, 122.

462 Vgl. ebd. Nr. 178 f.

Venus aus der Sammlung von Dirksen vertreten, Licinio mit einem Herrenportrait.⁴⁶³ Die venezianische Barockkunst vertraten Canaletto mit zwei, Guardi mit sechs, Giovanni und Domenico Tiepolo mit fünf beziehungsweise vier Werken und von Tintoretto stammte eine zweiteilige *Verkündigung*.⁴⁶⁴

Der niederländische Barock war unter anderem durch sieben Werke von Rubens repräsentiert, von denen allein vier aus der Sammlung Leopold Koppels stammten.⁴⁶⁵ Daneben wurden auch die vier Gemälde Aelbert Cuyp (1620–1691) als im deutschen Privatbesitz besonders seltene Stücke in den Berichten herausgehoben.⁴⁶⁶ Desgleichen auch Werke von Metsu, Terborch und van Dyck sowie Pieter Bruegels *Schlaraffenland* aus der Sammlung von Kaufmann.⁴⁶⁷ Die übrigen niederländischen Werke waren größtenteils kleinere Portraits und andere Kabinettstücke, die wahrscheinlich zusammen mit den altdeutschen Meistern in den kleineren Sälen 2 und 5 arrangiert waren.⁴⁶⁸

Die Annahme, das Arrangement dieser Ausstellung habe dem der früheren Schauen des Vereins sehr geähnelt, resultiert nicht zuletzt aus der relativen Gleichförmigkeit der Leihgaben, die auch von den zeitgenössischen Berichterstattern hervorgehoben und zum Teil bemängelt wurde. So schrieb Ludwig Burchard (1886–1960), die Ausstellung habe „wie ein Stück Kaiser-Friedrich-Museum“ angemutet und, da es an „Extravaganzen“ fehlte, „reichlich unpersönlich“ gewirkt.⁴⁶⁹ Ihm zufolge bewegten sich die Berliner Sammler „alle in längst betretenen Bahnen“, keiner habe sich „zum Beispiel die Freiheit genommen, an einen Greco heranzutreten“, und unter den Mitgliedern des Vereins fehlte es an „Männern [...], die als Sammler Persönlichkeiten mit selbstständigen Passionen sind“.⁴⁷⁰ Bode griff diese Kritik, von der er sich als Berater dieser Kunstfreunde offensichtlich auch persönlich angegriffen fühlte, wenige Monate später in einem Artikel auf:

Die Presse, die diese Ausstellungen alter Kunst bei uns zum Teil nicht besonders gern sieht, hat im übrigen [sic] diesmal ihrer üblen Stimmung nur nach einer Richtung Luft gemacht, indem sie die Einförmigkeit der ausgestellten Kunstwerke bemängelte, die sie auf die völlige Abhängigkeit der Aussteller von mir und auf meine übertriebene Vorliebe für die holländische Malerei zurückführte, wobei sie noch durchfühlen ließ, daß dieses Sammeln der Berliner vielfach nur eine Geldspekulation sei. Ich will nicht darüber rechten, daß diese Art der Kritik ein schlechter Lohn ist für das Opfer, welches die Sammler bringen, indem sie alle paar Jahre monatelang sich ihrer Kunstschätze begeben und in liberalster Weise das Berliner Publikum sich daran erfreuen lassen. [...]

Wahrlich, wenn man diesen Ausstellungen einen Vorwurf nicht machen kann, so ist es der der Einförmigkeit und Wiederholung! Es waren ganz verschiedenartige

463 Vgl. ebd. Nr. 8, 79.

464 Vgl. ebd. Nr. 19 f., 52–57, 169–177 A und B.

465 Vgl. ebd. Nr. 137–143.

466 Vgl. ebd. Nr. 30–33. – K. 1914 S. 8.

467 Vgl. ebd. Nr. 18, 100–103, 38, 167–168. – Burchard 1914 S. 539–543.

468 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 13–16,

469 Burchard 1914 S. 539.

470 Ebd.

Ausstellungen in verschiedener Aufmachung, und was sie brachten, war fast immer neu und gut oder selbst ausgezeichnet. Wer die gleichzeitigen Ausstellungen alter Kunst in London und namentlich in Paris verfolgt hat, weiß, wieviel einförmiger und wieviel liebloser hergerichtet diese meist waren, obgleich hier der Besitz soviel [sic] reicher ist und regelmäßig ganz England und Frankreich daran teilnehmen.⁴⁷¹

Bodes Antwort erlaubt einen wichtigen Einblick in seinen Umgang mit der seit einigen Jahren wachsenden Kritik an seiner Rolle als ‚Museums-Condottiere‘ und seinen Einfluss auf private Sammler.⁴⁷² Schon 1909 hatte er in ähnlicher Weise auf negative Presseurteile zur Portraitausstellung des KFMV reagiert, indem er sie als „nicht [...] sehr patriotisch“ und als undankbar gegenüber der Großzügigkeit der Aussteller bezeichnete.⁴⁷³ Auch die Anspielung auf die seiner Ansicht nach schwächeren Pariser und Londoner Schauen findet sich dort wieder.

Ein vergleichender Blick auf die zeitgenössischen englischen und französischen Leihausstellungen ist aufgrund der fehlenden Forschungsdaten hierzu aktuell noch nicht möglich. Doch sollen die Berliner Privatbesitzausstellungen alter Kunst in ihrer kuratorischen Entwicklung im Folgenden unter einander verglichen und nochmals zusammenfassend betrachtet werden.

4.1.5 Zwischenfazit – Ausstellungspraktiken und Repräsentationsansprüche

Trotz der unterschiedlich dichten Überlieferungen zu den zehn untersuchten Fallbeispielen wurde deutlich, wie breit diese Ausstellungen sowohl konzeptionell als auch inhaltlich aufgestellt waren. Ihr Spektrum reichte von universell angelegten Überblickschau und festlichen Gelegenheitsausstellungen bis hin zu wissenschaftlichen Forschungsansprüchen folgenden, monothematischen Sonderausstellungen. Die kunsthistorischen Programme orientierten sich zunächst gezwungenermaßen an den kardinalen Geschmackspräferenzen der Berliner Sammlerinnen und Sammler: Dem Kunsthandwerk und der bildenden Kunst der italienischen und nordalpinen Renaissance, des niederländischen Barock und des französischen Rokoko. Sie machen deutlich, dass Ausstellungen aus Privatbesitz stets als Momentaufnahmen der zeitgenössischen lokalen Sammlungskultur zu verstehen sind.

Erst nach der Jahrhundertwende gingen die Kuratoren verstärkt über die vor Ort verfügbaren Bestände hinaus, integrierten Leihgaben überregionaler und internationaler

471 Vgl. Bode 1914 S. 169–171.

472 Ebenso wie die Bezeichnung als ‚Bismarck der Museen‘ ist auch der Ursprung der nur teilweise als Kompliment zu verstehende Benennung als ‚Condottiere‘ nicht mehr nachzuvollziehen. Vgl. KFMV 1995 S. 13. – Zur Kritik an Bode siehe insbes. Wolff-Thomsen, Ulrike: *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?* Kiel 2006. – Hierzu Kap. 5.1.2.

473 Bode 1909 S. 650.

Kollektionen in ihre Schauen und erweiterten so punktuell ihr Themenspektrum.⁴⁷⁴ Grundsätzlich blieben die Ausstellungsinhalte dennoch recht homogen und gewährten nur vereinzelt Einblicke in ‚primitive‘ Richtungen, grafische Gattungen oder bislang wenig repräsentierte regionale Schulen. Der zuvor geäußerte zeitgenössische Vorwurf einer gewissen Uniformität der Schauen scheint sich dahingehend zu bestätigen.

Tatsächlich wird in der Gesamtschau der Ausstellungen und im Vergleich zu den vom Gewerbeverein und der Akademie veranstalteten Beispielen deutlich, wie massiv Wilhelm Bode viele Berliner Privatsammlungen und ihre Präsentation im öffentlichen Raum geprägt hatte. Sein 1883 erstmals erprobtes Modell wurde – in Varianten – immer wieder aufgelegt und neu interpretiert. Dabei stellten die Dominanz des ästhetischen Arrangements gegenüber der kunstwissenschaftlichen Systematik und Didaktik sowie die integrierte Aufstellung der Exponate die Kerncharakteristika dar.

Die kombinierte Präsentation verschiedener Gattungen findet sich in allen von Bode geleiteten Schauen,⁴⁷⁵ wenngleich sie nach der Jahrhundertwende fast nur noch für die Gestaltung einzelner Räume – zumeist der Renaissancesäle – zur Anwendung kam. Es sei an dieser Stelle nochmals betont, dass sich dieses von der Gestaltung kulturhistorischer Sammlungen inspirierte Prinzip bereits in Teilen für die 1872 von Julius Lessing kuratierte Gewerbeschau nachweisen ließ. Weitere Orientierungspunkte für Bodes Konzept gaben neben den Periodenzimmern der Museen für Kulturgeschichte auch das historisch tradierte Interieur der königlichen Schlösser, speziell der Kleinen Galerie in Sanssouci, sowie die historisierende Einrichtung zeitgenössischer Sammlervillen. Der bislang nur schwer einzuschätzende eigene Anteil der Kunstsammler an der Gestaltung der Schauen konnte nun erstmals sichtbar gemacht werden.

Die Heraushebung einzelner Kollektionen durch die Einrichtung separater Kabinette, Vitrinen oder Schaukästen bildete eine weitere Konstante in Bodes kuratorischer Praxis. Sie kam ebenfalls bereits 1872 für die Leihgaben der Hohenzollern zur Anwendung und ist später auch in den Ausstellungen der Akademie punktuell wiederzuerkennen. Die geschlossene Präsentation einzelner Sammlungen stellt fraglos eine der wichtigsten Besonderheiten dieses Ausstellungsformats dar, die sich durchaus prägend auf die Gestaltung der öffentlichen Museen auswirkte. In ihr ist das wichtigste Element für die repräsentative Inszenierung der Berliner Privatsammlungen sowie ihrer Besitzerinnen und Besitzer zu erkennen.

Bode schien im Laufe des Untersuchungszeitraums zunehmend auf die Wünsche einzelner Leihgeber und Leihgeberinnen einzugehen. Er gestand ihnen wiederholt die Entscheidung über Auswahl und Arrangement ihrer Exponate zu und schuf so eine Plattform für ihre Selbstinszenierung als Connaisseurs. Wenngleich die Kuratoren der Akademie einzelnen Kollektionen oder Ausstellungstücken ebenfalls Ehrenplätze zuwiesen, ließen sie derartige ‚Vorzugsbehandlungen‘ nur selten Berliner Privatsammlern zukommen. Deren Leihgaben wurden 1908 und 1910 fast ausschließlich in den Nebenräumen platziert,

474 Dies bezieht sich primär auf die Beteiligung von Privatpersonen. Das Kaiserhaus ließ schon ab 1890 Werke aus den außerhalb von Berlin und Potsdam befindlichen Residenzen.

475 Es sei daran erinnert, dass die Akademie dieses Prinzip 1910 punktuell ebenfalls zur Anwendung brachte.

während die externen Kollektionen an prominenteren Stellen präsentiert wurden. Dies mag zum einen auf die diplomatischen Hintergründe der Schauen zurückzuführen sein, die eine zuvorkommende Behandlung der internationalen Aussteller erforderte. Wie anhand der von Justi erwähnten Diskussion um die Platzierung der *Miss Farren* deutlich wurde, nahmen die Verantwortlichen bei ihren Entscheidungen über die Platzierung der Werke jedoch primär deren künstlerische Qualität zum wesentlichen Kriterium. – Im Übrigen gilt dies durchaus auch für die von Bode kuratierten Schauen. Wie das Beispiel der Kappel'schen Rembrandt-Sammlung zeigte, ordnete auch er die Gesamtkonzeption seiner Ausstellungen nicht gänzlich den Wünschen einzelner Leihgeber unter. Die Hauptsäle und deren repräsentativste Stell- und Hängungsflächen waren auch hier stets für die Werke vorgesehen, die seinen eigenen Ansichten zufolge dafür in Betracht kamen.

Die Kunstgewerbeausstellung im Zeughaus war dagegen noch stark den bestehenden Präsentationsmustern zeitgenössischer Gewerbemuseen verpflichtet und ordnete die Exponate primär nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ohne die Besitzerinnen und Besitzer – mit Ausnahme der Mitglieder des Kaiserhauses – überhaupt näher in den Fokus zu rücken. Die Sonderrolle der Hohenzollern, denen bei fast allen Schauen, an denen sie sich beteiligten herausgehobene Positionen für ihre Leihgaben reserviert wurden, wird in Kapitel 5.1.4 nochmals näher beleuchtet werden.

4.2 Leihausstellungen als soziale Ereignisse

Öffentliche und semiöffentliche Veranstaltungen im Umfeld von Kunstausstellungen wie Vorbesichtigungen, Eröffnungszeremonien, geführte oder ungeführte Besuche sind als soziale Praktiken im kulturellen Kontext sowie als Räume der Gemeinschaftsbildung und Repräsentation zu begreifen.⁴⁷⁶ Als solche sind sie für die Betrachtung der gesellschaftlichen Dimensionen der Berliner Leihausstellung von zentraler Bedeutung. Anders als die Studien von Pierre Bourdieu und Alain Darbel (2006), Nina Tessa Zahner (2012/2014) oder Luise Reitstätter (2015), die sich jeweils mit Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit befassten, kann die vorliegende Arbeit nicht auf Besucherbefragungen und -statistiken, soziologische Feldstudien wie die Teilnehmende Beobachtung oder anderweitige Dokumentationen zurückgreifen. Welche sozialen Kreise sich an diesen Praktiken beteiligten und wie sie sich im Kontext der Schauen verhielten, Kunst rezipierten und mit einander interagierten, wird für die historischen Fallbeispiele stets nur in Teilen zu beantworten sein, da über das Publikum und seine Erfahrungen im Kontext der Leihausstellungen kaum Informationen vorliegen. Zwar können anhand einzelner Koordinaten wie den Eintrittspreisen und Öffnungszeiten sowie mittels einiger Schriftquellen Rückschlüsse darüber gezogen werden, welche gesellschaftlichen Gruppen potenziell Zugang zu den

476 Zur Ausstellung als soziale Veranstaltung siehe: Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktion im musealen Raum*. Berlin 2015. S. 165–206. – Zahner 2014. – Dies. 2012 S. 209–232. – Burzan, Nicole u. a.: *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*. Wiesbaden 2008. – Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz 2006.

Schauen gehabt haben können und wer zu Sonderveranstaltungen eingeladen wurde, doch sind daraus nur bedingt Aussagen über die reelle Publikumsbeteiligung zu ziehen.

Daher wird im Folgenden das Augenmerk zunächst auf die Veranstaltungen selbst gelegt, um zu untersuchen, wie die Ausstellungen mittels ihrer performativen oder didaktischen Rahmenprogramme in den Fokus des Publikums und der Öffentlichkeit gerückt wurden. Die in den Presseberichten überlieferten Beschreibungen solcher Events können anhand der dort wiedergegebenen Veranstaltungsabläufe sowie der Nennungen anwesender Gäste und Honoratioren Aufschluss darüber geben, welchen Stellenwert die jeweilige Schau als kulturelles, soziales oder gar politisches Ereignis einnahm oder einnehmen sollte. Im Zentrum steht dabei die Frage, an welche Gesellschaftskreise diese Veranstaltungen adressiert waren und welche Formen symbolischer Handlungen sie beinhalteten.

In diesem Zusammenhang werden besonders auch die von den Initiatoren gewählten Anlässe zur Veranstaltung der Schauen relevant. Sie waren nicht nur maßgebend für Art und Umfang der begleitenden Events, sondern sie bestimmten als zentrale Inszenierungstaktiken die Öffentlichkeitswirkung der Privatbesitzausstellungen wesentlich mit. Nicht zuletzt dienten sie als Zugmittel für Leihgeber, Presse und Publikum. Daher soll der folgenden Betrachtung eine Untersuchung der offiziellen wie inoffiziellen Ausstellungsanlässe vorangestellt werden.

4.2.1 Anlässe und ‚Vorwände‘ zur Veranstaltung von Leihausstellungen

Zwar wurden die für die Ausstellungsveranstaltungen gewählten Gelegenheiten bereits knapp erwähnt, doch verdienen sie nicht zuletzt auch als wichtige Indikatoren für mögliche Intentionen der Ausstellungsmacher weitere Aufmerksamkeit. So wurden vier der zehn Schauen im Kontext höfischer Festlichkeiten zu Ehren des Kaiserhauses veranstaltet. Bisweilen werden für die Wahl eines solchen äußeren Rahmens bei genauer Betrachtung jedoch tieferliegende Gründe deutlich, die über die Huldigung der Monarchen hinausgingen. Dass es in einigen Fällen das Verhältnis zwischen dem offiziellen Anlass und den tatsächlichen Ausstellungsgründen genauer auszuloten gilt, verdeutlicht etwa ein privates Schreiben Paul von Schwabachs an Wilhelm Bode vom Ende des Jahres 1907:

Sind wirklich seit der Redern-Ausstellung so viele neue Sachen hergekommen, dass Sie nach einer Gelegenheit suchen sie zu zeigen? [...] Eine besondere Ausrede für eine neue Ausstellung ist mir leider auch nicht eingefallen. Feiern Sie nicht vielleicht ein Jubiläum? Sonst könnte ich nur raten entweder keine Ausstellung oder eine solche ohne Ausrede zu veranstalten.⁴⁷⁷

Weshalb Bode nun so offensichtlich nach einem Vorwand suchte, um die für 1909 gedachte Ausstellung veranstalten zu können, obgleich er zuvor bereits mehrfach Schauen „ohne Ausrede“ initiiert hatte, gilt es nachfolgend genauer zu betrachten. In anderen Fällen werden neben den formellen Anlässen vereinzelt weitere Motive der Initiatoren

477 SMB-ZA, IV/NL Bode 5014, unpag.: Paul von Schwabach an Wilhelm Bode, 28.12.1907.

ersichtlich, ihre Ausstellungen zu einem bestimmten Zeitpunkt oder in einem speziellen Kontext stattfinden zu lassen. Diese inoffiziellen oder ‚offiziösen‘ Anlässe sollen anhand des historischen Rahmens der betreffenden Beispiele anschaulich gemacht und die potenziell dahinterstehenden Strategien und Gründe diskutiert werden.

Die Gewerbeausstellung von 1872 stellt einen Sonderfall unter den Untersuchungsbeispielen dar. Für sie wurde weder in der zeitgenössischen lokalen Presse noch in den erhaltenen internen Dokumenten des Ausstellungskomitees, des Kronprinzen oder der Ministerien ein offizieller Anlass deklariert. Im historisch-politischen Kontext zeigt sich jedoch, wie wohlkalkuliert der Ausstellungszeitraum gesetzt war und dass damit gleich mehrere inoffizielle Anlässe für ihre Veranstaltung nahelagen. Selbstredend wurden der 1. und 2. September 1872 nicht zufällig als Termine für die Eröffnung und die Publikumsfreigabe gewählt. Sie fielen mit dem Jubiläum der kriegsentscheidenden Schlacht von Sedan (1870) zusammen, in der das französische Heer vernichtend geschlagen und Kaiser Napoleon III. (1808–1873) arretiert worden war.⁴⁷⁸ Der Gedenktag der französischen Kapitulation am 2. September 1870, der sogenannte Sedantag, hatte nach der Reichsgründung zwar nicht den offiziellen Status, sehr wohl aber die kulturelle Bedeutung eines Nationalfeiertags erreicht.⁴⁷⁹

Obwohl die Ausstellung und ihre Eröffnungsfeier von den Initiatoren selbst nicht in direkten Zusammenhang mit dem Sedan-Jubiläum gestellt wurden, war die implizite Verbindung zu diesem Gedenktag allein wegen des vom Kronprinzen gewählten Ausstellungslokals überdeutlich. Wie zuvor gezeigt, bildete zudem ein Teil der im Zeughaus aufbewahrten historischen Waffen den Kern der Schau. Die ebenfalls dort aufbewahrten Trophäen aus dem Deutsch-Französischen Krieg wie „der rostige Schlüssel der Festung Sedan“ waren hingegen aus den Sälen entfernt worden: „[...] kein Beutestück, keine eroberte Waffe, keine französische Fahne war dem Zuschauer vor Augen gerückt, vielmehr [blieb] diese reiche, blutige Errungenschaft [...] in einem verschlossenen Raume“ verborgen.⁴⁸⁰ Angesichts des Ruhmes, den Friedrich Wilhelm als Oberbefehlshaber der Dritten Armee während der Schlacht erlangt hatte, der Bedeutung dieses Sieges für die Reichseinigung und nicht zuletzt der tiefen Erbfeindschaft mit Frankreich, erscheint das Verbergen der französischen Trophäen zunächst unverständlich. Der Kriegsberichterstatler Adolph Zehlicke (1834–1904) begründete es damit, „daß man jede eitle Prahlerei und Ruhmsucht, jede oberflächliche Neugier fern halten [sic] und Zeugniß dafür ablegen [wollte], daß Krieg und Sieg nur zur Befestigung des Gemeinwohles, der bürgerlichen Arbeit und der Friedenswerke dienen sollen.“⁴⁸¹ Doch auch ohne ein ostentatives Zurschaustellen der Beutewaffen und ohne explizite Erwähnung der Schlacht, war der große Sieg über Frankreich allein durch die Wahl des Eröffnungszeitraums und des Ausstellungsortes omnipräsent.

478 Vgl. exempl. Ohnezeit, Maik: *Das Ende des Deutsch-Französischen Krieges, die Reichsgründung und die Annexion Elsaß-Lothringens*. In: Ganschow/Haselhorst/Ohnezeit 2013 S. 191–228.

479 Auch am Abend des 1. September fanden oft schon erste patriotische Feierlichkeiten statt. Vgl. Koch, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*. Darmstadt 2013. S. 51–64.

480 Zehlicke, Adolph: *Aus Berlin*. In: DZ Nr. 244, 05.09.1872, S. 7 f.

481 Ebd.

Allerdings schien diese vermeintliche Bescheidenheitsgeste nur an einen Teil des Ausstellungspublikums gerichtet. Laut der Wiener *Deutschen Zeitung* hatte der Kronprinz es sich nicht nehmen lassen, die französischen Trophäen im Rahmen der Eröffnungsfeier gemeinsam mit dem Großfürsten Nikolaus (1831–1891), der anlässlich des für das junge Kaiserreich diplomatisch so bedeutsamen Drei-Kaiser-Treffens in Berlin weilte, zu besichtigen.⁴⁸² Während der Thronfolger seine militärischen Erfolge der Öffentlichkeit gegenüber bescheiden in den Hintergrund stellte und im Kontext der Ausstellung als kunstliebender Förderer des heimischen Gewerbes auftrat, verbarg er seinen Feldherrnstolz dem Vetter gegenüber nicht. Die naheliegende Annahme, er könnte die Beutewaffen während des späteren Ausstellungsbesuchs Franz Josephs I. von Österreich (1830–1916) und Zar Alexanders II. (1818–1881) im Anschluss an die Drei-Kaiser-Zusammenkunft ebenfalls vorgeführt haben, lässt sich bislang nicht durch Quellen verifizieren.⁴⁸³ Doch war die Besichtigung in das Begleitprogramm der Freundschaftsvisite der beiden Herrscher integriert, worin ein weiterer Grund für die Wahl dieses konkreten Ausstellungszeitraums erkennbar wird. In ihrem erweiterten historischen Kontext ist die Gewerbeausstellung somit unmissverständlich als kulturelle Machtdemonstration des neu gegründeten Reiches zu werten.

Die Gemäldeausstellung zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares (1883) führte den Anlass ihrer Veranstaltung bereits im Titel. An früherer Stelle wurde deutlich, dass Bode die Gelegenheit nutzte, um das schon länger vorbereitete Programm zur Neugestaltung der Berliner Museumslandschaft vorzustellen. Die Einbettung der Ausstellung in den höfischen Festrahmen stellte offenbar eine taktische Notwendigkeit dar, die dem Vorhaben breites öffentliches Interesse und damit Nachdruck bei den verantwortlichen Stellen verschaffte – nicht zuletzt auch beim Kaiser. Die Fürsprache des Kronprinzenpaares allein genügte nicht, um die umfassenden Änderungspläne und langfristig auch den Neubau des avisierten Renaissance-Museums durchsetzen zu können. Wie Katrin Wehrys Studie zu Friedrich Wilhelms kulturpolitischer Arbeit zeigte, agierte dieser in seiner Rolle als Protektor der königlichen Museen zwar weitgehend frei, doch bedurften seine Anträge stets der Bewilligung seines ihm gegenüber oft willkürlich agierenden Vaters.⁴⁸⁴ Unter dem Vorwand, das Hochzeitsjubiläum des kunstliebenden Paares mit der Ausstellung zu zelebrieren, konnten die museumspolitischen Ziele jedoch scheinbar *en passant* veranschaulicht werden.

In ähnlicher Weise veranstaltete auch der KFMV 1906 seine erste Leihausstellung im Palais Redern „als Huldigung für Seine Majestät den Kaiser und König, den allergnädigsten Schirmherrn und das erste Mitglied des Vereins“ anlässlich der Feier der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars.⁴⁸⁵ Der ursprünglichen Planung zufolge sollte sie am Tag des Jubiläums, dem 27. Februar 1906, eröffnet werden. Da der Abriss des Palais jedoch in

482 Vgl. o. V.: *Berlin. 2. September*. In: DZ Nr. 241, 02.09.1872, S. 3. – Zum Drei-Kaiser-Treffen siehe: Wolter, Heinz: *Bismarcks Außenpolitik, 1871–1881. Außenpolitische Grundlinien von der Reichsgründung bis zum Dreikaiserbündnis*. Berlin 1983. S. 118–141.

483 Zu den Besuchen der fürstlichen Gäste siehe Kap. 4.2.3.

484 Vgl. Wehry 2013 S. 115–120. – Zur museumspolitischen Dimension der Schauen siehe Kap. 5.1.1.

485 Kat. KFMV 1906 unpag. [Vorwort].

Kürze bevorstand, musste der Ausstellungsbeginn um einen Monat vorverlegt werden.⁴⁸⁶ Die Eröffnung fiel nun auf den Geburtstag Kaiser Wilhelms, wodurch die Schau von gleich zwei festlichen Gelegenheiten gerahmt wurde.

Ob in der Anbindung der Ausstellung an das royale Jubiläum eine planvolle Absicht der Initiatoren zu erkennen ist, die über die vordergründige Ehrung des Kaisers hinausgeht, lässt sich nur annäherungsweise klären. Für den Verein könnten damit weitere Ziele wie die Gewinnung neuer Förderer oder das Halten aktueller Mitglieder in Verbindung gestanden haben. So hatte etwa Carl von Hollitscher noch im Jahr zuvor seinen Austritt angekündigt, sich schließlich aber doch an der Schau beteiligt und seine Mitgliedschaft fortgeführt.⁴⁸⁷ Bereits an früherer Stelle wurde vermutet, dass die Ausstellungen des KFMV für Bode ein Mittel zur ‚Ermunterung‘ seiner wichtigsten Mäzene darstellten, die sich hier mit ihren Sammlungen öffentlich präsentieren konnten. Der festliche Rahmen und der würdige Anlass nobilitierten die Veranstaltungen und enthoben sie ihrer Alltäglichkeit – nicht zuletzt durch die Anwesenheit des Kaisers selbst. Im nachfolgenden Kapitel sollen die Ausstellungen als Kontaktstellen zum Hof nochmals näher untersucht werden.

Darüber hinaus wirkten sich die festlichen Anlässe der Leihausstellungen unmittelbar auf deren inhaltliche Konzeption aus. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert finden sich in deutschen Städten zahlreiche Beispiele für Jubiläumsschauen, wobei insbesondere Kunst- und Museumsvereine zu ihren wichtigsten Initiatoren gehörten. Anlässlich ihrer Gründungsjubiläen, aber auch im Kontext regionaler Jahrestage präsentierten sie oftmals überblicksmäßig angelegte Ausstellungen aus lokalem Privat- und Museumsbesitz. Exemplarisch seien die große Kunstgewerbeausstellung zum 400. Gründungsjahr der Leipziger Messe (1897), die für das Jubiläum des Aachener Museumsvereins ausgerichtete *Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz* (1903) sowie die *Karlsruher Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* (1906) genannt, die anlässlich des 80. Geburtstags und der Goldenen Hochzeit des Großherzogs Friedrich I. (1826–1907) vom Badischen Kunstgewerbeverein veranstaltet wurde.⁴⁸⁸

In der Betrachtung dieser und weiterer Beispiele wird deutlich, dass Leihausstellungen, die in Verbindung mit einem konkreten äußeren Anlass initiiert wurden, oft ähnlich wie die Benefizausstellungen in Form von Universalschauen, das heißt ohne engeres kunstwissenschaftliches Programm gestaltet waren. Sie dienten als Zeugnisse der kulturfördernden Tätigkeit der beteiligten Akteure und gaben einen Überblick über deren vergangene wie aktuelle Leistungen. In ihrer Eigenschaft als prestigeträchtige Gelegenheitsausstellungen konnten sie selbstredend nur mit einer „besonderen Ausrede“ veranstaltet werden.

486 Vgl. Mackowsky 1905. – SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 1 f.: Protokoll der Vorstandssitzung vom 28.10.1905.

487 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2246, unpag.: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 23.03.1905. – SMB-ZA, IV/NL Bode 1913, unpag.: Max J. Friedländer an Wilhelm Bode, 25.03.1905.

488 Vgl. Graul, Richard: *Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz*. Leipzig 1897. – o.V.: *Der Museumsverein zu Aachen*. In: Kunstchronik N. F. 14.1903, H. 28, 05.06.1903, Sp. 452 f. – o.V.: *In Karlsruhe*. In: Kunstchronik N. F. 17.1906, H. 32, 24.08.1906, Sp. 524.

Spezialausstellungen hingegen bedurften in der Regel keines offiziellen Anlasses, da sie sich aus ihrem Forschungsanspruch heraus legitimierten.⁴⁸⁹

Damit wird deutlich, weshalb Bode für die zweite Leihausstellung des KFMV einen formellen Anlass suchte. Der neue Verein hatte Konzept, Anspruch und Zielstellung der Schauen grundlegend geändert. Während die KG klaren kunstwissenschaftlichen Ambitionen gefolgt war, ihre Ausstellungen zur Erforschung teils wenig bekannter Kunstzweige genutzt und ihnen mit dem thematischen Fokus auf das Mäzenatentum der Hohenzollern zugleich einen klaren patriotischen Duktus verliehen hatte, konnte der Museumsverein keine derart spezifizierten Schauen veranstalten. Da die Beteiligung nun exklusiv seinen Mitgliedern vorbehalten blieb, war die Auswahl unter den verfügbaren Exponaten aufgrund der relativen Heterogenität ihrer Sammlungs- und Ankaufsstrategien sowie durch den Ausschluss anderer spezialisierter Privatkollektionen nun sehr viel stärker beschränkt.⁴⁹⁰ Unter dieser Prämisse war der KFMV prinzipiell auf Überblicksausstellungen festgelegt, die offenbar jedoch einer gewissen Rechtfertigung – eines offiziellen Anlasses – bedurften.

Angesichts der innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft dauerhaft verhandelten Luxus- und Konsumdebatte schien eine Ausstellung, bei der die Berliner *nouveau riche* ihre neuesten Ankäufe ohne besonderen Grund öffentlich zur Schau stellte, zu diesem Zeitpunkt undenkbar.⁴⁹¹ Daher entschied der Verein, die für 1909 geplante Schau kurzerhand als Portraitausstellung zu gestalten und sie als inhaltliche Ergänzung der im Vorjahr von der Akademie veranstalteten Ausstellung britischer Bildniskunst zu deklarieren.⁴⁹² Die Kuratoren gaben ihr damit vordergründig die Aufmachung einer Spezialausstellung, die sich über ihren Anspruch, die Entwicklung der älteren Portraitmalerie umfassender vorzustellen, rechtfertigte. Zugleich konnten sie so aus einer sehr viel größeren Menge potenzieller Exponate auswählen, da sie nicht auf eine bestimmte Region oder Epoche festgelegt waren und die allermeisten Mitglieder des KFMV historische Portraitgemälde besessen haben dürften.

Anhand der beiden von der Akademie der Künste ausgerichteten Spezialausstellungen, die jeweils anlässlich des Kaisergeburtstags initiiert wurden, zeigt sich die Tragweite dieser Verbindung zum royalen Jubiläum zuletzt in besonderer Deutlichkeit. Zugleich wird hier die Disparität von offiziellem und tatsächlichem Anlass speziell in der Berichterstattung nationaler und internationaler Medien, eindrucklich vorgeführt. Deren oftmals widersprüchliche Aussagen wurden anhand diverser Beispiele bereits hinreichend illustriert.

489 Künstlerretrospektiven, die als eine Unterkategorie der spezialisierten Privatbesitzausstellungen in der Regel anlässlich des Geburts- oder Todesjahres der betreffenden Künstler und Künstlerinnen stattfanden, bilden hiervon natürlich die Ausnahme.

490 So fand etwa auch die 1927 von Wilhelm Bode, Hermann Voss und Irene Kunze-Kühnel (1899–1988) veranstaltete Ausstellung italienischer Barockmalerei außerhalb des KFMV statt. Vgl. Kat. Wertheim 1927.

491 Vgl. Kuhrau 2005 S. 105–107. – Breckman 1991 S. 485–505.

492 Vgl. Kat. KFMV 1909³ unpag. [Vorwort].

Im Fall der *Ausstellung älterer englischer Meister* (1908), die als kulturdiplomatische Versöhnungsgeste gegenüber dem Vereinigten Königreich fungierte, wird angesichts des überaus knappen Zeitraums von nicht einmal drei Monaten, innerhalb dessen dieses Großprojekt verwirklicht wurde, deutlich, wie wichtig den Initiatoren die Anbindung an das Hoffest und den Staatsbesuch des Kaiserpaars gewesen sein musste. Diese offiziellen Anlässe hatten wesentlich dazu beigetragen, die Außenwirkung der Schau zu steuern. So bezeichnete der Publizist Fritz Stahl (1864–1928) die Beteiligung der britischen Besitzer in seinem Ausstellungsbericht als einen „prächtigen Huldigungszug“ gegenüber dem Deutschen Kaiser und auch in der internationalen Presse wurde wiederholt betont, dass sich einige Leihgeber nur deshalb zur Bereitstellung ihrer Kunstschatze bereiterklärt hätten, um Wilhelm II. eine Höflichkeit zu erweisen.⁴⁹³ So wirkte der feierliche Rahmen als Ansporn und Multiplikator für die Gewinnung der britischen Leihgeber. Zugleich wurde der Anschein erweckt, als wäre die englische Beteiligung an der Ausstellung und damit an den Feierlichkeiten zum Kaisergeburtstag tatsächlich als ein Akt der Ehrerbietung gegenüber Wilhelm II. zu verstehen, womit letztlich die erhoffte Aussöhnung des englischen Volkes mit dem Kaiserreich antizipiert wurde. Nicht zuletzt wollte man gewiss auch der für den Sommer 1908 angesetzten *Franco-British-Exhibition* zuvorkommen.

Möglicherweise hatte die Anbindung an den Kaisergeburtstag zunächst jedoch als Vorwand gedient, um die Ausstellung überhaupt in dieser Weise umsetzen zu können. In der Überschau der zeitgenössischen Berichterstattung fällt auf, dass der Zusammenhang zum Englandbesuch des Kaisers sowie zu den diplomatischen Freundschaftsbestrebungen stets erst nach ihrer formellen Eröffnung hergestellt wurde. In den Vorankündigungen wurde der politische Akzent der Ausstellung nicht angesprochen, später dagegen umso stärker betont. Angesichts der delikaten politischen Situation zwischen den Großmächten war ein vorsichtiges Taktieren in dieser Angelegenheit unerlässlich. Die Ausstellung von Beginn an offiziell in den Kontext der diplomatischen Beziehungen zu rücken, hätte bedeutet, die Konflikte offen einzugestehen, während ein nachträgliches Herstellen dieses Zusammenhangs – nach der erfolgreichen Durchführung des Projektes – die Festigung der deutsch-englischen Beziehungen vielmehr als ein Ergebnis dieses international bedeutsamen Kunstereignisses dargelegt hätte.

Die *Ausstellung vom Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* war von vorn herein als Festveranstaltung zu Ehren Wilhelms II. geplant und auf den Kaisergeburtstag terminiert.⁴⁹⁴ Auch hier steht zunächst die repräsentative Wirkung der Verbindung zum Hoffest im Vordergrund. Erst im Kontext der Eröffnungsfeierlichkeiten und weiteren offiziellen Veranstaltungen, die in den nachfolgenden Kapiteln beschrieben werden sollen, offenbarte sich die politische Dimension des Ausstellungsprojektes.

493 Stahl, Fritz: *Die großen englischen Maler. Zur Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: BTB 37.1908, Nr. 45, 25.01.1908, S. 1f; hier S. 1.

494 „Die Königliche Akademie der Künste beabsichtigt, zum Geburtstage Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1910 eine Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts zu eröffnen.“ GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40: Arthur Kampf an Oberhof- und Hausmarschall August Graf zu Eulenburg, 06.11.1909.

4.2.2 Vorbesichtigungen und Eröffnungsfeiern

In seiner Publikation *Die Vernissage* beschrieb Hans Peter Thurn, wie sich der ursprünglich nur den ausstellenden Künstlern vorbehaltene *varnishing day* oder *jour du vernissage*, der wortwörtlich als Firnis-Tag zur Fertigstellung ihrer zum Pariser Salon beziehungsweise zur Londoner Akademieausstellung eingereichten Gemälde diente, im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer institutionalisierten Veranstaltung der „kollektiven Initiation“ entwickelte.⁴⁹⁵ Dieses zunächst überwiegend praktischen Zwecken untergeordnete Künstlertreffen verschränkte sich allmählich mit der im Kunsthandel üblich gewordenen Vorbesichtigung der Verkaufs- und Auktionsgüter, dem *preview* oder *private view*, den Händler wie James Christie (1730–1803) oder Paul Colnaghi (1751–1833) um 1800 in London für Stammkunden und Ehrengäste eingeführt hatten.⁴⁹⁶ Veranstaltungen wie diese hatten aufgrund des exklusiven Zutritts für ausgewählte Kreise einen distinktiven Prestigewert. Nur mit einer persönlichen Einladung war es möglich, die Exponate noch vor der eigentlichen Öffnung zu besichtigen. Im Rahmen solcher *private days*⁴⁹⁷ konnten die lokalen Kultur-, Bildungs- oder Wirtschaftseliten ihrem Kunstgenuss ähnlich wie bei den Abendausstellungen der British Institution unter Ausschluss des ‚gewöhnlichen‘ Publikums nachgehen.

Im Laufe des Jahrhunderts entwickelte sich der anfangs nur für einen sehr kleinen Kreis gedachte *private view*, der sich nun sukzessive von den *varnishing days* löste,⁴⁹⁸ zu einem der gesellschaftlich bedeutendsten Kulturereignisse und vereinzelt gar zu einer regelrechten Massenveranstaltung. So gab die Vorbesichtigung zur Sommerausstellung der Schülerarbeiten der Royal Academy in Burlington House als eines der wichtigsten sozialen Events des Jahres stets den Auftakt zur Londoner *season*. Sie stand als zentraler Sammelpunkt der britischen Upperclass auf einer Stufe mit dem Pferderennen in Ascot oder Queen Victorias berühmter Gartenparty.⁴⁹⁹ Ähnlich bedeutsam wurde der *private view* auch für die Leihausstellungen der Royal Academy, die den Schauen der lebenden Künstler unmittelbar vorangingen. Henry Jamyn Brooks (1839–1925) stellte eine solche Vorbesichtigung für die Winterausstellung von 1888 dar (**Abb. 55**). Die Anwesenheit

495 Für das Folgende vgl. Thurn, Hans Peter: *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*. Köln 2002. S. 28–33. – Butlin, Mark: *Varnishing Days*. In: Ders./ Joll, Evelyn/Herrman, Luke (Hgg.): *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford 2003. S. 354–358.

496 Vgl. Thurn 2002 S. 29 f.

497 Laut Thurn wurden die Bezeichnungen *preview*, *private view* und *private days* synonym für verschiedene exklusive Kunstveranstaltungen verwendet. Der Begriff *Vernissage* taucht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kontext von Ausstellungseröffnungen auf, ist zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht eindeutig von der Vorbesichtigung abgegrenzt. Vgl. ebd. S. 30.

498 Ursprünglich gaben die englischen Akademiekünstler eine begrenzte Zahl von Einladungskärtchen an ihre Mäzene oder andere Personen aus, die dann zu bestimmten Zeiten dem *varnishing day* beiwohnen durften. Ähnliche Praktiken sind auch für den Pariser Salon bekannt. Vgl. ebd. S. 31.

499 Vgl. Heath, Elizabeth: *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy, 1888*. o. D. In: Webkatalog der National Portrait Gallery o. D. – Davidoff, Leonore: *The Best Circles: Society, Etiquette and the Season*. London 1974. S. 20–36.



Abb. 55 Henry Jamyn Brooks, *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy, 1888, 1889*, Öl auf Leinwand, 154,5 × 271,5 cm.

zahlreicher Künstler, Aristokraten und prominenter Persönlichkeiten der viktorianischen High Society verdeutlicht den Rang dieses Events als ein soziales Großereignis.⁵⁰⁰

Spätestens um 1900 war die Vernissage in ganz Europa fester Bestandteil der Ausstellungspraxis von Akademien, Galerien, Auktionshäusern, Kunstvereinen und Museen. Allerdings wurden Vorbesichtigung und Eröffnungsfeier nun häufig als separate Veranstaltungen organisiert, die jeweils ausschließlich an geladene Gäste adressiert waren. Hierzu waren die Ausstellungsräume mehrere Stunden lang für jeden, der eine Einladung vorweisen konnte, nach Belieben zugänglich. Die Eröffnungsfeiern hingegen folgten in der Regel einem festen Ablauf. Sie bestanden aus dem Empfang der Gäste und Honoratioren, einer oder mehreren Reden, der offiziellen Freigabe sowie einer geführten oder freien Besichtigung der Ausstellungsräume. Die eigentliche Öffnung für das zahlende Publikum wurde zumeist an einem der folgenden Tage ohne größeren Aufwand abgehandelt. Die Teilnahme an der ‚Initiation‘ blieb dagegen ausgewählten Kreisen vorbehalten.

Der skizzierten Praxis folgten auch die *previews* und Vernissagen der Berliner Privatbesitzausstellungen. Gestaltung und Umfang der einzelnen Veranstaltungen konnten jedoch stark variieren. In der Gesamtschau wird ersichtlich, dass die Eröffnungen derjenigen Ausstellungen, die unter der Schirmherrschaft der Mitglieder des Kaiserhauses standen

500 Unter den 66 Dargestellten lassen sich u. a. Akademiepräsident Sir Frederic Leighton (1830–1896), die Maler John Everett Millais (1829–1896) und Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), der Mäzen Alfred de Rothschild (1842–1918) und der Kunsthändler William Agnew (1825–1910), der Kritiker John Ruskin (1819–1900) sowie Premierminister William Ewart Gladstone (1809–1898) identifizieren. Vgl. Heath o. D.

oder ihnen zu Ehren ausgerichtet wurden, häufig mit besonderem Aufwand gestaltet waren, keineswegs aber einem einheitlichen Protokoll folgten.⁵⁰¹

Im Fall der Gewerbeausstellung im Königlichen Zeughaus fand laut Presseberichten bereits drei Tage vor der Eröffnungsfeier eine Vorbesichtigung für die Mitglieder des Komitees statt. Hierbei handelte es sich allerdings weniger um eine repräsentative Veranstaltung in der Manier der *private views* als vielmehr um eine letzte Abnahme der Ausstellungsräume. So berichtete die Berliner Börsenzeitung, das Komitee habe die Ausstellung „am Mittwoch besichtigt und seine volle Zustimmung zu den getroffenen Anordnungen ausgesprochen.“⁵⁰²

Die feierliche Eröffnung am 1. September 1872 entsprach dagegen viel eher dem Event-Charakter einer Vernissage, zumal sie vom Schirmherrn persönlich durchgeführt wurde.⁵⁰³ Kronprinz Friedrich Wilhelm fuhr pünktlich um 13 Uhr in Begleitung seiner Onkel Karl und Adalbert von Preußen (1811–1873) sowie ihrer jeweiligen Adjutanten am Portal des Zeughauses vor, wo er „mit jugendlicher Frische und Leichtigkeit [...] aus seinem Wagen durch die ihn lebhaft begrüßende Menge in das Zeughaus zu der Ausstellung“⁵⁰⁴ eilte, um dort von den Mitgliedern des Komitees in Empfang genommen zu werden. Durch das reich geschmückte Treppenhaus wurde er von Carl Grunow zur Ausstellung begleitet, wo er die anwesenden Ehrengäste – eine „ebenso erlesene als zahlreiche Gesellschaft“ begrüßte.⁵⁰⁵ Auf Einladung des Komitees waren der Berliner Oberbürgermeister Arthur Hobrecht (1824–1912), Vertreter der Ministerien sowie einiger städtischer Behörden, „der Akademie der Wissenschaften und Künste, der Universität, der Kaufmannschaft“ sowie „die Vorstände der Museen und höheren Unterrichtsanstalten, die Vertreter der Presse und gemeinnützigen Bildungsvereine“ – kurz Angehörige aller zentralen Berliner Kultur-, Bildungs-, Gewerbe- und Verwaltungsinstitutionen erschienen.⁵⁰⁶ Die genaue Zahl der Gäste ist nicht überliefert, Einlass erhielt jedoch nur, wer eine Einladungskarte vorweisen konnte.⁵⁰⁷

Auf die Begrüßung der Ehrengäste folgte in der großen Waffenhalle eine Rede Grunows, der Ziel und Bedeutung der Ausstellung darlegte und insbesondere dem Kronprinzen

501 Für die von der KG und dem KFMV veranstalteten Fallbeispiele liegen zu wenige Quellen vor, um konkrete Aussagen über die Abläufe der Eröffnungsveranstaltungen treffen zu können. Beide Institutionen boten geladenen Gästen eine Vorbesichtigung ihrer Leihausstellungen an, wobei lediglich die eigenen Mitglieder sowie die Leihgeber als Gäste genannt werden. Vgl. VZ Nr. 7.2.3–7.2.6, 7.2.8, 7.2.10.

502 o. V.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände*. In: BBZ 18.1872, Nr. 406, 31.08.1872, S. 7. – Weiterhin teilte das Komitee am Tag nach der Besichtigung Handelsminister von Itzenplitz mit, die Vorbereitungen seien nun so weit fortgeschritten, dass man das avisierte Eröffnungsdatum realisieren könne. Siehe: GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 141: Ausstellungskomitee an Heinrich von Itzenplitz, 29.08.1872.

503 Für das Folgende siehe insbes. HBH, Nr. 18.747, 02.09.1872, S. 4. – o. V.: *Hofnachrichten*. In: VZ Nr. 205, 03.09.1872, unpag. – KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469–472. – Zehlicke 1872.

504 Zehlicke 1872 S. 8.

505 KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

506 Zehlicke 1872 S. 8.

507 Vgl. ebd.

sowie allen Mitwirkenden für die Unterstützung des Vorhabens dankte, wobei er einzelne Leihgeber namentlich hervorhob.⁵⁰⁸ Daraufhin erklärte Friedrich Wilhelm die Ausstellung für eröffnet und Julius Lessing leitete gemeinsam mit Hauptmann Ining eine Führung durch die Räume. Nach etwa einer Stunde verließ der Kronprinz das Zeughaus wieder, womit die Eröffnung offiziell endete.⁵⁰⁹

Im Fall der Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars (1883) musste das geplante festliche Eröffnungsprogramm aufgrund der äußeren Umstände kurzfristig variiert werden. Rückblickend schrieb Bode: „Die Ausstellung war ein großer Erfolg, aber leider mußte die feierliche Eröffnung infolge des plötzlichen Ablebens des alten Prinzen Karl unmittelbar vor dem Festtage unterbleiben.“⁵¹⁰ Stattdessen fand am Abend des 24. Januar bei elektrischer Beleuchtung ein *private view* für „eine eingeladene Gesellschaft von Notabilitäten Berlins“ statt.⁵¹¹ Üblicherweise wurden Veranstaltungen wie diese aufgrund der Lichtverhältnisse im Winter auf die Mittagsstunden gelegt, doch konnte dank der neu installierten Glühlampen zum ersten Mal überhaupt in Berlin eine Abendausstellung veranstaltet werden, was für sich allein bereits eine Sensation darstellte.⁵¹² Unter den anwesenden prominenten Gästen befanden sich neben Kultusminister Gustav von Goßler (1838–1902) und seinen Ministerialräten unter anderem auch die Berliner Bürgermeister und Stadtverordnetenvorsteher, die Direktoren der königlichen Sammlungen, mehrere Mitglieder des Senats der Akademie sowie zahlreiche Künstler, Kunstfreunde und Pressevertreter.⁵¹³

Fruglos hatte die aufwändige Abendausstellung den eigentlichen Eröffnungsakt darstellen sollen, zu dem gewiss auch das Kronprinzenpaar mit seinen Gästen erschienen wäre. Die Veranstaltung war nun aber kurzerhand zur Vorbesichtigung umgemünzt worden. Die Tatsache, dass der Termin beibehalten und von so vielen Honoratioren wahrgenommen wurde, obwohl am selben Tag die Trauerfeier für den verstorbenen Prinzen im Berliner Dom stattgefunden hatte, zeugt von dem hohen kulturpolitischen Stellenwert der Ausstellung.⁵¹⁴ Sie war als einzige der für die Silberhochzeit geplanten Festveranstaltungen nicht abgesagt oder verschoben worden.⁵¹⁵

508 Vgl. KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

509 Vgl. C. St.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughause*. In: VZ Nr. 206, 03.09.1872, unpag.

510 Bode 1930 Bd. 2 S. 3. – Prinz Karl war am 21. Januar 1883 verstorben.

511 Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I*. In: VZ Nr. 42, 25.01.1883, unpag. – Vgl. weiterhin: o. V.: *Am gestrigen Abend*. In: BBZ 39.1883, Nr. 41, 25.01.1883, S. 7. – R. S.: *Eine festliche Gemälde-Ausstellung*. In: BTB 12.1883, Nr. 43, 26.01.1883, S. 2.

512 Vgl. Lessing 1883.

513 Namentlich genannt werden etwa der Historiker Theodor Mommsen, die Maler Adolf Menzel und Ludwig Knaus, der Generaldirektor der Königlichen Sammlungen Julius Meyer, der Leiter der Nationalgalerie Max Jordan, der Direktor des Kupferstichkabinetts Friedrich Lippmann sowie Robert Dohme und Julius Lessing. Vgl. R. S. 1883.

514 Vgl. o. V.: *Reglement zur feierlichen Einsegnung der sterblichen Hülle Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Carl Alexander von Preußen im Dom zu Berlin am 24. Januar 1883*. In: BBZ 39.1883, Nr. 39, 24.01.1883, S. 1.

515 Vgl. o. V.: *Wie wir erfahren*. In: BBZ 39.1883, Nr. 36, 22.01.1883, S. 3.

Die feierliche Eröffnung fand schließlich mit Genehmigung Kaiser Wilhelms I. und des Kronprinzen am Tag der Silberhochzeit, dem 25. Januar, statt. Das Ehrenpaar erschien in Begleitung seiner Töchter sowie des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818–1901) und dessen Sohn Karl August (1844–1894). Außer ihnen waren lediglich die Mitglieder des Komitees anwesend.⁵¹⁶ Detaillierte Presseberichte zum Ablauf des Besuchs liegen nicht vor, da diesmal offenbar keine Journalisten geladen waren. Doch ist von einer eher schlichten Veranstaltung auszugehen, zumal sich ein größerer feierlicher Empfang in der Trauerzeit für das Kaiserhaus verbot.⁵¹⁷

Über die begleitenden Veranstaltungen der Schauen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft liegen nur sehr vereinzelt Informationen vor. So fand die Eröffnung der Niederländerausstellung 1890 offenbar ohne größere Feierlichkeiten statt, doch hatte Wilhelm Bode zumindest „ein Private view [sic] für die Gesellschaftsmitglieder u[nd] die Aussteller“ geplant, der schließlich am 30. März veranstaltet wurde.⁵¹⁸ Noch am selben Tag hatte Kaiser Wilhelm II. seinen Besuch kurzfristig telegrafisch bei Paul Seidel ankündigen lassen, wobei Hausmarschall von Lyncker (1845–1923) deutlich machte, „Seine Majestät“ erwarte von ihm und Bode empfangen zu werden, „jeder ausgedehntere Empfang“ sei jedoch „bei diesem Anlaß ausgeschlossen“.⁵¹⁹ Ludwig Pietsch berichtete über diesen Termin:

Sonntag in den Mittagsstunden fand die Besichtigung dieser altniederländischen Ausstellung durch ein geladenes Publikum statt. Als erster Besucher erschien bereits vor 12 Uhr der Kaiser. Er verweilte etwa fünfviertel Stunden in den Räumen und nahm die ausgestellten Werke genau eingehend mit so lebhafter Theilnahme als überall bekundetem seinem Verständnis ihrer künstlerischen Vorzüge in Augenschein.⁵²⁰

Ganz ähnlich spielte sich zu Beginn des Jahres 1906 die Eröffnung der Ausstellung zur Silberhochzeit Kaiser Wilhelms und Auguste Viktorias im Palais Redern ab. Eine wirkliche Eröffnungszeremonie wurde auch hier nicht abgehalten. Es fand lediglich am Vortag der Publikumsöffnung, die auf den Geburtstag Kaiser Wilhelms (27. Januar) gelegt war, eine Vorbesichtigung statt, die wohl primär an die Mitarbeiter der Presse gerichtet war.⁵²¹ Wilhelm II. selbst hatte bereits am Nachmittag des 25. Januar die Räume besucht und war dort von den Vereinsmitgliedern mitsamt „ihren Damen“ in Empfang genommen worden.⁵²² Im Anschluss an einen Vortrag seines Oberhofmarschalls zu Eulenburg ließ

516 Vgl. NZ 36.1883, 26.01.1883, 1. Beiblatt, unpag.

517 Am folgenden Tag wurde die Schau zur regulären Öffnungszeit für das Publikum freigegeben Vgl. R. S. 1883.

518 Vgl. GStA PK VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 34: Wilhelm Bode an Adolph Thiem, 11.03.1890.

519 SMB-ZA, IV/NL Bode 5068: Maximilian Freiherr von Lyncker an Paul Seidel, 30.03.1890. – Laut den Tageszeitungen war auch Kaiserin Auguste Viktoria bei dem Besuch zugegen. Vgl. o. V.: *Morgen, den 1. April*. In: BTB 21.1892, Nr. 165, 31.03.1890, S. 3. – o. V.: *Die Kaiserin*. In: BBZ 35.1890, Nr. 152, 31.03.1890, S. 2.

520 Pietsch, Ludwig: *Ausstellung niederländischer Kunstwerke I*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1890, unpag.

521 o. V.: *Eine Ausstellung von Werken alter Kunst*. In: BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 3. – o. V.: *Berlin*. In: Kunstchronik N. F. 17.1906, H. 13, 26.10.1906, Sp. 201.

522 SMB-ZA, IV/NL Bode 1493/5: August von Dönhoff-Friedrichstein an Wilhelm Bode, 22.01.1906. – Weiterhin: o. V.: *Der Kaiser erschien heute im Automobil*. In: BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 4.

sich der Kaiser von Wilhelm Bode durch die Räume führen. In ihrem Aufbau ähnelte diese Veranstaltung einer Vernissage, wobei die intime, vereinsinterne Feier in Gegenwart des Kaisers einen aufwändigeren Eröffnungsakt mit zahlreichen Gästen ersetzte. Durch die Anwesenheit der Gattinnen wirkte der Termin vielmehr wie ein Privatempfang, ein exklusives soziales Event für die Mitglieder des KFMV, die Wilhelm II. auf diese Weise ehren und ihm zugleich ein wenig nahekommen durften. So schrieb Carl Hollitscher kurz darauf an Bode:

Ich war [...] gerade in dem Zimmer, wo die Mehrzahl meiner Bilder hängen als Sie S. Majestät dahin geleiteten & bemerkte auch, wie S. Majestät einige meiner Bilder betrachtete. Auch war ich unter dem Eindrucke, daß Sie mich sahen. Mich [...] bemerkbar machen konnte ich aber nicht, das geht gegen meine Natur.⁵²³

Hollitscher hatte offenbar gehofft, Bode würde ihn dem Kaiser bei dieser Gelegenheit vorstellen. Abermals wird die Rolle der Ausstellungen als Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit der Krone erkennbar. Dies war fraglos bei einer eher offiziösen Feier grundsätzlich leichter möglich als im Rahmen größerer formeller Veranstaltungen. Wie das vorangegangene Beispiel verdeutlichte, bevorzugte der Monarch wohl selbst dieses privatere Format. So lehnte er auch später (ohne Angabe von Gründen) die Bitte ab, die Portraitausstellung des KFMV (1909) persönlich zu eröffnen und wünschte stattdessen erneut eine separate Vorbesichtigung.⁵²⁴

Die Eröffnungsfeiern der Ausstellungen englischer und französischer Meisterwerke in der Akademie waren ebenso wie die Ausstellung im Palais Redern kurz vor dem Kaisergeburtstag, dem Höhepunkt der winterlichen Hofsaaison, angesetzt.⁵²⁵ Anlässlich dieser diplomatisch hochbedeutenden Veranstaltungen bildete Wilhelm II. nunmehr den Mittelpunkt zweier großer Eröffnungszeremonien.

Die Einweihung der englischen Ausstellung fand am 25. Januar 1908 um zwei Uhr nachmittags statt, nachdem am Vortag bereits eine Pressebesichtigung angesetzt war.⁵²⁶ Zur Eröffnung hatten sich die „ersten Kreise der Berliner Gesellschaft eingefunden“, darunter die Kultus- und Finanzminister Ludwig Holle (1855–1909) und Georg von Rheinbaben (1855–1921), der Diplomat Axel von Varnbühler (1851–1937) sowie der britische Gesandte Frank Lascelles (1884–1920) mit seinem Botschaftspersonal.⁵²⁷ Darüber hinaus waren

523 SMB-ZA, IV/NL Bode 2614: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 27.01.1906.

524 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 79: Abschrift eines Telegramms von August Graf zu Eulenburg an den KFMV vom 27.03.1909. – Der *private view* für geladene Gäste fand am Tag nach der Besichtigung durch den Kaiser statt. Ob die Vereinsmitglieder am Vortag zugegen waren, ist nicht bekannt. Vgl. o. V.: *Die Ausstellung alter Portraits aus Privatbesitz*. In: VZ Nr. 151, 31.03.1909, unpag.

525 Der Kaisergeburtstag bildete in wilhelminischer Zeit stets den Mittelpunkt der auf Januar und Februar konzentrierten Hoffestlichkeiten. Vgl. Kohlrausch, Martin: *Zwischen Tradition und Innovation. Das Hofzeremoniell der wilhelminischen Monarchie*. In: Biefang, Andreas/Epkenhans, Michael/Tenfelde, Klaus (Hgg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871–1918*. Düsseldorf 2008. S. 31–51; bes. S. 38.

526 Vgl. o.V.: *Die englische Ausstellung*. In: BBZ 89.1908, Nr. 41, 25.01.1908, S. 12. – Ebd. Nr. 42, 27.01.1908, S. 7. – o.V.: *Old English Masters in Berlin*. In: Times Nr. 38.545, 27.01.1908, S. 5f.

527 BBZ 89.1908, Nr. 41, 25.01.1908, S. 12.

sämtliche Mitglieder der Akademie sowie Vertreter der städtischen Behörden anwesend, um den Kaiser und seine Entourage in Empfang zu nehmen. Der Ehrengast war gemeinsam mit seiner Gattin, seinem Stellvertreter und Flottenchef Prinz Heinrich (1862–1929), seinem Sohn August Wilhelm (1887–1949), dem Prinzenpaar von Schaumburg-Lippe sowie einem Großteil des Hofstaats erschienen. Nach ihrer Ankunft wurden die hohen Herrschaften von Arthur Kampf in den Vorraum des neuen Akademiegebäudes geführt, wo der Kaiser zunächst den englischen Botschafter begrüßte und sich dann mit mehreren Gästen unterhielt. Im großen Saal hielt Götz von Seckendorff die Eröffnungsrede, in der er das Zustandekommen der Ausstellung darlegte und dem Kaiser im Namen der Akademie seinen Dank aussprach. Dieser „antwortete mit einem Händedruck“, worauf ein zweistündiger Rundgang durch die Ausstellungsräume begann.⁵²⁸

Noch wesentlich aufwändiger war schließlich die Eröffnung der Ausstellung französischer Kunst zwei Jahre darauf gestaltet.⁵²⁹ Die Kaiserfamilie erschien wiederum mit ihrem Hofstaat und einer Schar von Generälen im großen Empfangssaal der Akademie. Hier wurde sie von den Machern der Ausstellung, von Botschafter Cambon und seinen Mitarbeitern, Reichskanzler von Bethmann Hollweg, dem Staatssekretär des Auswärtigen Amtes Wilhelm von Schoen (1851–1933), einer prominent besetzten Pariser Künstlerdelegation, den Angehörigen der Berliner französischen Kolonie und allem „was das künstlerische, das amtliche und das gesellschaftliche Berlin an interessanten Persönlichkeiten aufzuweisen hat“ erwartet.⁵³⁰ Zum weiteren Ablauf berichtete die Zeitschrift *Germania*:

Ihnen öffnet sich auf besonderen Wunsch des Kaisers der abgeschlossene Raum, in dem die Eröffnungs-Zeremonie stattfindet. [...] Die Oberhofmeisterin der Kaiserin Gräfin von Brockdorff sowie Kammerherr von Knesebeck erscheinen. Ihr Eintritt kündigt den Eintritt des Kaiserhauses an. Die Versammlung ordnet sich und bildet Spalier. Die Kronprinzessin [...] wird vom Prinzen August Wilhelm geführt. Dann folgen, unter Vorantritt des Oberhofmarschalls Grafen von Eulenburg, mit großem Hofstaat der Kaiser und die Kaiserin. [...] Die Majestäten begaben sich sofort nach dem inneren Empfangsraum, in dem sich ein zwangloser Cercle entwickelt. Das Kaiserpaar unterhält sich ganz besonders mit den Mitgliedern der französischen Akademie, insbesondere mit den Malern Bonnard, Cormon und Ferrier, dem Bildhauer Mercier, mit Louis Bernier und Jules Comte und läßt sich auch die Herren Henry von Rothschild, den Grafen Camondo und Herrn Dreyfuß vorstellen. Graf von Seckendorff [...] gibt in französischer Sprache eine kurze Geschichte dieser Ausstellung, die von der gegenseitigen Achtung und der Entente zweier großer Nationen zeuge und in Frankreich mit Enthusiasmus begrüßt worden sei. Nachdem der Kaiser mit einigen wenigen französischen Worten die Ausstellung für eröffnet

528 Ebd.

529 Vgl. o. V.: *Die Eröffnung der französischen Ausstellung*. In: BBZ 55.1910, Nr. 40, 25.01.1910, S. 3. – o. V.: *Une «journée française»*. In: Gaulois 45.1910, Nr. 11.792, 26.01.1910, S. 2. – o. V.: *L'Exposition française de Berlin. La visite de L'Empereur*. In: PP 35.1910, Nr. 12.142, 26.01.1910, S. 3. – *Echo de Paris* 27.1910, Nr. 9.307, 26.01.1910, S. 4. – o. V.: *Die Eröffnung der französischen Kunstausstellung*. In: *Germania* 39.1910, Nr. 26, 26.01.1910, unpag.

530 *Germania* 39.1910, Nr. 26, 26.01.1910.



Abb. 56 José Simont, *The German Emperor inspecting the pictures at the French Exhibition in Berlin, 1910*, Montagezeichnung, Maße und Verbleib unbek.

erklärt hatte, begann unter Führung der Professoren Kampf, Justi und Koeppling die Besichtigung der Kunstwerke.⁵³¹

In der detaillierten Wiedergabe wird der höfisch-zeremonielle Charakter dieser minutiös geplanten Eröffnungsfeier deutlich. Von der Auswahl und Reihenfolge der eintretenden Personen, über das Spalierstehen der Gäste, bis hin zum Cercle entsprach jeder Schritt der höfischen Etikette. Regisseur dieses Schauspiels war August zu Eulenburg, der das höfische Festgebaren seit 1883 in seiner Funktion als Zeremonienmeister geprägt hatte.⁵³²

Eine in der britischen Zeitung *The Sphere* abgebildete Montagezeichnung (**Abb. 56**) des Illustrators José Simont (1875–1968) und die Skizze eines unbekanntes Künstlers (**Abb. 57**) in der Tageszeitung *Le Matin*, zeigen den Kaiser sowie weitere Mitglieder des Königshauses als Gäste der Vernissage. Es handelt sich hierbei um die einzigen bekannten Darstellungen, die die Ausstellungsräume während der Eröffnungszeremonie beziehungsweise in Anwesenheit eines Publikums wiedergeben. Wilhelm II., der in Kürassieruniform mit Degen und Paradehelm erschienen war, wird jeweils im Gespräch mit den französischen Delegierten dargestellt. Während Simont eine idealisierte Version des Cercle entwarf, für die er die bekannten Persönlichkeiten offenbar zeitgenössischen Portraits nachempfand, um sie in den nicht eindeutig zuzuweisenden Ausstellungsraum zu montieren, gab der Zeichner des *Matin* eine vergleichsweise realistische Situation wieder, die den Kaiser

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Vgl. Kohlrausch 2008 S. 34. – Weiterhin: GStAPK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: Paul Seidel und August Graf zu Eulenburg an Arthur Kampf, 16.12.1909.



Abb. 57 Unbek. Künstler, *L'empereur et l'impératrice d'Allemagne, conduits par MM. Roujon et Bonnat, visitent l'exposition d'art français, à Berlin (Croquis de l'envoyé special d'illustration)*, 1910, Zeichnung, Maße und Verbleib unbek.

gemeinsam mit Henry Roujon und Léon Bonnat bei der Betrachtung einer Reihe von Gemälden zeigt. Die typische alternierende Hängungsweise der Werke zeugt von einer hohen Authentizität der Zeichnung.⁵³³

Natürlich stellte diese besondere Form des Eröffnungszeremoniells in der Gesamtsicht auf die untersuchten Schauen eine Ausnahme dar. Doch verdeutlicht der besondere Aufwand, mit dem diese Vernissage gestaltet wurde, nicht nur den hohen diplomatischen Rang der Ausstellung, sondern auch die zentrale Bedeutung der Anwesenheit des Kaiserhauses für dieses sozial wie politisch herausragende Kunstereignis. Im Folgenden sollen die Ausstellungen daher als Orte schichtenübergreifender Zusammenkünfte und als Berührungspunkte mit dem Hof nochmals ausführlicher betrachtet werden.

4.2.3 Royale Besuche – Leihausstellungen und Hofgesellschaft

Auch außerhalb der Eröffnungszeremonien statteten die Mitglieder des Kaiserhauses den Ausstellungen immer wieder Besuche ab. Diese konnten entweder mit weiteren offiziellen Anlässen verbunden gewesen sein oder private, eher informell gestaltete Besichtigungen

⁵³³ Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um die linke Seitenwand des großen Hauptsals (3) der Akademie. Die Annahme basiert auf der im Hintergrund sichtbaren Schrägwand, die sich nur in diesem Saal befand. Der Kaiser dürfte in diesem Moment somit Watteaus *Nymphe mit der Sonnenblume* (Kat. Nr. 70) aus der Sammlung Rothschild betrachtet haben.

dargestellt haben. Hierüber informierte die Berliner Presse meist in sehr knapper Form im Kontext der Hof- oder Lokalnachrichten, doch enthalten auch die Protokolle und Korrespondenzen der veranstaltenden Akteure vereinzelt Anmerkungen dazu. Genaue Details über die Abläufe dieser Besuche sind zumeist aber nicht überliefert. So können die erhaltenen Quellen zwar oft nur wenig über die Öffentlichkeitswirksamkeit respektive die Exklusivität dieser Ausstellungsbesichtigungen aussagen, doch geben sie Informationen darüber, inwiefern das Kaiserhaus auch über die Eröffnungsfeierlichkeiten hinaus Interesse an den Ausstellungen zeigte, wie diese an übergeordnete höfische Zusammenhänge angebunden wurden und welchen Stellenwert sie für die Majestäten innerhalb des Kulturkalenders einnahmen.

Eine offizielle Visite der Gewerbeausstellung fand beispielsweise am 11. September 1872 im Rahmen des Abschiedsprogramms für Kaiser Franz Joseph I. und Zar Alexander II. im Kontext der Monarchen-Zusammenkunft statt.⁵³⁴ Sie besuchten das Zeughaus auf Einladung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm am Tag ihrer Abreise gemeinsam mit ihm und den Großfürsten Alexander (1845–1894), Wladimir (1847–1909) und Nikolaus, dem Bruder des Zaren, der schon bei der Eröffnung zugegen gewesen war. Eine Wiener Zeitschrift berichtete hierzu:

Um 3 Uhr Nachmittags [sic] fuhr der Kaiser Franz Josef [sic] nach der Gewerbeausstellung, welche sich im Zeughause befindet. Der Kronprinz erwartete, als Protektor der Ausstellung, an der Spitze sämtlicher Aussteller und des Zeughaus-Kommando's unseren Kaiser. Die Besichtigung dauerte kaum eine halbe Stunde, als schon der Ober-Bürgermeister vorfuhr, um den österreichischen Kaiser durch die Stadt zu geleiten [...].⁵³⁵

Trotz der unerwartet kurzen Dauer dieses Besuchs wurde der Empfang der royalen Gäste mit großem Aufwand gestaltet. Ob sich das Erscheinen „sämtlicher Aussteller“ auf die Leihgeber oder vielmehr nur die Mitglieder des Komitees bezog, bleibt ungewiss.⁵³⁶ Gleichwohl war innerhalb beider Gruppen ein großer Personenkreis vertreten, der nicht dem Hof zugehörte und üblicherweise nicht unmittelbar an höfischen Ereignissen teilhaben konnte. Nun aber wurde auch einigen Angehörigen des Bürgertums die Ehre zuteil, diesem besonderen Anlass beizuwohnen und die Ankunft der Monarchen mitzuerleben. Eine wirkliche Bewertung solcher Ereignisse fällt allerdings schwer, zumal ein klares Desiderat in der Untersuchung von Kunstaustellungen als Begegnungsorte von Herrschern und Untertanen beziehungsweise von Hochadel und Bürgertum besteht.⁵³⁷

534 Vgl. o. V.: *Berlin 12. September (Schlußbericht über die Kaiserzusammenkunft)*. In: PA Nr. 217, 13.09.1872, S. 2. – o. V.: *Die beiden kaiserlichen Gäste*. In: *Fremden-Blatt* Nr. 233, 25.08.1872, S. 2.

535 L. W.: *Post von nah und fern. Aus Berlin (Von unserem Spezial-Berichterstatter) – 12. September*. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1.1872, Nr. 171, 14.09.1872, S. 5. [Der Bericht bezieht sich auf den Vortag].

536 Da die beteiligten fürstlichen Leihgeber gewiss konkret erwähnt worden wären, ist davon auszugehen, dass sie bei diesem Empfang nicht zugegen waren.

537 Mit der Begegnung zwischen Volk und Herrscher befasste sich bislang u. a. Huch, Gaby: *Zwischen Ehrenpforte und Inkognito: Preußische Könige auf Reisen: Quellen zur Repräsentation der Monarchie zwischen 1797 und 1871*. Berlin 2016.

Bemerkenswert erscheint in diesem Kontext auch die Begrüßung der Regenten durch das Zeughauskommando. Es handelte sich hierbei zwar kaum um einen aufwändigen Empfang mit militärischen Ehren, wie er bis heute Teil des diplomatischen Zeremoniells bei Staatsbesuchen darstellt, zumal erst wenige Tage zuvor ein Großer Zapfenstreich zu Ehren der kaiserlichen Gäste veranstaltet worden war.⁵³⁸ Doch kann das Erscheinen der Mitglieder des Artillerie-Depots als ein Element des Staatsprotokolls gewertet werden, der die Ausstellungsbesichtigung des Zaren und des österreichischen Kaisers als Teil des kulturellen Begleitprogramms in den Kontext dieser für das junge Kaiserreich diplomatisch höchstwichtigen Zusammenkunft einbettete.

Darüber hinaus stieß die Gewerbeausstellung auf ein reges Interesse vonseiten des Kaiserhauses sowie anderer fürstlicher Gäste. So besichtigte die Prinzessin Karl, Marie von Preußen (1808–1877), deren Gatte seine historische Waffensammlung dort präsentierte, die Ausstellung mehrfach ausgiebig.⁵³⁹ Kaiser Wilhelm I., der Kronprinz und die in Berlin weilende Großfürstin Helene von Russland (1807–1873) statteten dem Zeughaus ebenfalls Besuche ab.⁵⁴⁰ Wer die kaiserlichen Gäste bei diesen Gelegenheiten empfing und begleitete und ob das übrige Publikum währenddessen Zutritt zur Ausstellung erhielt, ist den knappen Quellen nicht zu entnehmen.

Der Festausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars 1883 statteten ebenfalls zahlreiche, deutsche wie europäische Hochadlige, die für das Hochzeitsjubiläum nach Berlin gereist waren, ihren Besuch ab. Dies gilt sowohl für den ursprünglich angesetzten Festzeitraum Ende Januar als auch für die im darauffolgenden Monat nachgeholtten Feierlichkeiten. Bereits am 26. Januar besichtigte Kronprinzessin Victoria die Ausstellung ein zweites Mal, nun gemeinsam mit ihrer Schwägerin, der Zarin Marija Alexandrowna (1853–1920). Im Laufe des Nachmittags erschienen weitere fürstliche Gäste, die Berlin trotz des Aufschubs der Feierlichkeiten noch nicht verlassen hatten.⁵⁴¹

Da die Ausstellung am selben Tag für die Öffentlichkeit freigegeben wurde, stellt sich die Frage, ob die hohen Herrschaften die Räume gleichzeitig mit den ‚gewöhnlichen‘ Besucherinnen und Besuchern besichtigten oder erst nachmittags, während der Schließzeit eintrafen. Direkte Quellen liegen hierzu nicht vor. Wohl gemerkt war der Eintrittspreis während der ersten Tage jedoch doppelt so hoch angesetzt wie für die übrige Ausstellungszeit.⁵⁴² Somit ist davon auszugehen, dass das anwesende Publikum während der Besuche der fürstlichen Gäste in seiner Masse reduziert und auf ein bestimmtes Klientel beschränkt bleiben sollte.

Friedrich Wilhelm und Victoria besuchten die ihnen gewidmete Ausstellung insgesamt fünf Mal gemeinsam und je ein weiteres Mal separat. Während einer abendlichen

538 Vgl. Wohlan, Martina: *Das diplomatische Protokoll im Wandel*. Tübingen 2014. S. 218–220. – Zum Großen Zapfenstreich am 7. September 1872 siehe: o. V.: *Die Drei-Kaiser-Vereinigung*. In: *Provinzial-Correspondenz* 10.1872, Nr. 37, 11.09.1872, unpag.

539 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 18.1872, Nr. 442, 21.09.1872, S. 2.; Nr. 468, 06.10.1872, S. 2.

540 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 18.1872, Nr. 456, 29.09.1872, S. 2. – o. V.: *Deutschland*. In: VZ Nr. 229, 01.10.1872, S. 1; Nr. 233, 05.10.1872, S. 1.

541 Vgl. o. V.: *Deutschland. Hof- und Personalmeldungen*. In: NAZ 22.1883, Nr. 44, 27.01.1883, S. 2.

542 Vgl. o. V.: *Locales und Vermischtes*. In: BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6 f.

Besichtigung ließen sie sich die Wirkung der elektrischen Beleuchtung von Bode, Hainauer und von Seckendorff vorführen.⁵⁴³ Die Komiteevorsitzenden übernahmen auch den Empfang und die Führung des Kaisers kurz vor Schluss der Ausstellung.⁵⁴⁴ Diesem Termin wohnten neben dem Kronprinzenpaar unter anderem auch das Sächsische Königs-paar, der österreichische Kronprinz Rudolf (1858–1889) sowie Edward Prince of Wales (1841–1910) bei. Für Oscar Hainauer, der als einziger der Anwesenden nicht dem Hof angehörte oder wie Bode regelmäßig dort verkehrte, dürften diese Termine ein besonderes Privileg dargestellt haben. Gewiss erhielt der Sammler dabei auch die Gelegenheit, den fürstlichen Gästen das von ihm ausgestattete Renaissance-Kabinett vorzuführen.

Anders als seine Eltern stattete Kaiser Wilhelm II. den Schauen nur selten offizielle Besuche ab. Dies mag vielleicht weniger mit seinem Desinteresse als mit den zusätzlichen Verpflichtungen in Zusammenhang stehen, die er als Kaiser zu absolvieren hatte, während sein Vater während seiner Anwartschaft auf den Thron bekanntlich vom politischen Tagesgeschäft ferngehalten wurde.⁵⁴⁵ Wie anhand der Ausstellungen von 1890, 1906 und 1909 deutlich wurde, bevorzugte Wilhelm II. zudem eher privat gehaltene Vorbesichtigungen, wobei die Grenzen zwischen *preview* und Vernissage bei diesen Anlässen oft verschwammen.

Während der Rokoko-Ausstellung im Frühjahr 1892 war Wilhelm II. auf Reisen.⁵⁴⁶ Kaiserin Auguste Viktoria besichtigte die Ausstellung hingegen mehrmals. Sie kam bereits am Tag der Vorbesichtigung in die Akademie und später noch einmal gemeinsam mit Prinzessin Feodora von Schleswig-Holstein (1874–1910). Die Schwestern ließen sich von Paul Seidel durch die Räume führen, wobei sich die Kaiserin „besonders für die zahlreichen Gegenstände, die seit ihrem ersten Besuch neu hinzugekommen waren“, interessiert haben soll.⁵⁴⁷ Auch durch die Renaissance-Ausstellung (1898) ließ sich die Kaiserin von einem der Kuratoren begleiten. Die Führung übernahm diesmal Richard Stettiner.⁵⁴⁸ Wilhelm II. blieb wiederum fern, da er sich während der Frühjahrs- und Sommermonate üblicherweise nur selten in Berlin aufhielt.⁵⁴⁹

Während die Schauen des KFMV kaum auf das Interesse der Angehörigen des Herrscherhauses stießen, wurde die Ausstellung englischer Meister (1908) während ihrer kurzen Öffnungsdauer von mehreren Mitgliedern des Kaiserhauses wiederholt besichtigt. Der kunstbegeisterte Prinz August Wilhelm besuchte die Akademie vier Mal binnen weniger Tage.⁵⁵⁰ Kaiser Wilhelm selbst erschien erst nach dem offiziellen Schluss der Ausstellung wieder, wobei zu diesem exklusiven Termin auch die Mitglieder des

543 Vgl. o. V.: *Die Ausstellung von Gemälde älterer Meister*. In: BTB 11.1883, Nr. 65, 08.02.1883, S. 3.

544 Vgl. o. V.: *Locales*. In: BBZ 28.1883, Nr. 101, 01.03.1883, S. 8. – o. V.: *Locales*. In: VZ Nr. 101, 01.03.1883, unpag.

545 Vgl. Wehry 2013 S. 115.

546 Vgl. exempl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 37.1892, Nr. 231 19.05.1892. S. 2.

547 o. V.: *Locales*. In: BBZ 37.1892 Nr. 235, 21.05.1892, S. 6. – Zum Besuch am 16. April 1892: Kat. 1893 S. 5.

548 Vgl. o. V.: *Feuilleton*. In: BTB 25.1898, Nr. 279, 05.06.1898, S. 10.

549 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 39 f.

550 Vgl. o. V.: *Die englische Ausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 55, 02.02.1908, S. 9; Nr. 63, 07.02.1908, S. 8.

Preußischen Landtages geladen waren.⁵⁵¹ Die französische Ausstellung dagegen wurde nach ihrer feierlichen Eröffnung offenbar weder von Wilhelm II., noch von seinen Familienangehörigen wieder besichtigt. Allerdings hatten Kaiser und Hof an einigen der im Rahmen des ‚mois de la France‘ veranstalteten Festlichkeiten, insbesondere dem Diner in der Französischen Botschaft teilgenommen und damit ein bedeutendes diplomatisches Zeichen gesetzt.⁵⁵²

Im Fall der *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) scheute der KFMV zuletzt keinen Aufwand, um den Kaiser zu einem Besuch der Schau zu bewegen. In einem Schreiben an Haus- und Hofmarschall zu Eulenburg hatte der erst kürzlich nobilitierte Wilhelm von Bode darum gebeten, „den Besuch bei Ew. Majestät in Anregung zu bringen“.⁵⁵³ Bei dieser Gelegenheit sollte dem Kaiser eine Farbfotografie des Portraits der *Simonetta Vespucci* durch dessen Besitzer Marcus Kappel überreicht werden.⁵⁵⁴ Die Reproduktion war offenbar auf Wunsch des Monarchen angefertigt worden, der Kappel erst wenige Wochen zuvor gemeinsam mit Bode zu einer Audienz geladen hatte, um den gerade erschienenen Prachtband des Sammlungskatalogs in Empfang zu nehmen.⁵⁵⁵ Der Kaiser hatte die Privatgalerie im vorangegangenen Jahr persönlich besichtigt – eine Ehre die nur wenigen Berliner Sammlern zuteilwurde.⁵⁵⁶ Obwohl laut zu Eulenburg kein Termin für einen Ausstellungsbesuch Seiner Majestät vor ihrer Schließung am Pfingstmontag (1. Juni) möglich war und die Öffnungsdauer aus diesem Grund bereits um 14 Tage verlängert worden war, erschien der Kaiser bereits am 29. Mai gemeinsam mit seiner Gattin und besuchte die Akademie am 5. Juni erneut, um dort die Fotografie der *Simonetta* in Empfang zu nehmen.⁵⁵⁷

Die wiederholten Einladungen an den Kaiser und das offensichtliche Ausspielen der persönlichen Verbindung zu Marcus Kappel zeugen von dem großen Interesse der Veranstalter, den Besuch des Monarchen zu ermöglichen. Fraglos wurde die Ausstellung ebenso wie jedes andere Kulturereignis durch seine Gegenwart nobilitiert. Sie machte einen kulturellen Anlass zu einem sozialen Event. Schließlich hatten die Anwesenden potenziell die Chance, den Majestäten nahezukommen und unter Umständen gar einige

551 o. V.: *Der Kaiser in der englischen Ausstellung*. In: BTB 37. Jg., Nr. 104, 26.02.1908, S. 2f. – Auch für die Ausstellung französischer Werke des 18. Jahrhunderts waren kurz vor Ende der Schau zwei Besuche der Angehörigen des Abgeordnetenhauses angesetzt. Vgl. o. V.: *Die Französische Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

552 Bonnefon, Charles: *Lettres d'Allemagne. Le mois de la France*. In: *Le Figaro* 56. Jg., 3. Serie 1910, Nr. 64, 05.03.1910, S. 3. – Zu den Festveranstaltungen anlässlich der Ausstellung siehe: Kriebel 2019 S. 146–148.

553 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006 Bl. 11–12: Wilhelm von Bode an August Graf zu Eulenburg, 18.05.1914.

554 Vgl. SMB-ZA, NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 07.05. und 01.06.1914.

555 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 59.1914, Nr. 128, 17.03.1914, S. 13. – Bode 1914b.

556 Vgl. M. S.: *Marcus Kappel †*. In: BBZ 65.1920, Nr. 33, 21.01.1920, S. 3. – Zum Besuch des Kaisers siehe: *Börsen-Halle* Nr. 93, 20.02.1913, S. 37.

557 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 13: August Graf zu Eulenburg an Wilhelm Bode, 27.05.1914. – o. V.: *Der Kaiser*. In: BTB 43.1914, Nr. 271, 30.05.1914, S. 5; Nr. 282, 06.06.1914, S. 3.

Worte mit ihnen zu wechseln. Eine Einladung zu einer Vorbesichtigung, einer Eröffnungsfeier oder einem Ausstellungsbesuch der Mitglieder des Kaiserhauses zu erhalten, stellte folglich eine besondere Auszeichnung dar, die allein der gesellschaftlichen Elite vorbehalten war. Den Ausstellungen verschafften die Besuche des Kaiserhauses oder anderer Fürsten zusätzliche mediale Aufmerksamkeit und das Interesse der hohen Herrschaften zeugte darüber hinaus von ihrer Qualität und ihrem kulturellen Stellenwert. Nicht zuletzt reflektierte dies den sozialen Rang der beteiligten Akteure innerhalb der Berliner Kulturlandschaft.

Es ist somit hinreichend deutlich geworden, dass solche Termine als *point of contact*⁵⁵⁸ zwischen Krone und ‚Volk‘ fungierten. So legte Martin Kohlrausch dar, wie Wilhelm II. versuchte den Personenkreis, den das höfische Zeremoniell erreichte, insbesondere auf das Bürgertum auszuweiten.⁵⁵⁹ Er nutzte Anlässe wie Ausstellungs- und Museumseröffnungen, Denkmalseinweihungen, Subskriptionsbälle oder Militärparaden gezielt dazu, seinen Hof volksnaher zu präsentieren, indem er dort gemeinsam mit seiner Familie und einer repräsentativen Gruppe hoffähiger Aristokraten auftrat, um direkt oder indirekt mit Personen in Kontakt zu kommen, die üblicherweise außerhalb der Hofgesellschaft standen. Schon sein beim Volk sehr beliebter Vater hatte als Kronprinz ein ähnliches Verhalten gezeigt und die Ausstellungen offensichtlich für relativ zwanglose Auftritte genutzt.

4.2.4 Publikumserfolg und Publikumsstruktur

Dass die Fest- und Sonderveranstaltungen im engeren Kontext der Leihausstellungen exklusive soziale Events darstellten und nur ausgewählten Gästen zugänglich waren, ist nunmehr hinreichend belegt. Ob aber der reguläre Zutritt zu den Schauen selbst ebenfalls durch äußere Bedingungen eingeschränkt oder wirklich jedem möglich war, wurde bislang nicht untersucht. Grundsätzlich sollten sie angesichts ihres edukativen Anspruchs und ihres Sensationscharakters ein universelles Publikum angesprochen haben. Doch wie ‚öffentlich‘ waren die Berliner Privatbesitzausstellungen tatsächlich?

Während sich aktuelle kultursoziologische Arbeiten intensiv mit dem Kunstpublikum der Gegenwart befassen, stellt die historische Rezeptions- und Publikumsforschung noch immer ein Desiderat der Exhibition Studies dar.⁵⁶⁰ Allerdings wird der Erkenntnisgewinn durch einen Mangel an tangiblen Daten und Quellen oft massiv erschwert.⁵⁶¹ So ist auch

558 Der ursprünglich aus dem Marketing stammende Begriff wird in der Geschichtsforschung insbesondere auf die frühneuzeitlichen Hofgesellschaft angewandt, die er als „Vermittlungszentrum von Klientelbeziehungen, Karrierechancen [und] Finanzen“ definiert. Vgl. Keller, Kathrin: *Das Frauenzimmer. Zur integrativen Wirkung des Wiener Hofes am Beispiel der Hofstaaten von Kaiserinnen und Erzherzoginnen zwischen 1611 und 1657*. In: Mat’ä, Petr/Winkelbauer, Thomas (Hgg.): *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*. Stuttgart 2006. S. 131–158; hier S. 131.

559 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 42f. – Vgl. hierzu auch: Augustine 1994 S. 201–204.

560 Vgl. exempl. Zahner 2014 S. 187–210. – Zahner 2012. – Burzan 2008.

561 Vgl. Savoy, Bénédicte: *Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*. In: Dies. (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*. Mainz 2006. S. 9–26.

die Betrachtung des Publikumsverkehrs der Berliner Schauen nur eingeschränkt möglich. In den erhaltenen Akten, Korrespondenzen und Zeitungsberichten finden sich keine direkten Aussagen darüber, welche Gesellschaftskreise die Ausstellungen besuchen oder an welches Klientel sie grundsätzlich adressiert waren; auch zeigt keine der erhaltenen fotografischen Aufnahmen Personen in den Ausstellungsräumen. Allerdings lassen sich mittels sekundärer Daten wie der Öffnungszeiten und Eintrittspreise sowie anhand der didaktischen Gestaltung der Displays durchaus Rückschlüsse darüber ziehen, an welche Art Publikum und ‚Öffentlichkeit‘ sie gerichtet waren.

Neben der Frage nach dem realen und dem intendierten⁵⁶² Publikum der Berliner Leihausstellungen soll im Folgenden zugleich untersucht werden, wie erfolgreich die Ausstellungen im Sinne ihrer Öffentlichkeitswirksamkeit waren. Zwar liegen nicht für alle Beispiele konkrete Besuchszahlen vor, doch lassen sich diese in den meisten Fällen anhand ergänzender Informationen ermitteln oder wenigstens annäherungsweise schätzen, sodass in der Gesamtschau ein differenziertes Bild des allgemeinen Publikumsverkehrs der Berliner Leihausstellungen alter Kunst gegeben werden kann (**Tab. 6**).

Die Zielgruppen der Gewerbeausstellung 1872 nannte Carl Grunow indirekt in seiner Eröffnungsrede. Er erklärte, es sei die Idee der Ausstellung, „[a]lles, was unsere Stadt und nächste Umgebung an Schätzen kunstgewerblicher Arbeiten birgt, einmal in reicher Auswahl jedem, der lernen und schauen will an einer Stelle vereinigt vorzuführen“.⁵⁶³ Bereits während der Vorbereitungsarbeiten hatten die Mitglieder des Ausstellungskomitees den Zweck ihres Vorhabens in einem Schreiben an Kultusminister Adalbert Falk konkretisiert. Sie beschrieben die Ausstellung als ein Unternehmen, „welches für die kunstgewerbliche Bildung der Industriellen, so wie [sic] des Publikums von erheblicher Wichtigkeit zu werden verspricht“.⁵⁶⁴ Die Schau richtete sich folglich explizit an Gewerbeschaffende, die ihre Fertigkeiten an den älteren Vorbildern schulen sollten. Zu diesem Zweck wurden den Angehörigen der Berliner Akademien, Lehranstalten und Bildungsvereine von Beginn an „Erleichterungen für den Besuch“ gewährt, womit eine Reduzierung des regulären Eintrittspreises von 5 Silbergroschen oder zusätzliche Besuchszeiten gemeint sein könnten.⁵⁶⁵ Insbesondere die Damenklasse der Unterrichtsanstalt des Gewerbemuseums nutzte das Angebot rege für das „Copiren hervorragender Stücke“.⁵⁶⁶

Tatsächlich konnte die Schau einen regen Besucherandrang verzeichnen. Sie wurde laut Zeitungsaussagen allein während des ersten Öffnungsmonats von mehr als 21.000 Personen besucht.⁵⁶⁷ Legt man diesen Wert zugrunde, müssten durchschnittlich etwa 700 Personen pro Tag erschienen sein, womit sich auf die Dauer des Ausstellungszeitraums

562 Zum Begriff des intendierten Publikums siehe: Klein, Hans Joachim: *Kunstpublikum und Kunstrezeption*. In: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen 2013. S. 337–359.

563 KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

564 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43 Bl. 21–23: Das Comité für die Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughaus an Kultusminister Adalbert Falk, 08.05.1872.

565 o. V.: *Die Kunstgewerbe-Ausstellung im Zeughause*. In: VZ Nr. 238, 11.10.1872, unpag.

566 Ebd. – Gemeint ist die Anfertigung von Zeichnungen als Kopiervorlagen.

567 Vgl. ebd.

gerechnet eine ungefähre Gesamtzahl von 54.600 Personen ergäbe.⁵⁶⁸ Dies waren beinahe zehn Mal so viele Besucherinnen und Besucher wie sie das Gewerbemuseum in dieser Zeit durchschnittlich pro Jahr verzeichnete.⁵⁶⁹ Damit gehörte die Gewerbeschau zu den drei bestbesuchten Ausstellungen innerhalb des Samples der Fallbeispiele.

Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars war während der ersten fünf Öffnungstage für einen Eintrittspreis von 2 Mk (entsprechend etwa 16 Euro) zugänglich und damit vier Mal so teuer wie ihre Vorgängerin.⁵⁷⁰ Dennoch bezeichnete die *Berliner Börsenzeitung* den Publikumsbesuch während der ersten Tage als überaus stark.⁵⁷¹ Ab dem 1. Februar wurde das Entrée schließlich um die Hälfte reduziert. Preisänderungen kamen auch bei anderen Schauen wiederholt vor und betrafen zumeist einzelne Wochentage oder die letzten Tage vor Ausstellungsschluss. So konnte der erfahrungsgemäß hohe Publikumsandrang der ersten und der letzten Öffnungswoche reguliert werden.

Allerdings ließen sich die Ausgaben von schätzungsweise 45.000 Mk so nur knapp zur Hälfte decken.⁵⁷² Vertraut man den Presseaussagen, so ergibt sich daraus eine Gesamtbesucherzahl von mehr als 22.500 Personen, sofern man vom ermäßigten Eintrittspreis ausgeht. Somit dürfte der Besuchsandrang mit durchschnittlich knapp 480 Personen pro Tag bedeutend schwächer ausgefallen sein als bei der vorangegangenen Ausstellung, insgesamt steht er jedoch noch immer an vierter Stelle.

Dass sich die Festausstellung beim Kaiserhaus und dessen fürstlichen Gästen besonderer Beliebtheit erfreute, ist bereits dargelegt worden. Darüber hinaus ist über das Publikum allerdings nur wenig in Erfahrung zu bringen. Aus einem Schreiben des Ausschusses der Studierenden am Kunstgewerbemuseum geht hervor, dass die Gewerbeschüler beim Senat der Akademie um Ermäßigung oder Erlass des Eintrittsgeldes gebeten hatten.⁵⁷³ Zwar liegen über eine Zustimmung oder Ablehnung des Antrags keine Informationen vor, doch wird deutlich, dass auch diese Ausstellung für Studienzwecke genutzt wurde und auf das Interesse der angehenden Künsterschaft traf, die sich eine Eintrittskarte offensichtlich jedoch kaum leisten konnte.

568 Dies deckt sich annähernd mit der von Lessing angegebenen Summe der Einnahmen von 27.000 Mk aus Kartenverkäufen. Bei einem regulären Eintrittspreis von umgerechnet 50 Pfennigen, ergibt sich daraus eine Menge von 54.000 zahlenden Personen, zu denen die Gewerbeschüler und -schülerinnen hinzukamen. Vgl. Lessing 1881 S. 12.

569 Vgl. ebd. S. 40.

570 Die Umrechnung des Kaufkraftwerts der Reichsmark basiert auf dem von Christian Maus angegebenen Verhältnis von 1 Reichsmark zu 8 Euro. Siehe: Maus, Christian: *Der Ordentliche Professor und sein Gehalt. Die Rechtsstellung der juristischen Ordinarien an den Universitäten Berlin und Bonn zwischen 1810 und 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Einkommensverhältnisse*. Bonn 2013. S. 37, Anm. 76. – Seine Angaben basieren auf Hinweisen der Deutschen Bundesbank sowie auf den Berechnungsmethoden von Trapp, Wolfgang/Fried, Torsten: *Handbuch der Münzkunde und des Geldwerts in Deutschland*. 2. Aufl. Stuttgart 2006. S. 182 f.

571 BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6 f.

572 Vgl. o. V.: *Ueber das finanzielle Ergebnis der Ausstellung in der Akademie der Künste*. In: BBZ 28.1883, Nr. 181, 18.03.1883, S. 6.

573 PrAdK 0310, Bl. 297: Ausschuss der Studierenden am Kunstgewerbemuseum an den Senat der Akademie der Künste, 07.02.1883.

Die Ausstellungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, deren Charakter als ‚Gelehrtenmuseen‘ anhand ihres Fokus auf die kunsthistorische Forschung, ihres streng wissenschaftlichen Aufbaus und der begleitenden Fachpublikationen bereits deutlich wurde, stießen beim allgemeinen Publikum wie schon beim Kaiserhaus auf begrenztes Interesse. Insbesondere die beiden ersten Schauen waren finanziell gesehen Misserfolge und schlossen mit teils erheblichen Minusbeträgen ab, während die Renaissance-Ausstellung ihre Kosten immerhin beinahe hatte decken können.

Im Fall der Niederländer-Ausstellung, die schätzungsweise von etwa 120 Personen pro Tag besichtigt wurde,⁵⁷⁴ versuchten die Initiatoren das Desinteresse des Publikums mit der mangelnden Berichterstattung der Feuilletons zu erklären. So schrieb Richard von Kaufmann zwei Wochen nach der Eröffnung an Bode: „Mit der Ausstellung geht es gut, obschon die Zeitungen sie ignorieren.“⁵⁷⁵ Und auch der Schatzmeister Wilhelm Gumprecht berichtete in der folgenden Woche: „Der Besuch hat in den letzten Tagen sehr nachgelassen, die Zeitungen nehmen sich unserer Sache gar so kümmerlich an.“⁵⁷⁶

Die Kulturjournalisten der *Berliner Börsenzeitung* lieferten ihrerseits eine eigene Erklärung für das geringe Publikumsinteresse: „Man würde mehr als die doppelte Zahl sehen, wenn man sich entschlösse, den Eintrittspreis von einer Mark auf den üblichen Satz von 50 Pfg. zu ermäßigen.“⁵⁷⁷ Tatsächlich kostete ein Billet für die Ausstellungen der Akademie wie auch des Berliner und des Preußischen Kunstvereins zu dieser Zeit regulär nur 50 Pfennige (etwa 4 Euro).⁵⁷⁸ Allerdings waren dies Verkaufsausstellungen, deren Rentabilität durch Provisionen und lange Laufzeiten gewährleistet war.

Die Kritik am zu hohen Eintrittspreis nahm die KG jedoch offensichtlich ernst und setzte für die folgende Ausstellung von vorn herein ein Entrée von 50 Pfennigen fest; nur montags war eine Mark zu zahlen.⁵⁷⁹ Dennoch klagte Robert Dohme, es hätten während der acht Öffnungswochen täglich nur 142 Personen die Akademie besucht, und kam zu dem Schluss, „dass es noch fortgesetzter Erziehung unseres Publikums bedarf, damit sich das Verständnis für den intimen Reiz älterer Kunstwerke in weiteren Kreisen erschliesse [sic]“.⁵⁸⁰ Zum besseren Verständnis hätte gewiss auch die Herausgabe eines kleinformatigen Ausstellungsführers gedient, worauf in diesem Fall allerdings verzichtet worden

574 Dieser Wert ergibt sich aus den Einnahmen von 5.629 Mk und dem regulären Eintrittspreis von 1 Mk. Kalkuliert man mit einer Gesamtzahl von ca. 5.600 Personen, ergeben sich auf die 48 Ausstellungstage etwa 117 Besucher täglich. Da die Eintrittspreise variierten, stellt dies nur einen groben Überschlag dar. Vgl. VZ 7.2.3.

575 SMB-ZA, IV/NL Bode 2860, unpag.: Richard von Kaufmann an Wilhelm Bode, 14.04.1890.

576 SMB-ZA, IV/NL Bode 2261, unpag.: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 22.04.1890.

577 o. V.: *Die Ausstellung Niederländischer Kunst*. In: BBZ 35.1890, Nr. 169, 12.04.1890, S. 8. – Tatsächlich senkten die Veranstalter das Eintrittsgeld für die letzten vier Öffnungstage auf diesen Betrag, die Ausstellungskosten konnten so dennoch nicht gedeckt werden und die Gesellschaft musste den Subskribenten die Beiträge zum Garantiefonds aus der Vereinskasse erstatten. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht V. 1890. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 27. Juni 1890 Berlin*. Berlin 1890, S. 23.

578 Vgl. Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 7. Aufl. Leipzig 1891. S. 48f.

579 Vgl. VZ Nr. 183, 20.04.1892, unpag. [Anzeigenteil].

580 Kat. KG 1893 S. 6 [Einleitung].

war. So kann das massive Einnahmedefizit von mehr als 7.000 Mark letztlich wenig überraschen.

Für die letzte Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft liegen keine vollständigen Daten hinsichtlich der Kosten, Finanzierung und Einnahmen vor. Carl Hollitscher, der in diesem Fall die Versicherungs- und Zahlungsangelegenheiten geregelt hatte, berichtete in einer Sitzung der Gesellschaft jedoch, die Ausstellung habe sich eines „stetig zunehmenden Besuch[s]“ erfreut und das „an sich geringe Deficit [sic] von 794, 61 Mark“ erbracht, wobei über die Hälfte davon für die fotografischen Aufnahmen der geplanten Publikation anzurechnen wären.⁵⁸¹

Nachdem die akademisierte Ausstellungsreihe der KG nur geringes Interesse verzeichnen konnte, hatten die ab 1906 veranstalteten Leihausstellungen des KFMV etwas größeren Erfolg. Für sie liegen einige konkrete Daten vor, die eine genauere Betrachtung des Publikumsbesuchs zulassen. So berichtete Schriftführer Bruno Güterbock nach den ersten drei Öffnungswochen der Ausstellung im Palais Redern an Bode, sie habe am 17. Februar (einem Sonnabend) infolge einer positiven Rezension Friedländers und dank der guten Witterung einen vorläufigen Einnahmenrekord von 580 Mark erzielt.⁵⁸² Er ergänzte, der bisher ertragreichste Sonntag habe Einnahmen in Höhe von 780 Mark gebracht. Insofern scheint die Ausstellung an den arbeitsfreien Sonntagen wesentlich mehr Publikum angezogen zu haben als unter der Woche. Die Besucheranzahl lag rund 26 % höher als an Arbeitstagen.

Im Zusammenspiel mit ihrem feierlichen Anlass, der sehr kurzen Ausstellungsdauer von nur 36 Öffnungstagen und der Tatsache, dass sie ihren Besuchern ermöglichte, ein letztes und in den vielen Fällen sicher auch einziges Mal die prunkvollen Räume des vor dem Abbruch stehenden Palais Redern zu besichtigen, konnte die Ausstellung einen kontinuierlichen Besucherstrom verzeichnen. Bereits am 18. Februar, zwei Wochen vor Schluss, waren über 9.000 Eintrittskarten verkauft worden.⁵⁸³ Die Gesamtbesucherzahl dürfte damit, grob überschlagen, mehr als 14.000 Personen umfasst haben.

Dagegen konnte die Portraitausstellung von 1909, die ähnlich lang geöffnet war wie das vorherige Beispiel, nur knapp die Hälfte dieser Publikumszahlen erreichen. Für sie liegen dank einer erhaltenen Abrechnung exakte Zahlen für ihre Einnahmen, Ausgaben und Besuchermenge vor.⁵⁸⁴ Ihr zufolge wurden drei Arten von Eintrittskarten ausgegeben: Die zum regulären Preis von einer Mark, eine Ermäßigung von 50 Pfennigen und die Dauerkarte à drei Mark. Welche Personengruppen zum Erwerb des ermäßigten Billets berechtigt waren, ist nicht angegeben, allerdings wurden hiervon nur 303 Stück verkauft. Eine Dauerkarte war von nur 54 Personen erworben genommen worden. Der überwiegende Teil des Publikums (95 %) zahlte den regulären Preis. Zwar wurde die Ausstellung von weniger als 200 Personen täglich besucht, doch brachte sie dank der zusätzlichen

581 Vgl. KG Sitzung VI. 1898 S. 24.

582 SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 18.02.1906.

583 Laut Güterbock war man an diesem Tag bereits „im zehnten Tausend der [...] 1 M,- Billets“ angeht. Ebd.

584 SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 74–77: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1. April bis 9. Mai 1909.

Katalog- und Postkartenverkäufe einen geringen Gewinn ein. Etwa jeder dritte Gast erwarb einen Katalog und war folglich gewillt, sich näher mit den Exponaten zu beschäftigen.⁵⁸⁵

Die Schlussrechnung der KFMV-Ausstellung von 1914 zeigt eine noch größere Vari-
anz an Preiskategorien.⁵⁸⁶ Womöglich sollte mittels der Diversifizierung ein noch brei-
teres Publikum angesprochen werden. Eine Karte kostete nun zwischen 50 Pfennigen
und fünf Mark; entsprechend vier bis 40 Euro. Der reguläre Eintritt lag bei einer Mark
(acht Euro), wie es mittlerweile für Kunstaustellungen üblich war.⁵⁸⁷ Über 10.500 Stück
dieser Karten wurden verkauft. Dagegen wurden weniger als zwei Prozent der Billets
mit Ermäßigung ausgegeben. Gleiches galt für die Karten zum erhöhten Preis von zwei,
drei und fünf Mark, deren Verkaufszahlen noch niedriger lagen. Aus der Abrechnung
geht nicht hervor, welche Vorteile diese teureren Tickets brachten, womöglich bezogen
sich die verschiedenen Preise auf bestimmte Tage oder Tageszeiten, vielleicht auch auf
Sonderveranstaltungen. Die höchste Preiskategorie sprach stets nur einen sehr kleinen
Besucheranteil an, zumal viele Dauerkarten zuvor gemeinsam mit den Einladungen zum
private view versandt wurden.⁵⁸⁸ Die Mitglieder des KFMV, assoziierte Kunstkenner und
-förderer und sicher auch Angehörige der Presse dürften daher kostenfreien Zutritt zu
den Schauen gehabt haben.

Während die Ausstellungen des Museumsvereins und die der KG zumeist nur ver-
haltenen Erfolg zeigten, können die Schauen der Akademie als regelrechte Massenver-
anstaltungen bezeichnet werden. Mit nur 31 Öffnungstagen war die *Ausstellung älterer
englischer Meister* 1908 zwar das kürzeste, hinsichtlich des Publikumsverkehrs wohl aber
das erfolgreichste der untersuchten Beispiele. Die Berichterstatter verkündeten: „Die
Aufnahme durch Publikum und Presse ist [...] eine so enthusiastische, wie sie noch nie
eine Vereinigung älterer Kunstwerke in der Reichshauptstadt gefunden hat.“⁵⁸⁹ Die Gäste
hätten „auf dem Pariser Platz Queue [ge]standen, um schubweise hineinbefördert zu
werden“.⁵⁹⁰

Laut dem *Berliner Tageblatt* sahen die Schau täglich 2.500 bis 3.000 Personen, womit
sie bis zu 90.000 Besucher erreicht haben müsste.⁵⁹¹ Anhand des – zugegebenermaßen
überdurchschnittlich hohen – Gewinns von 135.000 Mk, lässt sich eine solch enorme
Besuchermenge allerdings nicht verifizieren. Legt man den regulären Eintrittspreis
von zwei Mark zugrunde,⁵⁹² dürften maximal 67.500 Besucherinnen und Besucher die
Ausstellung gesehen haben, entsprechend einem durchschnittlichen Tageswert von

585 Laut der Abrechnung wurden 2.500 Kataloge à 1 Mk verkauft. Vgl. ebd.

586 Ebd., Bl. 199: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1.5.-15.6.1914.

587 Die Preise für die *Große Berliner Kunstaustellung* stiegen in diesen Jahren ebenfalls auf eine bis
fünf Mark. Vgl. Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 18. Aufl. Leipzig
1914. S. 39.

588 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 31: Entwurf für eine Einladungskarte zur Vorbesichtigung am
1. April 1914.

589 C. 1908 hier Sp. 241.

590 Grisebach 1908 S. 313.

591 Vgl. o. V.: *Die englische Ausstellung*. In: BTB 37.1908, Nr. 101, 25.02.1908, S. 3.

592 Vgl. PrAdK 1254, Bl. 53: Sitzungsprotokoll der Ausstellungskommission, 04.03.1908.

immerhin 2.100 Personen. Allerdings müssen die Zahlen noch leicht darunter liegen, da diese Rechnung die unbekannte Summe der Einnahmen aus den Katalogverkäufen nicht einkalkuliert. Das *Tageblatt* gab demnach wohl die Spitzenwerte einiger besonders erfolgreicher Tage wieder.

Die realen Zahlen, obgleich nur grob geschätzt, bleiben dennoch mehr als beeindruckend. Mit seiner laxen Bemerkung „der Andrang des Publikums ist fabelhaft, als ob es sich um Automobile handelte“ wies Justi darauf hin, dass Kunstausstellungen sonst nur selten einen solchen Ansturm auslösten.⁵⁹³ Tatsächlich musste die Akademie den Publikumsstrom mehrfach zurückdrängen, indem sie den Eintritt tageweise auf fünf Mark erhöhte und die Schau an den besonders besucherreichen Sonntagen zeitweise sperrte.⁵⁹⁴

Als eines der bedeutendsten Kulturereignisse ihrer Zeit, zog die englische Ausstellung Kunstfreunde aus zahlreichen deutschen Städten wie auch dem Ausland an.⁵⁹⁵ Das besondere Interesse des deutschen wie des internationalen Publikums wird in den Ausstellungsberichten häufig mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht, dass die meisten der gezeigten Werke England noch nie verlassen hatten und auch dort nur selten öffentlich ausgestellt wurden.⁵⁹⁶ Darüber hinaus war die britische Kunst des 18. Jahrhunderts in deutschen wie internationalen Kennerkreisen zu dieser Zeit dank des Interesses der Fachpresse zunehmend bekannt und beliebt geworden und erzielte teils wahnwitzige Marktpreise, wie das Beispiel der *Miss Farren* gezeigt hat.

Die Nachfolgeveranstaltung der Akademie im Jahr 1910 erreichte ähnlich hohe Tageswerte und dank ihrer etwas längeren Laufzeit eine noch größere Besuchermenge. Mit einem regulären Eintrittspreis von zwei Mark war auch die französische Ausstellung eine äußerst kostspielige Veranstaltung. Zusätzlich wurde das Eintrittsgeld während der ersten Öffnungswoche sowie montags auf fünf Mark angehoben.⁵⁹⁷ Dennoch konnte die französische Ausstellung Presseberichten zufolge bereits innerhalb der ersten vier Wochen mehr als 60.000 Interessierte erreichen.⁵⁹⁸ Nimmt man dies als Richtwert, ergeben sich ein durchschnittlicher täglicher Publikumsbesuch von etwas mehr als 1.900 Personen und eine Gesamtmenge von rund 77.000 Personen. Somit können beide Ausstellungen als wahre Massenevents der Berliner wie der deutschen Kulturwelt bezeichnet werden. Der Akademie waren nichts weniger als zwei frühe ‚Blockbuster‘-Ausstellungen gelungen.⁵⁹⁹

Zuletzt soll anhand der Öffnungszeiten und Eintrittspreise eine Einschätzung darüber gegeben werden, inwiefern auch solche Gesellschaftskreise potenziell die Möglichkeit zum

593 Justi 1908 S. 290.

594 o. V.: *Der Andrang zur englischen Ausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 81, 18.02.1908, S. 7.

595 So berichtete die Presse etwa über einen Besuch des amerikanischen Illustrators Charles Dana Gibson (1867–1944). Vgl. o. V.: *Locales*. In: BBZ 53.1908, Nr. 61, 06.02.1908, S. 7.

596 Vgl. Fed. H. 1908 Sp. 242.

597 Ebenso waren bei der englischen Ausstellung am ersten sowie an den beiden letzten Öffnungstagen erhöhte Preise veranschlagt worden, um den Publikumsverkehr zu regulieren. Vgl. Verz. 7.2.7.

598 BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

599 Zwar erreichten andere Massenausstellungen Besuchermengen im Millionenbereich, doch muss stets die relativ kurze Laufzeit der Leihausstellungen berücksichtigt werden. – Zum Begriff siehe: Lüddemann, Stefan: *Blockbuster. Besichtigung eines Ausstellungsformats*. Ostfildern 2011.

Ausstellungsbesuch hatten, die nicht zur Gruppe der Leihgeberinnen und Leihgeber, zur sozialen Oberschicht Berlins, gehörten. Dass die Leihgebenden selbst – auch außerhalb der Eröffnungszeremonien – Teil des Ausstellungspublikums waren, ist mehrfach durch Quellen belegt.⁶⁰⁰ Die hier vertretenen Personenkreise verfügten sowohl über die nötigen finanziellen Mittel als auch über ausreichend freie Zeit, um nicht nur zum potenziellen, sondern auch zum realen Publikum der Berliner Privatbesitzausstellungen zu gehören. Diese beiden Faktoren – Zeit und Geld – stellten auch für die Gesellschaftsgruppen außerhalb der adlig-bürgerlichen Elite wesentliche Grundvoraussetzungen des Ausstellungsbesuchs dar und sollen die Eckpunkte der nachfolgenden Betrachtung bilden.

Die untersuchten Ausstellungen waren an den Wochentagen bis einschließlich Sonnabend zumeist von 10 bis 18 Uhr zugänglich. Damit war ihre Öffnungsdauer mit sechs bis acht Stunden (**Diagr. 4**) deutlich länger als bei der Mehrzahl der Berliner Museen, die unter der Woche oft nicht mehr als vier Stunden und in der Regel nicht täglich geöffnet waren.⁶⁰¹ Die Initiatoren der Leihausstellungen orientierten sich bei der Festlegung der Öffnungszeiten wohl eher an den temporären Ausstellungen der Akademie und der Künstlervereine. Vergnügungsschauen der Populärkultur wie Panoramen und Dioramen, Wachsfigurenkabinette und sogenannte ‚ethnographische Sammlungen‘ wie *Castans Panopticum* oder das *Passage-Panoptikum* waren dagegen bis in die späten Abendstunden zugänglich.

Abendausstellungen, wie sie in London üblich waren, finden sich für die gewählten Beispiele nur im Fall der Festausstellung von 1883. Für sie waren zusätzliche Öffnungszeiten von 18 bis 21 Uhr eingerichtet worden. Schon mehrfach wurde auf die Ausstattung der Akademieräumen mit der hochmodernen elektrischen Lichtanlage hingewiesen. Aufgrund der enormen Kosten des Betriebs dieser Anlage, erscheint die abendliche Öffnung der Schau als eine überaus großzügige Geste gegenüber dem Publikum. Noch 20 Jahre später schrieb Bode: „Unsere Galerien wären in der Tat schon längst auch abends geöffnet, kostete eine ausgiebige Beleuchtung und Bewachung nicht so heidenmässig viel Geld!“⁶⁰² In diesem Punkt konnte sich die Gemäldeausstellung als Modell für die öffentlichen Sammlungen offensichtlich nicht durchsetzen.

Ob die Masse der arbeitenden Bevölkerung tatsächlich die Möglichkeit hatte, sich nach Dienstschluss in die Stadtmitte zu begeben, um eine Kunstaussstellung zu besuchen, bleibt fraglich. Vor der Jahrhundertwende konnte der reguläre Werktag eines Fabrikarbeiters bis zu sechzehn Stunden dauern; zehn bis zwölf Arbeitsstunden waren die Regel.⁶⁰³ Da alle Schauen täglich, einschließlich sonntags öffneten, war der Besuch grundsätzlich wohl auch für die Teile der Bevölkerung möglich, die innerhalb der regulären Arbeitswoche einer solchen Tätigkeit nachgingen. Wie gezeigt, schlug sich dieser Umstand merkbar in den Besucherzahlen nieder. Sie lagen an Sonntagen deutlich höher. Die konkrete

600 Vgl. exempl.: SMB-ZA, IV/NL Bode 2614, unpag.: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 27.01.1906. – SMB-ZA, IV/NL Bode 5131, unpag.: Eduard Simon an Wilhelm Bode, 04.02.1906.

601 Für das Folgende vgl. Baedeker 1891 S. 48 f. – Baedeker 1914 S. 42 f.

602 Bode, Wilhelm: *Unsere Museen und ihre Besucher*. In: Woche 5.1903, Nr. 39, 26.09.1903, S. 1734–1736; hier S. 1735.

603 Vgl. o. V.: *Der Kampf um den Achtstundentag. Festschrift zum 1. Mai 1890*. Leipzig 1890. S. 4.

Öffnungsdauer der Sonn- und Feiertage konnte unter der einzelnen Fallbeispielen allerdings erheblich variieren. Während für den überwiegenden Teil der Beispiele an den Sonntagen die gleichen Öffnungszeiten galten wie unter der Woche, richtete die KG für ihre Schauen vergleichsweise kurze Sonntagsöffnungszeiten von lediglich drei bis fünf Stunden ein. Diese deckten sich jedoch mit den Öffnungszeiten der Berliner Museen und den Ausstellungen der Kunstvereine.⁶⁰⁴ Somit scheint sich die KG in dieser Hinsicht an der gängigen Öffnungspraxis der staatlichen Museen orientiert zu haben, während die übrigen Institutionen deutlich großzügigere Zeiträume für Ausstellungsbesuche an arbeitsfreien Tagen einrichteten.

Trotz der regulären Sonntagsöffnungen waren bestimmte soziale Gruppen wie etwa Fabrikarbeiter und Angestellte in Handwerksbetrieben bis zum Beginn der 1890er Jahre überwiegend vom Ausstellungsbesuch ausgeschlossen. Durch die Anforderungen der Industriegesellschaft und die weitgehende Technisierung der Produktionsabläufe, die einen kontinuierlichen Betrieb der Arbeitsmaschinen verlangte, war für sie neben dem üblichen Dienst häufig auch Sonntagsarbeit zur Regel geworden.⁶⁰⁵ Erst mit der Einführung des *Gesetzes über die Abänderung der Gewerbeordnung* von 1891 durften viele Arbeiter an Sonn- und Feiertagen nicht länger beschäftigt werden.⁶⁰⁶

Zudem hatte kurz nach der Jahrhundertwende ausgehend von einer Konferenz der Centralstelle für Arbeiter- und Wohlfahrtseinrichtungen (1903) eine breite Diskussion über den Bildungsauftrag der deutschen öffentlichen Sammlungen eingesetzt.⁶⁰⁷ Damit einhergehend wurde die Frage nach der Öffentlichkeitswirksamkeit der Museen debattiert und in der Folge wurden deren Öffnungszeiten schließlich sukzessive an die Bedürfnisse eines erweiterten Publikumskreises angepasst.

Wilhelm Bode äußerte sich zur selben Zeit in seinem Artikel *Unsere Museen und ihre Besucher* über die potenziellen Risiken, denen Kunstwerke durch „die Popularisierungssucht der Kunst“ und den „ununterbrochenen Besuch“ der Museen ausgesetzt wären, obgleich er es als „ein vergebliches und törichtes Beginnen“ betrachtete, „das allgemeine Interesse an der Kunst wieder einschränken zu wollen“.⁶⁰⁸ Um dem insbesondere aus

604 Vgl. Baedeker 1891 S. 48.

605 Vgl. Schneider, Michael: *Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart*. In: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 35. Jg. 1984, H. 2, S. 77–89; bes. S. 78. – Heckmann, Friedrich: *Der Kampf um den freien Sonntag im 19. Jahrhundert*. In: Przybylski, Hartmut/Rinderspacher, Jürgen (Hgg.): *Das Ende gemeinsamer Zeit? Risiken neuer Arbeitszeitgestaltung und Öffnungszeiten*. Bochum 1988. S. 99–115.

606 Diese Neuregelung galt etwa für Berg- und Hüttenwerke, Brüche, Gruben, Fabriken und Werkstätten, Zimmerplätze und Bauhöfe, Werften und Ziegeleien. Gehilfen, Lehrlinge und Arbeiter in Handelsbetrieben durften dagegen weiterhin für maximal fünf Stunden an Sonn- und Feiertagen beschäftigt werden. Die maximale Arbeitsdauer wurde auf 13 Stunden täglich festgelegt. Vgl. *Gesetz, betreffend Abänderung der Gewerbeordnung vom 1. Juni 1891. Abs. I §105b*. In: *Deutsches Reichsgesetzblatt* 18.1891, S. 261–290.

607 Vgl. Lichtwark, Alfred: *Museen als Bildungsstätten*. In: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.): *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin 1904. S. 6–12.– Weiterhin: Klein 2013 S. 338–340.

608 Bode 1903 S. 1735.

konservatorischer Sicht problematischen übermäßigen Besucherstrom entgegenzuwirken, appellierte er für möglichst lange Öffnungszeiten, die einen auf wenige Stunden konzentrierten, massenhaften Besucherandrang verhindern würden. In der Praxis wurde diese Forderung allerdings nur für die Wochentage umgesetzt und so vermerkte Baedekers Reiseführer noch 1914, dass es beispielsweise im Kaiser-Friedrich-Museum sonntags „gewöhnlich sehr voll“ sei.⁶⁰⁹

Angehörige der Arbeiterschicht hatten somit nun grundsätzlich die Möglichkeit, in ihrer knapp bemessenen Freizeit Museen und Ausstellungen zu besuchen. – Doch waren die Kunstausstellungen für sie auch erschwinglich? Prinzipiell ist durchaus davon auszugehen, dass sich Fabrikarbeiterinnen und Handwerker in den Jahren um 1900 einen Ausstellungsbesuch leisten konnten. Für ihre Studie zu Familienzeitschriften im Kaiserreich hat Nina Reusch anhand zeitgenössischer Einkommensstatistiken detailliert errechnet, wieviel Geld in einem exemplarischen, von einem gelernten Metallarbeiter und einer Textilarbeiterin geführten Arbeiterhaushalt bei einem gemeinsamen wöchentlichen Einkommen von etwa 50 Mark durchschnittlich für Bildung und Unterhaltung übrig bleiben konnte. Sie geht davon aus, dass um 1900 etwa 5,9 % des Wochenlohns, also rund drei Mark, für die Freizeitgestaltung aufgewendet werden konnten.⁶¹⁰

Zwar sind in dieser Rechnung regionale Unterschiede sowie Lohngefälle zwischen gelernten und ungelernten Arbeitern und Arbeiterinnen nicht berücksichtigt, doch kann die Aufstellung durchaus als Vergleichshorizont dienen. Laut einer für das Jahr 1895 angefertigten Statistik der Zugehörigkeit der Arbeiterschaft zu Industrie, Handel und Landwirtschaft waren über 50 % der hauptstädtischen Beschäftigten Teil der Industriegewerkschaft, wobei in Berlin ein starker Schwerpunkt auf der Textilindustrie lag.⁶¹¹ Somit dürften die Leihausstellungen spätestens ab den 1890er Jahren grundsätzlich auch für Beschäftigte in Fabriken und Angehörige der Gewerbewirtschaft sowie für alle finanziell besser gestellten Gesellschaftsgruppen erschwinglich gewesen sein.

Freilich stellt die ausreichende Verfügbarkeit von Zeit und Geld nur eine Minimalanforderung für die Teilhabe am Ausstellungsgeschehen sowie am Kunstgenuss dar. Darüber hinaus gälte es weitere Voraussetzungen wie das Wissen um die Veranstaltungen, das etwa durch Werbeanzeigen verbreitet wurde,⁶¹² sowie die Erreichbarkeit der Ausstellungsorte

609 Baedeker 1914 S. 439.

610 Vgl. Reusch, Nina: *Populäre Geschichte im Kaiserreich: Familienzeitschriften als Akteure der deutschen Geschichtskultur 1890–1913*. Bielefeld 2015. S. 151 f. – Weiterhin: Ritter, Gerhard A./Tenfelde, Klaus: *Arbeiter im Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1914*. Bonn 1992.

611 Vgl. *Die industrielle Bevölkerung nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895*. In: Kaiserlich Statistisches Amt (Hg.): *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*. 19. Jg. Berlin 1898. 2. Beilage. – *Die Bevölkerung der Berufsgruppe Textilindustrie nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895*. In: Ebd. 20. Jg. Berlin 1899. 2. Beilage.

612 Generell wurden alle Ausstellungsbeispiele in der Tagespresse besprochen, einige gar mit Anzeigen beworben. Anhand des relativ hohen Alphabetisierungsgrades im Kaiserreich, der bereits 1871 bei rund 87 % lag, ist davon auszugehen, dass der Hauptteil der Bevölkerung durchaus in der Lage war, diese Anzeigen auch inhaltlich wahrzunehmen. Vgl. hierzu: Kuhlemann, Frank-Michael: *Schulen, Hochschulen, Lehrer. 1. Niedere Schulen*. In: Berg, Christa (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. 4. Bd. München 1991. S. 179–217; hier S. 193.

zu berücksichtigen. Nicht zuletzt steht zu bedenken, inwiefern etwa Handwerker, Hilfs- und Facharbeiter ein generelles Interesse an den Schauen zeigten und ferner die mit einem Ausstellungsbesuch verbundenen Kulturtechniken, das heißt die für diesen sozialen Rahmen spezifischen Verhaltensanforderungen internalisiert haben konnten.⁶¹³ Eingedenk der um 1900 geführten Debatten über die publikumsorientierte didaktische Gestaltung der öffentlichen Sammlungen, steht zu vermuten, dass der Besuch temporärer und permanenter Kunstausstellungen damals wie heute als „bildungselitäre Praxis“ zu bezeichnen ist.⁶¹⁴

613 Vgl. weiterhin: Salsa, Alena: *Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Die Rolle des Besuchers für das museale Handeln um 1900 im Vergleich zu heute. Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft.* Hamburg 2009. S. 10–16. – Seemann, Birgit-Katharine: *Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens.* Husum 1998. S. 194f.

614 Laut jüngerer Publikumsstudien verfügen 80 % der deutschen Besucher von Kunstmuseen über Abitur oder einen Hochschulabschluss. Zahner 2012 S. 209.

5 Synthese – Vom Sinn des Leihens

Nachdem die vorangegangenen quellenbasierten Beschreibungen und Analysen erstmals detaillierte Einblicke in die kuratorischen wie die sozialen Praktiken der Berliner Privatbesitzausstellungen des Deutschen Kaiserreichs liefern konnten, sollen die daraus resultierenden Erkenntnisse abschließend gebündelt und in Bezug zum theoretischen wie historischen Rahmen der Arbeit gesetzt werden.

Um die offiziell wie auch inoffiziell mit den Schauen verbundenen Ziele sowie die individuellen und kollektiven Interessen der Akteure zielgerichtet herausarbeiten zu können, werden die Perspektiven der Ausstellungsinitiatoren sowie die der Leihgeberinnen und Leihgeber weitgehend separat betrachtet. Freilich sind diese Akteursgruppen keinesfalls trennscharf voneinander zu scheiden. Bekanntlich traten mehrere Museumsleute, Sammler und Mitglieder des Kaiserhauses sowohl als Veranstalter als auch auf der Seite der Leihgebenden in Erscheinung – umso relevanter werden die Schnittstellen zwischen ihren jeweiligen Intentionen. Diese Konstellation sowie die schiere Masse der Beteiligten legen nahe, dass sich im Folgenden ein vielschichtiges Interessengemenge abzeichnen wird, das für die Bewertung der sozialen und kulturpolitischen Funktionen des Ausstellungsphänomens sowie der kulturellen Praxis des Leihens im Kunstfeld von zentraler Bedeutung sein wird.

5.1 Kulturförderung und kulturelle Hegemonie – Die Veranstalterperspektive

Es ist keine kleine und zum Theil eine wenig erfreuliche Aufgabe, eine solche Ausstellung in Szene zu setzen, an den Thüren anzuklopfen, um die Kunstwerke und den Garantiefonds zu erhalten, die Auswahl mit den Besitzern zu vereinbaren, die Vertheilung und Aufstellung in den Räumen zu machen.¹

Heutige Kuratorinnen und Ausstellungsmacher würden Bodes Aussage gewiss unumwunden zustimmen, wenn sie zur Organisation aktueller Sonderschauen befragt würden, die meist ebenfalls zahllose Leihgaben aus Privathand wie aus Museumsbesitz vereinen. Bernhard Maaz, der als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eine zu Bodes Stellung äquivalente Position im gegenwärtigen Museumsbetrieb einnimmt, berichtete zu Beginn des Jahres 2020 in einem Interview für den Deutschlandfunk, welch aufwändigen und hochkomplexen Prozessen das Leihnehmen wie auch das Leihgeben

1 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

dort unterliegen.² Zwar mag die heutige Ausstellungsarbeit durch digitale Recherche- und Kommunikationsmittel, bessere Transportmöglichkeiten und moderne Sicherheitstechnik auf den ersten Blick erleichtert scheinen. Doch stehen dem diffizile internationale Rechtslagen und politische Rahmenbedingungen sowie weitere Herausforderungen der globalisierten Welt gegenüber, durch die das Ausstellen temporärer Leihgaben gewiss nicht weniger mühselig ist als zu Bodes Zeiten.

Dennoch gehört der aufwändige Leihverkehr für die meisten Ausstellungshäuser zum Tagesgeschäft, zumal Neuankäufe oft nahezu unmöglich sind. Dauerleihgaben und für Wechsellausstellungen geliehene Objekte bringen somit einen unverzichtbaren Mehrwert für die öffentlichen Sammlungen. Sie dienen schließlich dazu, „den eigenen Bestand zu erhellen“.³

Die Berliner Privatbesitzausstellungen des Kaiserreichs fanden jedoch stets außerhalb der Museen statt.⁴ Tatsächlich wurden die meisten Schauen unter der Leitung von Direktoren und Angestellten der öffentlichen Sammlungen, parallel zum regulären Museumsbetrieb organisiert. Die Sichtbarmachung wenig bekannter Werke mag zwar indirekt zur Ergänzung und Erforschung der Museumsbestände beigetragen haben, doch zeigten nur wenige Schauen einen genuin wissenschaftlichen Anspruch und waren darüber hinaus wirtschaftlich erfolgreich. Warum also stellten sich die Berliner Kuratoren neben ihren eigentlichen beruflichen und wissenschaftlichen Tätigkeiten sowie der Vereins- und Gremienarbeit dennoch wiederholt dieser „wenig erfreuliche[n] Aufgabe“?

Während ihre Motive in einigen Fällen explizit genannt wurden oder evident schienen, bedurfte es in anderen intensiver Recherchen, um die konkreten Hintergründe zu eruieren. Dies galt insbesondere auch für die Rolle der Akademie, deren primärer Auftrag schließlich in der Förderung lebender Künstler und Künstlerinnen bestand, nicht aber im Ausstellen von Werken älterer Meister. Ohne den erweiterten historisch-politischen Kontext wird auch hier nicht ersichtlich, welche Ziele die Initiatoren damit verfolgten.

5.1.1 Beziehungsmanagement – Leihausstellungen und Museumspolitik

Ein unmittelbarer Vorteil, den die Veranstaltung von Kunstausstellungen aus Privatbesitz für die Leiter der Museen mit sich brachte, war die Möglichkeit museumspolitische Interessen

2 Vgl. Maaz, Bernhard: *Leihgaben in Museen*. „Unsere Mission ist den eigenen Bestand zu erhellen“, im Gespräch mit Antje Allroggen, Interview für deutschlandfunk.de, 05.01.2020. – An dieser Stelle sei Bernhard Maaz für seine spannenden Einsichten in das heutige museale Ausstellungswesen herzlich gedankt.

3 Ebd.

4 Es sei jedoch auf die bislang wenig untersuchten Spezialausstellungen des Kunstgewerbemuseums hingewiesen. Hier wurden im Winter 1883/84 eine Sonderschau asiatischer Ethnographika und kunstgewerblicher Gegenstände der Sammlung Emil Riebeck (1853–1885) und 1904 Porzellangruppen aus Privatsammlungen und Schlossbeständen gezeigt. Vgl. Kunstgewerbemuseum (Hg.): *Die Sammlung des Herrn Dr. Emil Riebeck. Ausgestellt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin Winter 1883–1884*. Berlin 1884. – P.: *Siebte Sonder-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin*. In: *Kunstchronik* 19.1884, Nr. 10, Sp. 165–169. – Friedländer, Max: *Die Sammlung Model*. In: *KuK* 2.1904, S. 295 f. – GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 29: Leihbescheinigung Nr. 44, 12.02.1904.

in den Fokus der Öffentlichkeit und – viel wichtiger noch – der jeweiligen Entscheidungsträger zu rücken. Nicht weniger als die Hälfte der hier betrachteten Beispiele stand in direkter Verbindung mit der Förderung der Berliner öffentlichen Sammlungen. Ob als Werbemittel für die Finanzierung, Einrichtung oder Umstrukturierung ihrer Kollektionen oder als Modelle für die Revision traditioneller Aufstellungskonzepte, bis zur Jahrhundertwende spielten die Leihausstellungen eine überragende Rolle in der Neugestaltung des Berliner Museumswesens und der seit den 1880er Jahren aktiven Reformbewegung.⁵

Besonders die Schauen von 1872 und 1883 offenbarten sich vor ihrem historischen Hintergrund als taktische Instrumente ihrer Organisatoren, um die Aufmerksamkeit kulturpolitisch relevanter Akteure auf die Belange der Museen zu lenken. Die Gewerbeschau im Zeughaus und die Gemäldeausstellung in der Akademie waren für die komplexe Berliner Museumspolitik gerade deshalb so bedeutsam, da Kaiser Wilhelm I. anders als seine beiden Nachfolger den Kunstangelegenheiten eher desinteressiert, ja beinahe geringschätzig gegenüberstand. Mit ihrer Hilfe konnte ihm der repräsentative Wert der öffentlichen Kollektionen visualisiert werden. Sie führten einerseits die Lücken in den Museumsbeständen wie auch in ihrer Finanzierung vor Augen und machten andererseits Potenziale für die Weiterentwicklung der rückständigen Berliner Kulturlandschaft anschaulich.

Als königliche und staatliche Einrichtungen zugleich stellten die Museen der Reichshauptstadt von Beginn an komplexe Hybridgebilde dar.⁶ Diese Konstellation hatte komplizierte Verwaltungsstrukturen, undurchsichtige Zuständigkeitsbereiche und konkurrierende Hierarchien zwischen den Ministerien, der Generaldirektion und dem Kaiserhaus zur Folge, die das Museumsgeschehen bis zum Ende des Kaiserreichs prägten und insbesondere in Erwerbungs- und Finanzierungsfragen oft massiv behinderten. Aus diesem bürokratischen Dilemma heraus wurden zwangsläufig diverse Alternativstrategien geboren, um den administrativen Aufwand so weit wie möglich einzugrenzen und vorhersehbare Untiefen zu umschiffen. Das Verhalten des Kronprinzen ist dafür ebenso symptomatisch wie das äußerst kalkulierte Vorgehen der Museumsleute, speziell Wilhelm Bodes.

Bekanntlich war Friedrich Wilhelms Handlungsfähigkeit in seiner Rolle als Protektor der Museen durch die Kontrolle des Kaisers stark beschränkt, sodass er für die Bewilligung der von ihm unterstützten Vorhaben stets sehr bemessen vorgehen musste. Indem er etwa die Zeughausausstellung zu einem taktisch gewählten Zeitpunkt, in enger Kooperation mit den Ministerien und mithilfe fachmännischer Beratung initiierte, verließ er seinen Forderungen nach einer adäquaten Unterbringung und besseren Finanzierung der Gewerbesammlung offensichtlich genügend Nachdruck, um seinen Vater, der sich in Museumsfragen trotz allem die endgültige Entscheidungsgewalt vorbehielt, zur Einsicht zu bewegen. Von seinem geschickten Agieren zeugte bereits die hochkarätige Besetzung des Ausstellungskomitees, dem etwa auch der jüngst zum Generaldirektor der Museen ernannte Guido von Usedom, ein Vertrauter Wilhelms I., angehörte. Von ihm erhoffte sich

5 Vgl. Joachimides 1995 S. 142.

6 Vgl. Waetzoldt, Stephan: *Museumspolitik – Richard Schöne und Wilhelm Bode*. In: Ders./Mai, Ekkehard: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Berlin 1981. S. 481–490. – Wehry 2013 S. 31–34.

der Kronprinz offenbar auch künftig Unterstützung in den Museumsangelegenheiten.⁷ Die Ausstellung fügte sich folglich optimal in seine Strategie ein, durch die er mittels sorgfältiger Vorbereitungsarbeit mögliche Widerstände vonseiten des Kaisers vorausschauend abzuwenden versuchte.⁸

In diesem Kontext wird auch die Entscheidung, die folgende Privatbesitzausstellung (1883) ohne das direkte Mitwirken des Kronprinzenpaars zu veranstalten, verständlich. Bode erklärte in seiner Autobiografie, Friedrich Wilhelm sei der Überzeugung gewesen, die Belange der Museen fänden beim Kaiser oft allein deshalb keine Beachtung, da dieser die Vorschläge seines Sohnes scheinbar willkürlich ablehnte. Er zitierte den Kronprinzen: „Ich bin Ihr Verhängnis, Bode. Sie können mir’s [sic] glauben, wäre ich es nicht gewesen, der ihn meinem Vater warm empfohlen hätte, so wäre Ihr Antrag durchgegangen.“⁹ Erneut bestätigt sich die bereits geäußerte Vermutung, dass die Veranstaltung der Gemäldeschau gewissermaßen unter dem Vorwand des Jubiläums stattfand und eine ebenso gezielte Taktik darstellte wie die nachträgliche Veröffentlichung des Memorandums.

Für Bode wurde die Festaussstellung zu einem wichtigen Markstein seiner Museumskarriere und zugleich Grundlage für die Etablierung seines persönlichen Systems, mit dem er die Museen in seiner späteren Funktion als Generaldirektor leiten sollte.¹⁰ Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen hatte er einmal mehr sein Führungstalent, sein besonderes Gespür im Umgang mit den Leihgebern sowie seine kunsthistorische Kenner-schaft beweisen können und so erhielt er noch im selben Jahr den Posten als Direktor der Skulpturen-Abteilung.¹¹

Weiterhin legte er hier bekanntlich den Grundstein für seine langjährige Zusammenarbeit mit der neuen Privatsammlergeneration, die die Schau seiner eigenen Überzeugung nach erst hervorgebracht hatte: „[D]iese erste große Ausstellung alter Kunst aus Privatbesitz [hat] in Berlin das Vorbild für manche folgende und einen starken Anstoß zur Lust am Sammeln in Privatkreisen Berlins gegeben.“¹² Wichtige Sammlerkontakte wie die enge Verbindung zu James Simon entstammten dieser initiativen Veranstaltung. Seine intensive Arbeit mit den Berliner Kunstfreunden, die er durch die Gründungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und des Kaiser Friedrich-Museumsvereins institutionalisierte, bildete die Basis für viele weitere Leihausstellungen.

Bei genauerer Betrachtung sind letztlich alle unter Bodes Ägide veranstalteten Privatbesitzausstellungen als Elemente museumspolitischer Strategien zu verstehen. Während die Schauen der 1890er Jahre als Versuchsmodelle zur Erprobung und Etablierung neuer Aufstellungsprinzipien dienten, also auf konzeptioneller Ebene wirkten, können die nach der Jahrhundertwende veranstalteten Ausstellungen des Museumsvereins als exklusive,

7 Der Kronprinz hatte von Usedom Besetzung damals unterstützt, da er wohl auf ein leichteres Agieren der Museen spekulierte. Doch schon kurze Zeit nach der Gewerbeausstellung begann sich ihr Verhältnis zu verschlechtern, bis es sich später gänzlich verhärtete. Vgl. Wehry 2013 S. 37–42.

8 Vgl. ebd. S. 34f., 115.

9 Bode 1930 Bd. 1 S. 104.

10 Vgl. Wolff-Thomsen 2006.

11 Vgl. Justi 1955 S. 347.

12 Bode 1930 Bd. 2. S. 3. – Siehe weiterhin Kap. 3.1.1.2.

soziokulturell bedeutsame Veranstaltungen betrachtet werden, die gewissermaßen zur ‚Ermunterung‘ der Geldgeber für die öffentlichen Sammlungen dienten. Sie waren Teil von Bodes systematischer Arbeit mit den Privatsammlern, die das Fundament für viele großzügige Spenden und Schenkungen an die Museen bildete.

Das Konzept der Ausstellungen war nach der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums stark verändert worden. Zum einen trat der wissenschaftliche Anspruch der Schauen deutlich zurück und zum anderen war die Beteiligung als Leihgeber nun allein den Vereinsmitgliedern vorbehalten. Dies bezog sich auch auf die Teilhabe an speziell inszenierten Events wie den Besuchen des Kaisers bei Vorbesichtigungen und Eröffnungen oder der Sonderveranstaltung zur Übergabe der *Simonetta*-Fotografie.

Aus heutiger Sicht sind diese Ereignisse als Elemente eines strategischen Beziehungsmanagements zu verstehen. Damit sind im weitesten Sinne Maßnahmen zur Anbahnung, Gestaltung und Steuerung von Geschäftsbeziehungen gemeint.¹³ Betrachtet man die Berliner Museen als Unternehmen und Bodes Verhältnis zu den Sammlern als eine professionelle Partnerschaft, erscheint die Verwendung dieses modernen Marketingbegriffs durchaus gerechtfertigt.

Der Geschäftsaspekt von Bodes Verbindung zu den Sammlern wurde mehrfach deutlich: Er bot seine Expertise beim Aufbau ihrer Kollektionen an, ließ ihnen gelegentlich den Vortritt bei Ankäufen oder war durch seine Händlerkontakte bei der Beschaffung der Objekte behilflich. Im Gegenzug erwartete er, selbige Werke später als Schenkungen für die Museen zu erhalten oder zumindest ein Vorkaufsrecht zugesprochen zu bekommen.

Die Leihausstellungen waren zweifelsfrei Teil dieser Strategie, nicht nur deshalb, da sie als Ansporn für den Auf- oder Ausbau privater Kollektionen dienten. Speziell die einzelnen Leihgebern angediehene Vorzugsbehandlung hinsichtlich der Platzierung ihrer Exponate und die im Umfeld der Schauen veranstalteten Events erscheinen als besondere Gefälligkeiten ihnen gegenüber. Hier konnten sie sich als Connaisseurs präsentieren, miteinander wetteifern, an der Elitekultur teilhaben oder aber sich als Wohltäter inszenieren.¹⁴ Speziell die Schauen des Museumsvereins boten den Rahmen für solche PR-Veranstaltungen *avant la lettre*, zumal die Vereinsstruktur nur wenig Gelegenheit zur Veranstaltung von ‚Sponsorentreffen‘ gab. Doch schon 1883 hatte Bode diese Strategie erstmals angewandt, als er Oscar Hainauer sein Kabinett einrichten ließ. Dieser schrieb ihm daraufhin dankend, er wolle ihm künftig mit Vergnügen „in der einen oder anderen Weise dienlich [...] sein“.¹⁵

Für die Museen waren die guten Beziehungen ihrer Mitarbeiter zu den Sammlern immanent wichtig; besonders seit den ab der Jahrhundertwende stark zunehmenden Verkäufen ins Ausland. Während die seit 1872 veranstalteten Ausstellungen also unmittelbare museumspolitische Strategien darstellten, um konkrete Projekte zur Umsetzung zu bringen, waren insbesondere die Schauen des KFMV als Instrumente zur Beziehungsförderung zwischen dem Generaldirektor und den Unterstützern der Museen auf eine langfristige

13 Zum Begriff des Beziehungsmanagements in PR und Marketing siehe: Diller, Hermann/Kusterer, Marion: *Beziehungsmanagement. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*. In: *Marketing-ZFP*, 10.1988, S. 211–220. – Für ihre Hinweise sei Christine Viertmann von Herzen gedankt.

14 Hiermit wird sich Kapitel 5.2 nochmals eingehender befassen.

15 SMB-ZA, IV/NL Bode 2322, unpag.: Oscar Hainauer an Wilhelm Bode, 19.03.1883.

Wirkung ausgerichtet. Die tatsächliche Tragweite der museumspolitischen Dimension der Privatbesitzausstellungen wird an dieser Stelle wohl erstmals konkret greifbar.

5.1.2 Deutungshoheit – Kunstforschung und Kanonbildung

Eine Grundprämisse der Privatbesitzausstellungen war es, selten oder nie gezeigte Kunstwerke sichtbar und bekannt zu machen. Viele dieser Arbeiten wurden im Kontext der Schauen erstmals öffentlich präsentiert, wissenschaftlich beschrieben, bewertet und reproduziert. Dadurch gelangten sie nicht nur ins kollektive Gedächtnis des Ausstellungspublikums, sondern wurden zugleich als bedeutende Repräsentanten bestimmter Gattungen, Stile, Schulen oder Künstler kanonisiert.¹⁶

Natürlich traf dies lediglich auf einen Bruchteil der Exponate zu. Anhand der Ausstellungsrekonstruktionen wurde deutlich, dass zahlreiche Werke, selbst einige der fotografisch abgebildeten, heute nicht mehr eindeutig zu identifizieren sind, da sie weder in den Katalogen noch in den begleitenden Texten näher beschrieben wurden. Dagegen waren einige Spitzenstücke wie die Schöpfungen Botticellis, Rembrandts, Van Dycks, Watteaus und weiterer kanonischer Künstler zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung bereits recht prominent und wurden in ihrem Status allenfalls weiter bestätigt. Zu diesen kamen punktuell weitere hinzu, indem den ‚klassischen‘ Meistern im Kontext der Schauen gelegentlich neu entdeckte Werke zugeordnet werden konnten. Exemplarisch seien die *Diana im Bade* und die *Geburt der Venus* von Rubens oder Chardins *Briefsieglerin* genannt, die im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen 1883 respektive 1890 im Magazin der Königlichen Schlösser wiederaufgefunden wurden.¹⁷

Einige dieser Stücke wurden trotz des allgemeinen Grundsatzes, bereits gezeigte Exponate nicht erneut auszustellen, wiederholt präsentiert und im Zuge dessen fest in den Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben. Dies galt für Werke aus königlichem Besitz, wie die *Diana* oder die *Briefsieglerin*, ebenso wie für solche in Privateigentum. So waren beispielsweise die allegorischen Bronzeplastiken *Neptun* und *Mars* aus der Sammlung de Pourtalès mindestens dreimal in einer Berliner Leihausstellung zu sehen; auch wurden sie mehrfach reproduziert.¹⁸ Bode befasste sich in seinen Publikationen mehrmals mit den beiden Plastiken, die als Teil einer Privatsammlung absolute Seltenheiten darstellten und selbst in öffentlichem Besitz seinerzeit kaum Vergleichsstücke kannten. Ihre Qualität wertete er noch höher als Sansovinos Statuen der Loggetta am Markusturm in Venedig und

16 Zum Kanon in der Kunstgeschichte siehe einf.: Langfeld, Gregor: *The canon in art history: concepts and approaches*. In: *Journal of Art Historiography*, Nr. 19, Dez. 2018, S. 1–18.

17 Siehe hierzu Kap. 4.1.2.1 f.

18 Die Werke waren unter anderem auf dem Titelbild zu Bodes Einleitung für den Prachtband der Renaissance-Ausstellung abgebildet. Vgl. Kat. KG 1899 S. 1. – In seiner Beschreibung der Provenienz der Werke übersah Richardson die Ausstellungen von 1872 und 1883, erwähnte jedoch, sie seien auch 1906 nochmals in Berlin präsentiert worden. Im Katalog der Redern-Ausstellung werden sie allerdings nicht erwähnt, zumal Friedrich de Pourtalès sich nicht an der Schau beteiligte. Vgl. Richardson 1949 S. 61.

er zählte sie zu den „vollendetsten Figuren, welche die Hochrenaissance überhaupt aufzuweisen hat“.¹⁹ Seine Zuschreibung an Jacopo Sansovino, die er nicht nur auf die Gestaltung der Werke, sondern auch auf ihre Provenienz zurückführte, hatte lange Zeit Bestand.

Ein weiteres Beispiel ist Oscar Hainauers Marmorbüste des jungen Christus von Antonio Rossellino. Als repräsentative Vertreterin des seit Donatello bekannten Typus wurde sie ebenfalls dreimal in Berlin ausgestellt, bevor sie 1906 zusammen mit dem Rest der Sammlung an Duveen verkauft wurde. Laut Bode war die Büste bereits bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten im Jahr 1883 „das Lieblingsstück des Publikums“²⁰ und auch 1898 bildete sie als „eins der schönsten Stücke der ganzen Ausstellung“²¹ den Mittelpunkt des Hainauer'schen Kabinetts. Wie die deskriptive Ausstellungsanalyse gezeigt hat, wurden solch bedeutende Sammlungsstücke entsprechend prominent platziert. Darüber hinaus priesen die Autoren der Forschungsbeiträge Spitzenwerke wie diese stets in Superlativen, um sie als nachahmungswürdige, in ihrem künstlerisch-ästhetischen Wert überragende und damit zeitlos gültige Meisterwerke unter den übrigen Exponaten herauszuheben – sie zu kanonisieren.

Als ein solches überzeitliches Meisterstück wurde auch Antoine Watteaus *Ladenschild* betrachtet, das nicht allein aufgrund seines Status als die größte und womöglich letzte von ihm geschaffene Arbeit, sondern auch wegen der international geführten Debatten um seine Echtheit in den Fokus der Fachkreise rückte und schließlich in die Reihe seiner Hauptwerke aufgenommen wurde.²² Das zweigeteilte Gemälde war 1883 und dann erst wieder 1910 in Berlin ausgestellt worden, 1900 aber als Leihgabe nach Paris gegangen. Mit der Rolle dieser Ausstellungen für die deutsche wie auch die französische Watteau-Forschung hat sich Christoph Martin Vogtherr befasst.²³ Er zeigte, wie die Meisterwerke des französischen Rokoko in den Berliner Königlichen Sammlungen im Kontext der Schauen erstmals näher erforscht und publiziert wurden, um schließlich dauerhafte Anerkennung zu erlangen. So habe dieses bedeutende Kapitel in der Wiederentdeckung des Künstlers unsere heutige Sicht auf die französische Kunst des 18. Jahrhunderts maßgeblich geprägt.

Dasselbe ließe sich für den preußischen Hofmaler Antoine Pesne behaupten, der dank der Rokoko-Ausstellung von 1892 ebenfalls wieder zu öffentlichem Ruhm gelangte. Sein bis dahin nur anhand von Einzelwerken bekanntes Œuvre wurde dort erstmals umfassender vorgestellt. Paul Seidel, der schon seit 1888 mehrfach zu ihm publiziert hatte und einen großen Prachtband zur französischen Malerei der Zeit Friedrichs des Großen vorbereitete, besprach Pesnes Werk und seine Beziehungen zum Hof im Ausstellungskatalog sowie in einem Fachartikel ausführlich.²⁴ Fraglos trug die Schau zu seiner Wiederentdeckung und erneuten Wertschätzung bei.

19 Bode, Wilhelm: *Die italienischen Bronze Statuetten der Renaissance*. Bd. 2, Berlin 1907. S. 23. – Weiterhin: Bode/Dohme 1883a S. 141 f. – Weiterhin: Bode 1899 S. 97 f.

20 Bode/Dohme 1883a S. 135.

21 Tschudi 1898 S. 84. – Tschudi zweifelte hier erstmals die Benennung als *Giovannino* ob des fehlenden Fellgewands an.

22 Vgl. Auburtin 1910. – Stahl 1910b. – Kap. 4.1.4.3.

23 Vgl. Vogtherr 2014.

24 Vgl. Kat. KG 1893 S. 32, Anm. 1. – Seidel 1892 S. 193–196. – Ders.: *Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit*. Berlin 1892.

Der zwischen 1883 und 1898 dominierende forschersische Anspruch der Berliner Schauen artikulierte sich folglich insbesondere über die von den Initiatoren verfassten Begleitpublikationen. Zunächst waren dies umfassende Artikel für das 1880 gegründete *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*.²⁵ Dort gab beispielsweise Friedrich Lippmann anhand der Exponate der Niederländer-Ausstellung (1890) einen ersten kursorischen Einblick in die noch kaum untersuchte Delfter Fayencekunst und richtete zugleich einen Appell an seine Forscherkollegen, sich dem Gebiet künftig verstärkt zu widmen.²⁶

Für die Ausstellungen von 1892 und 1898 wurden zudem große wissenschaftliche Kataloge nach dem Vorbild der Publikationen des Burlington Fine Arts Clubs erstellt, an denen zahlreiche Fachleute mitwirkten. Beide Formate lieferten umfassende Erkenntnisse über die verschiedenen Kunstzweige und stellten künstlerische Techniken, Werkstattabläufe und historische Marktbedingungen anschaulich dar.²⁷ Darüber hinaus diskutierten sie Qualität, Datierung, Autorschaft und Originalwert der Exponate anhand kennerschaftlicher Gesichtspunkte. Indem sie auch auf bekannte Vergleichsstücke in anderen privaten oder öffentlichen Sammlungen rekurrten, um die Einzelwerke so innerhalb eines größeren kunsthistorischen Kontextes zu verorten, trugen diese Arbeiten dazu bei, das Wissen um diese Künstler, Schulen und Gattungen zu bündeln und zu erweitern.

Speziell die Zuschreibungsfrage war für die Experten ebenso wie für die Besitzerinnen und Besitzer der Werke,²⁸ aber auch die Kritiker von besonderer Bedeutung. Anders als die Kuratoren verschiedener Leihausstellungen im In- und Ausland erhob Bode lange Zeit den Anspruch, die Benennungen der Exponate zu hinterfragen, statt den Angaben ihrer Eigentümer unkritisch zu folgen.²⁹ Beispiele wie das 1898 und 1906 gezeigte *Portrait eines Jägers* von Frans Floris, dessen Attribution in den verschiedenen Katalogauflagen immer deutlicher spezifiziert wurde, zeugen von der kontinuierlichen wie ernsthaften Beschäftigung der Verfasser mit der Frage der Autorschaft. Auch sie hatten ein Interesse daran, die Werke möglichst präzise zuzuordnen, zumal viele von ihnen gerade am Beginn ihrer Forschungs- und Museumskarrieren standen und sich so in Fachkreisen bekannt machen, sich als Spezialisten auf ihrem Gebiet beweisen konnten. Wie erwähnt, beschäftigte Bode ab den späten 1890er Jahren eine Schar von Assistenten und Volontären für die Ausstellungs- und Katalogarbeiten. Sie konnten durch die Schauen Praxiserfahrung sammeln, wichtige Kontakte innerhalb der Sammlerszene knüpfen und gegebenenfalls gar die Ersten sein, die zu bislang unbekanntem Kunstwerken publizierten.

Nach der Jahrhundertwende beschränkten sich die Kuratoren auf einfache Ausstellungsverzeichnisse, die zwar vereinzelt in großen Prachtausgaben mit aufwändigen

25 Vgl. Bode/Dohme 1883a, b. – Bode 1890. – Seidel 1890. – Lippmann 1891. – Seidel 1892.

26 Vgl. Lippmann 1890 S. 39f. – Weiterhin: Hüseler, Konrad: *Holländische und deutsche Fayencen*. In: *Oud Holland* 69.1954, Nr. 3, S. 167–178; bes. S. 167.

27 Vgl. hierzu exempl.: Sarre, Friedrich: *Die Erzeugnisse der Silberschmiedekunst*. In: Kat. KG 1893 S. 95–110. – Seidlitz, Woldemar von: *Das Porzellan: Die Meissner Manufaktur*. In: Ebd. S. 133–140.

28 Siehe hierzu Kap. 5.2.3.

29 Bode kritisierte diese Vorgehensweise bereits 1887 in seiner Rezension zweier Leihausstellungen. Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886*. In: *RfK* 10.1887, H. 1, S. 30–58; bes. S. 44.

Reproduktionen der wichtigsten Exponate erschienen (1906 und 1910), auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen jedoch verzichteten.³⁰ Letztere wurden auf die Rezensionen der zahlreichen Fachzeitschriften, aber auch in die Populärpresse ausgelagert. In ihrer forscherschen Qualität reichten sie jedoch nicht an die Publikationen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft heran, da der Museumsverein und auch die Akademie mit ihren Schauen einem solchen Anspruch offensichtlich nicht folgten.

Eine weitere Änderung betraf schließlich auch die Benennung der Kunstwerke. So wies das Vorwort des Verzeichnisses für die *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) entgegen Bodes bisherigem Grundsatz explizit darauf hin, dass die „Kunstwerke unter den Künstlernamen aufgeführt [werden], die sie in den Privatsammlungen tragen“.³¹ In der Folge wurde die Ausstellung scharf kritisiert. Der Publizist Maximilian Harden (1861–1927) griff Bode in einem Artikel mit dem Titel *Bildertaufe* direkt an:

Ein Drittel aller hier ausgestellten Bilder scheint mir unsicherer Herkunft. »Aber Excellenz Bode hat den Ankauf empfohlen und die Echtheit bescheinigt.« Empfehlung und Bescheinigung überzeugen mich nicht; [...] Des Generaldirektors Stimme verhallt; allzu oft schon hat er geirrt.³²

Anschließend ging Harden auf vier Fälle ein, die die Fehlbarkeit von Bodes Kunsturteil belegen sollten, welches dank seiner Autorität als Generaldirektor sonst niemand wahrhaft in Zweifel zu ziehen wage: „Alle schlottern vor ihm. Nur das jeder Kunstkultur ferne Spreevolk weist munter auf das breite Gneisbecken vor dem Alten Museum und holt aus grinsenden Lippen das Weisheit[s]wort: ‚Dadrin tauft Bode die Bilder!‘“³³

Harden hatte bereits 1909 in Zusammenhang mit der Flora-Affäre zu Bodes größten Kritikern gehört.³⁴ Ulrike Wolff-Thomsen legte an diesem Beispiel anschaulich dar, wie zentral Bodes Deutungshoheit in Fragen der Meisterbestimmung historischer Kunstwerke war und verdeutlichte die Tragweite etwaiger Irrtümer. Bodes Urteil galt als unumstößliches Faktum. Eine Falschzuschreibung hätte nicht nur seiner eigenen Reputation geschadet, sondern sich auch auf die von ihm beratenen Sammler, die Berliner Museen und die mit ihm kooperierenden Kunsthändler ausgewirkt.³⁵ Seine fraglos exzellente, aber gewiss nicht irrtumsfreie Kennerschaft musste über jeden Zweifel erhaben sein. Schließlich bildete sie die Grundlage seines Finanzierungs- und Erwerbungs-systems für die öffentlichen Sammlungen, das ebenso wie die Kaufentscheidungen vieler Berliner Kunstfreunde massiv von seinem Expertenimage abhing.³⁶

30 In der Regel vermerkten die Kataloge jedoch sichtbare Signaturen und Datierungen sowie die Provenienzen.

31 Kat. KFMV 1914⁴ S. 3.

32 Harden, Maximilian: *Bildertaufe*. In: *Die Zukunft* 87.1914, Maiheft 1914, S. 248–256; hier S. 248.

33 Ebd. S. 256.

34 Die Affäre betraf eine Wachsbüste, die Bode für ein Werk Leonardo da Vincis hielt. Vgl. Wolff-Thomsen 2006.

35 Siehe hierzu: Kap. 5.2.3.

36 Vgl. Wolff-Thomsen 2006 S. 199–201.

Bodes Unfehlbarkeitsanspruch spielte sicher auch eine Rolle im Umgang mit den Leihgebern der Ausstellungen. Er war wohl der Grund, weshalb der KFMV 1914 im Katalog implizit darauf hinwies, dass die Zuschreibungen der ausgestellten Werke nicht wie sonst üblich kritisch geprüft worden waren, sondern die von ihren Besitzern ‚gewünschten‘ Benennungen beibehalten wurden. Ob tatsächlich ein Drittel der Exponate, wie von Harden behauptet, falsch bezeichnet war, ist nachträglich nicht zu prüfen, doch deutete auch Ludwig Burchard in seinem Ausstellungsbericht auf mehrere solcher gefälligen, wenngleich zweifelhaften Attributionen hin.³⁷

Freilich bedeutet dies keinesfalls, bei den früheren Schauen wären nicht auch irrtümliche oder allzu wohlwollende Meisterbestimmungen vorgekommen. Viele historisch tradierte Zuschreibungen blieben lange Zeit unhinterfragt. Fälschungen, moderne Ergänzungen oder Überarbeitungen wurden auch von den Experten der KG-Ausstellungen nicht immer einwandfrei erkannt. Doch zeigten sie zumindest den Anspruch, ihre Annahmen kennerschaftlich herzuleiten und eine Basis für wissenschaftliche Diskussionen zu schaffen.

Dagegen verloren die Ausstellungen des Museumsvereins zunehmend an wissenschaftlicher Authentizität. Der ursprüngliche forschende Ehrgeiz schien in den Hintergrund gestellt und die bis dahin auf Museumsniveau gestalteten Expositionen wirkten allmählich wie reine Leistungsschauen der Vereinsmitglieder. Dem wachsenden Repräsentationsanspruch der Sammler wurden immer neue Zugeständnisse gemacht. Nun konnten die Aussteller nicht nur hinsichtlich der Präsentation ihrer Exponate verstärkt mitbestimmen, sondern ihre Wünsche wohl auch in der Bezeichnung ihrer Leihgaben durchsetzen. Für den Verein und letztlich auch die Museen stellte dieses Entgegenkommen gewiss eine wichtige Voraussetzung für eine gute Zusammenarbeit mit den Sponsoren dar. Wie die vorangegangene Betrachtung zeigte, hatte sich die museumspolitische Dimension der Schauen nunmehr auf die Ebene des Beziehungsmanagements verlagert. Anhand des Umgangs mit der Frage der Meisterbestimmung und der Kanonisierung wichtiger Sammlerstücke wird dies einmal mehr deutlich.

5.1.3 Gegenmoderne? – Geschmackserziehung und Vorbildwirkung

Wie lässt sich das Verhältnis der Leihausstellungen alter Meister zum Kunstschaffen ihrer Zeit einordnen? Als Schaubilder zeitgenössischer Sammelpräferenzen der adlig-bürgerlichen Elite, in denen sich Historismus und Renaissancekult des ausklingenden 19. Jahrhunderts niederschlugen, müssen sie vor dem Hintergrund aktueller kulturkritischer Debatten betrachtet werden, in denen sich eine anhaltende Unzufriedenheit mit der lebenden Kunst ausdrückte.³⁸ Inwiefern die Schauen als ‚Schulen des Geschmacks‘ intendiert waren oder ob sie gar ein Gegenbild zur Modernebewegung entwerfen sollten, wird im Folgenden anhand dreier Fälle exemplarisch geprüft.

37 Vgl. Burchard 1914 S. 539.

38 Für das Folgende siehe insbes.: Kuhrau 2005 S. 153–161, 162–182.

Das einzige Beispiel, für das tatsächlich direkte edukative Intentionen festzustellen sind, war die Kunstgewerbeausstellung im Königlichen Zeughaus (1872). Sie war explizit an die Schülerinnen und Schüler der Gewerbeschule adressiert und wurde nachweislich für Studienzwecke genutzt.³⁹ Als eine temporäre Mustersammlung sollte sie dazu beitragen, die als minderwertig betrachtete zeitgenössische Gebrauchskunst in ihrer Qualität zu heben und den ‚Kunstfleiß‘ der Gestalter anzuregen (**Dok. 1**).

So hielt es der Kronprinz für unerlässlich, die auf der Schau „in reicher Zahl vertretenen schönen Vorbilder durch gute photographische Aufnahmen zu vervielfältigen und unseren Zeichen- und Gewerbefachschulen zugänglich zu machen“, da nur so „die in fast unerwarteter Weise gelungene Ausstellung auf die Entwicklung unseres Kunstgewerbes einen wirklich fruchtbringenden und dauernden Einfluß gewinnen“ könne.⁴⁰ Die Exponate wurden in der Folge fotografisch dokumentiert und in vier großen Folio-Bänden nach Gattungen sortiert zusammengefasst.⁴¹ Weiterhin sollten von jeder Platte verkäufliche Abzüge zur „Verbreitung unter den Handwerkern“ erstellt werden.⁴²

Darüber hinaus war offenbar überlegt worden, Veranstaltungen wie diese regelmäßig zu wiederholen, um „die reichen Schätze der übrigen Städte des Landes in künftigen Jahren in einer Reihe systematischer Ausstellungen“ vorzuführen.⁴³ Das Vorhaben war ursprünglich also durchaus auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die angedachten Spezialschauen gelangten letztlich zwar nicht zur Umsetzung und über eine Publikation der Fotografien außerhalb des erwähnten Musterbuchs ist nichts bekannt, doch fand die Präsentation modellhafter Kunstgewerbesgegenstände ihre Verstetigung im neuen Museumsbau.

Die Gewerbeausstellung von 1872 ist somit ein charakteristisches Beispiel für die während der 1860er und -70er Jahre veranstalteten Leihausstellungen älterer Gebrauchskunst, von denen einige nachweislich die Gründung von Kunstgewerbemuseen anregten.⁴⁴ Im Kontext der seit der Jahrhundertmitte aktiven Kunstgewerbebewegung sollten sie die rückständige Gewerbeproduktion fördern und aufwerten helfen.⁴⁵ Sie sind somit indirekt auch als kritische Kommentare zur als unbefriedigend empfundenen künstlerischen Qualität der zeitgenössischen Gewerbeerzeugnisse zu verstehen.

39 Vgl. Kap. 4.2.4.

40 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 154: Friedrich Wilhelm von Preußen an Heinrich von Itzenplitz, 15.09.1872.

41 Vgl. Königliches Zeughaus (Hg.): *Photographien der Zeughaus-Ausstellung Berlin September - Oktober 1872*. 4 Bde. Berlin 1873. – Friedrich Wilhelm hatte für die Aufnahmen das Studio von Adolphe Braun vorgeschlagen, die Bilder in den Folios stammen jedoch von G. Schucht und Eduard Mey [May].

42 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 158 f.: Julius Lessing an Geh. Oberbaurat Nottebohm, 20.09.1872.

43 o. V.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Erzeugnisse*. In: VZ Nr. 111, 15.05.1872, unpag. – So schlug Carl Grunow vor, die für die Ausstellung beschafften Vitrinen, Schränke und Konsolen „auch später noch für die Zwecke des Gewerbe-Museums, sowie für die in demselben sich hoffentlich alljährlich wiederholenden Leih-Ausstellungen“ zu nutzen. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 161 f.: Carl Grunow an Heinrich von Itzenplitz, 12.10.1872. – Hierzu weiterhin: Lessing 1881 S. 12.

44 Vgl. Kap. 1, Anm. 14.

45 Vgl. Kuhrau 2005 S. 153–157.

Die späteren, von Wilhelm Bode kuratierten Privatbesitzausstellungen wurden in den Feuilletons ebenfalls wiederholt als positive Gegenentwürfe zur Kunst, aber speziell auch zum Ausstellungswesen der Gegenwart dargestellt. Besonders die Renaissance-Ausstellung (1898) wurde für ihr elaboriertes, auf Ästhetik und Harmonie ausgerichtetes Design gepriesen und ihre Exponate wurden als Vorbilder für junge Kunstschaffende dargestellt. So schrieb etwa Victor Auburtin (1870–1928):

Wer sich in unseren großen und leeren Ausstellungen abgehetzt hat, wer angeekelt ist von der überall sich vordrängenden Routine gewissenloser Pfuscher, vom [...] geistlosen Breittreten thörichter und unkünstlerischer Ideen, der versenke sich in diese Kraft, diese Unschuld, in den tiefen, heiligen Ernst, mit dem diese Männer [die Maler der Renaissance, Anm. SK] oft kindlich und unbeholfen ihre Kunst geübt haben. Ein solches Studium thut Jedem von uns noth: es richtet auf und stärkt, es ist ein reinigender und beruhigender Blick auf die goldene Morgenröthe der Kunst.⁴⁶

Die zeitgenössische Kunst befand sich seit den 1890er Jahren in einer Krise.⁴⁷ Speziell den Massenschauen wie der ab 1893 gemeinsam von der Akademie und dem Verein Berliner Künstler veranstalteten Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) wurde eine Kommerzialisierung der Kunst vorgeworfen. Ihre Qualität habe sich durch die Abhängigkeit vom ‚Durchschnittsgeschmack‘ der modernen Konsumgesellschaft drastisch gemindert und einen Überfluss an Marktware hervorgebracht. Die 1898 parallel zur GBK gezeigte Renaissance-Ausstellung wurde von konservativen Kunstkritikern als Gegenmodell zu den profitorientierten Großveranstaltungen am Lehrter Bahnhof dargestellt. Anders als die dort gezeigte ‚Massenkunst‘, seien die Werke der Renaissance „nicht daraus berechnet, unter Hunderten hervorzustehen“, sie bedurften „keiner aufdringlichen Effekte, keiner starken Accente“ und ihre Schöpfer „brauchte[n] nicht zu schreien, um den Unaufmerksamen anzulocken“.⁴⁸

Die Faszination für diese Epoche, die in dem 1860er Jahren mit den Publikationen Jacob Burckhardts eingesetzt und sich sukzessive auch auf die Sammeltätigkeit deutscher Kunstfreunde ausgewirkt hatte, war am Ende des Jahrhunderts auf ihrem Zenit angelangt.⁴⁹ Das Florenz der Medici wurde in bildungsbürgerlichen Kreisen dank seiner humanistischen Prägung als Ursprung der modernen Gesellschaft idealisiert. Passend dazu konstatierte ein Ausstellungsbericht des *Berliner Courir* 1898: „So alt die Kunstwerke da in der Akademie sind, so jung ist die Cultur, die ihre Sammlung darstellt.“⁵⁰ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb gerade die Schöpfungen der Renaissance denen des Fin de Siècle als Idealbilder gegenübergestellt wurden. Sie boten eine alternative Vorstellung von Moderne, die keine kommerzielle (massentaugliche) Kunst produzierte,

46 Auburtin 1898 S. 8.

47 Für das Folgende vgl. Kuhrau 2005 S. 157–161.

48 Stahl, Fritz: *Renaissance. Zur Ausstellung in der Akademie*. In: BTB 27.1898, Nr. 290, 11.06.1898, S. 2.

49 Vgl. Ruehl, Martin A.: *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*. Cambridge 2015. – Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel 1860.

50 BC, Nr. 118, 22.05.1898, unpag.

sondern einen elitären Geschmack entwickelte, der nur dem kennerschaftlich Geschulten ‚wahren‘ Kunstgenuss erlaubte.

Sven Kuhrau zufolge drückte sich im „Sammeln alter Kulturgüter“ indirekt auch eine „Kritik an der zur Ware gewordenen zeitgenössischen Kunst“ aus.⁵¹ Dass die Leihausstellungen der 1890er Jahre dadurch aber nicht unweigerlich als eine generelle Absage an die Kunst der Moderne zu werten sind beziehungsweise von ihren Akteuren als solche verstanden wurden, zeigt das Engagement mehrerer Förderer und Vertreter der Avantgarde, die sich als Leihgeber oder Organisatoren beteiligten. So waren Sammler wie Carl Bernstein und Eduard Arnhold, die sowohl alte als auch moderne Kunst besaßen, die Leiter der Nationalgalerie Hugo von Tschudi und Ludwig Justi sowie der Vorkämpfer des deutschen Impressionismus Max Liebermann in die Ausstellungen involviert.⁵²

Auch Wilhelm Bodes eigene Haltung zur Kunst seiner Zeit ließ sich trotz seiner offensichtlichen Vorliebe für die Renaissance und die niederländische Malerei nicht pauschal als rückwärtsgewandt und antimodern bezeichnen. Bekanntlich war er mit Liebermann befreundet, besaß einige seiner Werke und setzte sich wiederholt dafür ein, seine Gemälde in die Bestände der Nationalgalerie zu bringen.⁵³ Er schätzte den an den Alten Meistern geschulten Realismus Wilhelm Leibls (1844–1900), förderte Fritz von Uhde (1848–1911) und empfand die Malerei der Impressionisten als einen Höhepunkt der zeitgenössischen Kunst.⁵⁴ 1888 hatte er sich in einem anonym publizierten Artikel dezidiert für die deutsche Moderne eingesetzt und geschrieben: „[N]ur der Künstler, der im Sinne der Zeit schafft und auf der Höhe der Zeitanschauung steht, hat in seinen Schöpfungen eine wirkliche Berechtigung; alles andere ist überwunden, ist machtlos [...]“⁵⁵

Freilich waren die Bode’schen Leihausstellungen damit keineswegs frei von erzieherischen Absichten. Allerdings richteten sich diese weniger an die Künstlerschaft als vielmehr an die Sammler. Bodes Interesse lag in der Förderung der Kennerschaft unter den Käufern alter Kunst, in der Steigerung ihrer Sammeltätigkeit und im Erreichen seiner museumspolitischen Ziele. In einem Bericht zur Renaissance-Ausstellung betonte er, Schauen wie diese böten eine Gelegenheit, die gegenseitigen Beziehungen zwischen den Museen und den Privatsammlern zu fördern, indem sie „weiter auf den Kunstgeschmack und den Sammeleifer in Berlin“ einwirkten und „zugleich auf die Bedeutung und die Interessen unserer öffentlichen Sammlungen“ aufmerksam machten.⁵⁶ Eine Kritik an der Moderne lässt sich daraus nicht ableiten.

51 Kuhrau 2005 S. 158.

52 Bernstein war 1890 Leihgeber, Eduard Arnhold 1892, Max Liebermann 1892 und 1898; Tschudi unterstützte die Vorbereitung der Renaissance-Ausstellung. Vgl. Verz. 7.2.3–7.2.5.

53 Vgl. Wesenberg, Angelika: *Holland als bürgerliche Vision. Bode und Liebermann*. In: Dies. (Hg.): *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995. S. 43–54. – Dies.: *Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*. In: Wesenberg, Angelika/Langenberg, Ruth (Hgg.): *Im Streit um die Moderne: Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*. Berlin 2001. S. 21–28; bes. S. 23.

54 Honisch, Dieter/Schuster, Peter-Klaus: *Vorwort*. In: Wesenberg 1995a S. VIII.; hier S. VII.

55 Bode, Wilhelm: *Zur Förderung der deutschen Kunst*. In: *Kölnische Zeitung*, Nr. 300, 2. Blatt, 28.10.1888. Zit. nach: Wesenberg, Angelika: „Zur Förderung der deutschen Kunst.“ *Wilhelm Bode als kunstkritischer Anonymus*. In: Wesenberg 1995 S. 83–86.

56 Bode 1898 Nr. 265 unpag.

Zuletzt sei das Beispiel der *Ausstellung älterer Englischer Meister* (1908) betrachtet, das von einigen Vertretern der Avantgarde als Angriff auf ihr Kunstschaffen verstanden wurde. Angesichts des enormen Erfolgs der Ausstellung befürchteten sie, die ‚gefälligen‘ Portraits der britischen Meister würden den Geschmack des modernen Publikums verderben.⁵⁷ Schon kurz nach der Eröffnung äußerte Max Liebermann seinem Freund Harry Graf Kessler (1868–1937) gegenüber:

Die englische Ausstellung, die hat uns so geschadet wie noch nie irgendetwas. Die Leute glauben: Jetzt ist es mit der modernen Kunst vorbei. Sie haben ja jetzt in Reynolds, Gainsboro´ [sic] gerade was sie wollen. Deshalb müssen wir Alles thun, dass dieses Jahr unsere Sezessions Ausstellung so gut wie möglich wird.⁵⁸

Der Präsident der 1898 gegründeten Berliner Secession verstand die Ausstellung offenbar als eine Abkehr des Publikums von der Kunst der Gegenwart, womöglich gar als ein Bekenntnis zur rigiden Kunstanstschauung Wilhelms II., dem die Schau als Ehrengeschenk dargebracht worden war. Bekanntlich wettete der Kaiser seit Langem gegen die ‚Rinnsteinkunst‘ der Modernisten.⁵⁹ Er nahm jede sich ihm bietende Gelegenheit wahr, um in Kulturangelegenheiten zu intervenieren und seine Vorstellung von einer Kunst im Dienste der Nation und der Reichsidee zu propagieren. Auch im Rahmen der englischen Ausstellung bekundete er sein Kunsturteil, das ein britischer Presseartikel unter dem Titel *The Kaiser as Art Critic* so wiedergab: „His Majesty expressed admiration for the pictures [...] and said that such works would act as an antidote to the unhealthy influence of the impressionist school.“⁶⁰

Die deutsche Tages- und Fachpresse befeuerte den Konflikt weiter, indem sie wiederholt Vergleiche zu den Schauen der Avantgarde und ihren künstlerischen Leistungen herstellte. Victor Auburtin etwa stellte diese „Ausstellung großer und sakrosankter Museumskunst“ als Gegenpol zu zeitgenössischen „Kollektion[en] mehr oder weniger obskurer Werke“ dar und Max Osborn (1870–1946) pries die Bildnisse als „[V]orbildlich! Nachahmenswert! Das einzige Beispiel einer ‚richtigen‘ Porträtkunst!“⁶¹

Angesichts solcher Angriffe wird nachvollziehbar, weshalb die englische Ausstellung vonseiten einiger Protagonisten der Modernebewegung, die sich stets gegenüber der reaktionären akademischen Offizialkunst zu behaupten versuchten, als Bedrohung wahrgenommen wurde. Dennoch bleibt zu prüfen, inwiefern die Positionen der verantwortlichen

57 Vgl. Weisbach, Werner: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: DRu 35.1908, Nr. 8, S. 192–202; bes. S. 193. – Grisebach 1908 S. 313. – Slevogt, Max: *Aus einem Brief über die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: *Süddeutsche Monatshefte* 4.1908, Bd. 1, S. 618 f.

58 Schuster, Jörg (Hgg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Vierter Band 1906–1914*. Stuttgart 2004. S. 421 f. [Eintrag vom 03.03.1908].

59 Wilhelm II. hatte die Avantgarde in seiner berühmten ‚Rinnsteinrede‘ anlässlich der Eröffnung der Siegesallee am 18. Dezember 1901 in dieser Weise verunglimpft. Vgl. Schutte, Jürgen/Sprengel, Peter: *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart 1987. S. 63, 571–574.

60 Reuters Agency: *The Kaiser as Art Critic. Old English Masters at Berlin*. In: *The Yorkshire Post*, Nr. 18.906, 27.01.1908, S. 6.

61 Auburtin 1908 unpag. – Osborn 1908 S. 314.

Akteure denen der Kulturjournalisten – und in diesem Fall auch der Haltung des Kaisers – entsprachen.

Ludwig Justi, der die englische Ausstellung mitorganisiert hatte, tat Liebermanns „Geschimpfe“, das spätestens im Kontext seiner Eröffnungsrede zur Secessions-Ausstellung im Jahr darauf auch außerhalb seines Freundeskreises hörbar wurde, rückblickend als verletzten Stolz ab.⁶² Das Oberhaupt der damals in der Krise befindlichen Secession habe die Schau schlicht als Majestätsbeleidigung empfunden. Justis eigene Haltung zur Moderne, die er ab 1909 auch in seiner Rolle als Direktor der Nationalgalerie zum Ausdruck brachte, lässt eine klare Verpflichtung gegenüber der modernen Kunst erkennen. Wie er in seinen Memoiren darstellte, deckten sich seine Ansichten durchaus mit denen des Akademiepräsidenten Arthur Kampf. Dieser habe die „begabten Mitglieder“ der Secession sehr geschätzt und versucht, sie bei Wahlen in der Akademie unterzubringen.⁶³

Die *Ausstellung älterer englischer Meister* wurde wohl weder vom Sekretär der Akademie noch von ihrem Präsidenten als direkte kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst verstanden. Wohlgemerkt war sie als kulturdiplomatische Geste, nicht als Gegenprogramm zu den Ausstellungen der Secession initiiert worden. Die klassische englische Portraitmalerei, die dem populären Geschmack augenscheinlich so sehr entgegenkam, bot für diesen Anlass einen unverfänglichen *Common Ground*, eine Basis der gemeinsamen Verständigung.⁶⁴ August Grisebach konstatierte, diesen Werken gegenüber habe man keine anderen künstlerischen Probleme zu diskutieren als die, was „eigentlich reizvoller“ sei, „die Darstellungsweise oder die Dargestellten“ und setzte *cum grano salis* hinzu: „Im Salon liebt man keine grüblerischen Fragen.“⁶⁵

Gleichwie positiv die individuelle Haltung ihrer Organisatoren zur Moderne, konkret zum deutschen Impressionismus, auch gewesen sein mag, angesichts der durch die Ausstellung losgetretenen Kritik stellt sich dennoch die Frage, ob solch breit rezipierte Präsentationen alter Kunst letztlich nicht doch dazu beitragen, konventionelle Geschmackspräferenzen zu verfestigen, rückwärtsgewandte Kunstanschauungen zu repetieren und die Bestrebungen progressiver Kunstschaffender dadurch – ob gewollt oder nicht – zu unterlaufen. Letztlich klingt in den Äußerungen der Gegner dieser Ausstellungen unterschwellig dieselbe Kritik hervor, wie sie zehn Jahre zuvor schon den Massenschauen der GBK gegenüber formuliert wurde. Die englische Portraitkunst des 18. Jahrhunderts, die die durchgängig den gehobenen Gesellschaftskreisen angehörenden Dargestellten als glatte, idealisierte Typen inszenierte, musste letztlich als ebenso konventionell und publikumsabhängig empfunden werden wie die Werke der Akademiemaler um die Jahrhundertwende.

62 Gaethgens/Winkler 2000 Bd. 1 S. 205. – Zu Liebermanns Rede Vgl. ebd. Bd. 2. S. 146. – Auch die Portraitmalerin Sabine Lepsius (1864–1942), selbst Gründungsmitglied der Berliner Secession, war um einen differenzierteren Blick auf die englischen Portraits bemüht. Vgl. Lepsius, Sabine: *Ausstellung älterer englischer Kunst in der Akademie der Künste zu Berlin*. In: März 2.1908, H. 4, S. 296–305. – Dies.: *Über Genie und Geschmack in der Kunst. Ein Nachwort zur Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: Ebd. H. 13, S. 63f.

63 Gaethgens/Winkler 2000 Bd. 1 S. 197.

64 Vgl. insbes. Stalnaker, Robert: *Common Ground*. In: *Linguistics and Philosophy* 25.2002, Nr. 5f., S. 701–721.

65 Grisebach 1908 S. 313.

5.1.4 Traditionsbildung – Der Kunsteifer der Hohenzollern

Zuletzt soll der Blick auf die in zweifacher Hinsicht auffallend hohe und konstante Präsenz des Hauses Hohenzollern im Kontext der Berliner Privatbesitzausstellungen gelegt werden. Gemeint ist damit nicht allein die Beteiligung der Herrscherfamilie als Leihgeber, sondern auch die öffentliche Repräsentation und kuratorische Inszenierung ihrer Vorfahren durch die Exponate selbst.

Wie zuvor dargelegt, gehörten die Angehörigen des Kaiserhauses zu den engagiertesten Unterstützern der Schauen. Bereits vor der Reichseinigung hatten sie wiederholt Gegenstände aus ihrem Kunstbesitz auf Wohltätigkeitsausstellungen gezeigt.⁶⁶ Später waren Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria maßgeblich am Zustandekommen der beiden ersten großen Ausstellungen aus Privatbesitz beteiligt und Kaiser Wilhelm II. stand mit an der Spitze der am häufigsten vertretenen Leihgeber. Bis 1892 stammte der Großteil der Exponate stets aus den königlichen Schlössern.

Die Analyse zeigt, dass die Leihgaben aus royalem Besitz in der Regel prominent platziert waren und meist als weitgehend kohärente Ensembles in eigenen Ausstellungsbereichen präsentiert wurden. Mehrfach wurden dabei direkte Bezugnahmen auf die Oberhäupter des brandenburgischen Fürsten- wie des preußischen Königshauses augenfällig, die der Herleitung einer Traditionslinie dienen.

Prädominant war hier die schier unantastbare historische Monumentalgestalt Friedrichs des Großen. Er wurde speziell auch in seiner kulturfördernden Tätigkeit als Symbol preußischer Staatstugenden, als herrscherliches Leitbild heraufbeschworen. Friedrich II. repräsentierte „die Vorbildlichkeit der monarchischen Staatsform“ sowie „die preußisch-deutsche Geltung in Europa“ und wurde so zu einer der bedeutendsten Figuren innerhalb der Legitimationsstrategien des Hauses Hohenzollern.⁶⁷

Im Rückbezug auf seine Vorfahren konnte das junge Kaiserhaus nicht nur auf deren kulturelle Verdienste verweisen, sondern zugleich seinen genealogisch tradierten Herrschaftsanspruch artikulieren und seine Machtposition innerhalb des ‚wiederauferstandenen‘ Deutschen Kaiserreichs legitimieren.⁶⁸ Preußens politisch-territoriale Dominanz innerhalb des neugegründeten Reiches hatte einen asymmetrischen Föderalismus hervorgebracht, der das Königreich einseitig begünstigte.⁶⁹ Trotz dieser hegemonialen Stellung bedauerte Wilhelm I. die Herabsetzung der Preußischen Königswürde durch seinen Kaisertitel.⁷⁰ Umso verständlicher wird die deutliche Betonung des dynastischen Prinzips in der Narration des Hohenzollernbildes, das sich im Kontext der Schauen über die Zusammenstellung der das Kaiserhaus repräsentierenden Leihgaben ausdrückte und sich in ähnlicher Weise auch in gleichzeitigen Museumsprojekten widerspiegelte.

66 Es sei an die Benefizausstellung von 1854, 1855 und 1866 erinnert. Siehe hierzu Kap. 2.2, 3.1.

67 Hahn 2007 S. 52. – Weiterhin: Meiner 2015 S. 213.

68 Vgl. Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Köln 1998. S. 99–106.

69 Zum ‚Scheinföderalismus‘ im Kaiserreich vgl. Neumann, Almut: *Preußen zwischen Hegemonie und „Preußenschlag“*. Hugo Preuß in der staatsrechtlichen Föderalismusdebatte. Tübingen 2019. S. 74f.

70 Vgl. Fischer, Robert-Tarek: *Wilhelm I. Vom Preußischen König zum ersten Deutschen Kaiser*. Köln 2020. S. 264.

Die öffentliche Präsentation historischer Erinnerungstücke und Kunstwerke aus königlichem Besitz wurde nach der Reichsgründung besonders forciert. Sie sollten die Bestände der Museen erweitern und die enge Verbindung der Hohenzollern zur Geschichte und Kultur des Landes veranschaulichen. Im Herbst 1872 hatte Kronprinz Friedrich Wilhelm zusammen mit Julius Meyer und Wilhelm Bode daran gearbeitet, der Gemäldegalerie einen Teil der Sammlungsbestände der Berliner und Potsdamer Schlösser als Dauerleihgaben zu überlassen.⁷¹ Sie argumentierten ihre Idee auch damit, dass so der noch wenig bekannte Kunst- und Sammeleifer der Hohenzollernfürsten näher beleuchtet werden könnte. Im Kontext der parallel stattfindenden Gewerbe-Ausstellung war Friedrich Wilhelm ebenfalls darum bemüht, das einseitige Image Preußens als kulturfermem Militärstaat zu nivellieren, indem er auf das intensive mäzenatische Engagement seiner Ahnen verwies und die in Berlin vorhandenen Kunstschatze aus privatem und höfischem Besitz sichtbar machte. Damit wurde die Ausstellung nicht nur zu einer öffentlichen Demonstration der kulturellen und wirtschaftlichen Leistungen der Vergangenheit wie auch der Gegenwart, sondern sie manifestierte zugleich die Ambitionen des Kaiserhauses, die Kunst- und Gewerbeproduktion im gesamten Land auch künftig fördern zu helfen. Schließlich musste das neue Deutsche Reich beweisen, dass es als Kulturnation auf internationalem Terrain würde mithalten können.

Während das Vorhaben, der Gemäldesammlung königliche Leihgaben zuzuführen, trotz der anfänglichen Zustimmung Wilhelms I. letztlich nicht zur Umsetzung gelangte, konnte das schon seit Ende der 1860er Jahre avisierte Projekt eines Hohenzollernmuseums 1877 erfolgreich zum Abschluss gebracht werden. Inspiriert vom Pariser Musée des Souverains und dem dänischen Schloss Rosenborg setzte Robert Dohme sen. in Monbijou nun auch der preußischen Dynastie ein dauerhaftes Denkmal.⁷² Dort wurde das gewünschte Geschichtsbild des Fürstenhauses propagiert und ein fast sentimentaler Einblick in das Privat- und Familienleben seiner Angehörigen gestattet. Dinge ihres alltäglichen Lebens, zeremoniell genutzte Kleinodien und selbst profanste Objekte wie die Unterröcke der Königin Dorothea wurden dort zu historischen Relikten dieser Persönlichkeiten erhoben.

In derselben Weise spiegelten auch die auf den Leihausstellungen präsentierten Gegenstände, speziell die Möbel aus den Privaträumen der Preußischen Herrscher, etwa der Schreibtisch oder das Klavier Friedrichs des Großen, ihre Persönlichkeiten und Lebenswirklichkeiten wider. Die Historizität und der persönliche Charakter dieser Werke waren im Sinne Walter Benjamins (1892–1940) Teil ihrer Aura.⁷³ Zugleich verwiesen sie auf die neuen Monarchen, die viele dieser Objekte nun für die Ausstattung ihrer eigenen Wohngemächer nutzten. Dieser den Werken inhärente Gedanke des Privaten machte auch ihre aktuellen Besitzerinnen und Besitzer nahbarer – volksnah.

Wie in Kapitel 4.2 ausgeführt, spielte die Aussicht, eine gewisse Nähe zum Volk zu erlangen oder sie wenigstens zu suggerieren, im Zusammenhang mit der Ausstellungsbeteiligung

71 Vgl. Wehry 2013 S. 38. – Bode 1930 Bd. 1 S. 67.

72 Vgl. Giloi, Eva: *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany 1750–1950*. New York 2011. S. 215–241.

73 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Erste deutsche Fassung 1935). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1972. S. 471–508.

des Kaiserhauses eine wichtige Rolle. So verschaffte die Präsenz der royalen Leihgeberinnen, Schirmherren und Ehrengäste nicht nur den Ausstellungen zusätzliche Aufmerksamkeit, sondern bedeutete *vice versa* auch für die Monarchen eine Möglichkeit zur positiven Selbstdarstellung und zur Kontaktaufnahme mit der Bevölkerung. Schon Wilhelm I. gab sich gern volksnah, besaß jedoch nur einen Bruchteil des PR-Bewusstseins seines Sohnes und Enkels, die beide kontinuierlich daran arbeiteten, ihr öffentliches Image zu gestalten.⁷⁴ Sie demonstrierten bei Ausstellungsbesuchen ihr genuines Interesse und Verständnis für die Kunst und besonders Kaiser Wilhelm II. war bestrebt, das Hofzeremoniell bei solchen Gelegenheiten in den Kreis des gehobenen Bürgertums hinein zu erweitern.⁷⁵

Über die Selbstinszenierung des Kaiserhauses hinaus kann die aktive Anteilnahme der Monarchen im erweiterten Kontext der kulturpolitischen Entwicklungen im Reich als ein Versuch verstanden werden, ihre eigenen Positionen als Kulturförderer zu behaupten. Manuel Frey legte in seinen Studien dar, wie stark die Wirkmacht der Landesfürsten als Kulturträger am Ende des 19. Jahrhunderts durch staatliche Bürokratie und bürgerliches Sponsoring zurückgedrängt worden war.⁷⁶ Die zweite und dritte Generation der Kaiserfamilie schien diese Problematik überaus ernst zu nehmen und wie bereits angedeutet, war speziell Wilhelm II. aktiv darum bemüht, seine persönlichen Vorstellungen von einer deutschen Kultur und Kunst durchzusetzen, indem er selbst als Akteur im Berliner Kulturleben auftrat, sich in die Belange der Museen einschaltete, Forschungs- und Denkmalprojekte förderte und dazu intensiv mit den stark bürgerlich geprägten kulturvermittelnden Institutionen kooperierte.

Vor diesem Hintergrund kann die intensive Beteiligung Friedrichs III. und Wilhelms II. an den Leihausstellungen durchaus als Teil einer nach innen wie nach außen gerichteten Strategie zur Demonstration ihrer kulturellen Potenz wie auch ihres Anspruchs auf Kulturhegemonie als Repräsentanten des Deutschen Reiches und Vertreter des Hauses Hohenzollern verstanden werden. So diente der Kunstbesitz der Hohenzollern „einer Aufgabe, die weit über den Bereich des ehemaligen Landes Preußen hinauswies und den preußischen Sammlungen in der Reichshauptstadt einen gesamtdeutschen nationalrepräsentativen Charakter verlieh.“⁷⁷

5.2 Besitzerstolz und Altruismus – Zum legitimen Umgang mit Kunstbesitz

In ihrer Studie zur Öffentlichmachung von privatem Kunstbesitz in Sammler- und Privatmuseen sowie privaten Ausstellungsräumen untersuchte Gerda Ridler unter anderem die intrinsischen und extrinsischen Motivationen repräsentativer Vertreter der deutschen Sammlerszene und fragte, was sie dazu bewegte, ihre Kollektionen mit der Öffentlichkeit

74 Vgl. Fischer 2020 S. 275, 280.

75 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 36.

76 Vgl. Frey 1999 S. 103.

77 JdSPK 1962, S. 127. Zit. nach Waetzoldt 1981 S. 481.

zu teilen. Erwartungsgemäß nannte Ridler eine große Bandbreite von Gründen. Sie reichten von pragmatischen Aspekten wie den begrenzten Kapazitäten der eigenen Räume, über persönliche Beweggründe, etwa den Wunsch, befreundeten Künstlerinnen und Künstlern eine Plattform zu bieten, bis hin zu philanthropischen Motiven, die auf ein ausgeprägtes Gefühl der gesellschaftlichen Verantwortung, gar einer Schuldigkeit gegenüber der Allgemeinheit anspielten und ein kulturelles Engagement in dieser Form erforderten.⁷⁸

Die vorliegende Arbeit kann sich für die Annäherung an die Frage nach den individuellen Motivationen der Leihgeber und Leihgeberinnen der Berliner Ausstellungen, ihre Kunstschatze öffentlich zu präsentieren, selbstredend nicht auf Interviews stützen. Auch bergen deren schriftlich überlieferte Äußerungen nur selten konkrete Aussagen, die ihre Teilnahme an den Schauen und ihr jeweiliges Leihverhalten begründen. Es kann nicht Ziel der Arbeit sein, das innerliche Wollen der Beteiligten zu rekonstruieren und als verbürgte Wahrheit darzustellen. Ebenso sind generalisierende Bewertungen ihres Leihverhaltens als ‚rein‘ egoistisch oder ‚rein‘ altruistisch⁷⁹ motiviert grundlegend zu vermeiden.

Es ist mit einiger Gewissheit davon auszugehen, dass die Eigentümer ihre Kunstschätze in der Regel freiwillig und kostenlos liehen. In den bekannten Quellen sind nirgends Leihgebühren oder anderweitige Ausgleichszahlungen verzeichnet. Lediglich kostenfreie Eintrittskarten werden in verschiedenen Fällen genannt – eine selbstverständliche Dankesgeste, doch keinesfalls eine reale Kompensation für den materiellen und ideellen Wert der Exponate. Dass sich Beispiele wie Julie Hainauers Forderung nach einem temporären Ersatz für ihren ausgestellten Gobelin häuften, scheint kaum denkbar.⁸⁰ Die Aussteller erhielten für die Bereitstellung ihres Kunstbesitzes somit grundsätzlich keine unmittelbaren finanziellen oder materiellen Gegenleistungen. Doch wird ihr Engagement dadurch bereits zu einem Akt wahrer Nächstenliebe? Erhielten sie für ihr (vermeintlich) selbstloses Handeln nicht zumindest symbolische oder soziale Gegenleistungen?

Die verschiedenen kulturtheoretischen Überlegungen zur Praxis des Gebens (Schenk-ökonomie) sind sich einig, dass die erbrachte Gabe eines Anderen, sei es ein Gegenstand, eine Dienstleistung oder ein Symbol, stets angemessen zu erwidern sei. Während Marcel Mauss (1872–1950) in seinem *Essai sur le don* (1923/24) mit der Schuldigkeit des Empfängers argumentierte, die ihn verpflichtete, dem Gebenden eine gleichwertige Gegenleistung zu erbringen,⁸¹ verband der Philosoph Paul Ricœur (1913–2005) das Geschenk in seiner Studie

78 Vgl. Ridler 2012 S. 270–273.

79 Insbesondere der Altruismusbegriff wird noch immer breit diskutiert und die Positionen zur Existenz ‚wahrer Selbstlosigkeit‘ in der soziologischen, wirtschaftswissenschaftlichen, evolutionsbiologischen und spieltheoretischen Forschung schwanken stark. Hier soll die von Morton Hunt formulierte Hypothese zugrunde gelegt werden. Er beschreibt Altruismus als „Verhalten zum Vorteil anderer, das mit gewissen eigenen Opfern verbunden ist und ohne Erwartung einer Belohnung aus externen Quellen, oder zumindest nicht primär aufgrund einer solchen Erwartung erfolgt.“ Hunt, Morton: *Das Rätsel der Nächstenliebe. Der Mensch zwischen Egoismus und Altruismus*. Frankfurt a.M., New York 1992. S. 19.

80 Vgl. Kap. 3.2.2.2.

81 Vgl. Mauss 1923/24. – Weiterhin: Papilloud, Christian: *Marcel Mauss. Essai sur le don*. In: Kraemer, Klaus/Brugger, Florian (Hgg.): *Schlüsselwerke der Wirtschaftssoziologie*. Wiesbaden 2017. S. 145–153.

Le parcours de la reconnaissance (2004) mit den Begriffen der Anerkennung und Dankbarkeit, die sich in der Geste des Gabentauschs wechselseitig realisierten.⁸²

Gewiss unterscheidet sich das Leihen privater Kunstgegenstände grundsätzlich von prähistorischem Tauschhandel und rituellem Schenken, doch unterliegt es, als eine Form der Dienstleistung oder als (temporäre) symbolische Gabe betrachtet, durchaus ähnlichen Gesetzmäßigkeiten. Demnach dürfte ein Leihgeber vom Leihnehmer tatsächlich mehr als nur die spätere Rückgabe eben jenes geliehenen Gegenstandes erwarten können. Anhand des historischen Kontextes und der Rahmenbedingungen der Schauen sowie auf Basis theoretischer Überlegungen lassen sich Annahmen zu den persönlichen Vorteilen ableiten, die aus der Ausstellungsbeteiligung resultieren konnten. Eine Betrachtung der potenziell mit dem Leihen und Zeigen verbundenen sozialen und womöglich auch ökonomischen Effekte erlaubt es schließlich, den Beweggründen der Ausstellerinnen und Aussteller zumindest hypothetisch in ihren grundsätzlichen Tendenzen nachzugehen.

5.2.1 Repräsentation, Distinktion, Anerkennung

Die Arbeit ging von der These aus, dass die Beteiligung an Privatbesitzausstellungen für die Leihgeber und Leihgeberinnen mit einem Bedürfnis nach sozialer Repräsentation verbunden war, das im öffentlichen Ausstellen ihres Kunstbesitzes Befriedigung fand. Der Untersuchung dieser Annahme gingen folglich die Prämissen voraus, dass die beteiligten Personen ein Verlangen nach sozialer Repräsentation empfanden und die ausgestellten Kunstwerke als Repräsentationen im Sinne symbolischer Stellvertreter⁸³ ihrer Besitzer und Besitzerinnen zu verstehen sind. Der Frage nach der Repräsentationsfunktion der Ausstellungen wurde schließlich in der exemplarischen Betrachtung des individuellen Leihverhaltens einzelner Teilnehmender sowie im Rahmen der Ausstellungsanalysen und der Untersuchung der Ausstellungen als soziokulturelle Events nachgegangen. So konnte die vorangestellte These speziell für einige der involvierten Sammler durchaus bestätigt werden.

Insbesondere die Wünsche Marcus Kappels bezüglich der Aufstellung seiner Exponate im Rahmen der *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) lieferten klare Hinweise auf sein Bedürfnis, als Sammler öffentlich sichtbar zu werden. In der zusammenhängenden Präsentation seiner Kollektionen konnte er seine Sachkenntnis bezüglich der betreffenden Kunstzweige unter Beweis stellen. Damit zeigte er, dass er die ‚Kunst des Sammelns‘ beherrschte.⁸⁴ Auch die Fachpresse interpretierte seinen Sammlerfleiß als Zeichen eines besonderen Selbstbewusstseins, indem sie etwa bemerkte, dass „Marcus Kappel offenbar seinen Stolz dareinsetzt, ausser [sic] seiner für Berlin stattlichen Kollektion von

82 Vgl. Ricoeur, Paul: *Wege der Anerkennung Erkennen, Wiedererkennen, Anerkannt sein*. Frankfurt a. M. 2006. S. 290–306. [Französischer Ersterscheinung 2004]. – Weiterhin: Kämpf, Heike: *Gabe, Dankbarkeit und Anerkennung. Zu Paul Ricoeurs Begriff der Gabe*. In: *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 58.2012, S. 135–151.

83 Dieser Gedanke findet sich auch Mauss' Gabentheorie wieder, der zufolge ein gegebener Gegenstand zum „Symbol der Person des Gebers“ wird. Siehe: Papilloud 2017 S. 145.

84 Vgl. Bode 1914a.

Bildnisminiaturen, die grösste [sic] Sammlung von Rembrandtgemälden zu besitzen, die es überhaupt zur Zeit in Privatbesitz gibt“.⁸⁵ Seine Strategie zeigte demnach Erfolg. Die separate Aufstellung seiner Sammlung ermöglichte ihm nicht nur, sie als solche erkennbar zu machen, sondern sie trug weiterhin dazu bei, sich selbst von den übrigen Ausstellern abzuheben.

Dieses Verhalten verweist auf Pierre Bourdieus Distinktionstheorie. Für ihn bedeutete die Aneignung von Kunst respektive eines Kunstwerks als „materiell gegebenen symbolischen Gegenstand [...], sich erweisen als exklusiver Inhaber des Gegenstandes ebenso wie des wahrhaften Geschmacks an ihm“ und sich gleichzeitig abzugrenzen von all denen, „die nicht wert sind, ihn zu besitzen“.⁸⁶ Dieser Distinktionsgedanke lässt sich leicht auf die eng vernetzte und am Kunstmarkt miteinander konkurrierende Berliner Sammlerszene übertragen. Wiederholt tauchten Fälle auf, in denen Kunstwerke unmittelbar nach ihrer Erwerbung ausgestellt wurden. Sie zeugen von einem großen Interesse ihrer Besitzer, sich als erfolgreiche Käufer zu beweisen. Darüber hinaus schenkten die Ausstellungsrezensionen neuen Funden und nachträglichen Einlieferungen stets besondere Aufmerksamkeit.

Exemplarisch sei nochmals auf Marcus Kappel verwiesen, der 1914 sein erst kürzlich erworbenes Mädchenbildnis von Rembrandt unverzüglich für die Ausstellung des KFMV vorbereiten ließ. Ähnlich war James Simon bereits 1906 mit Vermeers *Dame und Dienstmagd* verfahren. Wilhelm Valentiner kommentierte den Kauf des kurz vor Ausstellungsschluss eingereichten Werkes als „ein besonderes Zeichen guten Geschmacks“ und er verfehlte nicht, dessen hohen Ankaufspreis von 325.000 Mk zu nennen.⁸⁷ Erwähnungen solcher Summen veranschaulichten die enorme Kaufkraft der Sammler. Valentiner goutierte somit Simons Kunstverständnis und sein finanzielles Vermögen gleichermaßen. Max J. Friedländer formulierte in seiner Betrachtung *Über das Kunstsammeln* (1919) treffend dazu: „Der Sammler bringt begehrenswerte Dinge an sich kraft seines Geldes oder kraft seines Verständnisses.“⁸⁸

Im Besitz von Kunst vereinen sich nach Pierre Bourdieu folglich ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital.⁸⁹ Dass sich in der öffentlichen Präsentation von privatem Kunstbesitz zudem das soziale Kapital der Eigentümer und Eigentümerinnen potenzieren konnte, machte die vorliegende Arbeit nun auch anhand von Detailanalysen insbesondere der Sammlerräume konkret nachvollziehbar.

Ogleich der explizite Wunsch nach einem separaten Kabinett bislang nur für Marcus Kappel eindeutig durch Quellen nachgewiesen werden kann, ist davon auszugehen, dass auch den übrigen Personen die Ehrenplätze für ihre Kollektionen nicht unwillkommen waren. Eigene Kabinette und Vitrinen erhielten in der Regel diejenigen Leihgeber und Leihgeberinnen, welche die meisten Exponate zur Ausstellung gaben. Zu nennen sind etwa

85 Burchard 1914a S. 539.

86 Bourdieu 1982 S. 438.

87 Valentiner 1906 Nr. 98, unpag. – Simon hatte das Gemälde wohl erst Ende Januar oder Anfang Februar 1906 von Sulley erstanden. Vgl. RKDimages, Abb. Nr. [1001089202](#). – Matthes 2020 S. 26.

88 Friedländer 1919 S. 1.

89 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983. S. 183–198.

Oscar Hainauer (1883), Julie Hainauer, Adolf von Beckerath und Richard von Kaufmann (1898) sowie James Simon (1898, 1906, 1914) und Julius Model (1910).⁹⁰ Ihr herausragendes Engagement wurde mithilfe der speziellen Präsentationsform belohnt und sichtbar gemacht. Fraglos erhöhte dies ihre positive Wahrnehmung in der Öffentlichkeit.⁹¹ Immer wieder wurden die „Bildersammler, die am reichlichsten beigesteuert haben“ namentlich in den Presseberichten herausgehoben.⁹² Zugleich wurde ihre Sammeltätigkeit symbolisch auf eine Ebene mit dem fürstlichen Mäzenatentum gehoben, da auch der Besitz des Kaiserhauses wiederholt separat präsentiert wurde.⁹³ In den Ausstellungskatalogen wurden der besondere Opferwillen und das „selbstverleugnende[...] und liebenswerte[...] Entgegenkommen“ der Leihgeber gepriesen und als Zeichen eines besonderen Altruismus hervorgehoben.⁹⁴

Als Dank für die bereitwillige Hergabe ihres Besitzes erhielten die Aussteller neben den erwähnten Freikarten häufig auch ein Exemplar des Prachtkatalogs sowie Einladungen zu Sonderveranstaltungen im Rahmen der Schauen. Eine besondere Auszeichnung bekamen die Teilnehmer der französischen Ausstellung (1910), als Kaiser Wilhelm ihnen während der Eröffnungsfeier Gedenkplaketten überreichte, was im Gesamtkontext der Berliner Leihausstellungen jedoch eine einmalige Ausnahme darstellte und primär dem diplomatischen Zweck der Schau zuschulden war.⁹⁵

Dennoch stellten die Eröffnungszereemonien für alle Beteiligten wichtige Plattformen dar, auf denen sie vor großem Publikum und in Anwesenheit zahlreicher Würdenträger öffentliche Anerkennung für ihre Leistungen als Sammler und ihr Engagement als Leihgeber empfangen. Die Betrachtung der mit den Ausstellungen verbundenen Fest- und sonstigen Veranstaltungen zeigte, dass sie als Orte sozialer Interaktion und *points of contact* zum Kaiserhaus eindeutig auch Repräsentationsaufgaben erfüllten. Die Exklusivität dieser Veranstaltungen, insbesondere der Vorbesichtigungen und Vernissagen, bei denen in der Regel nur geladene Gäste anwesend waren, stellte für sich wiederum ein bedeutendes Distinktionsmoment dar.

5.2.2 Partizipation, Inklusion, Mitbestimmung

Die Analyse der Sozialstruktur der Aussteller zeigte, dass der Hauptteil der zivilen Berliner Gesellschaft von der aktiven Partizipation an den Schauen ausgeschlossen war und der Kreis der Beteiligten im Laufe der Zeit immer exklusiver wurde. Nach 1900 entstammten

90 Diese Aufzählung beschränkt sich auf die Sammlerkabinette. Hinzu kamen in mehreren Fällen auch separate Vitrinen, Schränke und Schautische. Vgl. Kap. 4.1.2.4, Rek. 30.

91 Wie die Beispiele Hainauers und Kappels zeigten, konnte dadurch gar die unmittelbare Aufmerksamkeit des Kaiserhauses gewonnen werden.

92 K. 1914 S. 8.

93 Es sei an die Waffenhalle und den Ostflügel des Zeughauses (1872) erinnert, die die Sammlung des Prinzen Karl und die Schlossbestände präsentierten. Weiterhin zeigte die Lindengalerie der Akademie 1883 und 1890 nahezu geschlossen Werke aus kaiserlichem Besitz, während 1892 ein kleines Empirekabinett mit den Möbeln Friedrich Wilhelms II. eingerichtet wurde.

94 Kat. KG 1893 S. 5 f.

95 Vgl. Kriebel 2020 S. 145.

die Leihgebenden deutlich weniger diversen sozialen Milieus und Subkategorien als noch zu Beginn des Betrachtungszeitraums.⁹⁶ Ähnlich wie in England verkehrten auch hier ausschließlich Mitglieder der ‚High Society‘.

Manuel Frey stellte in seiner Untersuchung der Berliner Kunstmäzene des Kaiserreichs heraus, dass die Privatbesitzausstellungen einzelne Elitegruppen zusammenführten, die sonst stärker voneinander distanziert agierten.⁹⁷ Angehörige des Großbürgertums, des Geburts- wie des Briefadels aber auch der jüdischen Hochfinanz kooperierten hier für die Realisierung gemeinsamer kulturpolitischer Vorhaben und manifestierten ihren Wunsch nach kultureller Mitbestimmung.

Die Fragen der Partizipation und Inklusion wurden insbesondere auch in Hinblick auf die Ausstellungen als soziale Events relevant. Wer zu den oftmals exklusiven *previews* und Vernissagen geladen war, konnte dort nicht nur mit den angesehensten Kreisen der Berliner Gesellschaft verkehren, sondern hatte nicht selten auch Gelegenheit, dem Kaiserhaus nahezukommen, gar in direkten Kontakt mit den Majestäten zu treten. Zwar sind nur sehr vereinzelt direkte Quellen zu solchen Begegnungen überliefert, doch wurde die Rolle dieser offiziellen oder offiziösen Veranstaltungen als Orte des schichtenübergreifenden Verkehrs mehr als deutlich.

Dolores L. Augustines wegweisende Studie zur Wilhelminischen Business-Elite machte anschaulich, von welcher immanten Bedeutung die Partizipation an den kulturellen Praktiken der sozialen Oberschicht und die Kontaktaufnahme mit dem Hochadel speziell für sonst stärker randständige Gruppen waren. Dies betraf insbesondere die bürgerliche Unternehmerschaft und die zumeist jüdische Finanzelite, die üblicherweise keinen Zugang zur Hofgesellschaft hatten und oft weitgehend isoliert innerhalb ihrer eigenen Kreise agierten.⁹⁸ Sie stellten die am häufigsten vertretenen und am deutlichsten wachsenden Gruppen innerhalb der Sozialstruktur der Leihgebenden dar. Die Mitwirkung an den Schauen ermöglichte ihnen eine Teilhabe am kulturellen Geschehen und die Kontaktaufnahme zu weiteren gehobenen Kreisen beziehungsweise die Pflege bereits bestehender Verbindungen. Sie waren zur Konsolidierung ihrer sozialen Stellung, die wiederum eine Grundlage für viele geschäftliche Vorhaben bildete, oft unerlässlich.

Freilich waren die Leihausstellungen längst nicht die einzigen Orte zur gesellschaftlichen Partizipation in Berlin. Sie sind zwingend als Elemente eines größeren Systems zu betrachten, das aus einer Vielzahl an sozialen Räumen und kulturellen Praktiken bestand, die den Lebensstil der entsprechenden Milieus auszeichneten. Zu nennen sind neben den während der Wintersaison privat veranstalteten Salons und Festen, den Theater- und Opernbesuchen, Jagd- und Sportveranstaltungen auch die zahlreichen Clubs und Vereine, die die Mitglieder der ‚feinen Gesellschaft‘ innerhalb und außerhalb ihrer jeweiligen Zirkel regelmäßig zusammenführten. Bekanntlich wurden auch die Ausstellungen aus

96 Noch drastischere Unterschiede zeigen sich im Vergleich mit den frühen Benefizausstellungen, die auch die kleinbürgerlichen Milieus inkludierten. Freilich waren diese Schauen unter gänzlich anderen Voraussetzungen entstanden und unterschieden sich inhaltlich wie auch qualitativ stark von den späteren Beispielen. Vgl. Kap. 3.2.1.1.

97 Vgl. Frey 1999 S. 116.

98 Vgl. Augustine 1994 S. 197 f., 203.

Privatbesitz zumeist von Vereinen und in Zusammenarbeit mit etablierten Kulturträgern organisiert. Sie stellten an sich bereits mehr oder weniger exklusive kulturelle Subsysteme dar.

Betrachtet man die Ausstellungsveranstaltungen im Sinne Niklas Luhmanns (1927–1998) schließlich als kollektive Leistungen ihrer Akteursgruppe, so bedeutete die Partizipation der Leihgeberinnen und Leihgeber an diesen Leistungen zugleich eine Inklusion in die Veranstaltergruppe und damit auch die Aufnahme in ein bestimmtes Funktionssystem, konkret in das Kunstsystem.⁹⁹ Im Kontext der Ausstellungen konnten die Mitwirkenden demnach öffentlich als Angehörige der sozialen und kulturellen Elite sowie als Teilhabende an der ‚legitimen Kultur‘ sichtbar werden und ihren Anspruch auf kulturelle Hegemonie manifestieren.

5.2.3 Wertschöpfung und Wertsteigerung – Exponate als Ware?

Wie Sven Kuhrau im Zuge seiner Nachforschungen feststellte, ist Kunstbesitz immer auch als eine Wertanlage zu verstehen, obschon „die Sammler sich zumindest nach außen bemühten, die Sphären des Kommerzes und der Kunst säuberlich zu trennen“.¹⁰⁰ So zitierte er etwa Eduard Simon, für den die „eventuelle Freude über eine Wertsteigerung [...] nur eine ganz nebensächliche“ gewesen sei; es sei ihm „egal“ gewesen, was seine Kunstgegenstände, die er „nur ihrer selbst willen gekauft habe, wert werden“.¹⁰¹ Dass die Leihgeber keine direkten finanziellen Vorteile von ihrer Ausstellungsbeteiligung erwarten konnten, wurde eingangs bereits dargelegt. Unklar ist bisher jedoch, ob die Präsentation ihrer Kunstschatze langfristig nicht doch profitabel für die Besitzer und Besitzerinnen sein konnte.

Anders als die italienischen und französischen Schauen des 18. Jahrhunderts und die späteren britischen Loan Exhibitions scheinen sich die Berliner Ausstellungen aus Privatbesitz im Kaiserreich nicht in größerem Umfang zu marktähnlichen Foren für den Umschlag von Kunstwaren entwickelt zu haben. Dies gilt jedoch nicht für die älteren karitativen Formate der ersten Jahrhunderthälfte. Sie waren durchaus als Verkaufsgelgenheiten konzipiert.¹⁰²

Die exemplarische Betrachtung der Firma Thomas Agnew & Sons zeigte, dass sie ebenso wie andere Handelshäuser nicht nur verkäufliche Werke zu den deutschen Schauen einreichte, sondern mit der Eröffnung ihrer Berliner Filiale im unmittelbaren Anschluss an die englische Ausstellung ihre Geschäftsbeziehungen auch langfristig hierher erweiterte. Wenngleich Kunsthändler auf internationaler Ebene mehrfach in die Organisation von Leihausstellungen involviert waren, stellten die Beteiligungen britischer Galerien an den deutschen Schauen dezidierte Ausnahmen dar. Tatsächlich wurde in

99 Zu den Begriffen Inklusion und Exklusion vgl. Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2002. 2. Tb. S. 618–634; bes. S. 620 f., 630, 759 f.

100 Kuhrau 2005 S. 58.

101 Zit. nach ebd. [James Simons an Wilhelm Bode, 28.12.1917].

102 Siehe hierzu Kap. 2.

Berlin ein gewisser Widerstand gegen die Instrumentalisierung der Leihausstellungen für offensive Verkaufszwecke spürbar.

Dennoch ist nicht auszuschließen, dass lokal wie international agierende Händler die Schauen indirekt nutzten, um verkäufliche Stücke auszuspähen oder neue Klienten kennen zu lernen. „Ein möglichst schneller Zugriff auf die hart umkämpfte Ressource ‚alte Kunst‘ wurde durch frühzeitig aufgebaute Kontakte zu Sammlern geebnet, schon in Zeiten, in denen noch keine Verkaufsabsichten bestanden“, stellte Ulrike Wolff-Thomsen fest.¹⁰³ Bekanntlich verfügten etwa die Brüder Duveen über ein weitreichendes Netzwerk von *Scouts*, die unzählige Privatkollektionen besuchten und Werklisten führten, um neue Geschäftsverbindungen anzubahnen.¹⁰⁴ Besuche von Leihausstellungen und die Nutzung der Kataloge zum Zweck der Warenakquise würden folglich nur konsequent erscheinen.

Während ein derartiges professionelles Handeln im Rahmen der Leihausstellungen mit einigem Rechercheaufwand anhand von Nachlässen und Geschäftsakten womöglich nachzuvollziehen wäre, sind interne Transaktionen unter den Ausstellern nur schwer zu rekonstruieren. Da die Exponate selten mehrfach ausgestellt wurden, werden eventuelle Besitzwechsel innerhalb der Berliner Sammlerschaft kaum erkennbar. Sie scheinen generell jedoch nicht die Regel dargestellt zu haben.

Hinweise auf Verkaufs- oder Erwerbsangebote für ausgestellte Werke finden sich nur sehr sporadisch. Die Beispiele Adolph Thiems und Heinrich von Heintzes wurden bereits genannt. Einen weiteren Fall stellt das Portrait der *Simonetta* aus der Sammlung von Marcus Kappel dar. Ihr Besitzer schrieb über die positiven Rückmeldungen, die er dazu während der Ausstellung von 1914 erhalten hatte, an Bode: „Die Simonetta erregt übrigens hier das größte Aufsehen, je länger solche ausgestellt wird & von allen Seiten werde ich beglückwünscht. Gestern wünschte Eduard Simon, mir das Bild abzukaufen & er hatte sogar den Wunsch mir den Erwerbspreis zu bieten.“¹⁰⁵ Kappel schlug das Angebot jedoch aus. Wenige Tage später berichtete er: „Herrn Ed[uard] Simon’s Liebensehmüh’ ist vergeblich. Ich bin in der That stolz dieses herrliche Portrait Botticelli’s zu besitzen“.¹⁰⁶

Generell bleibt fraglich, ob die Eigentümer tatsächlich willens waren, Teile ihres mühevoll zusammengetragenen Kunstbesitzes (obendrein an Konkurrenten) abzugeben. Spätestens die Betrachtung der Sammlerkabinette machte deutlich, dass systematisch angelegte Kollektionen als untrennbare Einheiten verstanden wurden. So war auch Adolph Thiem nur deshalb bereit gewesen, seine *Guardis* zu veräußern, da schon ein gleich- oder gar höherwertiger Ersatz dafür parat stand.

Unabhängig von einer wirklichen und unmittelbaren Verkaufsabsicht des Besitzers lässt sich die Frage, ob die öffentliche Präsentation eines Werkes zur Konsolidierung oder gar Steigerung seines Wertes beitrug, grundsätzlich positiv beantworten. Die Exponate

103 Wolff-Thomsen 2006 S. 168.

104 Vgl. Secrest 2005 S. 3f. – Die *Scouts’ books* der 1920er und -30er Jahre im Firmenarchiv verzeichnen u. a. Sammlungen in New York, London, Toronto und Berlin. Siehe: The Getty Research Institute, *Duveen Brothers records, 1876–1981 (bulk 1909–1964)*. Series I. Business records. Series I.D. General business records: *Scouts’ book*, Various places, Oct. 24, 1927 – Dec. 31, 1932.

105 SMB-ZA, NL Bode 2842/2, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 25.05.1914.

106 Ebd.: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 27.05.1914.

wurden auf den Schauen nicht nur bekannt gemacht, sondern auch hinsichtlich ihrer Datierung, Zuschreibung und Echtheit validiert. Wie gezeigt, diskutierten die von Spezialisten verfassten Begleitpublikationen intensiv die Autorschaft und den Originalwert vielfältiger Kunstobjekte, die zugleich stilistisch verortet und damit als exemplarische Marksteine in der Gesamtentwicklung ihrer Gattung anerkannt wurden. Dies bedeutete nicht zuletzt eine Konkretisierung ihres Kunstwertes.

Die fachlich verifizierte Attribution eines Werkes an einen bestimmten Meister hatte fraglos einen wertsteigernden Effekt. Arbeiten ohne genaue Zuordnung verkaufen sich auch heute noch weniger gut, zumal sie ein deutlich höheres Risiko bergen, als Fälschungen enttarnt zu werden. Schon damals wiesen Auktionskataloge häufig detailliert auf die Ausstellungsgeschichte der Verkaufsobjekte hin. So erwähnt etwa das Vorwort zum Auktionskatalog der Sammlung Fritz Clemm, die nach dessen Tod 1907 bei Lepke versteigert wurde, explizit, dass ein Teil der Kollektion erst im Vorjahr im Palais Redern gezeigt wurde.¹⁰⁷ Angaben wie diese wirkten wie Gütesiegel. Sie dokumentierten nicht nur die Authentizität der Werke, sondern bescheinigten ihnen zugleich eine gewisse Prominenz. Es dürfte daher generell im Interesse der Kunstliebhaber gelegen haben, die Werke in ihrem Besitz durch ausgewiesene Fachleute bewerten zu lassen. Dies galt für selbstständig kaufende Sammler und Kunstfreunde ebenso wie für diejenigen, die sich bei der Akquise von Experten beraten ließen. Das Wort einer Autorität wie Wilhelm Bode galt allgemein als Qualitätsgarantie und trug zur positiven Selbstdarstellung der Besitzer als Connaisseurs bei. Das Beispiel der Sammlung Clemm legt nahe, dass auch die Erben der Besitzer von deren positivem Image profitierten, sofern diese nicht noch zu Lebzeiten über den Verbleib ihres Kunstbesitzes in einer öffentlichen Institution verfügt hatten.

5.2.4 Bringschuld? – Leihausstellungen und öffentliches Engagement

Schon mehrfach wurde auf die Ehrenpflicht der Sammler hingewiesen, die Museen zu beschenken oder zu beerben.¹⁰⁸ Diese Schuldigkeit gegenüber der Allgemeinheit – und ganz konkret auch Wilhelm Bode gegenüber – wurde nicht erst während des um 1900 einsetzenden Exodus zahlreicher deutscher Sammlungen in die USA und der gleichzeitig massiv steigenden Preise für alte Kunst virulent. Schon 1870 hatte Max Schasler anhand der kürzlich verauktionierten Kollektion des Kaufmanns Adam Gottlieb Thiermann (gest. 1859) illustriert, welche Tragödie das Trennen und Verstreuen einer solchen über Jahrzehnte gewachsenen Sammlung darstellte und welchen Verlust ihr Verkauf letztlich für die gesamte Nation bedeutete.¹⁰⁹ Auch er erklärte, der beste Weg eine solche Dispersion von

107 Vgl. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin (Hg.): *Sammlung Dr. Fritz Clemm*. Berlin 1907. S. 9.

108 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

109 Thiermann hatte mehr als 500 Gemälde namhafter niederländischer, deutscher und italienischer Meister sowie weitere 15.000 bis 20.000 Drucke besessen, darunter einen beinahe vollständigen Bestand an Rembrandt-Radierungen, den schließlich das Berliner Kupferstichkabinett erwarb. Die übrigen Blätter sowie die Gemälde wurden ab 1862 in mehreren Auktionen veräußert. Vgl.

Privatsammlungen ins Ausland abzuwenden, bestünde darin, sie als Stiftungen möglichst geschlossen heimischen Museen einzuverleiben:

Indem so die in unveräußerlicher Zusammengehörigkeit bleibende Sammlung dem allgemeinen Genuß zugänglich gemacht und dem Allgemeinbesitz übergeben wird, erscheint auch jener Fluch, der in Gestalt drohender Zersplitterung auf allen Privatsammlungen ruht, gelöst und der Genius der Kunst versöhnt, weil sie nunmehr der Beschränktheit des Monopols entzogen und als Gemeingut der Nation dem freien und unselbstsüchtigen Genuß der Gesammtheit [sic] zurückgegeben.¹¹⁰

In Schaslers Appell drückt sich eine in der bürgerlichen Wertvorstellung verwurzelte Geisteshaltung aus, der zufolge die Kunst als ein nationales Gut *per se* der Allgemeinheit gehöre und ihrem (vorübergehenden) Besitzer daher eine moralische Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft auferlege, sie „der Gesammtheit [sic] zurückzugeben“. In Anbetracht dessen erscheint das temporäre Sichtbarmachen privater Kunstsammlungen als eine Form des Zurückgebens an die Gemeinschaft, indem die Sammler ihren persönlichen Kunstgenuss mit dem Ausstellungspublikum teilten. Doch stellt sich angesichts des zeitgenössischen Verständnisses der Kunst als „Gemeingut der Nation“ die Frage, inwiefern diese (Leih)Gabe als eine selbstlose, freiwillige Geste der Besitzerinnen und Besitzer zu verstehen ist oder ob für sie im Sinne des zeitgenössischen Tugendethos nicht gar ähnlich wie hinsichtlich der Verpflichtung zum Schenken ein gewisser gesellschaftlicher Zwang zur Teilnahme an den Schauen bestand. Hierzu soll im Folgenden die bürgerliche Vorstellung vom legitimen Umgang mit privatem Kunstbesitz nochmals genauer betrachtet werden.

Max Schasler hatte mit dem erwähnten Negativbeispiel des ‚alten Thiermann‘ nicht allein das unerwünschte Verhalten im Fall einer Auflösung von Privatsammlungen dargelegt, sondern auch dessen egoistisches Gebaren zu seinen Lebzeiten beklagt. Thiermann sei ein kauziger Kunstliebhaber gewesen, der „mit eifersüchtigem Auge seine Schätze bewachte und ihren Anblick einem Fremden nur ungern gönnte“.¹¹¹ Schasler berichtete, wieviel Mühe es ihm Jahre zuvor bereitet hatte, Zugang zu der in engen, dunklen Räumen gehorteten Sammlung zu erhalten, um sie in seinem Überblick über *Berlins Kunstschätze* (1856) verzeichnen zu können. Es sei daran erinnert, dass er schon damals als einer der Ersten für die regelmäßige Veranstaltung von Leihausstellungen in Berlin plädiert hatte, um die verborgenen Sammlungen bekannt und sichtbar zu machen.¹¹²

Die bei Schasler anklingende, überwiegend in bildungsbürgerlichen Kreisen geführte Debatte über den adäquaten Umgang mit (Kunst)Besitz setzte sich während der folgenden Jahrzehnte dauerhaft fort. Insbesondere die im mittelständischen Milieu beliebten

Lugt, Frits: *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*. Amsterdam 1921. Nr. 2434. – Brendicke, Hans: *Rudolph Lepkes 1000. Katalog*. In: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 12.1895, S. 46–48. – *Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Adam Gottlieb Thiermann: Versteigerung zu Cöln am 20. Mai 1867 durch J. M. Heberle* (H. Lempertz). Köln 1867. – Schasler 1856 S. 451 f.

110 Schasler, Max: *Zur Geschichte der berliner Privatgalerien*. In: *Dio* 15.1870, H. 14–18, S. 105–107, 113–115, 121 f., 129–131, 137 f.; hier S. 115.

111 Ebd. S. 113 f.

112 Vgl. Schasler 1856 S. VI.

Zeitschriften *Der Kunstwart* und *Die Gartenlaube* publizierten zahlreiche Beiträge, die sich mit der luxuriösen Lebensführung der Unternehmerschaft und der Frage nach deren Legitimation befassten.¹¹³ Besonders drastische Ansichten vertrat der linksliberale Sozialpolitiker Heinz Potthoff (1875–1945) in seinem Artikel *Enteignung von Kunstwerken* (1910).¹¹⁴ Angesichts des kürzlich erfolgten sensationellen Verkaufs von Frans Hals' *Familie in einer Landschaft* an den New Yorker Bankier Otto Kahn (1867–1934) polemisierte er: „Wer eine Million zu vergeben hat, der darf sich damit den Spaß gestatten, die Menschheit um seltenste Kulturgüter zu berauben.“¹¹⁵ Damit bezog er sich auf das schon bei Schasler angesprochene Dilemma, dass wichtige Werke im Privatbesitz dauerhaft dem öffentlichen Blick entzogen werden.¹¹⁶

Dies machte der Reichstagsabgeordnete weiterhin anhand der jüngsten Leihausstellung der Akademie der Künste deutlich. Sie habe abermals demonstriert, wie unerreichbar diese bedeutenden Gemälde für die Allgemeinheit seien, da sie nach wenigen Wochen wieder verschwinden und es rechtlich keine Möglichkeit gäbe, ihre Besitzerinnen und Besitzer daran zu hindern, sie von nun an unter Verschluss zu halten oder etwa nach Amerika zu verkaufen. Die seit Jahren besonders in Museumskreisen beklagte Abwanderung zahlreicher deutscher Sammlungen ins Ausland verschärfte die Diskussionen um die Rechte und Pflichten wohlhabender Kunstliebhaber. Erneut wird die bis heute relevante Vorstellung vom nationalen Kulturgut erkennbar, das keine Ware und kein Prestigeobjekt, sondern einen ideellen Wert darstelle, an dem die Allgemeinheit einen berechtigten Anspruch habe.¹¹⁷

Potthoff wandte sich in seiner Kritik schließlich auch dem Kaiserhaus zu und exemplifizierte am Verhalten Wilhelms II., dass auch Staatsoberhäupter „eine ständige Bedrohung der Kultur“ darstellten.¹¹⁸ Die Frage streifend, ob fürstliche Sammlungen nicht ohnehin zu einem gewissen Anteil als Gemeingut gelten müssten, da sie häufig aus öffentlichen Mitteln finanziert seien, kam er zu folgendem Schluss:

Aber was man verlangen könnte, wäre: daß Fürsten den Besitz einzigartiger Kunstwerke nicht als Privatbesitz auffaßten, sondern sich auch hier ihrer Pflichten gegen die Kultur der Gesamtheit bewußt wären. Daß auch das leider nicht der Fall ist, bewies unter anderm [sic] wieder die Französische Ausstellung der Berliner Akademie. Eine

113 Vgl. hierzu Kuhraus Betrachtungen zur Luxusdebatte im Kaiserreich: Kuhrau 2005 S. 97–107.

114 Vgl. Potthoff, Heinz: *Enteignung von Kunstwerken*. In: *Kunstwart* 23.1910, 1. Septemberheft, S. 321–325.

115 Ebd. S. 322.

116 Potthoff ignorierte dabei die Tatsache, dass Kahn das erwähnte Gemälde nach seinem Ankauf im Metropolitan Museum ausstellen ließ. Vgl. o. V.: *Ein verkaufter Frans Hals*. In: *Cicerone* 2.1910, H. 8, S. 310.

117 Dazu sei an die Debatte um die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes (2016) erinnert, die die Aktualität dieser Problematik klar vor Augen führt. Vgl. exempl.: Meixner, Christiane: *Debatte um das Kulturgutschutzgesetz. Was heißt hier national wertvoll?* In: *tagesspiegel.de*, 06.11.2016. – Köhne, Eckart: *Die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes in Deutschland – eine Chance für die Museen*. In: *Bulletin – Deutscher Museumsbund e. V.*, Ausg. 2/15, S. 1 f.

118 Potthoff 1910 S. 322.

Anzahl der besten Werke dort entstammte dem Privatbesitz des Kaisers. Man hat ihm in überschwänglicher Weise dafür gedankt. Man hat andererseits [sic] mit Bedauern vermerkt, daß Watteaus bestes Werk, die Einschiffung zur Liebesinsel, nicht gezeigt werden konnte, weil der Kaiser die Erlaubnis zur Ausstellung verweigert habe. Ein triftiger Grund, der den deutschen Kaiser berechnete, dieses Bild der Öffentlichkeit vorzuenthalten, ist nicht genannt worden.¹¹⁹

Wiederholt drückten Rezensenten in ihren Berichten Bedauern darüber aus, wenn wichtige Sammlungen auf den Privatbesitzausstellungen fehlten oder nur ungenügend vertreten waren.¹²⁰ Zwar forderten sie von den Eigentümern keine konkreten Begründungen für ihre Entscheidungen ein, doch wird eine latent kritische Haltung ob der Zurückhaltung bedeutender Werke spürbar. Privater Kunstbesitz war nicht länger Privatsache, sondern Teil eines breiten öffentlichen Diskurses. Im Lichte der zeitgenössischen bürgerlichen Debatten über das Sammeln und den Besitz von Kunst sowie die Berechtigung der Allgemeinheit zur Teilhabe am nationalen Kulturgut erscheint die Ausstellungsbeteiligung somit tatsächlich als ein moralisches Pflichtgebot.

Dieser Gedanke wird besonders nachvollziehbar, bringt man die Schauen als Mittel zivilgesellschaftlichen Engagements mit dem auflebenden kollektiven Mäzenatentum in Verbindung. In seiner Studie zum Stiftungsverhalten der Berliner Mäzene erläuterte Manuel Frey, während der Spätaufklärung habe sich mit dem bürgerlichen Tugendbegriff ein „qualitativ neuartiges Konzept der aktiven Teilhabe des einzelnen Bürgers am Gemeinwohl“ entwickelt, das sich unter anderem über Vereinsarbeit, Stiftungen, Spendensammlungen und anderes individuelles wie gemeinschaftliches Förderverhalten ausdrückte und über das 19. Jahrhundert hinweg prägend blieb.¹²¹

Auf den vorliegenden Gegenstand übertragen findet Freys Feststellung speziell anhand der Benefizausstellungen konkrete Bestätigung. Während fast des gesamten Jahrhunderts bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs hinein vereinten sie immer wieder zahlreiche Wohltäterinnen und Philanthropen zur unmittelbaren Unterstützung Hilfebedürftiger. Wenngleich die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Kunstaustellungen aus Privatbesitz nicht unmittelbar *karitativen* Zwecken dienten, waren auch sie direkt oder indirekt der Förderung des Gemeinwohls dienlich. Ob zum Lobe des Herrscherhauses und der Nation, zur Repräsentation der Reichshauptstadt, für die Umsetzung kultur- wie bildungspolitischer Ziele oder als Teil diplomatischer Strategien, die öffentliche Präsentation der privaten Kunstsammlungen war stets mit den Interessen der Allgemeinheit verbunden und geschah nie nur um ihrer selbst willen. Dies gilt selbst für die Schauen

119 Ebd.

120 Hier sei an die Münchner Ausstellung von 1869 erinnert. Siehe Kap. 2.2. – Ebenso beklagte Max Friedländer die mangelnde Unterstützung einiger Sammler im Rahmen der Renaissanceausstellung der Münchner Secession 1901. Vgl. Friedländer, Max J.: *Sammlungen und Ausstellungen. München*. In: *Kunstchronik* N.F. 12.1901, H. 33, Sp. 523.

121 Frey 1999 S. 232. – Hierzu weiterhin: Schulz, Andreas: *Mäzenatentum und Wohltätigkeit - Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinwohls in der Neuzeit*. In: Kocka, Jürgen/Manuel Frey (Hg.): *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 240–263.

des KFMV. Wenngleich sie offenbar hauptsächlich den Zweck erfüllten, die Mitglieder zur weiteren Unterstützung zu ermuntern und neue Interessenten zu werben, so diente dies ebenfalls öffentlichen Zwecken, da das Fortbestehen des Vereins einen bedeutenden Teil der Museumsfinanzierung sicherte.

Dass diese offiziellen und informellen Ziele der Veranstaltungen nicht selten einen zusätzlichen Anreiz für die Leihgeber und Leihgeberinnen darstellten, sich an den Schauen zu beteiligen, zeigten Beispiele wie die englische Ausstellung. Freilich bleibt ungewiss, ob dort wie auch in den übrigen Fällen wirklich der freie, uneigennützig Wunsch zum Gemeinwohl beizutragen dominierte oder ob sich die Eigentümer privater Sammlungen aufgrund der damit verbundenen sozialen Vorteile mäzenatisch betätigten. Gleichwie die individuellen Motive auch gewichtet gewesen sein mögen, das Leihen von Kunstbesitz muss im hier betrachteten sozialhistorischen Zusammenhang neben anderen fördernden Tätigkeiten wie dem Schenken, Stiften und Spenden als eine Form des kollektiven mäzenatischen Handelns, als ein Instrument öffentlichen Engagements gewertet werden. – Und wie der seit Beginn des Jahrhunderts im Kontext der Leihausstellungen perpetuierte Opfertopos verdeutlicht, wurde dieses Handeln öffentlich wie intern auch in dieser Weise wahrgenommen respektive kommuniziert.

Gemeinnütziges Verhalten stellte einen essenziellen Teil des Tugend- und Wertekansons der christlichen wie auch der jüdischen bürgerlichen Gesellschaft dar. Den Paradigmen der Großzügigkeit und Nächstenliebe standen jedoch stets das Streben nach Konsolidierung der eigenen sozialen Position, die sich bekanntlich in der (kulturellen) Bildung, in Wohlstand und Geschmack ausdrückte und zu einer habituellen Lebensweise ausformte, und insbesondere das profitorientierte Wirtschaften der aufstrebenden Bourgeoisie gegenüber. So stellte Christina von Hodenberg hinsichtlich des Aufstiegs der Industriellen im Bürgertum fest: „Die Frage, wie sich das Gewinnstreben des Wirtschaftsbürgers mit dem Gemeinwohl vertrage, wurde ein steter Quell interner Auseinandersetzungen.“¹²² Zeugnisse dieser Auseinandersetzung mit dem Ethos des Kapitalismus sind unter anderem die theoretischen Schriften von Max Weber (1864–1920) und Werner Sombart (1863–1941).¹²³

Vor diesem Hintergrund wird die Kernproblematik des vorliegenden Gegenstands, das ambivalente Verhältnis der wilhelminischen Gesellschaft zum Wohlstand, nochmals anschaulich. Zwar fand die persönliche Leistung des Einzelnen durchaus Würdigung, offensives Prestigeverhalten wurde dagegen harsch verurteilt. Im Kontext der persistenten Luxuskritik erscheinen der Repräsentationswunsch der Berliner Kunstfreunde und das öffentliche Zurschaustellen ihres Reichtums auf den ersten Blick unvereinbar mit ihren strengen Moralvorstellungen. Erst über die direkte oder indirekte Gemeinnützigkeit der

122 Hodenberg, Christina von: *Der Fluch des Geldsacks. Der Aufstieg der Industriellen als Herausforderung bürgerlicher Werte*. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hgg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2000. S. 79–104; hier S. 80.

123 Vgl. exempl. Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* 20. 1904, H. 1, S. 1–54; 21.1905, H. 1, S. 1–110. – Sombart, Werner: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*. München/Leipzig 1913.

Privatbesitzausstellungen ist dieser Widerspruch sinnfällig aufzulösen. Das Narrativ wird nun umgekehrt: Die Aussteller werden gewissermaßen von ‚Angebern‘ zu ‚Wohltätern‘, die ihren schwer erarbeiteten Besitz in einer selbstlosen Geste (vorübergehend) opfern, um ihn einem höheren Ziel dienlich zu machen.

Die Leihausstellungen waren somit auch ideale Instrumente, um dem Dilemma der Privatisierung von Kunst als Fluch und Segen für die Gemeinschaft zu entgehen. Max J. Friedländer erläuterte die divergierenden Grundpositionen seiner Zeitgenossen, die bereits bei Schasler und Potthoff anklangen, in seinem vielzitierten Artikel *Über das Kunstsammeln*.¹²⁴ So war der Sammler einerseits ein Bewahrer des Kulturguts, indem er auf dem internationalen Kunstmarkt Werke erwarb, die für den Staat und die öffentlichen Einrichtungen ob ihrer begrenzten Mittel unerschwinglich blieben, doch zugleich stellte er wiederum selbst eine Bedrohung dar, indem er das kulturelle Gut dem öffentlichen Blick entziehen und der Allgemeinheit die Teilhabe am Kunstgenuss verweigern konnte. Das öffentliche Ausstellen der Privatsammlungen löste dieses Problem. Dabei gilt nicht zu vergessen, dass die Schauen trotz ihres ephemeren Charakters dank der gebildeten Fachpublikationen, der gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse und der dauerhaften kulturpolitischen Folgen durchaus eine langanhaltende Wirkung entfalteten. Nicht zuletzt hielt sich stets die Hoffnung, diese Sammlungen würden später einmal ganz dem öffentlichen Besitz zugeführt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das Leihen von Kunstbesitz dem Schenken in seinen positiven Effekten für den Gebenden ebenso wie für die Gesellschaft grundsätzlich ebenbürtig erscheint. Tatsächlich barg das temporäre Zeigen einer Privatsammlung gegenüber dem Vermächtnis oder der Schenkung an ein Museum klare praktische Vorteile: Die Aufnahme einer externen Sammlung in ein öffentliches Haus verlangt eine langfristige Vorbereitung und bedeutet stets einen finanziellen Mehraufwand. Es muss Raum geschaffen werden für neue Bestände, das Display der Dauerausstellung muss gegebenenfalls völlig umgestaltet werden und nicht zuletzt sind die Wünsche des Stifters der Sammlung zu berücksichtigen. Dies belegen etwa die jahrelangen Verhandlungen des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums mit Adolf von Beckerath ebenso wie die langwierigen Planungen für die Übergabe der Sammlung Simon an das Kaiser-Friedrich-Museum. Die vorübergehende Bereitstellung einer Leihgabe hatte für die Ausstellenden letztlich dieselben positiven Effekte wie eine dauerhafte Schenkung, wobei in der zeitlichen Begrenzung ihres ‚Verzichts‘ ein zusätzlicher Vorteil bestand.

124 Vgl. Friedländer 1919 S. 1 f.

6 Fazit und Ausblick

Die vorausgegangenen Betrachtungen machten deutlich, dass eine Beteiligung an den Ausstellungen aus Privatbesitz für die Leihgeberinnen und Leihgeber stets profitabel war – sei es ganz unmittelbar oder langfristig. Ihr (vermeintlich) altruistisches Engagement konnte sozialen wie auch finanziellen Gewinn für sie bedeuten. Ökonomische Interessen oder der Wunsch nach Anerkennung sind dennoch nicht pauschal für alle Mitwirkenden vorauszusetzen. Genauso wenig kann das punktuell zu beobachtende, mit einem bewussten Streben nach kultureller Partizipation oder gesellschaftlichem Aufstieg verbundene Prestigeverhalten einzelner Personen wie etwa Oscar Hainauer für die gesamte Gruppe der Ausstellenden verallgemeinert werden. So wie schon für die Sammlungs- und Stiftungstätigkeit der Berliner Mäzene stets von einem Motivkonglomerat auszugehen war,¹ lag auch ihrer Bereitwilligkeit ihren privaten Kunstbesitz öffentlich auszustellen ein Gemenge diverser und mitunter kontrastierender Absichten zugrunde. Derselben Prämisse folgend, zeichneten sich auch für die weiteren Akteure, die Initiatoren und Kuratoren dieser Schauen, ähnlich vielschichtige Interessenlagen ab.

So waren die Berliner Leihausstellungen meist direkt oder mittelbar mit macht- und kulturpolitischen Intentionen verbunden, die immer auch sozial wirksam wurden. Auf der Makroebene konnten sie als museumspolitische Reforminstrumente, kulturdiplomatische Annäherungsgesten oder nationale Leistungsschauen fungieren. In der Mikroebene dienten sie als Podien zur Selbstinszenierung der Beteiligten, zur Distinktion der adlig-bürgerlichen Elite oder zur Inklusion aufsteigender Gesellschaftsgruppen. Leihausstellungen nutzten der Imagegestaltung der Privatsammler und dem beruflichen Fortkommen der Kuratoren ebenso wie der kulturellen Machtbehauptung des Kaiserhauses.

Darüber hinaus waren sie Mittel zur Geschmackserziehung des Publikums, zur Wissensvermittlung an Kunstinteressierte wie auch zur Weiterbildung der Künstlerschaft. Ebenso wie die öffentlichen Kunstsammlungen stellten auch diese temporären Museen Forschungs- und Kanonisierungsinstanzen dar, die nachhaltig auf die kennerschaftliche Diskussion über Autorschaft und Originalwert ihrer Exponate einwirkten und tradierte (elitäre) Kunstanschauungen legitimieren und verstetigen halfen. Dadurch fungierten sie indirekt als ‚Marktmotoren‘ für den internationalen Handel mit alter Kunst, indem sie zum Sammeln anregten und den Wert jener anerkannten Kunstwerke steigerten.

In ihrer Multifunktionalität und Vielfältigkeit begründen sich nicht zuletzt die weite – bislang nicht voll erfasste – Verbreitung ebenso wie die langanhaltende Beliebtheit dieses Formats. Wenngleich sie im Kontext dieser Arbeit als eine zeittypische Erscheinung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dargestellt wurde, muss die Leihausstellung im Grunde

1 Vgl. Weber 2008 S. 27.

als eine der ältesten Formen in der Genese der Kunstaussstellung begriffen werden, die als Vorläuferin späterer Sammler- und Privatmuseen sowie als ein Prototyp der Sonderausstellung bis in die Gegenwart nachwirkt.

Leihausstellungen erwiesen sich in der Gesamtschau auch inhaltlich und formal als ausgesprochen flexibel. Privater Kunstbesitz wurde in Form anthologischer Gelegenheitsausstellungen, auf bazarähnlichen Benefizveranstaltungen oder autonomen, monothematischen Spezialschauen präsentiert. Damit einhergehend ist eine große Bandbreite kuratorischer Praktiken zu beobachten, die von unsystematischen Zusammenstellungen älterer und neuerer Werke über chronologische, topografische oder technische Ordnungsreihen bis hin zu stilistisch einheitlichen Epochenräumen reichte.

Bezüglich der für die vorliegende Untersuchung erstmals umfassend rekonstruierten und systematisch analysierten Displays der zehn Fallbeispiele zeigte sich dennoch eine gewisse Beständigkeit der dort angewandten kuratorischen Inszenierungsstrategien. Dazu trug einerseits die wiederholte Nutzung der Ausstellungslokale bei, wodurch die Anordnung der Objekte wesentlich mitbestimmt und in ihrer Variabilität bisweilen eingeschränkt wurde. Andererseits entstand dieser Eindruck durch die relative Homogenität der Ausstellungsprogramme. Sie reflektierten die Kunstansichten und Geschmackspräferenzen der Berliner Sammlerschaft des Kaiserreichs und konzentrierten sich überwiegend auf Werke der Renaissance, des niederländischen Barock und des französischen Rokoko. Nur punktuell gingen die Inhalte der Schauen über diesen *Common Ground* hinaus. Trotz des wiederholt betonten Anspruchs, stets weitgehend unbekannte Stücke zu zeigen und dem Publikum so eine größere Varianz anzubieten, wirkte die Auswahl der Exponate insgesamt verhältnismäßig gleichförmig.

Die schon von den Zeitgenossen beobachtete einheitliche Gestaltung der Berliner Leihausstellungen ist allerdings primär der dominanten Rolle Wilhelm Bodes zuzuschreiben. Er kuratierte mehr als zwei Drittel der für diese Studie ausgewählten Schauen. Zwar erzeugte dieses Ungleichgewicht in der Verantwortlichkeit eine gewisse Disparität innerhalb des Untersuchungssamples, doch spiegelt sich darin Bodes faktische Vorrangstellung innerhalb des Berliner Ausstellungswesens alter Kunst um die Jahrhundertwende wider. Sein Konzept der integrierten Aufstellung, das ein vorwiegend ästhetischen Gesichtspunkten folgendes Arrangement stilverwandter Werke unterschiedlicher Gattungen sowie die symmetrische Zusammenstellung mit einander in Dialog tretender Ensembles propagierte, wurde nicht nur für die spätere Hängung im Kaiser-Friedrich-Museum ausschlaggebend, sondern partiell auch von Kuratoren anderer Ausstellungen adaptiert.

Wohl gemerkt will sich die vorliegende Arbeit nicht als einen weiteren Beitrag zum Lob von Bodes kuratorischem ‚Genius‘ verstanden wissen. Vielmehr konnte sie seine Leistungen in der Entwicklung dieses wegweisenden Ordnungsprinzips durch die Gegenüberstellung mit älteren Vorbildern konkreter einordnen und kontextualisieren. So wurde dank intensiver Quellenarbeit deutlich, dass Bodes Konzept nicht allein durch die Interieurs zeitgenössischer Sammlerhäuser inspiriert, sondern ebenso von der direkten Kollaboration mit den Kunstfreunden geprägt worden war. Die Studie brachte unter anderem die Erkenntnis, dass einzelne Sammler wie Oscar Hainauer, James Simon und Adolf von Beckerath selbst aktiv an der Gestaltung ihrer Sammlungskabinette mitgewirkt hatten.

Anhand dieser und weiterer Beispiele konnte sich die Arbeit der Frage annähern, inwiefern es den Leihgebern und Leihgeberinnen ermöglicht wurde, auf die Präsentation respektive Inszenierung ihrer Sammlungen in den Ausstellungen Einfluss zu nehmen. Während bei der Gewerbeausstellung (1872) und den beiden von der Akademie veranstalteten Schauen (1908, 1910) sowohl das Programm als auch die Gestaltung der Displays von den Initiatoren vorgegeben wurden und sich die übrigen Mitwirkenden – mit Ausnahme Kaiser Wilhelms II. – dem offenbar gänzlich unterzuordnen hatten, gestand die Kunstgeschichtliche Gesellschaft ihren Mitgliedern hinsichtlich der Themenwahl und der Ausstattung der Schauen gewisse Mitsprachemöglichkeiten im Rahmen der vereinsinternen Sitzungen zu. Auch die Angehörigen des Kaiser Friedrich-Museumsvereins wurden punktuell in die Entscheidungsfindung einbezogen, wobei die Auswahl und das Arrangement der Exponate in beiden Fällen grundsätzlich Wilhelm Bode und seinen Mitarbeitern überlassen blieb.

Darüber hinaus traten jedoch einzelne Leihgebende mit ‚Sonderwünschen‘ an die Kuratoren heran, die ihnen in der Regel zumindest partiell auch erfüllt wurden. Wenngleich eine solch gezielte Einflussnahme anhand der Quellen freilich nur für einen begrenzten Teil der involvierten Sammler zu belegen ist, fand Thomas Gaethgens‘ These zur intendierten Repräsentationswirkung der Privatbesitzausstellungen hierin grundlegende Bestätigung. Die Leihgeberinnen und Leihgeber waren sich der positiven Effekte einer repräsentativen öffentlichen Inszenierung ihrer Kollektionen bewusst und bemühten sich bisweilen aktiv darum, ihren Kunstbesitz aus der Masse der Exponate herauszuheben, um sich selbst somit nicht nur gegenüber dem Publikum, sondern auch gegenüber den übrigen Ausstellenden zu distinguieren.

Insbesondere Wilhelm Bode achtete verstärkt darauf, die Werke ‚seiner‘ Sammler auf den Leihausstellungen wortwörtlich „ins beste Licht“ zu rücken.² Er selbst versprach sich von solchen Gefälligkeiten offenkundig das Entgegenkommen und die weitere Kooperation dieser für seine Museumsvorhaben so wichtigen Unterstützer und Sponsoren. Die von ihm organisierten Ausstellungen aus Privatbesitz sind somit, wie von Gaethgens angedeutet, als Teil des ‚Systems Bode‘ zu verstehen.

Inwiefern Bodes taktisches Vorgehen für das Beziehungsmanagement im Umgang mit den Berliner Mäzenen ein singuläres Phänomen innerhalb des zeitgenössischen Museums- und Ausstellungswesens darstellte, gälte es künftig anhand weiterer Studien zu prüfen. Der Gedanke scheint naheliegend, dass andere Museumsleiter oder Vorstände von Fördervereinen ähnliche Strategien in der Kollaboration mit potenziellen Stiftern anwandten, um sie für die Belange der Museen zu interessieren. Ein Blick auf die Tätigkeit weiterer im Kontext deutscher Leihausstellungen relevanter Akteure aus dem Museumsumfeld wie Georg Swarzenski (1876–1975), Gustav Pauli (1866–1938), Emil Waldmann (1880–1945) oder Walter Cohen (1880–1942) erscheint ebenso vielversprechend wie eine weiterführende Betrachtung des Ausstellungsphänomens über den hier angesetzten Untersuchungsbereich hinaus.

Die vorliegende Untersuchung konnte erstmals einen umfassenden Einblick in die Ursprünge und die Entwicklungswege dieses Ausstellungsformats geben und seine

2 GStA PK VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 32, unpag.: Wilhelm Bode an Adolph Thiem, 01.02.1890.

sozialen wie kulturpolitischen Funktionen zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs nachvollziehbar machen. Sie vertieft das Verständnis für das bis heute ambivalente Verhältnis zwischen privatem Kunstbesitz und öffentlichen Interessen sowie für die bislang kaum wissenschaftlich ergründete kulturelle Praxis des Leihens.³

Die Arbeit leistet darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur historischen Ausstellungsforschung als einer zunehmend autonomen Disziplin. Der potenzielle Erkenntnisgewinn aus der Rekonstruktion und Analyse älterer kuratorischer Praktiken wie dieser liegt nicht allein in der punktuellen Beleuchtung einzelner Ausstellungsevents, sondern vor allem unterrichten sie uns über die Kunstanschauung ihrer Zeitgenossen sowie deren sozialen Umgang mit Kunst in der Öffentlichkeit. Die Entscheidung, welche Werke für die Präsentation ausgewählt – für ausstellungswürdig befunden – werden, wie sie innerhalb der Displays platziert und in den Rezensionen besprochen werden, beinhaltet stets wichtige Aussagen über das allgemeine Kunstverständnis sowie die Intentionen der verantwortlichen Akteure und Instanzen.

Da sich die vorliegende Arbeit ausschließlich mit Leihausstellungen alter Kunst befasste, besteht auch weiterhin ein Desiderat in der Erforschung von Ausstellungen moderner Werke aus Privatbesitz. Sie existierten stets parallel zu den Schauen Alter Meister, scheinen jedoch ab der Jahrhundertwende und besonders während der 1920er Jahre einen regelrechten Trend erlebt zu haben.⁴ Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass solche Ausstellungen den Geschmack des Publikums und speziell der Sammlerschaft formen, neue Paradigmen in deren Kunstverständnis etablieren und damit letztlich den Markt für die entsprechenden Werke erweitern sollten.

Weiterhin böten die im Ersten Weltkrieg wiederauflebenden Wohltätigkeitsausstellungen zum Besten von Künstlerhilfskassen und ihre Vorläufer im 19. Jahrhundert ein vielversprechendes Forschungsfeld. So sind Kunstaussellungen für karitative Zwecke im Gegensatz zu Benefizvorstellungen in Theatern und Konzerthäusern bisher nicht eingehender untersucht worden.⁵ Ebenso gilt es diplomatisch motivierte (Leih-)Ausstellungen künftig näher in den Blick zu nehmen und insbesondere auf der Akteurebene nach den konkreten Hintergründen ihrer Entstehung und Propagierung zu fragen.⁶

Den größten Mehrwert dürfte eine fortgesetzte Untersuchung der Leihausstellungen jedoch für die Provenienz- und Kunstmarktforschung bringen. Die Kenntnis der

3 So scheinen das Leihnehmen und Leihgeben als zentrale Elemente des Teilens in der sog. Sharing Economy zwar im Interessengebiet der Nachhaltigkeitsforschung und Finanzkommunikation zu liegen, als Phänomen im Kultursektor ist es bislang jedoch nicht untersucht worden. Vgl. exempl. Andreotti, Alberta u. a.: *Participation in the Sharing Economy. Report from the EU H2020 Research Project Ps2Share: Participation, Privacy, and Power in the Sharing Economy*. In: *SSRN Electronic Journal* 2017.

4 Diese Feststellung beruht auf der dieser Studie zugrundeliegenden Datensammlung, die allein für die Jahre von 1920 bis 1929 knapp doppelt so viele (ca. 40) Leihausstellungen zeitgenössischer und neuerer Meister listet wie Ausstellungen alter Kunst.

5 Vgl. exempl. Gardner, Matthew/Clark De Simone, Alison (Hgg.): *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge 2020.

6 Hierzu werden aktuell laufende Studien wie die von Matilde Cartolari und Charlotte Faucher weitere wichtige Erkenntnisse bringen.

Privatbesitzausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts schafft eine wichtige Grundlage für die Recherche nach der Herkunft von und dem Handel mit Kulturgut. Die für diese Zeit zahlreich vorhandenen Kataloge geben einen breiten Überblick über lokale und regionale Sammlerkreise sowie internationale Beziehungsnetze. Als Zeugnisse der historischen Besitzverhältnisse einer beträchtlichen Menge von Kunstwerken geben sie bisweilen Hinweise auf Eigentumswechsel und helfen Objektbiografien zu vervollständigen.

Ein besonderer Gewinn liegt dabei in der Dokumentation alternierender Zuschreibungen, für die die vorliegende Arbeit bereits mehrere Beispiele aufführen konnte. Das Wissen um frühere Attributionen gerade älterer Kunstwerke ermöglicht es, diese Stücke für weitere Forschungsarbeiten im Kontext ihrer Ausstellungs- und Besitzgeschichte konkret zu identifizieren. Unter Umständen können so verschollene Arbeiten wiederaufgefunden und wiederentdeckte Werke eindeutig zugeordnet werden. So konnte etwa die nähere Betrachtung des James Simon Kabinetts (1898) zur Identifikation mehrerer bislang unbekannter Stücke beitragen, die 1904 Teil des nun wiedereröffneten Sammlungsraums im heutigen Bode-Museum waren.⁷

Um solches Wissen für weitere Studien nutzbar zu machen, bedürfte es einer größeren digitalen Forschungsinfrastruktur, die etwa die Ausstellungsverzeichnisse in einer Datenbank zugänglich machen und ergänzende Informationen aus Rezensionen und weiteren Quellen damit verknüpfen sollte. Die Heidelberger Universitätsbibliothek setzt ähnliche Vorhaben bereits für historische Auktionskataloge um, auch sind dort viele Kunstzeitschriften und einzelne Ausstellungsverzeichnisse als Digitalisate zugänglich. Eine Verbindung zwischen diesen und externen Quellen oder die Implementierung von Annotationen brächte einen bedeutenden Gewinn für die Provenienzrecherche.

Alternativ könnten umfassende Datensätze wie das hier erarbeitete Ausstellungsverzeichnis oder die Daten- und Quellensammlung zu knapp 300 weiteren deutschen Leihausstellungen der Zeit zwischen 1814 und 1933 auf anderen Forschungsplattformen, etwa in Kooperation mit den *Digital Humanities Labs* des Leibniz Instituts für Europäische Geschichte, zugänglich gemacht werden. Ein solches digitales Kompendium nach dem Vorbild von Graves' *A century of Loan Exhibitions* (1913) würde die Recherche nach historischem Kulturgut um ein Vielfaches vereinfachen und beschleunigen.

Darüber hinaus könnten so die näheren Zusammenhänge zwischen Privatbesitzausstellungen und dem zeitgenössischen Kunstmarkt, die hier nur am Rande beleuchtet werden konnten, tiefergehend untersucht werden. So sollten insbesondere die Beteiligungen von Kunsthändlern an Leihausstellungen, aber auch die von Galeristen selbst veranstalteten Ausstellungen aus Privatbesitz näher in den Blick genommen werden, um deren Funktionen für das Bekanntwerden beziehungsweise Bekanntmachen verkäuflicher Werke oder etwa die Konsolidierung von Werten und Preisen herausarbeiten zu können.

Nicht zuletzt konnte die vorliegende Arbeit auf das besondere Potenzial digitaler Ausstellungsrekonstruktionen hinweisen, mit deren Hilfe auch solche temporären Displays visualisiert werden können, die nicht fotografisch dokumentiert sind. Hierin hätte die Autorin wesentlich weiter gehen können und wollen. So bestünde gerade für die beiden

7 Für die fruchtbare Zusammenarbeit sei an dieser Stelle nochmals Neville Rowley gedankt.

von der Kunstakademie veranstalteten Leihausstellungen auf Grundlage ihrer Verzeichnisse durchaus die Möglichkeit, einen Großteil der Räume etwa nach dem Vorbild des von Janine Barchas an der University of Texas initiierten Projektes *What Jane saw* virtuell nachzubilden.⁸ Derartige Rekonstruktionen sind jedoch mit einem massiven Zeit- und Kostenaufwand verbunden, zumal sie nicht zuletzt die Problematik der Bildrechte mit sich bringen, die für jedes einzelne Exponat eingekauft werden müssten. Ein solch umfassendes Projekt ließ sich im Rahmen der vorliegenden Dissertation und insbesondere unter den durch die COVID-19 Pandemie erschwerten Arbeitsbedingungen vorerst nicht umsetzen.

Dennoch ist es ein besonderes Verdienst der Arbeit, umfassende Daten zu mehreren Hundert Exponaten sowie ihren Besitzerinnen und Besitzern auf Basis langwieriger Archiv- und Literaturrecherchen gesammelt und die Umstände ihrer Ausstellung zusammenhängend dargelegt zu haben. Dank der weitgehend offenen Fragestellung und dem multiperspektivischen Zugang war es möglich, erstmals eine größere Zahl von Leihausstellungen empirisch zu untersuchen und den temporären Transfer von privatem Kunstbesitz in den öffentlichen Raum im Kontext der historisch-sozialen Bedingungen im Deutschen Kaiserreich nachvollziehbar zu machen.

In der Gesamtschau erscheint die Leihausstellung als ein typisches Phänomen des von bürgerlichen Idealen geprägten 19. Jahrhunderts, in dem der eigene Reichtum „zum Wohle des Ganzen für soziale und kulturelle Bedürfnisse mobilisiert“ werden sollte.⁹ Die zwischen Eigennutz und Gemeinwohl divergierenden sozialen und kulturpolitischen Anforderungen an diese Schauen waren insbesondere für das gespaltene Verhältnis des wilhelminischen Bürgertums zu privatem Kunstbesitz und persönlicher Leistung symptomatisch. Privatsammlungen auszustellen erschien in diesem Kontext gleichermaßen als Pflicht wie als Bedürfnis.

8 Das Projekt rekonstruierte zwei bedeutende Ausstellungen englischer Kunst, die 1796 und 1813 in den Räumen der ehemaligen Shakespeare Gallery in London veranstaltet und nachweislich von der Autorin Jane Austen (1775–1817) besucht wurden. Vgl. Whatjanesaw.org.

9 Schulz 1998 S. 244.

7 Anhang

7.1 Abkürzungen

7.1.1 Allgemeine Abkürzungen

AdK	(Königlich Preußische) Akademie der Künste, Berlin
Aufn.-Nr.	Aufnahmenummer
bevollm.	bevollmächtigter
BFAC	Burlington Fine Arts Club, London
BI	British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, London
Diagr.	Diagramm
DOG	Deutsche Orient-Gesellschaft, Berlin
erm.	ermittelt
Fa.	Firma
GBK	Große Berliner Kunstausstellung
gegr.	gegründet
Geh. Leg. Rat	Geheimer Legationstrat
Geh. Komm. Rat	Geheimer Kommerzien-Rat
Geh. Reg. Rat	Geheimer Regierungs-Rat
Gen. Konsul	Generalkonsul
KFMV	Kaiser Friedrich-Museums-Verein [Schreibweise bei Gründung], Berlin
KG	Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin
K. K.	Kaiserlich Königliche/r
Komm. Rat	Kommerzien-Rat
konv.	konvertiert
KWG	Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V., Berlin
Leb. Dat.	Lebensdaten
Lit. VZ	Literaturverzeichnis
MdA	Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses
MdH	Mitglied des Preußischen Herrenhauses
MdR	Mitglied des Deutschen Reichstags
Mk	Reichsmark
Nachf.	Nachfolgend/Nachfolger

o. N.	ohne Nummer
Pers.	Personen
Pf.	Pfennige
Rek.	Rekonstruktion
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (seit 2013 Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis)
Rt.	Reichstaler
Sgr.	Silbergroschen
Tab.	Tabelle
Thlr.	Taler
Votr. Rat	Vortragender Rat
Wirkl. Leg. Rat	Wirklicher Legations-Rat
unpag.	unpaginiert

7.1.2 Abkürzungen für Tages- und Wochenzeitungen

Bär	<i>Der Bär, illustrierte Berliner Wochenschrift für vaterländische Geschichte</i> (Berlin, 1875–1900)
BBZ	<i>Berliner Börsen-Zeitung</i> (Berlin, 1857–1930)
BC	<i>Der Berliner Courir. Ein Morgenblatt für Theater, Mode, Eleganz, Stadtleben und Localität</i> (Berlin, 1827–1830)
BTB	<i>Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung</i> (Berlin, 1877–1939)
BVZ	<i>Berliner Volkszeitung. Organ für jedermann aus dem Volke</i> (Berlin, 1890–1930)
DRu	<i>Deutsche Rundschau</i> (Berlin, 1874–1964)
DZ	<i>Deutsche Zeitung</i> (Wien, 1871–1907)
Fremden-Blatt	<i>Fremden-Blatt und Tags-Neuigkeiten der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien</i> (Wien, 1847–1919)
Gaulois	<i>Le Gaulois</i> (Paris, 1868–1929)
Germania	<i>Germania. Zeitung für das Deutsche Volk</i> (Berlin, 1871–1938)
HBH	<i>Börsen-Halle, ab 1905 Hamburgischer Correspondent und neue hamburgische Börsen-Halle</i> (Hamburg, 1805–1934)
März	<i>März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur</i> (München, 1907–1917)
Nat. Zt.	<i>National-Zeitung der Deutschen</i> (Gotha, 1796–1829)
NAZ	<i>Norddeutsche Allgemeine Zeitung</i> (Berlin, 1878–1918)
NFP	<i>Neue Freie Presse</i> (Wien, 1864–1939)
NZ	<i>National-Zeitung</i> (Berlin, 1848–1910)
PA	<i>Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung</i> (Prag, 1867–1918)
PP	<i>Le Petit Parisien</i> (Paris, 1876–1944)
RR	<i>Rigasche Rundschau. Organ der baltischen konstitutionellen Partei</i> (Riga, 1894–1939)

Spectator	<i>The Spectator</i> (London, seit 1828)
Times	<i>The Times</i> (London, seit 1788)
VZ	<i>Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitung</i> (Berlin, 1721–1934)
Western Daily	<i>The Western Daily Press</i> (London, seit 1858)
Woche	<i>Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift</i> (Berlin, 1899–1944)

7.1.3 Abkürzungen für Fachzeitschriften und Nachschlagewerke

ADB	<i>Allgemeine Deutsche Biografie</i> , hrsg. von der Historischen Commission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. 56 Bde. Leipzig 1875–1912
Allg. Wohnungs- anzeiger	<i>Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin nebst Adreß- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg auf d. Jahr Aus amtlichen Quellen zusammengestellt durch J. A. Bünger</i> (Berlin, 1856–1872)
Annuaire	<i>Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe</i> (Paris, seit 1843)
Art Journal	<i>The Art Journal</i> (London 1849–1912)
Athenaeum	<i>The Athenaeum</i> (London, 1828–1921)
Berl. Adreßbuch	<i>Berliner Adreßbuch für das Jahr... , unter Benutzung amtlicher Quellen</i> (Berlin, 1870–1843)
Burl. Mag.	<i>The Burlington Magazine for Connoisseurs</i> (London, 1903–1947)
CDA	<i>La chronique des arts et de la curiosité</i> (Paris, 1859–1922)
Cicerone	<i>Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers</i> (Leipzig, 1909–1930)
Dio	<i>Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan d. dt. Kunstvereine</i> (Berlin, 1856–1875)
DKB	<i>Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Organ der deutschen Kunstvereine</i> (Stuttgart, 1850–1859)
FBPG	<i>Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte</i> , hrsg. von Wolfgang Neugebauer und Frank-Lothar Kroll (Berlin, seit 1991)
GdBA	<i>Gazette des Beaux Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité</i> (Paris, 1859–1948)
Gegenwart	<i>Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben</i> (Berlin, 1872–1931)
Gesellschafter	<i>Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Ein Volksblatt</i> , hrsg. von F. W. Gubitz (Berlin, 1817–1850)
GgTaH	<i>Gothaisches genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser</i> (Gotha, 1900–1932)
GgTbH	<i>Gothaisches genealogisches Taschenbuch der briefadeligen Häuser</i> (Gotha, 1907–1919)
GgTfH	<i>Gothaisches genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser</i> (Gotha, 1848–1941)

GgTgH	<i>Gothaisches genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser</i> (Gotha, 1825–1942)
Gothaischer Hofkalender	<i>Gothaischer genealogischer Hof-Kalender nebst diplomatisch-statistischem Jahrbuch</i> (Gotha, 1763–1944)
Grenzboten	<i>Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst</i> (Leipzig, Berlin, 1841–1922)
HpA	<i>Handbuch des preußischen Adels</i> , hrsg. unter Förderung des Königlichen Herold-Amtes (Berlin, unregelm. ersch. ab 1892)
JDA	<i>Jahrbuch des deutschen Adels</i> , hrsg. von der Deutschen Adelsgenossenschaft (Berlin 1896, 1898, 1899)
JdBm	<i>Jahrbuch der Berliner Museen</i> , hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Berlin, 1959–2013)
JKPK	<i>Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen</i> (Berlin, 1880–1919)
KfA	<i>Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur</i> (München, 1885–1900)
KuG	<i>Kunst und Gewerbe. Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunst-Industrie</i> (Weimar, 1867–1880)
Kunstblatt	<i>Morgenblatt für gebildete Stände/Kunstblatt</i> (Stuttgart, Tübingen 1816–1849)
Kunstchronik	<i>Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.</i> Beiblatt der ZfbK (Leipzig, 1866–1918).
Kunstfreund	<i>Der Kunstfreund</i> (Berlin, 1885; nach 1. Jg. eingestellt)
Kunstgewerbeblatt	<i>Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden</i> [...]. Beiblatt der ZfbK (Leipzig, 1885–1917)
Kunstwanderer	<i>Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen</i> (Berlin, 1919–1932)
Kunstwelt	<i>Die Kunstwelt: deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst</i> (Potsdam, 1911–1914)
KuK	<i>Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe</i> (Berlin, 1902–1933)
MGKL	<i>Meyers Großes Konversations-Lexikon</i> (Leipzig, 1840–1986)
Monatshefte	<i>Monatshefte für Kunstwissenschaft</i> (München, 1908–1922)
Museumskunde	<i>Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen</i> (Berlin, seit 1905)
NDB	<i>Neue Deutsche Biografie</i> , hrsg. von der Historischen Akademie bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Berlin seit 1953)
OcK	<i>Organ für christliche Kunst. Organ des Christlichen Kunstvereins für Deutschland</i> (Köln, 1851 – nach 1869)
ODNB	<i>Oxford Dictionary of National Biography</i> . 60 Bde, (London, seit 2004)
RfK	<i>Repertorium für Kunstwissenschaft</i> (Berlin, 1876–1931)
ZfbK	<i>Zeitschrift für bildende Kunst</i> (Leipzig, 1866–1932)
ZfeW	<i>Zeitung für die elegante Welt. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater</i> (Berlin 1801–1859)

7.2 Verzeichnis der Fallbeispiele

Das folgende Verzeichnis dient der strukturierten Darstellungen der quellengesicherten Daten zu den zehn gewählten Fallbeispielen dieser Arbeit.¹ Aufgrund der differenzierten Quellenlage können die Informationen nicht in allen Fällen vollständig eruiert werden. Die Kerndaten zu den jeweiligen Ausstellungen sind nach folgenden Gesichtspunkten aufgeschlüsselt:

- Die *Dauer* der Ausstellung wird in Tagen sowie mit den konkreten Daten des ersten und letzten Öffnungstages einschließlich möglicher Verlängerungen abgegeben. Auf geschlossene Veranstaltungen (Previews, Vernissagen etc.) wird gesondert hingewiesen.
- *Ausstellungsort*, *Öffnungszeiten* und *Eintrittspreise* werden angegeben soweit bekannt. Eintrittspreise gelten pro Person und Tag, Dauerkarten werden ggfs. gesondert angegeben.
- Die *Einnahmen*, *Kosten* und *Finanzierung* sowie Eintrittsgelber sind in der jeweils aktuellen Währung verzeichnet. Die Angaben stellen zum Teil Schätzwerte dar.
- Der *Umfang* der Ausstellung bezieht sich auf die quantitative Menge der Exponate. Sie wird aus den Quellen zitiert oder anhand der Katalogangaben (ggfs. als Schätzwert) wiedergegen.
- Als *Initiatoren und Veranstalter* werden diejenigen Personen und Institutionen bezeichnet, die den Quellen zufolge für das Zustandekommen der Ausstellungen aktiv als Organisatoren und/oder als Ideengeber verantwortlich waren.
- Sofern ein *Ausstellungskomitee* für die Organisation der jeweiligen Ausstellung verantwortlich war, werden dessen Mitglieder unter Nennung ihrer Aufgaben im Komitee sowie ihrer beruflichen Funktionen aufgelistet.
- Die *Leihgeberinnen und Leihgeber* sind in alphabetischer Folge bzw. nach ihrer höfischen Rangordnung aufgeführt. Verzeichnet werden sowohl Personen, die in den Ausstellungskatalogen als Leihgebende gelistet werden, als auch solche, die in anderen Quellen genannt sind. Zur konkreten Identifizierung und näheren Beschreibung ihrer sozialen Position werden bei der Erstnennung knappe Informationen wie Lebensdaten und berufliche Stellung angefügt.
- Aussagen zur *Öffentlichkeitswirkung* und zum *Publikumsverkehr* werden ergänzend zur Tabelle 6 aus ausgewählten zeitgenössischen Berichten zitiert.

Im Sinne einer besseren Übersichtlichkeit wird bei den Quellenangaben ausschließlich die Kurzzitation verwendet. Zitate werden in der historischen Schreibweise wiedergegeben und nur dann korrigiert, wenn das Verständnis durch orthografische Fehler beeinträchtigt ist.

Sammelnachweis der verwendeten Nachschlagewerke zur Identifizierung der beteiligten Akteure:

ABD	Gothaische genealogische	Kunsthandbuch 1897
Allg. Wohnungsanzeiger	Taschenbücher	Martin 1913
Annuaire	Gothaischer Hofkalender	MGKL
Datenbank der deutschen Parlaments- abgeordneten Drewes 2013	Hankinson 1949	Mosley 2003
Berl. Adreßbuch	HpA	NDB
BIORAB Kaiserreich online	JdA	ODNB
	Kuhrau 2005	

¹ Ergänzend dazu fasst Tabelle 6 diese Daten nochmals übersichtlich zusammen.

7.2.1 Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughaus (1872)

Kerndaten:

Dauer	1. September bis 17. November 1872 (78 Tage) ²
Ort	Obergeschoss des Königlichen Zeughauses, Unter den Linden 2
Veranstalter	Vorstand des Deutschen Gewerbemuseums zu Berlin (Ausstellungsleitung)
Protektorat	Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria von Preußen ³
Öffnungszeiten	täglich 10–16 Uhr, sonntags 11–16 Uhr ⁴
Eintrittspreise	5 Silbergroschen ⁵ [entsprechend 50 Pf.] ⁶
Umfang	ca. 4.000 Exponate „aus allen Gebieten des Kunstgewerbes“ ⁷ „Aus den königl. Schlössern allein sind durch den Kaiser etwa 600 Gegenstände der Ausstellung übergeben worden. Die kgl. Museen sind mit mehr als 1500 Gegenständen beteiligt [...]“ ⁸
Finanzierung	Städtische, staatliche und private Förderung, Ausstellungsfonds anteilig durch die das Handels- und das Finanzministerium, die Stadt Berlin und den Großhändler Louis Ravené (1823–1879) ⁹
Gesamtkosten	83.700 Mk ¹⁰
Einnahmen	„[...] nahe an 27 000 Mark [wurden] durch Eintrittsgelder und etwas über 3000 Mark durch den Verkauf der Kataloge und sonstige kleine Einnahmen gedeckt, der Rest durch die oben erwähnten Zuschüsse.“ ¹¹
Besuchszahlen	„Die Zahl der Besucher des Monats September betrug über 21,000.“ ¹² Gesamt: ca. 54.000 – 60.000 Personen ¹³

2 Die Ausstellung sollte ursprünglich am 1. November 1872 schließen und wurde um 16 Tage verlängert. Vgl. BBZ 18.1872, Nr. 500, 25.10.1872, S. 7.

3 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43, Bl. 21–23: Ausstellungskomitee an Kultusminister Adalbert Falk, 08.05.1872. – Ebd. 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 56: Karl v. Normann an Carl Grunow, 02.01.1872. [Abschrift].

4 Vgl. VZ 25.10.1872 Nr. 250, unpag. [Anzeigenteil].

5 Vgl. Ebd.

6 Zwischen 1871 und 1873 wurde der Taler (oder Neue Reichstaler) im Deutschen Kaiserreich sukzessive durch die Mark zu 100 Pfennigen ersetzt, entsprechend 1/3 Taler. Ein Taler entsprach bis dahin 30 Silbergroschen (360 Pfennigen). Vgl. hierzu: Suhle 1971 S. 182.

7 VZ Nr. 203, 31.08.1872, unpag. [*Die Kunstgewerbe-Ausstellung im Zeughause*].

8 Dio 18.1872, Nr. 32, 08.09.1872, S. 253.

9 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 77–80, 84, 91–95: Korrespondenz des Ministers Heinrich von Itzenplitz mit dem Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums und Minister Otto von Camphausen, 03. und 04.03.1872, 30.03.1872, 19.–26.04.1872. – VZ Nr. 116, 22.05.1872, unpag. [*Locales*].

10 Vgl. Lessing 1881 S. 12.

11 Ebd.

12 VZ Nr. 203, 31.08.1872, unpag.

13 Laut Julius Lessing besuchten über 60.000 Personen die Schau. Anhand der Einnahmen aus den Kartenverkäufen, die er selbst mit 27.000 Mk bezifferte, liegt jedoch eine Gesamtbesucherzahl von

Ausstellungskomitee:***Geschäftsführender Ausschuss***

Viktor Herzog von Ratibor (1818–1893) Vorsitzender des Ausstellungskomitees, seit 1867 Mitglied des Museumsvorstands, 1893 MdH, 1872–1890 MdR

Carl Grunow (1823–1893) Stellv. Vorsitzender, Architekt, 1857–1859 Büro Gropius und Grunow, 1867–1873 Direktor des Gewerbemuseums, 1872 Königlicher Kronenorden VI. Klasse

Dr. Julius Lessing (1843–1908) Ausführer der Kommission der Ausstellung (kuratorische Leitung), Kunsthistoriker, Dozent an der Gewerbeschule, Vorsteher der Minutoli-Sammlung, ab 1873 Direktor des Gewerbemuseums, jüdisch

Martin Gropius (1824–1880) Architekt, 1867 Zweiter stellv. Vorsitzender des Gewerbemuseums, Direktor der Kunstgewerbeschule

Johannes Siegmund Elster (1823–1891) 1867 Mitglied des Museumsvorstands, Gründer einer Fabrik für Gaslampen, Laternen und Gasmessgeräte

Komm. Rat Paul March (1830–1903) seit 1868 Mitglied des Museumsvorstands, seit 1863 Leiter der Tonwarenfabrik Ernst March

Louis Sußmann-Hellborn (1828–1908) Bildhauer, 1867 Mitglied des Museumsvorstands, jüdisch

Executions-Commission

Hauptmann Julius [von] Ising (1832–1898) Delegierter des Kriegsministeriums [?], Vorstand des Artilleriedepots (Zeughaus), zuständig für die Beräumung des Waffendepots

Geh. Reg. Rat Ferdinand von Quast (1807–1877) Delegierter des Kultusministeriums [?], Archäologe, Architekt, seit 1843

Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen, Rat im Kultusministerium

Geh. Reg. Rat Justus Rommel (1805–1899) Delegierter des Handelsministeriums, Stadtgerichtsrat, seit 1870 im Handelsministerium

Ferdinand Luthmar (1842–1921) Architekt, Dozent an der Gewerbeschule, Leitung Einbauten im Zeughaus

Sonstige Komiteemitglieder (beratendes Gremium)

Prof. Dr. Adolf Bastian (1826–1905) 1868 Gründer des Museums für Völkerkunde

Geh. Hofrat Hans Robert Bussler (1810–1883) Hofstaatssekretär, Intendant der Königlich Preußischen Gemäldesammlung

Geh. Reg. Rat Julius Dielitz (1805–1896) Generalsekretär der Königlichen Museen, Kultur- und Kunsthistoriker

Geh. Hofrat Carl Robert Dohme (1817–1896) 1836–1888 Mitglied des Hofmarschallamts, 1866 Hofstaatssekretär, 1877–1888 Direktor des Hohenzollernmuseums

Arnold Ewald (1815–1874) 1867 Mitglied des Museumsvorstands, Dozent an der Kunstgewerbeschule, Historienmaler

Johann Georg Halske (1814–1890) 1867 im Vorstand des Gewerbemuseums, 1847–1867 Mitinh. der Telegraphen-Bauanstalt von Siemens & Halske

August von Heyden (1827–1897) Historienmaler, ab 1874 Mitglied der Direktion des Märkischen Provinzial-Museums Berlin und Hg. der *Blätter für Kostümkunde*

rund 54.000 zahlenden Personen nahe. Insofern müssten mehr als 6.000 Personen die Ausstellung kostenlos besucht haben. Auch die Angabe, dass während der ersten 30 Öffnungstage über 21.000 Besucher, also durchschnittlich 700 pro Tag, anwesend waren weist auf eine etwas geringere Gesamtbesuchszahl hin. Vgl. Lessing 1881 S. 12.

Georg Hiltl (1826–1878) Hofschauspieler, Experte für historische Waffen, ab 1873 Direktor der Waffensammlung des Prinzen Karl

Prof. Dr. Friedrich Hofmann (1820–1895) 1864–1875 Stadtschulrat von Berlin

Heinrich Graf von Itzenplitz (1799–1883) 1862–1873 Staatsminister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten

Heinrich Eduard Kochhann (1805–1890) Politiker, seit 1871 im Vorstand des Gewerbemuseums

Geh. Komm. Rat Dr. Hugo von Kunheim (1838–1897) Chemiefabrikant, 1867 im Vorstand des Gewerbemuseums

Freiherr Leopold von Ledebur (1799–1877) Historiker, Heraldiker, 1832–1875 Direktor der Königlichen Kunstkammer

Leonhard Heinrich Lehfeldt (1834–1876) seit 1872 Stadtrichter, 1867 Mitglied des Museumsvorstands, jüdisch (?)

Reg. Rat und Baurat Gustav Möller (1826–1881) Architekt, 1868–1881 Direktor der Königlichen Porzellan-Manufaktur

Karl von Normann (1827–1888) Königlicher Kammerherr und Major z. D., seit 1864/65 Privatsekretär der Kronprinzessin, anschließend auch Korrespondenzsekretär des Kronprinzen, 1866–1883 vortragender Rat und Adjutant des Kronprinzen (danach Hofmarschall)

Rechnungsrat H. Ohse. Geh. Archivar der Königlichen Hauptbank, Vorsteher des Archivs der Preußischen Bank

Friedrich Wilhelm Graf von Perponcher-Sedlnitzky (1821–1909) Offizier à la suite, 1884–1888 Oberhof- und Hausmarschall von Wilhelm I. sowie Intendant der königlichen Schlösser

Prof. Dr. Ferdinand Karl Wilhelm Piper (1811–1889) Theologe, Vorsitzender des wissenschaftlichen Kunstvereins

Wilhelm Graf de Pourtalès (1815–1889) Preußischer Diplomat

Geh. Komm. Rat Ludwig Friedrich Jacob Ravené (1823–1879) Eisenwarengroßhändler, an 1867 im Vorstand des Gewerbemuseums

Geh. Reg. Rat Franz Reuleaux (1829–1905) Ingenieur, 1868–1879 Direktor der Gewerbe-Akademie

Arnold Freiherr von Rosenberg (1824–1883) Kammerherr und Zeremonienmeister

Götz Burkhard Graf von Seckendorff (1842–1910) 1872 Hofkavalier des Kronprinzenpaares

Dr. Hermann Schwabe (1830–1874) Direktor des Städtischen statistischen Büros, seit 1868 im Vorstand des Gewerbemuseums

Königlicher Wirklicher Geh. Rat Guido Graf von Usedom (1805–1884) Diplomat, 1872–1879 kommissarischer Generaldirektor der Kgl. Museen

Komm. Rat Franz Vollgold (1810–1880) Silberwarenfabrikant

Hugo von Winterfeld (1836–1898) Oberst-Lieutenant, persönlicher Adjutant Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Alexander

Leihgeber und Leihgeberinnen:¹⁴

Angehörige des Kaiserhauses

Wilhelm I. (1797–1888) 1871–1888 Deutscher Kaiser und König von Preußen

Königin Witwe Elisabeth Ludovika von Preußen (1801–1873) Schwägerin Kaiser Wilhelms I., Witve König Friedrich Wilhelms IV.

Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen

(1831–1888) Kronprinz des Deutschen Reichs, 1888 Deutscher Kaiser und König von Preußen

Victoria Princess Royal (1840–1901)

Kronprinzessin des Deutschen Reichs,

14 Vgl. Kat. 1872 S. 7–10.

1888 Deutsche Kaiserin und Königin von Preußen, ab 1888 Kaiserin Friedrich
Prinz Karl von Preußen (1801–1883) Bruder Kaiser Wilhelms I.

Alexander von Preußen (1820–1896) Cousin des Kaisers, General der Infanterie

Öffentliche Sammlungen, Behörden und Institute

Königliches Museum Sammlung kleiner Kunstwerke (ehem. Kunstkammer), Ethnografische Sammlung, Kupferstichkabinett, Abteilung der Renaissance-Skulpturen

Beuth-Schinkel Museum

Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin

Magistrat der Haupt- und Residenz-Stadt Berlin

Minutoli- und Hanemann-Sammlung

Königliche Akademie der Künste

Königliche Gewerbe-Akademie

Königliche Porzellan-Manufaktur

Königliche Bibliothek

Privatpersonen

O. Allard[t] (Leb. Dat. nicht erm.) Polizei-Lieutenant

Hermann Amsler (1835–1881) Kunsthändler, Mitinh. der Kgl. Hofkunsthandlung Amsler & Ruthardt

Philipp Arons (1821–1902) Portrait- und Genremaler

Prof. Dr. Adolf Bardeleben (1819–1895) Geh. Medizinalrat und Generalarzt, Prof. der Chirurgie, Direktor der Chirurgischen Klinik und dirigierender Arzt in der Charité, Mitglied der wissenschaftlichen Deputation für das Medizinalwesen

Frau Geh. Obertribunalsrat Bartels (Leb. Dat. nicht erm.) i. e. T. Bartels, geb. Troschel, Witwe des Ober-Reg. Rats C. Bartels (?)

Prof. Karl Becker (1820–1900) Maler, 1882–1895 Präsident der AdK

Geh. Komm. Rat Albert Borsig (1829–1878) Maschinenbaumeister u. Fabrikbesitzer, Maschinenbauanstalt A. Borsig

Max von Brandt (1835–1920) Oberstleutnant, seit 1872 deutscher Ministerresident in Japan

Herr D. Chodowiecky (Leb. Dat. nicht erm.) Sammler von Gemälden und Grafik

Herr Max Czarnikow (1829–1885) Fabrikant, Fa. Moritz Czarnikow & Co, Kunst- und Metallgießerei

Dr. [J.W.] Ewald (Leb. Dat. nicht erm.) Mitglied der Akademie der Wissenschaften

Dr. Julius Friedländer (1813–1884) Direktor des Münzkabinetts, Numismatiker, jüdisch, 1818 ev. getauft

Konsul Gärtner (Leb. Dat. nicht erm.) Sammler japanischer Kunst

Auguste Grimm (1832–1919) Tochter von Wilhelm Grimm

Carl Grunow [Komitee]

Oscar Hainauer (1840–1894) Bankier, Vertreter des Bankhauses Rothschild, jüdisch, 1887 oder 1888 ev. konv.

Ferdinand Graf Harrach (1832–1915) Maler, Offizier im Stab des Kronprinzen während des Deutsch-Französischen Krieges

August von Heyden [Komitee]

Anna Marie Louise Hirsch-Piaget (1839–1916) Rentiere, bis 1874 verh. mit dem Astronomen Adolphe Hirsch (1830–1901)

Prof. Friedrich Wilhelm Jaehns (1809–1888) Kgl. Musikdirektor, Direktor des Jähnschen Gesangsvereins und Gesangslehrer

Dr. Fedor Jagor (1816–1900) Ethnograph

Ferdinand Ja[c]ques (Leb. Dat. nicht erm.) Bankier, Mitinh. der Fa. Jos. Jacques, Mitglied der Kaiser-Wilhelm-Stiftung für Deutsche Invaliden

Fräulein von Jlow (Leb. Dat. nicht erm.)
Rentiere

Karl Keil (1838–1889) Bildhauer

Wilhelm Baron von Knobelsdorf[f] (1825–1908) Generalmajor, Wappenforscher

Herr von Kunowsky (Leb. Dat. nicht erm.)
Obertribunalsrat

Frau M. Le Coq (Leb. Dat. nicht erm.) Rentiere

Frau Lehfeld[t]. Rentiere, i. e. Therese Friederike Lehfeldt geb. Lehmann (1837–1925), Gattin von Leonhard Heinrich Lehfeldt (Komitee) (?)

Prof. Dr. Friedrich August Leo (1820–1898)
Schriftsteller, Buchhändler, Übersetzer, Shakespeare-Forscher, jüdische Eltern, 1824 getauft

Frau Leo (Leb. Dat. nicht erm.) i. e. Elisabeth Friedländer (Leb. Dat. nicht erm.), jüdische Familie (konv.)

Bernhard von Lepel (1818–1885) Hauptmann und Adjutant im 2. Garde-Landwehrregiment, Schriftsteller und Dichter

Carl Robert Lessing (1827–1911) Stadtgerichtsrat, Verleger

Dr. Julius Lessing [Komitee]

J. A. Lewy [Levy] (Leb. Dat. nicht erm.)
Hofantiquar Sr. Maj. d. Kronprinzen, Antiquitätenhändler und Bronzewarenfabrikant, jüdisch

Albert Löwe [Loewe] (gest. 1897) Kulturstadtrat

J. W. Mannkopff (Leb. Dat. nicht erm.)
Oberst a. D.

Louis Müller (Leb. Dat. nicht erm.) Glasmaler, Inh. d. Instituts für Glasmalerei

H. Ohse [Komitee]

Herr von Oliczewski (Leb. Dat. nicht erm.)
Fräulein Pauli (Leb. Dat. nicht erm.)

Eduard von Peu(c)ker (1791–1876) General der Infanterie und General-Inspekteur des Militär-Erziehungs- und Bildungswesens, 1848/49 Reichskriegsminister, 1816 nobilitiert

Herr C. Possard[t] (Leb. Dat. nicht erm.) Rittergutsbesitzer

Wilhelm Graf de Pourtalès [Komitee]

Gräfin de Pourtalès. i. e. Agnes geb. Gräfin von Wylich und Lottum (1830–1909) oder Anna geb. v. Bethmann Hollweg (1827–1892)

Wilhelm Malte II. Fürst zu Putbus (1833–1907) 1860 MdH, bis 1888 Obersttruchseß, Mitglied des Pommerschen Provinziallandtags

Frau Riedel (Leb. Dat. nicht erm.)

Frau Röhe (Leb. Dat. nicht erm.)

Arnold Freiherr von Rosenberg [Komitee]

Herr Rosenberg (Leb. Dat. nicht erm.) Kreisgerichtsrat in Neuruppin

Herr Schachtel (Leb. Dat. nicht erm.)

Karl Schneider (1826–1905) Mitarbeiter des Kultusministeriums

Agnes von Schuckmann (1804–1886) geb. von Winterfeld, verw. Oberst-Lieutenant Ludwig Friedrich Albrecht von Schuckmann (1793–1868)

Herr Schwartz (Leb. Dat. nicht erm.) Obertribunalsrat

G. Heinrich Simon (1833–1892) Buchhändler, seit 1863 Inh. v. S. Calvary & Comp., warsch. jüdisch [im Katalog aufgeführt als „Herr Calvary“]

Herr Sommer (Leb. Dat. nicht erm.)

Gustav Spangenberg (1828–1891) Maler, seit 1869 Prof. an der AdK

Louis Sußmann-Hellborn [Komitee]

Herr Ulrici (Leb. Dat. nicht erm.) Fabrikant

Ferdinand Vogts (Leb. Dat. nicht erm.) Dekorateur und Möbelhändler, Hoflieferant Sr. Maj. d. Kaisers, Mitinh. d. Fa. Ferdinand Vogts & Co.

Hugo von Winterfeld (1836–1898) Oberstlieutenant – Komiteemitglied

Herr Wunder (Leb. Dat. nicht erm.) Fabrikant

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

28. August 1872 Vorbeseichtigung durch das Komitee¹⁵
 1. September 1872 Eröffnungsfeier und 2. September 1872 Publikumsfreigabe:

Die Ausstellung im Zeughause ist am Sonntag, 1. September, Mittags 1 Uhr durch den Protector den Kronprinzen in feierlicher Weise eröffnet worden und ist am Montag der Benutzung des Publicums übergeben.

Der Eröffnung haben auch die Prinzen Carl und Adalbert beigewohnt, der Kronprinzessin, welche mit dem Kronprinzen gemeinsam das Protectorat der Ausstellung führt, war es leider nicht möglich an der Feier teilzunehmen. Die Einladungen waren an die Spitzen der Behörden, sämtliche Aussteller und andere Männer, welche dem Unternehmen ihre Hülfe zugewendet hatten, ergangen. Unter den Anwesenden waren die Minister Graf Itzenplitz, Delbrück und Falk, der Oberbürgermeister von Berlin Hobrecht, der Polizeipräsident v. Madai, der Ministerialdirector Moser die Vertreter der Stadt Berlin, der Akademie der Wissenschaften und Künste, der Universität, der Kaufmannschaft, die Vorstände der Museen und höheren Unterrichtsanstalten, die Vertreter der Presse und gemeinnützigen Bildungsvereine – ein ebenso erlesen als zahlreiche Gesellschaft.¹⁶

Der Kronprinz, der gestern Früh von seiner Reise nach Süddeutschland in Potsdam angekommen, erschien Mittags [sic] schon in Berlin, um die von ihm ins Leben gerufene Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu eröffnen. Der Prinz nahm die Eröffnungsrede, die der Director des Gewerbe-Museums hielt, mit großer Freundlichkeit auf, besichtigte die Ausstellung mit Befriedigung und unterhielt sich mit vielen Künstlern so eingehend über die ausgestellten Gegenstände, als sei er stets ein Raritätensammler gewesen, der genau um dieselbe Zeit zwei Jahre zuvor die Truppen bei Sedan zum Siege führte.¹⁷

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses und anderer Ehrengäste:

1. September 1872 Besuch des russischen Großfürsten Nikolaus¹⁸
 11. September 1872 Besuche des Kaisers Franz Joseph I., des Zaren Alexander II., des Zarewitsch Alexander sowie der Großfürsten Wladimir und Nikolaus am

„Um halb zwei Uhr Nachmittags machte Kaiser Franz Joseph in Begleitung des Kronprinzen von Sachsen im königl. Palais seinen Abschiedsbesuch. Hierauf besuchten noch Kaiser Franz Joseph und Kaiser Alexander sowie die Großfürsten die kunstgewerbliche Ausstellung im Zeughause und die Kunstausstellung in der Akademie, wobei der Kronprinz des deutschen Reiches die Herrschaften geleitete.“¹⁹

15 BBZ 18.1872, Nr. 406, 31.08.1872, S. 7.

16 KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

17 NFP Nr. 2885, 05.09.1872, S. 5.

18 „Der russische Großfürst Nikolaus besah gleichzeitig mit ihm [dem Kronprinzen, Anm. SK] Trophäen aus dem französischen Kriege und ließ sich dieselben erklären.“ DZ Nr. 241, 02.09.1872, S. 3.

19 PA Nr. 217, 13.09.1872, S. 2.

„Um 3 Uhr Nachmittags fuhr der Kaiser Franz Josef nach der Gewerbe-Ausstellung, welche sich im Zeughause befindet. Der Kronprinz erwartete, als Protektor der Ausstellung, an der Spitze sämmtlicher Aussteller und des Zeughaus-Kommando's unseren Kaiser. Die Besichtigung dauerte kaum eine halbe Stunde, als schon der Ober-Bürgermeister vorfuhr, um den österreichischen Kaiser durch die Stadt zu geleiten allein der Kronprinz wollte unseren Kaiser durchaus als Cicerone begleiten, was wieder Franz Josef ablehnte, bis der Kronprinz den Bürgermeister leise bei Seite schob und sich auf seinen Platz setzte. Das half. Der Kronprinz selbst geleitete unsern Kaiser durch die Stadt.“²⁰

20. September 1872 Erster Besuch der Prinzessin Marie von Preußen²¹
28. September 1872 Besuch Kaiser Wilhelms I. in Begleitung des Flügeladjutanten Major Ludwig Wilhelm Theodor von Winterfeld (1798–1881)²²
29. September 1872 Besuch der Großfürstin Helene von Russland, geb. Prinzessin Charlotte von Württemberg (1807–1873) und ihres Bruders, des Prinzen August von Württemberg (1813–1885)²³
4. Oktober 1872 Besuch des Preußischen Kronprinzenpaars²⁴
5. Oktober 1872 Besuch des Prinzen Karl von Preußen und der Prinzessin Marie²⁵
20. Oktober 1872 Besuch des Großherzogs Friedrich I. von Baden (1826–1907)²⁶

20 L. W. 1872.

21 BBZ 18.1872, Nr. 44, 21.09.1872, S. 2.

22 BBZ 18.1872, Nr. 456, 29.09.1872, S. 2.

23 VZ Nr. 229, 01.10.1872, Titelseite.

24 „Der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin kamen gestern Vormittag zu einem kurzen Aufenthalt von Potsdam nach Berlin. Der Kronprinz begab sich bald nach der Ankunft zur Besichtigung der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände zu Fuß nach dem Zeughause [...].“ VZ Nr. 233, 05.10.1872, Titelseite.

25 BBZ 18.1872, Nr. 468, 06.10.1872, S. 2.

26 VZ Nr. 247, 22.10.1872, unpag.

7.2.2 Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit J. J. K. K. u. K. K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin (1883)

Kerndaten:

Dauer	25. Januar bis 12. März 1883 (47 Tage) ²⁷
Ort	1. Obergeschoss der Königlichen Akademie der Künste, Unter den Linden 38
Veranstalter	Expertenkomitee (15 Personen)
Öffnungszeiten	11–15 Uhr bei Tageslicht, abends von 18–21 Uhr bei elektrischer Beleuchtung ²⁸
Eintrittspreise	2 Mk, ab 01.02. Preisreduktion auf 1 Mk ²⁹
Umfang	Das Ausstellungsverzeichnis führt 151 Nummern auf, wobei wiederholt mehrere Exponate unter einer Nummer (a, b, c) zusammengefasst wurden. Insgesamt waren 299 Gemälde, Skulpturen, Wandteppiche und Möbelstücke ausgestellt.
Finanzierung	Unbekannt
Gesamtkosten	Schätzungsweise 45.000 Mk ³⁰
Einnahmen	„Ueber das finanzielle Ergebnis der Ausstellung in der Akademie der Künste bewahrt das Comité bis jetzt Stillschweigen. Die Kosten waren, da u. a. für 2 Millionen Kunstgegenstände zu versichern waren, sehr bedeutende. Wie man hört, beliefen sie sich auf rund 45 000 Mark. Die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern sollen etwa die Hälfte eingebracht haben.“ ³¹
Besuchszahlen	„Der Besuch des Publicums war ein überaus starker.“ ³²

Ausstellungskomitee:³³

Geschäftsführender Ausschuss

Götz Burkhard Graf von Seckendorff. Vorsitzender des Komitees

Dr. Wilhelm [von] Bode (1845–1929) kuratorische Leitung, Akquise der Leihgaben aus Privatbesitz, 1872–1883 Assistent an der Skulpturenabteilung der Berliner Museen, ab 1883 Direktor der Gemädegalerie

Dr. Robert Dohme jr. (1845–1893) verantwortlich für die Leihgaben der Königlichen

Sammlungen, seit 1871 Hausbibliothekar Kaiser Wilhelms I., 1875–1883 Direktorial-Assistent und anschließend (titularischer) Direktor der Nationalgalerie, ab 1884 Kustos der Königlichen Kunstsammlungen, ab 1891 ständiger Sekretär der AdK (zunächst kommissarisch und ab 1893 fest)

Oscar Hainauer. Einrichtung des Renaissancekabinetts

27 Ein offizielles Ende der Ausstellung wurde nicht von Beginn an festgelegt, sondern erst später bekanntgegeben. Vgl. BBZ 28.1883, Nr. 107, 04.03.1883, S. 7.

28 Vgl. VZ Nr. 14, 09.01.1883, unpag. [Lokales]

29 Vgl. BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6f.

30 Vgl. BBZ 28.1883, Nr. 181, 18.03.1883, S. 6.

31 Ebd. – Anderen Angaben zufolge belief sich der Versicherungswert auf 5 Mio Mk. Vgl. VZ Nr. 14, 09.01.1883, unpag. [Lokales].

32 BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6f.

33 Vgl. Kat. 1883 S. IV.

Sonstige Komiteemitglieder (beratendes Gremium)

- Clotar Graf von Blankensee-Fircks (1824–1896)** Kgl. Hofmusik, General der Kavallerie, Herr auf Altgörszig und Feldkirch, Ehrenritter des Johannisordens, 1857 in den erblichen Grafenstand erhoben
- Adolf von Carstanjen (1825–1900)** Zuckerfabrikant, 1881 nobilitiert
- Wilhelm Gumprecht (um 1834–1917)** Bankier
- Ludwig Knaus (1829–1910)** Maler, 1874–1882 Professor der AdK
- Guido von Madai (1810–1892)** seit 1872 Polizeipräsident von Berlin
- Wilhelm Graf de Pourtalès.** Wirkl. Geh. Rat Wilhelm Graf von Redern (1802–1883), Oberst-Kämmerer, Generalintendant der
- Kgl. Hofmusik, General der Kavallerie, Kanzler des Schwarzen Adler-Ordens, nach 1848 MdH
- Dr. Richard Schöne (1840–1922)** seit 1872 Referent für Kunstangelegenheiten im Preuß. Kultusministerium, 1879–1905 Generaldirektor der Königlichen Museen
- Geh. Ober-Reg. Rat Dr. Gustav Stüve (1833–1911)** Jurist
- Dr. Hermann Weber (Leb. Dat. nicht erm.).**³⁴ Subdirektor der Feuerversicherung der Bayrischen Hypotheken- und Wechselbank in München
- August Wredow (1804–1891)** Bildhauer, Professor und Senatsmitglied der AdK

Leihgeber und Leihgeberinnen:*Angehörige des Kaiserhauses*

Wilhelm I.

Privatpersonen

- Adolf von Beckerath (1833–1915)** Seidenhändler
- C. Beer (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Georg[e] Friedrich Amadeus Beer (1825–1896)** Rentier, Geh. Finanzrat a. D., Stellv. Direktor der Preußischen Immobilien-Aktien-Bank, jüdische Familie
- Francisco Graf de Benomar (1829–1900)** 1883–1889 Spanischer Botschafter in Berlin
- Prof. Dr. Carl Bernstein (1842–1894)** Jurist, jüdisch
- Theodor von Bethmann-Hollweg (1829–1886)** Jurist, Diplomat, Rittergutsbesitzer, 1859–61 und 1866 MdA, 1873 MdH, MdR (fraktionslos bzw. freikonservativ)
- Clotar Graf von Blankensee-Fircks [Komitee]**
- Dr. Wilhelm [von] Bode [Komitee]**
- Elisabeth Fürstin zu Carolath-Beuthen geb. Gräfin Hatzfeld zu Trachenberg (1839–1914)** bis 1881 Gattin von Karl Fürst zu Carolath-Beuthen (1845–1912)
- Adolf von Carstanjen [Komitee]**
- Hermann Fr[a]jenkel (1850–1932)** Bankier, Mitinh. der Jacquier und Securius Bank, jüdisch, Millionär
- Siegmund Goldschmidt (Leb. Dat. nicht erm.)** Königlicher Hofmechaniker und Bandagist
- Wilhelm Gumprecht [Komitee]**
- Oscar Hainauer [Komitee]**
- Dr. Carl Ludwig Hoepner (1819–1885)** Sanitätsrat, Sanitäts- und Gerichtsarzt
- Helene Gräfin von Hülsen-Haeseler (1829–1892)** Schriftstellerin, Salonnière
- Robert Wilhelm Itzinger (gest. 1889)** Bankier

34 Vgl. Berliner Adreßbuch 1883 S. 1108. – Die Identität Dr. Hermann Webers ist nicht eindeutig zu fassen. Er stellte unter anderem ein Gemälde Poussins aus und wird in einer Rezension der *Kunstchronik* unter den Sammlern gelistet. Ob es sich hierbei um den in London lebenden deutschstämmigen Mediziner und Münzsammler Hermann Weber (1823–1918) handelte, bleibt ungeklärt. Vgl. Kunstchronik 18.1883, Nr. 17, 02.02.1883, Sp. 300.

- Prof. Ludwig Knaus [Komitee]**
Carl Kuhtz (1809–1899) Rentier, ehem. Besitzer der Roten Apotheke
- Herta von Lamprecht geb. von Caprivi (1833–1890)** Rentiere, Schwester des Reichskanzlers Leo Graf von Caprivi (1831–1899), Witwe des Gerichtsassessors Karl Friedrich von Lamprecht (1829–1871)
- Julius Lepke (gest. 1885)** Mitinh. der 1812 von Nathan Levi Lepke (1799–1864) gegr. Hofkunsthändler, jüdisch (?), [im Kat. bez. als N. L. Lepke]
- Gustav Levy [Lewy] (Leb. Dat. nicht erm.)** Antiquitäten- und Kunsthändler, wahrsch. jüdisch
- J. A. Levy [Lewy] (Leb. Dat. nicht erm.)** Hofantiquar des Kronprinzen, Antiquitätenhändler und Bronzewarenfabrikant, jüdisch
- Hugo Freiherr von Mecklenburg (1845–1916)** kgl. Preuß. Lieutenant à la suite des Garde-Cuirassierregiments, Majoratsbesitzer
- Emil Philipp Meyer (Leb. Dat. nicht erm.)** Kunsthändler, Inh. der Firma Emil Ph. Meyer & Co., jüdisch
- Julius Meyer (1830–1893)** 1872–1883 Direktor der Gemäldegalerie
- Prof. Paul Meyerheim (1842–1915)** Maler, Prof. an der HfbK, Mitglied der AdK
- Dr. Theodor Mommsen (1817–1903)** Althistoriker
- Frau J. von Mutius, geb. von Mecklenburg (Leb. Dat. nicht erm.)** Verw. Rittergutsbesitzerin
- Marius Freiherr von Pasetti-Friedenburg (1841–1913)** K. K. österr.-ungar. Botschaftsrat in Berlin
- Otto Pein (Leb. Dat. nicht erm.)** Rittergutsbesitzer auf Münchberg bei Berlin, Bodes Hauswirt
- Friedrich Wilhelm Graf von Perponcher-Sedlnitzky**
Wilhelm Graf de Pourtalès [Komitee]
- Komm. Rat Hugo Pringsheim (1845–1915)** Eisenbahnunternehmer, Bankier, Rittergutsbesitzer, jüdisch
- Arthur Prins-Reichenheim (gest. 1892)** Fabrikbesitzer, R. Reichenheim & Sohn, jüdisch
- Wilhelm Graf von Redern [Komitee]**
Dietrich Reimer (1818–1899) Verlagsbuchhändler, Mitinh. d. Verlagsbuchhandlung Reimer & Höfer
- Georg Reimer (1804–1885)** Verlagsbuchhändler, Mitinh. d. Verlagsbuchhandlung G. Reimer
- Johanna Reimer geb. Winter (1817–1902)** Witwe des Verlegers Karl Reimer (1801–1858) (Weidmann'sche Buchhandlung)
- Gustav Richter (1823–1884)** Hofmaler
- Marie Rosenfeld geb. Goldschmidt (Leb. Dat. nicht erm.)** jüdisch
- Napoléon-Louis de Talleyrand-Périgord Herzog von Sagan und Valençay (1811–1898)** Französischer Militär, Politiker, 1867 Jurymitglied bei der Pariser Weltausstellung
- Dr. Richard Schöne [Komitee]**
James Simon (1851–1932) Großkaufmann, Mitinh. d. Fa. Gebrüder Simon Baumwollenwarenfabrik, Leinen- und Manufakturwaren
- Carl [Karl Theodor] von Strantz (1820–1895)** Generalleutnant a. D.
- Geh. Ober-Reg. Rat Dr. Gustav Stüve [Komitee]**
Rudolph Stüve (1828–1896) Kgl. Baurat, Architekt, Bruder v. Gustav Stüve
- Louis Sußmann-Hellborn**
Adolph Thiem (1832–1923) Börsenmakler
- Hans Freiherr von Türckheim-Altendorf (1814–1892)** Jurist, 1864–1883 badischer Gesandter in Berlin
- B.[ernhard] Ulrici (1811–1893)** Landrat und Reg. Rat a. D.
- Dr. Hermann Weber [Komitee]**
Prof. August Wredow [Komitee]

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

23. Januar 1883 Vorbesichtigung

24. Januar 1883 feierliche Eröffnung

„Zu der ersten Besichtigung hatte das Komitee an eine zahlreiche Gesellschaft von Künstlern, Gelehrten und ‚Kunstschreibern‘ [...] Einladungen ergehen lassen. Man bemerkte u. A. Professor Mommsen, Ludwig Knaus, Ad. Menzel, den Direktor der kgl. Gemäldegalerie Dr. Julius Meyer, den Direktor Dr. Jordan, Dr. Richard Dohme, Dr. Lippmann, Direktor Julius Lessing. In Begleitung des Geh. Ober-Reg. Rathes Dr. Wehrenpfennig widmete auch der Kultusminister von Goßler längere Zeit der Besichtigung.“³⁵

„Wie wir erfahren, ist vom Kaiser und vom Kronprinzen genehmigt worden, dass die aus Anlass der Silbernen Hochzeit des Kronprinzen-Paares veranstaltete Ausstellung von Gemälden und Kunstwerken alter Meister im Gebäude der Kunstakademie am Donnerstag eröffnet wird. Die feierliche Eröffnung, welcher der Kaiser, der Kronprinz und die Kronprinzessin beiwohnen werden, ist auf Donnerstag 2 Uhr Nachmittag festgesetzt. Am Mittwoch Abend wird die Ausstellung von einem geladenen Publicum, Vertretern der Ministerien, der städtischen Behörden, der Presse und Anderen, besichtigt werden.“³⁶

„Am Vorabend des kronprinzlichen Silberhochzeitstages ist für eine eingeladene Gesellschaft von Notabilitäten Berlins, den Cultusminister, seine Ministerialräthe, die Directoren aller Berliner königlichen Kunstanstalten, den Oberbürgermeister, Bürgermeister und Stadtverordneten-Vorsteher, die Vertreter des Senats der Akademie, hervorragende Künstler, Journalisten und Kunstfreunde die Ausstellung alter Meisterwerke im Akademiegebäude bei elektrischer Glühlicht-Beleuchtung eröffnet worden. Heute am 25. wird das kronprinzliche Paar mit den anderen Mitgliedern der kaiserlichen Familie und den fürstlichen Gästen sie besichtigen, während sie für das Publikum erst von Freitag ab geöffnet wird. Es ist die einzige festliche Veranstaltung, welche durch den Trauerfall im Königshause nicht alterirt worden ist, während derselbe die ganze sonstige Festesfreude vernichtet hat.“³⁷

26. Januar 1883 Publikumsöffnung³⁸**Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses und anderer Ehrengäste:**

25. Januar 1883 Besuch des Kronprinzenpaares mit seinen Töchtern Charlotte (1860–1919), Viktoria (1866–1929), Sophie (1870–1932) und Margarethe (1872–1954) sowie dem Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818–1901) und dem Erbgroßherzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1844–1894):

„Der Kronprinz, die Kronprinzessin mit den Prinzessinnen Töchtern, sowie der Großherzog und der Erbgroßherzog von Weimar begaben sich heute 2 Uhr in das Akademiegebäude, um die darin zu Ehren der Jubelfeier bereitete Kunstaussstellung

35 R.S. 1883.

36 BBZ 39.1883, Nr. 36, 22.01.1883, S. 3. – Vgl. weiterhin BBZ 39.1883, Nr. 41, 25.01.1883, S. 7.

37 Pietsch 1883a Nr. 42.

38 R.S. 1883.

zu besichtigen. Bei dieser Besichtigung waren nur noch die Mitglieder des Comités gegenwärtig, welche die Führung durch die zusammengestellten Kunstwerke übernahmen. Das kronprinzliche Paar verweilte längere Zeit in den Sälen, die in ihrem reichen Schmuck gar nicht wiederzuerkennen sind und sprachen wiederholt ihre Befriedigung und ihren Dank für das Geschaffene aus. Auch die anderen fürstlichen Besucher äußerten sich voll der höchsten Anerkennung. Eine zahlreiche Menge stationierte vor dem Akademiegebäude und begrüßte die kronprinzlichen Herrschaften bei ihrer Ankunft und der Abfahrt mit herrlichem Zuruf.³⁹

26. Januar 1883 Besuch der Kronprinzessin Victoria mit ihrer Schwägerin Marija Duchess of Edinburgh (1853–1920)⁴⁰
31. Januar 1883 Besuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zusammen mit Großherzog Friedrich I. von Baden und der Schwester des Kronprinzen Großherzogin Luise von Baden (1838–1923) sowie der Prinzessin Marie von Sachsen-Altenburg (1854–1898)⁴¹
6. Februar 1883 Besuch des Kronprinzenpaars bei elektrischer Beleuchtung in Begleitung von Bode, von Seckendorff und Hainauer⁴²
26. Februar 1883 Besuch des Großherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin und der Großherzogin Auguste von Mecklenburg-Schwerin (1822–1862)⁴³
28. Februar 1883 Besuch Kaiser Wilhelms I. mit Führung durch Bode, Dohme, von Seckendorff und Hainauer; zuvor Besuch des Kronprinzenpaars, König Alberts von Sachsen (1828–1902) und der Königin Carola von Sachsen (1833–1907), des Prinzen Albert von Wales (1841–1910), des Kronprinzen Rudolph von Österreich und Ungarn (1858–1889), des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, des Grafen Philippe von Flandern (1837–1905) und der Gräfin Maria Luise von Flandern (1845–1912) sowie des Prinzen Philipp von Sachsen-Coburg und Gotha (1844–1921) und der Prinzessin Louise von Sachsen-Coburg und Gotha (1858–1924) „nebst den andern hier weilenden fremden Fürstlichkeiten“⁴⁴
12. März 1883 Besuch des Kronprinzenpaars⁴⁵

39 NZ 36.1883, 26.01.1883, 1. Beiblatt, unpag. – Vgl. weiterhin BBZ 39.1883, Nr. 45, 27.01.1883, S. 1.

40 Vgl. NAZ 22.1883, Nr. 44, 27.01.1883, S. 2.

41 Vgl. BTB 12.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6f.

42 Vgl. ebd., Nr. 65, 08.02.1883, S. 3.

43 Vgl. ebd., Nr. 97, 27.02.1883, S. 6.

44 Vgl. BBZ 39.1883, Nr. 101, 01.03.1883, S. 8. – VZ Nr. 101, 01.03.1883, unpag.

45 Vgl. ebd., Nr. 121, 13.03.1883, S. 1.

7.2.3 Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts (1890)

Kerndaten:

Dauer	1. April bis 18. Mai 1890 (48 Tage) ⁴⁶
Ort	1. Obergeschoss der Königlichen Akademie der Künste, Unter den Linden 38
Veranstalter	Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin
Öffnungszeiten	Wochentags 10–17 Uhr, So 12–16 Uhr
Eintrittspreise	1 Mk, ab 14. Mai auf 50 Pf. herabgesetzt, ⁴⁷ Zeitkarte 3 Mk
Umfang	464 Exponate ⁴⁸
Finanzierung	Garantiefonds der Vereinsmitglieder ⁴⁹
Gesamtkosten	6905,65 Mk „[...] Die Einnahmen der diesjährigen Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft betragen Mark 5629,65, die Ausgaben Mark 6905,65; sonach ergibt sich ein Fehlbetrag von Mark 1276. Die Gesellschaft erteilte dem Herrn Schatzmeister Entlastung und fasste den Beschluss: aus Baarmitteln [sic] der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft den Fehlbetrag von Mark 1276 zu decken. Indem die Kunstgeschichtliche Gesellschaft den Herren, welche mit so grosser [sic] Bereitwilligkeit einen Garantiefond für die verflossene Ausstellung gezeichnet und eingezahlt haben, verbindlichst dankt, werden die Herren gebeten, die eingezahlten Beträge wieder zurückzunehmen.“ ⁵⁰
Einnahmen	5629,65 Mk ⁵¹
Besuchszahlen	„Die Ausstellung niederländischer Kunstwerke in der Akademie ist jetzt geschlossen; sie hat im Ganzen einen Besuch von über 6000 Personen gehabt.“ ⁵²

Ausstellungskomitee:

Geh. Reg. Rat Dr. Wilhelm [von] Bode. seit 1890 Direktor der Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin	Direktor des Kupferstichkabinetts, 1886 Mitgbegr. KG
Geh. Reg. Rat Dr. Friedrich Lippmann (1838–1903) Kunsthistoriker, seit 1876	Geh. Ober-Reg. Rat Karl Lüders (1834–1923) Kommissarischer Direktor der Königlichen Porzellan Manufaktur, Ministerialbeamter

46 Die Schließung war ursprünglich für den 15. Mai vorgesehen. Vgl. VZ Nr. 121, 13.03.1890, unpag.

47 BTB 19.1890, Nr. 240, 14.05.1890, S. 6.

48 Laut Kat. KG 1890.

49 KG Sitzungsbericht V. 1890 S. 23.

50 Vgl. Ebd.

51 Vgl. Ebd. – SMB-ZA, IV/NL Bode 2860: Richard von Kaufmann an Wilhelm Bode, 14.04.1890 und 25.04.1890. – Ebd. NL Bode 2261: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 22.04.1890

52 BVZ 38.1890, Nr. 116, 21.05.1890, S. 3.

Dr. Paul Seidel (1858–1929) seit 1888 Direktor der Sammlungen des Königlichen Hauses
Geh. Ober-Finanzrat Robert von Pommer Esche (1833–1898) Provinzial-Steuer-Direktor

Dr. Fritz [von] Harck (1855–1917) – Katalog-redaktion⁵³. Kunsthistoriker, Rittergutsbesitzer auf Seußlitz, 1877 Volontär am Berliner Kupferstichkabinett, 1911 durch Friedrich August II. von Sachsen nobilitiert „und Andre“⁵⁴

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Angehörige des Kaiserhauses

Wilhelm II. (1859–1941) 1888–1918 Deutscher Kaiser und König von Preußen

Victoria Kaiserin Friedrich seit 1888 Kaiserinwitwe

Privatpersonen

Philipp Arons (1821–1902) Portrait- und Genremaler

Adolf von Beckerath

Prof. Dr. Carl Bernstein (1842–1894) Jurist, KG

Geh. Rat Dr. Wilhelm [von] Bode [Komitee]

Baron von B.[odeck] (Leb. Dat. nicht erm.)

Prof. Otto Brausewetter (1833–1904) Historienmaler, Dozent an der AdK

Franz Brodtmann (Leb. Dat. nicht erm.)
Rentier

E. Broicher (Leb. Dat. nicht erm.)

Adolf von Carstanjen

Prof. Alexander Conze (1831–1914) Archäologe, Direktor der Antikensammlung Berlin

Geh. Leg. Rat Dr. Willibald von Dirksen (1852–1928) Jurist, Diplomat, Politiker, seit 1881 im diplomatischen Dienst, 1887 nobilitiert, 1888 Wirkl. Leg. Rat und vortr. Rat im Auswärtigen Amt, 1892 Geh. Leg. Rat, 1903–1912 MdR, 1904–1913 MdA (Reichs-Freikonservative Partei), Millionär, Rittergutsbesitzer

August Graf von Dönhoff-Friedrichstein (1845–1920) Jurist, Diplomat, Politiker, 1871–1881 Mitarbeiter des Auswärtigen Amtes in Paris, Wien, London u. a., ab 1881 MdR (fraktionslos bzw. konservativ), MdH (deutschkonservativ), Millionär, Präsident der KG

Dr. Friedmann (Leb. Dat. nicht erm.)

Wilhelm Gumprecht

Anna Gwinner geb. Speyer (1861–1940) Gattin Arthur Gwinners

Konsul Arthur Gwinner (1856–1931) Direktor der Deutschen Bank

Heinrich Freiherr von Heintze[-Weißenrode] (1834–1918) ab 1892 Chef des Hofjagdamtes, Major a. D.

Julie Hainauer geb. Prins (1850–1926) Gattin Oscar Hainauers

Oscar Hainauer

Dr. Fritz [von] Harck [Komitee]

Josefine von Heintze geb. von Frankenberg und Proschlitz (1842–1903) Gattin von Heinrich Freiherr von Heintze

Prof. Albert Hertel (1843–1912) Maler, Dozent an der AdK

Carl [von] Hollitscher [Edler von Hollenwarth] (1845–1925) Österreicher, Kaufmann, Teilh. bei Heckscher & Gottlieb Rückversicherungsbureau, seit 1875 in Berlin ansässig, KG, jüdisch, 1900 nobilitiert durch Franz Joseph I.

Eduard Husemann (Leb. Dat. nicht erm.)
Bankier, Inh. d. Bankgeschäfts Ed. Husemann

Prof. Dr. Richard [Ritter] von Kaufmann[-Asser] (1849–1908) Jurist, Nationalökonom, KG, jüdisch (konv.?), 1870 wurde der Vater

53 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2352: Fritz Harck an Wilhelm Bode, 31.03.1890.

54 Vgl. GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 28: Paul Seidel an Kaiser Wilhelm II., 13.01.1890.

Jakob Kaufmann-Asser (1819–1875) in den österreichischen Adelsstand erhoben
Prof. Ludwig Knaus
L. Körner/Ernst Körner (Leb. Dat. nicht erm.)
 Leihgeberliste als „Herr L. Körner“ aufgeführt, im Katalogteil als „Ernst Körner“
Oberstlieutenant von Kretschmar (Leb. Dat. nicht erm.)
L. L.
Herr A. Lachmann (Leb. Dat. nicht erm.)
Georg Lachmann (Leb. Dat. nicht erm.) Kaufmann, Inh. d. Fa. F. Hornemann Bronze-, Kunstwaren- und Lampenfabrik
R.[udolph] Lepke (1844–1904) Kunsthändler
Exc. Hugo Graf von Lerchenfeld (Leb. Dat. nicht erm.)
Dr. Julius Lessing
Frau F. Levy (Leb. Dat. nicht erm.)
Herr M. Lewy (Leb. Dat. nicht erm.)
Martin Liebermann (Leb. Dat. nicht erm.) Fabrikbesitzer, Mitinh. d. Fa. Liebermann & Söhne, Bruder von Felix und Max Liebermann
Geh. Rat Friedrich Lippmann
Heinrich Maas (1838–1917) Kaufmann, Mitinh. d. Fa. Adolph Maas u. Co. Wollengarnfarbik und Tapiserie-Manufaktur
Paul Magnus (1844–1914) Botaniker, Prof. an der Universität Berlin

Maximilian Baron von Mannlich-Lehmann
 (geb. 1851) Kgl. Preuß. Hauptmann a. D.
Frau von Meyeren (Leb. Dat. nicht erm.)
Prof. Paul Meyerheim (1842–1915) Maler, Dozent an der HfbK
Prof. Dr. Hans Müller (1854–1897) Kunsthistoriker, Musikwissenschaftler
Friedrich Freiherr Goeler von Ravensburg
 (1854–1896) Kunsthistoriker
Berthold Richter (Leb. Dat. nicht erm.)
Marie Rosenfeld
Prof. Fritz Schaper (1841–1919) Bildhauer
Carl Schnitzler. Kaufmann, Mitinh. d. Fa. Michels und Schnitzler Wollgeschäft
Eveline Gräfin Schwanefeld geb. vom Hagen
 (1839–?) Oberhofmeisterin der Prinzessin Karl von Preußen
James Simon
Max Steinthal (1850–1940) Bankier, Direktor der Deutschen Bank, KG
Exc. Carl General von Strantz
D. Stüve (Leb. Dat. nicht erm.)
Präsident [Gustav?] Stüve (Leb. Dat. nicht erm.)
Adolph Thiem
Herr von Voigtländer
Carl Wachtler. Inh. eines Kommissionsgeschäfts
Hermann Wallich (1833–1928) Bankier, Vorstand der Deutschen Bank
Valentin Weisbach (1843–1899) Bankier, KG
Otto Wesendonck (1815–1896) Kaufmann, KG

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

30. März 1890 Vorbesichtigung durch Kaiser Wilhelm, die Leihgeber und die Mitglieder der KG⁵⁵
 1. April 1890 Öffnung für das allgemeine Publikum⁵⁶

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses:

31.03.1890 Besuch der Kaiserin Friedrich⁵⁷

55 Vgl. GStA PK VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 34: Wilhelm Bode an Adolph Thiem, 11.03.1890. – BTB 19.1890, Nr. 165, 31.03.1890, S. 3. – BBZ 35.1890, Nr. 152, 31.03.1890, S. 2.

56 Vgl. Pietsch 1890 Nr. 153. – BTB 19.1890, Nr. 165, 31.03.1890, S. 3.

57 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5047 2/4: Götz von Seckendorff an Wilhelm Bode, 30.03.1890. – BBZ 35.1890, Nr. 152, 31.03.1890, S. 2.

7.2.4 Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen (1892)

Kerndaten:

Dauer	17. April bis 12. Juni 1892 (56 Tage) ⁵⁸
Ort	1. Obergeschoss der Königlich-Akademie der Künste, Unter den Linden 38
Veranstalter	Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin
Öffnungszeiten	Täglich 10–17 Uhr, an Sonn- und Feiertagen 12–15 Uhr ⁵⁹
Eintrittspreise	50 Pf., montags 1 Mk ⁶⁰
Umfang	„Das Verzeichnis der ausgestellten Stücke wies am Schlusse 1425 Nummern auf, zu denen noch die reiche Porzellan-Sammlung des Herrn Lüders als Ganzes kam.“ ⁶¹
Finanzierung	„Ein Garantiefonds, dessen Höhe auf 12000 Mark bestimmt worden, entstand durch Zeichnungen einzelner Mitglieder der Gesellschaft. [...] Der Gesamtwert der ausgestellten Objekte belief sich auf 1 025 525 Mark Feuerkassenwert; doch ist in dieser Summe der gesamte reiche Besitzstand der Herren Lüders, von Parpart und Saloschin nicht einbegriffen.“ ⁶²
Gesamtkosten	12.000 Mk
Einnahmen	Folgt man Robert Dohmes Angabe, dass durchschnittlich 142 Personen die Ausstellung besuchten, ergibt sich ein Gesamtertrag von etwa 4.686 Mk, sofern 46 Tage à 50 Pf. Eintritt und 10 Montage à 1 Mk als Grundlage der Rechnung genommen werden. ⁶³
Besuchszahlen	Bei durchschnittlich 142 Personen pro Tag ergibt sich für die Dauer von 56 Ausstellungstagen eine Gesamtsumme von 7.952 Besucherinnen und Besuchern. ⁶⁴

Ausstellungskomitee:⁶⁵

August Graf von Dönhoff-Friedrichstein – „an der Spitze des Komitees“ ⁶⁶ Königlich-Kammerherr, 1872–1892 im diplomatischen Dienst (Gesandtschaftssekretär), MDA	Geh. Reg. Rat Dr. Robert Dohme jr. – Leiter der Ausstellung ⁶⁷ Seit 1880 Redakteur des <i>Jahrbuchs der Königlich-Kunstsammlungen</i> , 1884–1888 Direktor der Kunstsammlungen des Königlich-Hauses, seit 1891
---	--

58 Die Ausstellung wurde um 12 Tage verlängert. Vgl. BTB 21.1892, Nr. 284, 08.06.1892, S. 3.

59 Vgl. VZ Nr. 183, 20.04.1892, unpag. [Anzeigenteil].

60 Vgl. Ebd.

61 Kat. KG 1893 S. 5 [Vorwort].

62 Ebd. – Weiterhin: KG Sitzung II. 1892 S. 8. – SMB-ZA, IV/NL Bode 5819: Valentin Weisbach an Wilhelm Bode, 03.03.1892. – Ebd. NL Bode 2261: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 20.01.1893.

63 Vgl. Kat. KG 1893 S. 6 [Vorwort].

64 Vgl. Ebd.

65 Zuständig war in diesem Fall der Vorstand des Vereins. Vgl. KG Sitzung VI. 1891 S. 31.

66 VZ Nr. 109, 05.03.1892, unpag.

67 Vgl. BTB 21.1892, Nr. 179, 07.04.1892, S. 3.

Erster ständiger Sekretär der Königlichen Akademie der Künste

Geh. Ober-Reg. Rat Karl Lüders (1834–1923) – verantwortlich für das Porzellan Kommissarischer Direktor der Königlichen Porzellan Manufaktur, Ministerialbeamter

Geh. Reg. Rat Dr. Wilhelm [von] Bode seit 1890 Direktor der Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin

Dr. Paul Seidel (1858–1929) seit 1888 Direktor der Sammlungen des Königlichen Hauses

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Angehörige des Kaiserhauses

Wilhelm II.

Auguste Viktoria (1858–1921) Deutsche Kaiserin und Königin von Preußen

Victoria Kaiserin Friedrich

Öffentliche Institutionen

Königliche Akademie der Künste

Königliche Akademie der Wissenschaften

Königliches Kammergericht

Magistrat der Stadt Berlin

Privatpersonen

Komm. Rat Eduard Arnhold (1849–1925)
Kaufmann, seit 1875 Teilh. und ab 1882 Alleininhaber der Kohlegroßhandlung Caesar Wollheim

Marka Gräfin von Arnim-Zichow (1838–1914) Geb. Gräfin zu Solms-Sonnenwalde
Barthold Arons (1850/52–1933/34) Inh. des Bankhauses Arons & Walter, Schwager von James Simon

Prof. Karl Becker (1820–1900) Maler, 1882–1895 Präsident der AdK

Adolf von Beckerath

Gustav Graf von Borcke-Stargordt (1829–1916)
Schlosshauptmann, 1877 MdH

Geh. Reg. Rat Dr. Wilhelm [von] Bode [Komitee]

Julius Bodenstern (1847–1932) Landschaftsmaler

Lucy du Bois-Reymond (1858–1915) Schriftstellerin, Malerin, Illustratorin

Graf von Brühl. i. e. Friedrich Stephan von Brühl (1819–1893)?

Wanda Baronin von Dallwitz-Tornow (1830–1914) Schriftstellerin

Herr J. van Dam. Antiquitätenhändler

Dr. Ludwig Darmstaedter (1846–1927)
Chemiker, Mitinh. mehrerer Chemiefabriken, jüdisch, vor 1894 ev. konv.

Geh. Leg. Rat Willibald von Dirksen
Carl Robert Dohme

Geh. Reg. Rat Dr. Robert Dohme
Gerhard Graf von Dönhoff-Friedrichstein (1833–?) Vize-Ober-Schlosshauptmann, Kammerherr und Hofmarschall

Herr A. Dorgerloh-Commusin

Milly [von] Friedländer-Fuld (1866–1943)
Bankierstochter, seit 1891 Gattin des Großindustriellen Fritz Friedländer, 1906 geadelt

Rudolph Philipp Goldschmidt (1839–1914)
Bankier

Louis Gottschalk

Karl von Grävenitz (Leb. Dat. nicht erm.)
Premier-Leutnant, Kommandant zur Kriegs-Akademie

Günther Graf von der Gröben (1832–1900)
General-Leutnant, Ehrenritter des Johanniterordens, Herr auf Neudörfchen bei Marienwerder

J. Grünfeld (Leb. Dat. nicht erm.)

Gustav Güterbock (1820–1910) Bankier
Arthur Gwinner (1856–1931) Teilh. Fa. Arthur Gwinner & Co.

Oscar Hainauer

Dr. Fritz [von] Harck

Oscar Heese (Leb. Dat. nicht erm.) Inh. der Kunsthandlung F. O. Heese

Guido Graf Henckel von Donnersmarck (1830–1916) Montanindustrieller, Millionär

- Katharina Gräfin Henckel von Donnersmarck**, geb. Slepzow (1862–1929) Gattin Guido von Donnersmarcks, nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Sebastian Hensel (1830–1898)** Direktor der Berliner Baubank und Kaiserhof-Gesellschaft, Schriftsteller, Gutsbesitzer in Groß-Barthen in Ostpreußen
- Hermann Herz (Leb. Dat. nicht erm.)** Fabrikbesitzer, Präsident des Verwaltungsrats der Bazar-Aktiengesellschaft
- Frau Hermann Herz (Leb. Dat. nicht erm.)** nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Karl von der Heydt (1858–1922)** Bankier
- Hermann Hirschwald (1849–1906)** Inh. des Magazins für Deutsches Kunstgewerbe, 1892 Gründer und Leiter des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses
- Hauptmann M. Höhne (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Frau B. Hoguet (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Carl [von] Hollitscher**
- Oskar Huldshinsky (1848–1931)** Großindustrieller, Inh. der Hüttenwerke Gleiwitz, jüdisch
- Ida Huldshinsky, geb. Brandeis Weikersheim (1860–1912)** nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Frau Oberst-Leutnant Dr. Jähns (1843–1921)** i. e. Marie Jähns, geb. Tannhäuser, Gattin von Max Jähns (1837–1900)
- Ludwig Kappel (Leb. Dat. nicht erm.)** Bankier
- Geh. Reg. Rat Prof. Dr. Richard von Kaufmann**
- Prof. Ludwig Knaus**
- Frau von Koscielska (Leb. Dat. nicht erm.)** nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Joseph Baron von Kosciol-Koscielski (1845–1911)** Rittergutsbesitzer, bis 1894 Führer der polnischen ‚Hofpartei‘
- Geh. Reg. Rat Prof. Dr. Hans Landolt (1831–1910)** Chemiker, Ord. Prof. a. D. der Universität Berlin, Mitglied der Akademie der Wissenschaften
- Rudolph Lepke**
- Dr. Julius Lessing.** Direktor des Kunstgewerbemuseums
- Gustav Lewy [Levy] B. Hoguet**
- J. A. Lewy [Levy] B. Hoguet.** Hofantiquar
- Moritz Lewy B. Hoguet.** Kaufmann, Mitinh. der Fa. M. Ledermann & Co. Möbel-Engros und -Export Geschäft
- Martin Liebermann**
- Max Liebermann (1847–1935)** Maler, Mitgl. VBK, 1892 Mitgl. der Vereinigung der XI., 1897 Professor an der AdK, 1898 Mitbegründer und Präsident der Berliner Secession, 1903 Mitgl. des Deutschen Künstlerbunds, 1920–1932 Präsident der AdK
- Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Oscar Liebreich (1839–1908)** Prof. a. D., Direktor des Pharmakologischen Instituts der Kgl. Friedr. Wilh. Universität
- Rittmeister Lincke (Leb. Dat. nicht erm.)** Geh. Reg. Rat Dr. Friedrich Lippmann
- H. Freiherr von Loën I. (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Hugo Freiherr von Loën II. (1863–1939)** Premier-Leutnant
- Dr. Valerian von Loga (1861–1918)** Kunsthistoriker
- Clotilde Gräfin von [Wylich und] Lottum (1809–1894)** Kunstsammlerin
- Oberst Hermann von Lüdemann (geb. 1842)** Kommandeur d. 2. Garde-Feldartillerie-Regiments, 1891 nobilitiert
- Geh. Ober-Reg. Rat Karl Lüders.** Rittmeister Hugo Freiherr von Mecklenburg
- Franz von Mendelssohn (1865–1935)** Jurist, Bankier, 1892 Mitinh. d. Bankhauses Mendelssohn & Co, 1901 Ältester der Berliner Kaufmannschaft, 1902–1913 Vizepräsident der Berliner Industrie- und Handelskammer, 1914 deren Präsident, 1913 MdH, jüdische Familie (seit zwei Generationen ev.), 1888 Nobilitierung des Vaters Franz Mendelssohn (1829–1889) durch Friedrich III.
- Prof. Paul Meyerheim (1842–1915)** Maler, Dozent an der HfbK
- Julius Model (1839–1921)** Inh. des Bankgeschäfts H. C. Plaut

- Wirkl. Geh. Legations-Rat und Kammerherr Dr. Ottmar von Mohl (1846–1922)** Diplomat, 1887–1889 Berater des kaiserlichen japanischen Haus- und Hofministeriums in Tokio
- Premier-Leutnant Gustav von Neumann-Cosel (1861–1917)**
- Franz von Parpart (1847–1919)** Kammerherr
- Anna Parthey, geb. Silberschlag (1831–1908)** Witwe des Stadtgerichtsrats Gustav Parthey (1828–1875)
- Veronika Parthey (1829–1893)** Schwägerin der Anna Parthey
- Malvina von Pelet-Narbonne geb. von Witzleben (Leb. Dat. nicht erm.)** Rentiere
- Dagobert Pergamenter (1840–1916)** Kaufmann
- Frau Komm. Rat Phaland**
- Eugen Possart (Leb. Dat. nicht erm.)** Rittergutsbesitzer, 1871 Mitbegründer der Deutschen Transport-Versicherungsgesellschaft
- Wirklicher Legationsrat Friedrich Graf de Pourtalès (1853–1928)** Diplomat, Vortragender Rat der Russischen Abteilung im Auswärtigen Amt
- Sophie Pringsheim, geb. Wodianer (1848–1934)** Gattin von Geh. Komm. Rat Hugo Pringsheim
- Adly Gräfin von Pückler, i. e. Adelheid geb. Gräfin von Haugwitz (1845–1911)** Witwe Erdmanns von Pückler (1832–1888)
- Hugo Fürst von Radolin (1841–1917)** Diplomat, ehem. Hofmarschall des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, 1892–1895 Botschafter in Konstantinopel
- Ferdinand Fürst von Radziwill (1834–1926)** Politiker, 1854 MdH, 1874 MdR (polnische Fraktion)
- Adolf vom Rath (1832–1907)** Bankier, Mitbegr. d. Deutschen Bank
- Dr. Georg Reichenheim (1842–1903)** Fabrikbesitzer
- Baronin von Rosenberg (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Marie Rosenfeld**
- Napoleon-Louis de Talleyrand-Périgord Herzog zu Sagan und Valençay**
- Eduard Prinz zu Salm-Horstmar (1841–1923)** General
- James Saloschin (1845–1898)** Bankier, Mitinh. des Bankgeschäfts M. Saloschin
- Reg. Rat Dr. Karl Sarre (Leb. Dat. nicht erm.)**
- Julius Schiff (geb. 1836)** Bankier, Inh. des Bankgeschäfts Gebr. Schiff, Millionär
- Olga Schiff geb. Halperson (1842–nach 1917)** Gattin von Julius Schiff, nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Walter Schlieben.** Kaufmann, Inh. des Wein-Großhandels W. Schlieben & Co., Eigentümer der Champagner-Marke *Martin pere et fils, Reims*
- Sascha [Alexandrine] Gräfin von Schlippenbach, geb. v. Metzler (1852–1938)** Salonnière, Witwe des preußischen Kammerherrn der Prinzessin Carl von Preußen, Friedrich Graf von Schlippenbach (1834–1882)
- Geh. Seehandlungsrat Alexander Schoeller (1852–1911)** Bankier, Geschäftsinh. der Disconto-Gesellschaft
- Maria Schoeller, geb. Dirksen (1866–1925)** Schwester von Willibald von Dirksen, Gattin des Bankiers Alexander Schoeller (1852–1911), nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt
- Max Schulte.** Kunsthändler, Mitinh. bei Eduard Schulte Permanente Kunstaustellung und Handlung von Oelgemälden moderner Meister
- Pawel Graf von Schuwaloff [sic] (1830–1908)** Kaiserlich Russischer Botschafter und bevollmächtigter Minister, General der Infanterie und General Adjutant
- Götz Graf von Seckendorff**
- Dr. Paul Seidel**
- James Simon**
- Kommissionsrat August Spatzier (1833–1904)** Ingenieur und Maschinenfabrikant, Mitinh. der Fa. C. Spatzier Eisengießerei und Maschinenbau-Anstalt

Adolph Thiem

Anna Wallich, geb. Jacoby (Leb. Dat. nicht erm.) nicht in der Leihgeberliste, sondern in der Einleitung zum Katalog genannt

Konsul Hermann Wallich

Edgard von Wedell [I] (1848–1943) Kammerherr der Kaiserin Friedrich, Duzfreund Kaiser Wilhelms II.

Frau von Wedell-Malchow (1828–?) i. e.

Klothilde geb. v. Haacke, Rittergutsbesitzerin und Rentiere, Witwe Friedrichs von Wedell-Malchow (1823–1890), MdR, MdA

Frau Geh. Ober-Reg. Rat Dr. Wilhelm

Wehrenpennig. i. e. Anna Hoelzle oder Emilie von Breuls, geb. Kopp

Dr. Franz Weinitz (1855–1930) Kunsthistoriker, seit 1889 Mitgl. der Gesellschaft für Erdkunde

Valentin Weisbach

Joseph Werminghoff (1848–1914) Unternehmer, Generaldirektor der Eintracht Braunkohlenwerke und Brikettfabriken AG in Wlezow

Prof. Fritz Werner (1827–1908) Maler**Frau Winckelmann (Leb. Dat. nicht erm.)**

Max Wollmann (Leb. Dat. nicht erm.) Kaufmann, Antiquitäten-Ausstellung Max Wollmann

Generalkonsul Arthur Zwicker. Bankier und Türkischer Generalkonsul

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

16. April 1892 Vorbesichtigung für eine „dazu eingeladene Gesellschaft“⁶⁸

17. April 1892 Öffnung für das allgemeine Publikum⁶⁹

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses:

16. April 1892 Besuch der Kaiserin Auguste Victoria⁷⁰

19. Mai 1892 Besuch der Kaiserin Auguste Victoria zusammen mit Prinzessin Feodora von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1874–1910) geführt durch Paul Seidel:

„Die Kaiserin besuchte am Donnerstag Morgen in Begleitung ihrer Schwester, der Prinzessin Feodora von Schleswig-Holstein, zum zweiten Male die Rococo-Ausstellung in der K. Kunst-Akademie. Zur Führung war der Custos der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses, Dr. Seidel, befohlen. Die Kaiserin interessierte sich während des fast einstündigen Verweilens besonders für die zahlreichen Gegenstände, die seit ihrem ersten Besuch neu hinzugekommen waren. Die hohe Dame sprach wiederholt ihre Befriedigung über den Reichthum an schönen Gegenständen und das geschmackvolle Arrangement der Ausstellung aus.“⁷¹

2. Juni 1892 Besuch durch Albrecht von Preußen, Prinzregent von Braunschweig (1837–1906)⁷²

68 VZ Nr. 181, 17.04.1892, unpag. [Locales]

69 Vgl. Ebd.

70 Vgl. Kat. KG 1893 S. 5.

71 BBZ 37.1892, Nr. 235, 21.05.1892, S. 6. – Weiterhin: Ebd. Nr. 231, 19.05.1892, S. 7. [Hier auch zum Besuch der Prinzen Alexander (1820–1896) und Georg von Preußen (1826–1902) in derselben Woche].

72 BBZ 37.1892, Nr. 254, 04.06.1892, S. 2.

Publikumsverkehr:

„Dem Anerbieten derselben Gesellschaft [für Verbreitung der Volksbildung], für die Friedericianische Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in der Akademie Billets zu bedeutend ermäßigten Preisen dem Verein zur Verfügung zu stellen, kam die Versammlung gern nach, und beauftragte den Vorstand vorläufig 31 Billets fest zu entnehmen.“⁷³

„Zu dieser Leistungsfreudigkeit aller aktiv an der Ausstellung Beteiligten stand die Aufnahmefähigkeit des Publikums — wenn man sie aus der Besucherzahl ermessen darf — nicht im Einklang. Die Ausstellung war während einer Dauer von 56 Tagen im Durchschnitt täglich nur von 142 zahlenden Personen besucht; ein Beweis, dass es noch fortgesetzter Erziehung unseres Publikums bedarf, damit sich das Verständnis für den intimen Reiz älterer Kunstwerke in weiteren Kreisen erschliesse.“⁷⁴

73 Teltower Kreisblatt 36.1892, Nr. 45, 14.04.1892, S. 2 f.

74 Kat. 1893. S. 6.

7.2.5 Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz (1898)

Kerndaten:

Dauer	20. Mai bis 3. Juli 1898 (45 Tage) ⁷⁵
Ort	1. Obergeschoss der Königlichen Akademie der Künste, Unter den Linden 38
Veranstalter	Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin
Öffnungszeiten	Täglich 10–18 Uhr, sonntags 11–16 Uhr ⁷⁶
Eintrittspreise	unbek.
Umfang	„Der Katalog zählt 954 Stücke aus, darunter 171 Gemälde, ferner Bronzen, Bildwerke in Holz, Marmorreliefs, Italienische und Deutsche Medaillen, Plaquetten, Italienische Fayencen, Deutsches Steingutzeug, Gold- und Silberwaaren [sic], Emaillearbeiten aus Limoges, Möbel etc.“ ⁷⁷ „Der Katalog weist schon 954 Nummern auf, zu denen im Laufe der Ausstellung noch etwa hundert hinzugekommen sind [...]“ ⁷⁸
Finanzierung	vermutlich Garantiefonds der Mitglieder
Gesamtkosten	unbek.
Einnahmen	„Herr HOLLITSCHER machte darauf Mitteilungen über die finanziellen Ergebnisse der Ausstellung, die sich bei dem stetig zunehmenden Besuch sehr günstig gestaltet haben. Das an sich geringe Deficit von 794, 61 Mark erscheint noch um so niedriger, als 432 Mark davon für photographische Reproduktionen, zur Unterstützung der geplanten Publikation gezahlt worden sind.“ ⁷⁹
Besuchszahlen	unbek.

Ausstellungskomitee:

Geh. Reg. Rat Dr. Wilhelm [von] Bode – Vorsitz⁸⁰ Direktor der Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin
Dr. Richard Stettiner (1865–1927) – Anordnung, Katalogredaktion⁸¹ Kunsthistoriker, 1895–1900 Assistent an den Berliner Museen

Dr. Hugo von Tschudi (1851–1911) Kunsthistoriker, seit 1884 Direktorial-Assistent an der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung in Berlin, 1896–1909 Direktor der Nationalgalerie, ab 1896 Senatsmitglied der Akademie
Dr. Max J. Friedländer (1867–1958) Kunsthistoriker, 1892 Volontär am

75 Die Schau sollte ursprünglich am 25. Juni schließen und wurde um acht Tage verlängert. Vgl. Kat. KG 1898.

76 Vgl. Bode 1898, Nr. 261.

77 Auburtin 1898 S. 7f.

78 Rosenberg 1898 Sp. 469.

79 KG Sitzung VI. 1898 S. 24.

80 Vgl. BBZ 43.1898, Nr. 145, 27.03.1898, S. 11.

81 Vgl. Kat. KG 1899 S. 4.

Kupferstichkabinett, ab 1896 Assistent an der Gemäldegalerie, ab 1904 Direktor der Gemäldegalerie, ab 1908 Direktor des Kupferstichkabinetts (Doppelfunktion)

Dr. Hans Mackowsky (1871–1938) Kunsthistoriker, seit 1893 Wissenschaftlicher

Mitarbeiter an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung

Dr. Werner Weisbach (1873–1953) Kunsthistoriker, Sohn von Vereinsvorstand Valentin Weisbach

Carl [von] Hollitscher – Versicherungs- und Zahlungsangelegenheiten

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Angehörige des Kaiserhauses

Wilhelm II.

Victoria Kaiserin Friedrich (1840–1901)

Öffentliche Sammlungen und Institutionen

Kaiser Friedrich-Museums-Verein

Königliches Zeughaus

Königliche Bibliothek zu Bayreuth

Beuth-Schinkelmuseum

Nikolaikirche Berlin

Privatpersonen

Prof. Karl Becker

Adolf von Beckerath

Dr. Wilhelm [von] Bode [Komitee]

Eugen Bracht (1842–1921) Maler, Prof. an der AdK und Lehrer an der HFBK

Berthold Burchardt (Leb. Dat. nicht erm.)

Adolf von Carstanjen

Geh. Leg. Rat Willibald von Dirksen

August Graf von Dönhoff-Friedrichstein

Josef Epstein (Leb. Dat. nicht erm.)

Ernst Ewald (1836–1904) Historienmaler, 1868 Lehrer und ab 1874 Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, 1873/74 Zeichenlehrer der Prinzen Wilhelms und Heinrich von Preußen, künstlerischer Ratgeber des Kronprinzen Friedrich Wilhelm

Max Friedeberg (1855–1932) Königlicher Bau-Inspektor, Architekt

Dr. Max J. Friedländer [Komitee]

Friedrich Goldschmidt (1837–1902) Direktor der Panzenhoferschen Brauerei Berlin, Hauptmann a. D., Mitglied des Ältestenkollegiums der Berliner Kaufmannschaft, bis 1893 Mda

Rudolph Philipp Goldschmidt

Dr. Georg Gronau (1869–1939) Kunsthistoriker, ab 1910 Direktor der Königlichen Gemäldegalerie Kassel

Karl von Großheim (1841–1911) Architekt, Kgl. Baurat

Wilhelm Gumprecht

Dr. Bruno Güterbock (1858–1940) Kunsthistoriker, Altorientalist (Privatgelehrter), 1902–1936 Schriftführer des KFMV und der DOG, jüdisch, ev. konv.

Dr. Gustav Güterbock (1820–1910) Bankier (Rentier), Vater v. Bruno Güterbock, jüdisch

Eugen Gutmann (1840–1925) Komm. Rat, Direktor der Dresdner Bank, jüdisch, ev. konv.

Arthur Gwinner

Julie Hainauer

Karl von der Heydt

Ludwig Hoffmann (1852–1932) Architekt, Stadtbaurat, Schwiegersohn von Valentin Weisbach

Carl Hofmann (1836–1916) Papierfachmann, Gründer und Verleger der *Papierzeitung*

Carl [von] Hollitscher

Oskar Huldshinsky

Eugen Kallmann (Leb. Dat. nicht erm.) Rechtsanwalt

Carl Friedrich Karthaus. Landschaftsmaler

Prof. Dr. Richard von Kaufmann

Max Kempner (1854–1927) Rechtsanwalt des Landgerichts

Sidonie Kjeldsen geb. Thiersfeld (1860–um 1850)

Prof. Ludwig Knaus

Baron von Korff (Leb. Dat. nicht erm.)
General

Dr. Julius Lessing

Carl Robert Lessing (1827–1911) Verleger, Mitin. der Lessing'schen Druckerei, Miteigentümer und Leiter der Vossischen Zeitung

Karl Max Fürst Lichnowsky (1860–1928)
Diplomat

Felix Liebermann (1851–1925) Historiker,
Bruder von Max und Martin Liebermann

Martin Liebermann

Max Liebermann

Karl Freiherr von Lindenau (1857–1909)
Diplomat, Geh. Legationsrat und Vortragender Rat im Auswärtigen Amt

Dr. Friedrich Lippmann

Franz von Mendelssohn

Robert von Mendelssohn (1857–1917)
Bankier, 1884 Mitinh. des Bankhauses Mendelssohn & Co., 1908 Seniorchef, 1901 Kgl. Schwedisch-Norwegischer Generalkonsul, Bruder von Franz v. Mendelssohn, jüdische Familie (konv.), 1888 wurde sein Vater durch Friedrich III. nobilitiert

Paul Meyerheim

Alfons Freiherr Mumm von Schwarzenstein (1859–1924) Kgl. Kammerherr, Wirkl. Legationsrat und Vortragender Rat im Auswärtigen Amt

Franz von Parpart. Wirklicher Legationsrat

Friedrich Graf von Pourtalès

Adolf vom Rath

Dr. Georg Reichenheim

Dietrich Reimer

Johanna Reimer

Cornelie Richter, geb. Meyerbeer (1842–1922)
Salonnière, Witwe des Malers Gustav Richter (1823–1884), Tochter von Giacomo Meyerbeer

Karl von Roese (1832–1904) Generalmajor, ab 1895 Vorsitzender der KG

Baronin von Rosenberg

Hermann Rosenberg (1847–vor 1928) Generalkonsul, Bankier, 1883–1903 Inh. d. Berliner Handelsgesellschaft

Marie Rosenfeld

Gustav Salomon (gest. 1904) Bankier, Gesellschafter bei Salomon und Oppenheim

Adolf von Savigny (1857–1920) Gerichtsreferendar

Olga Schiff

Arthur Schnitzler (1857–1917) Rittergutsbesitzer, verheiratet mit Hedwig Borsig (1871–1945), 1913 nobilitiert

Eugen Schweitzer (1845–1911) Kaufmann

James Simon

Louis Sußmann-Hellborn

Ludovica Freifrau von Stumm-Ramholz (1866–1945)

Dr. Hugo von Tschudi [Komitee]

Georg Voss (1854–1931) Kunsthistoriker, Kunstreferent der Berliner Nationalzeitung

Hermann Wallich

Valentin Weisbach

Mathilde Wesendonck, geb. Agnes Luckemeyer (1828–1902) Schriftstellerin, Witwe von Otto Wesendonck (1815–1896)

August Zeiß (1860–1910) Fabrikbesitzer, Inh. August Zeiß & Co. Shannon-Registrator Compagnie

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

19. Mai 1898 Vorbesichtigung für Leihgebende, Organisatoren und geladene Gäste:

„Gestern am Himmelfahrtstage um 1 Uhr mittags wurden diese Räume einer geladenen Gesellschaft von Herren und Damen, bekannten kunstfreundlichen und kunstverständigen Persönlichkeiten Berlins zu einer ‚Vorbesichtigung‘ eröffnet. [...] Ein Katalog war gestern noch nicht erschienen, noch kein Stück mit Nummern und mit den Namensbezeichnungen seines Urhebers und seines Besitzers versehen. Man war in diesen Stunden der Vorbesichtigung in Bezug auf die der ersteren, wo das

eigene Wissen, Erkennen oder Errathen nicht ausreichte, und hinsichtlich des letzteren einzig auf die vertraulichen Mittheilungen der anwesenden Besitzer und der Herren Ausstellungsarrangeure angewiesen. Bei jedem Anwesenden, der zu ihnen zählte, fand man übrigens ein freundliches Entgegenkommen und eine liebenswürdige Bereitwilligkeit, die an ihn gerichteten Fragen zu beantworten.“⁸²

20. Mai 1898 Publikumsöffnung⁸³

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses und anderer Ehrengäste

4. Juni 1898 Besuch der Kaiserin Auguste Victoria:

„Die Kaiserin besuchte gestern Nachmittag gegen 4 Uhr die Renaissance-Ausstellung im Akademiegebäude. Die Führung übernahm Dr. Stettiner, der die Anordnung der Ausstellung geleitet hat.“⁸⁴

82 Pietsch 1898 Nr. 233. – Weiterhin: BVZ 46.1898, Nr. 2000, 30.04.1898, S. 2.

83 VZ Nr. 229, 18.05.1898, unpag. [*Kunst, Wissenschaft und Literatur*].

84 BTB 27.1898, Nr. 279, 05.06.1898, S. 10. – Weiterhin: VZ Nr. 257, 05.06.1898, unpag. [*Kunst, Wissenschaft und Literatur*].

7.2.6 Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1906)

Kerndaten:

Dauer	27. Januar bis 4. März 1906 (36 Tage) ⁸⁵
Ort	1. Obergeschoss des ehem. Gräflich Redern'schen Palais, Unter den Linden 1
Veranstalter	Kaiser Friedrich-Museumsverein
Öffnungszeiten	Täglich 9–16 Uhr, sonntags 12–16 Uhr ⁸⁶
Eintrittspreise	1 Mk, Dauerkarte 3 Mk ⁸⁷ Es wurden weiterhin 10 verschiedene Postkarten in einer Auflage von je 500 Stück zu 10Pf. sowie der illustrierte Katalog zum Preis von 19 Mk verkauft. ⁸⁸
Umfang	539 Exponate ⁸⁹
Finanzierung	„Zur Deckung der Kosten soll ein Garantiefonds gebildet werden, dessen Höhe vorläufig nicht fixiert wird. Die zu tragenden Kosten setzen sich zusammen aus den Aufwendungen für – Herstellung und Ausschmückung der Räume – Transport und Transportversicherung – Versicherung für die Dauer der Ausstellung – Bewachung, Aufsicht, Garderobe etc.“ ⁹⁰
Gesamtkosten	unbek.
Einnahmen	über 14.000 Personen ⁹¹
Besuchszahlen	„Der Besuch der Ausstellung, der an dem gestrigen schönen Tage den Rekord der Wochentage mit 580 Mark aufgestellt hat, zeigt beim heutigen mehr als trüben Wetter einen geringen Rückgang gegen den vorigen Sonntag nämlich 740 u. einige gegen 780. Wir sind schon im zehnten Tausend der angegebenen 1 M,- Billets.“ ⁹²

85 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 1 f.: Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV, 28.10.1905. – Weiterhin: Ebd., unpag.: Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV, 07.09.1905.

86 Vgl. BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 3.

87 Vgl. BBZ 51.1906, Nr. 94, 25.02.1906, S. 22.

88 Vgl. VZ Nr. 69, 10.02.1906, unpag. [*Kunst, Wissenschaft und Literatur*]. – SMB-ZA, IV/NL Bode 2246, unpag.: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 17.02.1906.

89 Vgl. Kat. KFMV 1906. Der Katalog umfasst 523 Nummern, die teils mehrfach untergliedert sind.

90 SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 1 f.: Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV, 28.10.1905.

91 Der Wert basiert auf folgender Rechnung: Laut Güterbock waren nach 23. Tagen bereits über 9.000 Karten à 1 Mk verkauft worden. Also hatten die Ausstellung im Durchschnitt täglich 391 Personen besucht. Auf die Gesamtdauer von 36 Öffnungstagen gerechnet ergibt sich somit eine Besucherzahl von 14.086 Personen. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2246, unpag.: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 18.02.1906.

92 Ebd.

Ausstellungskomitee:⁹³

Dr. Wilhelm [von] Bode – Leitung der Auswahl und Aufstellung der Exponate seit 1905 Generaldirektor der Berliner Museen

Dr. Max J. Friedländer – Ausführung (Aufstellung)

Dr. Bruno Güterbock – Organisation

Dr. Albert Erich Brinckmann (1881–1958) – Katalog Kunsthistoriker und -kritiker

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Komm. Rat. Eduard Arnhold

Ludwig [von] Berl (1856–1923) Österreicher, Mitinh. Bankgeschäft C. H. Ketzschmar, jüdisch, 1917 nobilitiert

Dr. jur. James von Bleichröder (1859–1937) Mitinh. des Bankgeschäfts S. Bleichröder, jüdisch, ev. konv., 1872 Nobilitierung des Vaters Gerson von Bleichröder (1822–1893)

Henry (Heinrich) Budge (1840–1928)⁹⁴ Hamburg, Rentier, vorm. Teilh. des Bankhauses L. Hallgarten & Co.

Dr. jur. Fritz Clemm Bankier

Dr. Ludwig Darmstaedter

Geh. Leg. Rat Willibald von Dirksen

August Graf von Dönhoff-Friedrichstein

Otto Feist (1847–1912) Rentier, vorm. Kaufmann, Kohlehandlung Caesar Wollheim

Geh. Komm. Rat Hermann Frenkel

Geh. Komm. Rat Fritz [von] Friedlaender-Fuld (1858–1917) Industrieller (Kohlengroßhandel), jüdisch, 1898 ev. konv., 1906 nobilitiert, 1916 MdH

Albert Freiherr von Goldschmidt-Rothschild (1879–1940) London, Bankier, Botschaftsattaché

Arnold von Guilleaume (1868–1939) Köln, Industrieller, Inh. Felten & Guilleaume Mechanische Hanf- und Wergspinnereien, Bindfaden- und Tauwerfmaschinenfabriken Köln, 1904 nobilitiert

Dr. Ferdinand Güterbock (1872–1944) Mediävist, Privatgelehrter

Eugen Gutmann

Julie Hainauer

Dr. Fritz [von] Harck

Guido Graf Henckel Fürst von Donnersmarck

Karl von der Heydt

Maximilian Freiherr Heyl zu Herrnsheim (1844–1925) Worms, Unternehmer, Teilh. der Heylschen Lederwerke, 1886 nobilitiert

Carl von Hollitscher

Oskar Huldshinsky

Marcus Kappel (1839–1919) Rentier, vorm. Bankier und Kaufmann

Samuel Kocherthaler (1859–1906) Direktor der Gesellschaft für elektrische Unternehmungen, Direktor der Elektrizitätswerke Südwest AG Schöneberg

Fritz A. König (Leb. Dat. nicht erm.) London

Geh. Komm. Rat Leopold Koppel (1854–1933) Bankier, Inh. des Bankgeschäfts Koppel & Co., 1906 Wilhelmsorden

Prof. Dr. Otto Lanz (1865–1935) Amsterdam, gebürtiger Schweizer, Arzt

Karl Max Fürst Lichnowsky

Franz von Mendelssohn

Robert von Mendelssohn

Geh. Komm. Rat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy (1846–1909) Bankier, Mitinh. Bankgeschäft Mendelssohn & Co., 1896 nobiliert, Millionär (1906 reichster Bürger Berlins), ursprünglich jüdische Familie, seit zwei Generationen ev.

Komm. Rat Ernst Joachim Meyer (1853–1928)

Bankier, Inh. Bankgeschäft E. J. Meyer, Vorsitzender des Aufsichtsrats der Bank des Berliner Kassen-Vereins, Gesellschaft der Freunde, Millionär

93 Kat. 1906 Vorwort.

94 Budge wird im Ausstellerverzeichnis nicht aufgeführt, sondern lediglich unter der Katalognummern 75 und 77 als Leihgeber genannt. Vgl. Kat. 1906 S. 23 f.

Komm. Rat Jacques Mühsam (1857–1930)

Kaufmann, Inh. Baumwollfabrik
Mühsam & Goldschmidt

Geh. Ober-Finanzrat a. D. Georg Waldemar

Müller (1851–1924) 1885–1890 Ober-
bürgermeister von Posen, seit 1890 Vor-
standsmitglied verschiedener Banken

Benoit Oppenheim (1842–1931) Rentier,
vorm. Bankier

M. G. R.

Geh. Leg. Rat Arthur Raffauf (1856–1913)

Konstantinopel, Diplomat

Berthold Richter (Leb. Dat. nicht erm.) Ren-
tier

Hermann Rosenberg

Prof. Dr. Friedrich Sarre (1865–1945) Neu-
babelsberg, Kunsthistoriker, Orientalist,
Leiter der islamischen Abteilung im KFM

Arthur Schnitzler

Geh. Komm. Rat Dr. Paul [von] Schwabach

(1867–1938) Bankier, Millionär, 1907
geadelt, jüdisch (1889 ev. konv.)

Komm. Rat Dr. Eduard Simon (1864–1929)

Fabrikant, Teilh. der Baumwoll-
und Leinenfabrik Gebr. Simon

James Simon

Max Steintal

Ferdinand Eduard (?) Freiherr von Stumm

(1843–1925) Holzhausen, Kaiserlich
Deutscher Botschafter z. D., seit 1903
Vorsitz des Aufsichtsrats der Gebrüder
Stumm GmbH

Wilhelm Freiherr von Stumm (1869–1935)

Madrid, Kaiserlich Deutscher Legationsrat

Dr. Werner Weisbach

Lorenz Zuckermann (1847–1928) Bankier,
C. Schlesinger-Thier & Co., Commandit-
gesellschaft auf Actien, Übersetzer

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

26. Januar 1906 Vorbesichtigung⁹⁵

27. Januar 1906 Öffnung für das allgemeine Publikum⁹⁶

Besuche durch die Angehörigen des Kaiserhauses:

25. Januar 1906 Besuch Kaiser Wilhelms II.⁹⁷

29. Januar 1906 Besuch der Kaiserin Auguste Victoria zusammen mit Prinz August Wilhelm
und Prinzessin Viktoria Luise⁹⁸

95 Vgl. BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 3. – Ebd. Nr. 47, 26.01.1906, S. 2.

96 Vgl. Kunstchronik 17.1906, H. 13, Sp. 201.

97 Vgl. BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 4.

98 Vgl. Ebd. Nr. 52, 29.01.1906, S. 4.

7.2.7 Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)

Kerndaten:

Dauer	26. Januar bis 25. Februar 1908 (31 Tage) ⁹⁹
Ort	Königliche Akademie der Künste, Pariser Platz 4
Veranstalter	Königliche Akademie der Künste in Berlin
Öffnungszeiten	Täglich 10 bis 18 Uhr; während der letzten drei Ausstellungstage- bis 20 Uhr ¹⁰⁰
Eintrittspreise	regulärer Eintritt 2 Mk, am Tag der Publikumsöffnung (26. Januar) sowie dem 2. Februar 5 Mk, an den letzten beiden Ausstellungstagen 3 Mk ¹⁰¹ Katalogpreis: 1 Mk ¹⁰²
Umfang	über 200 Exponate ¹⁰³
Finanzierung	„Einen Garantiefonds für die Kosten der Ausstellung haben folgende Kunstfreunde gezeichnet: Herr Geheimer Komm. Rat Arnhold in Berlin, Herr Geheimer Komm. Rat von Friedländer-Fuld in Berlin, Herr Geheimer Komm. Rat v. Mendelssohn in Berlin, Herr Victor Moessinger in Frankfurt a. M., Herr Generalkonsul Dr. Paul v. Schwabach in Berlin, Herr Komm. Rat Dr. Eduard Simon in Berlin, Herr James Simon in Berlin, Herr Graf Tiele-Winkler in Berlin.“ ¹⁰⁴
Gesamtkosten	„Der Präsident berichtet über die Einnahmen u. Ausgaben der Ausstellung älterer englischer Kunst. Die Einnahmen betragen etwa 135.000 Mk, die Ausgaben voraussichtlich etwa 66.000 Mk.“ ¹⁰⁵ „Der Wert der Ausstellung erhellt schon aus dem Umstande, dass sie mit der größten Versicherungssumme, die je geleistet wurde, mit 15 Millionen Mark, versichert wurde, wovon 900 000 M auf ein einzelnes Werk, das oben genannte Porträt [Elizabeth Farren, Anm. SK] von Lawrence, fallen.“ ¹⁰⁶
Einnahmen	„Die Ausgaben waren bereits im Laufe der vergangenen Woche gedeckt; die Einnahmen der letzten Tage werden den Reingewinn ergeben, der der Akademie der Künste zufließt.“ ¹⁰⁷

99 Die Ausstellung sollte ursprünglich am 23. Februar schließen und wurde um 2 Tage verlängert. Vgl. Kat. AdK 1908. – BTB 37.1908, Nr. 94 21.02.1908, S. 2.

100 Vgl. BBZ 53.1908, Nr. 87, 21.02.1908, S. 8.

101 Vgl. Ebd. – Weiterhin: BVZ 56.1908, Nr. 55, 02.02.1908, S. 3.

102 Vgl. Times, Nr. 38617, 10.04.1908, S. 10.

103 Der Katalog umfasst 222 Nummern. Die grafischen Arbeiten beinhalten zahlreiche Unternummern.

104 Kat. AdK 1908 S. 7.

105 PrAdK 1254, Bl. 53: Sitzungsprotokoll der Ausstellungskommission, 04.03.1908.

106 BBZ 53.1908, Nr. 42, 25.01.1908, S. 7

107 BTB 37.1908, Nr. 101 25.02.1908 S. 3.

- Besuchszahlen/ ca. 67.500 Pers.¹⁰⁸
 Publikumsverkehr „Der Andrang zu der Englischen Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste nimmt immer noch zu. Am letzten Sonntag mußte — wie auch schon am Sonntag vorher — der Zutritt zur Ausstellung zeitweilig gesperrt werden. Bei so starkem Besuch ist die Möglichkeit eines ruhigen Genusses ganz ausgeschlossen. Es wird deshalb, um zahlreichen Wünschen entgegenzukommen, für übermorgen, Donnerstag, der Eintrittspreis aus 5 Mk. erhöht.“¹⁰⁹
- „Am vergangenen Dienstag wurde die altenglische Ausstellung der Berliner Akademie geschlossen. Die Stammgäste mußten sich von den so beliebt gewordenen Räumen trennen, der englische Aufseher, den in seinem Permanentdienst mindestens halb Berlin kennen gelernt hat (wenn auch nur durch die Bitte, etwas weiter zurückzutreten) konnte aufzuatmen beginnen, aber am letzten Tag freilich noch eine stattliche Menge erschienen, das letzte Aufgebot eines Publikums, das sich während der ganzen Zeit weit über die landesüblichen Kunstkreise und über Berlin hinaus erstreckt hatte. Die Ausstellung hatte täglich im Durchschnitt Besuch von 2500 bis 3000 Personen. Darunter waren von auswärts, wie eine nichtoffizielle Statistik besagt, vor allem Frankfurt a. M. und die österreichische Hauptstadt durch eine starke Zahl von Kunstfreunden, die zu diesem Zweck hierhergereist waren, vertreten.“¹¹⁰
- „Die Ausstellung war durchschnittlich von 2500 bis 3000 Personen täglich besucht. Seit der Böcklin Ausstellung im alten Akademiegebäude hat keine akademische Veranstaltung größere Beachtung gefunden.“¹¹¹

Ausstellungsorganisation:

- | | |
|---|---|
| <p>Prof. Arthur [von] Kampf (1864–1950) – Ausstellungsleitung Historienmaler, 1893 Prof. an der Düsseldorfer Kunstakademie, 1907–1912 Präsident der AdK, 1912 nobilitiert</p> <p>Götz Graf von Seckendorff – Einwerbung britischer Leihgaben</p> <p>Dr. Ludwig Justi (1876–1957) – Allgemeine Organisation Kunsthistoriker, 1898 promoviert, wiss. Hilfsarbeiter an den Berliner Museen, 1901 habilitiert, 1904 Direktor des Städtischen Kunstinstituts in</p> | <p>Frankfurt a. M., 1905–1909 erster ständiger Sekretär an der AdK, 1909–1933 Direktor der Nationalgalerie</p> <p>Colin Agnew (1882–1975) – Beschaffung und Logistik der britischen Leihgaben Kunsthändler, ab 1908 Leiter der Berliner Dependance von Thomas Agnews & Sons, ab 1922 Gallery Director bei Thomas Agnews & Sons (London)</p> <p>Asher Wertheimer (1844–1918) – Einwerbung britischer Leihgaben Kunsthändler (London)</p> |
|---|---|

108 Die Summe ergibt sich aus der Menge der Gesamteinnahmen und dem Eintrittspreis. Die Erträge der Katalogverkäufe und eventuelle Preiserhöhungen werden hierbei nicht berücksichtigt.

109 BBZ 53.1908, Nr. 81, 18.02.1908, S. 7. – Vgl. weiterhin: Ebd. Nr. 55, 2. Beil., 02.02.1908, S. 9. – C. 1908 Sp. 214.

110 ABBAW NL Justi, L., Nr. 370: Zeitungsausschnitt mit dem Titel *Schluß der englischen Ausstellung in Berlin* aus einer unbek. Zeitung [„B...Zeit.“], 27.02.1908.

111 BTB 37.1908, Nr. 101, 25.02.1908, S. 3.

Prof. Karl Köpping (1848–1914) – Arrangement der Ausstellung Maler und Kupferstecher, seit 1889 Leiter des

Meisterateliers für Kupferstich an der AdK, 1891 Professor an der AdK, 1896–1900 Mitarbeiter der Zeitschrift PAN

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Angehörige des Kaiserhauses

Kaiser Wilhelm II.

Friedrich Karl Prinz von Hessen (1868–1940)
Landgraf von Hessen, Schwager Kaiser Wilhelms II.

Prinzessin Friedrich Karl von Hessen (1872–1954) i. e. Margarete Beatrice Feodora von Preußen Landgräfin von Hessen-Kassel, Schwester Kaiser Wilhelms II.

Öffentliche Sammlungen und Institutionen

Kgl. Kupferstichkabinett Berlin

Kgl. Württembergische Staatsgalerie Stuttgart

Royal Academy London

Kunsthandlungen

Thomas Agnew & Sons London

P. & D. Colnaghi London

Gooden & Fox London

Sulley & Co. London

Privatpersonen

Geh. Komm. Rat. Eduard Arnhold

Otto John Beit (1865–1930) Börsenmakler, Teil. Bei Ludwig Hirsch & Co. (London), seit 1898 ansässig in London, seit 1896 brit. Staatsangehörigkeit, Erbe der Sammlung seines Bruders Alfred Beit (1853–1906)

Politiker, Mitglied des brit. Oberhauses, seit 1892 Kanzler der University of Cambridge, verheiratet mit der deutschstämmigen Hofdame Luise Gräfin von Alten (1832–1911)

Geh. Reg. Rat Dr. h. c. Henry von Boettinger (1848–1920) Elberfeld, Industrieller, Vorstand der Farbenfabriken vormals Friedr. Bayer und Co., 1907 nobilitiert

Fritz von Friedlaender-Fuld

Fritz von Goldammer (1866–1927) Rittergutsbesitzer in Plausdorf (Oberhessen), Kgl. Preuß. Hauptmann a. D.

Michael Bass 1st Baron Burton (1837–1909) London, Brauereibesitzer, liberaler Politiker, Mitglied des britischen Unterhauses, 1882 nobilitiert

Albert Freiherr von Goldschmidt-Rothschild
Charles Vane-Tempest-Stewart 6th Marquess of Londonderry (1852–1915) London, Politiker, Mitglied des brit. Oberhauses

Sir Ernest Cassel (1852–1921) Bankier und Finanzier, ursprl. aus Köln, seit 1868 in London ansässig, Financier des Assuan-Staudamms und der Londoner Underground, enger Freund Edwards VII.

Robert von Mendelssohn

Fürstin-Witwe Melanie von Metternich-Winneburg geb. Gräfin von Zichy-Ferraris zu Zich und Básonykeö (1843–1925) Johannisberg (Rheingau)

Gustav Prinz Biron von Curland (1859–1941) Standesherr auf Groß-Wartenberg, 1892 MdH

John Pierpont Morgan (1837–1913) teilw. ansässig in London, gebürtiger Amerikaner, Inh. des Bankhauses J. P. Morgan & Co.

Charles Davis (Leb. Dat. nicht erm.) London
Spencer Cavendish 8th Duke of Devonshire (1833–1908) Chatsworth, Rentier, vormals

Henry Oppenheimer (1859–1932) London, gebürtiger Amerikaner, Bankier bei Speyer Brothers (Ausbildung in Frankfurt)

Henry Joseph Pfungst (1844–1917) London, Weinhändler

Alfred Baron de Rothschild (1842–1918)

London, Partner bei N. M. Rothschild and Sons, 1868–1890 Direktor der Bank of England, Vorstandsmitglied der National Gallery und der Wallace Collection

Henry Manners 8th Duke of Rutland,

Marquess of Granby (1852–1925)

London, konservativer Politiker, Mitglied des brit. Oberhauses, Präsident der North British Academy of Arts

George Saunders (1859–1922)

Journalist, Chef-Korrespondent der *Times* in Berlin

Georg Fürst von Schaumburg-Lippe

(1846–1911) Hauptmann a. D.

Dr. Paul von Schwabach**Götz Graf von Seckendorff****Dr. Eduard Simon****Ferdinand Eduard Freiherr von Stumm**

(1843–1925)¹¹² Holzhausen (Hessen),

preußischer Diplomat, Botschafter in Madrid, Montanindustrieller, Vorsitzender der Gebr. Stumm OHG, 1888 nobilitiert

Samuel Montagu 1st Baron Swaythling

(1832–1911) London, Bankier

Arthur Charles Wellesley 4. Duke of

Wellington (1849–1934) London, Major der Grenadier-Garde

Sir Julius Wernher (1850–1912)

Industrieller, Diamantenhändler, geboren in Darmstadt, seit 1884 in London ansässig, 1905 nobilitiert

Asher Wertheimer**Charles Wertheimer (1842–1911)**

London, Kunsthändler, Bruder von Asher Wertheimer

Hugh Grosvenor 2nd Duke of Westminster

(1879–1953) London

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

24. Januar 1908 Vorbesichtigung:

„Die Besichtigung durch geladenes Publikum soll am 25. um 1/2 4 Uhr, die Vorbesichtigung durch die Presse am 24. um 2 Uhr stattfinden. Zu der Eröffnung durch S. Majestät wird beschlossen, als Anzug Überrock vorzuschreiben.“¹¹³

25. Januar 1908 Eröffnungsfeier:

„Die englische Ausstellung in der Akademie der Künste wurde heute nachmittag [sic] um zwei Uhr eröffnet. Eine eigentliche Feier fand nicht statt. Es handelte sich nur um einen Besuch des Kaisers, der mit der Kaiserin und begleitet von den Prinzen Heinrich und Eitel Friedrich und seiner Umgebung erschien. Der englische Botschafter mit den Herren und Damen der Botschaft vertrat den Herrscher des Landes, das uns seinen kostbaren Besitz gesandt hat.

Zum Empfang waren die Mitglieder der Akademie versammelt, von denen der Präsident Professor Artur Kampf und Professor Karl Köpping, unser berühmter Radierer, sich durch das schöne Arrangement um die Ausstellung verdient gemacht haben. Auch Meister Knaus hatte sich, in erfreulicher Frische, eingefunden. Abgeordnete der Künstler-Vereins, Lehrer der Akademie, Beamte unserer Museen und einige der deutschen Besitzer ausgestellter Werke waren gleichfalls erschienen.

112 Freiherr von Stumm wird nicht in der Leihgeberliste, aber im Katalog genannt. Vgl. Kat. AdK 1908 S. 52.

113 PrAdK 1254, Bl. 52: Sitzungsprotokoll Ausstellungskommission der Akademie der Künste, 16.01.1908.

Der Kaiser traf um 2 Uhr ein und begann sofort den Rundgang durch die Säle nach einer kurzen Begrüßung durch den Grafen Weckedorff [sic, gemeint ist Seckendorff, Anm. SK], den Anreger und Förderer der Ausstellung.¹¹⁴

“The opening of the exhibition of Old English Masters, which took place to-day, was attended by the Emperor and Empress. Their Majesties were welcomed by Count Seckendorff who, in an eloquent speech, referred to the readiness of English and German owners of pictures to lend their treasures for the exhibition, which was the finest which had ever been held outside the shores of Great Britain.

His Majesty then made a tour of the rooms, where he spent two hours examining with the greatest attention every single picture, often calling the Empress and pointing out some particular feature to her Majesty.

The Emperor expressed himself delighted with the wonderful flesh tones of Gainsborough, and spent fully ten minutes before the famous “Blue Boy” from Grosvenor House, expatiating on the beauties of the painting. Although full of enthusiasm for Gainsborough and Reynolds, the Emperor declared, that his favourite picture in the whole collection was Lawrence’s “Miss Elizabeth Farren,” lent by Mr. Pierpont Morgan.

Mr. Agnew, representing Messers. Agnew, who undertook the arrangements for transporting the pictures and who lent four paintings, was presented to the Emperor, who chatted for ten minutes with him. His Majesty expressed admiration for the pictures, and satisfaction that such an exhibition could be held in Berlin, and said that such works would act as an antidote to the unhealthy influence of the impressionist school.

The Emperor spoke at length regarding his impressions of the Wallace Collection which he visited in London.”¹¹⁵

26. Januar 1908 Publikumsöffnung:

“In celebration of the Kaiser’s birthday, the loan exhibition of British masterpieces at the Royal Academy, formally dedicated by his Majesty in the 25th inst., was to-day thrown open to the general public. Despite incessant rain, nearly fifteen hundred visitors paid for admission to view the marvellous collection, which Berlin already votes the art sensation of the generation.”¹¹⁶

25. Februar 1908 Ausstellungsschluss und Überführung nach Kopenhagen:

„Wie schon gemeldet, wird die englische Ausstellung heute geschlossen. Es besteht bedauerlicherweise wenig Hoffnung, sie je wieder hier vereinigt zu sehen, wenn sie auch vorläufig noch für kurze Zeit zusammenbleibt. Denn auf Wunsch der Königin Alexandra — bekanntlich einer geborenen dänischen Prinzessin — wird, wie nun endgültig feststeht, die gesamte Ausstellung nach Kopenhagen überführt, um der kunstsinnigen Kopenhagener Gesellschaft einen Begriff von englischer Kunst beizubringen.“¹¹⁷

114 BTB 37.1908, Nr. 45, 25.01.1908, S. 4. – Zur Eröffnung siehe weiterhin BBZ 53.1908, Nr. 41, 25.01.1908, S. 12; Nr. 42, 25.01.1908, S. 15; Nr. 43, 26.01.1908, S. 9.

115 *The Yorkshire Post* Nr. 18.906, 27.01.1908, S. 6.

116 *Belfast Newsletter* 172.1908, Nr. 28,834, 29.01.1908, S. 6. – Weiterhin: BTB 37.1908, Nr. 18, 11.01.1908, S. 7.

117 BBZ 53.1908, Nr. 93, 25.02.1908, S. 7. – Weiterhin: BTB 37.1908, Nr. 104, 26.02.1908, S. 2 f.; Nr. 105, 27.02.1908, S. 3; Nr. 106, 27.02.1908, S. 3. – BVZ 56.1908, Nr. 99, 28.02.1908, S. 3.

„Die englische Ausstellung in der königlichen Akademie der Künste wird heute, Dienstag, abends 3 Uhr endgültig geschlossen. Ein Teil der Bilder wird von Berlin auf kurze Zeit nach Kopenhagen, in Jacobsens Ny Karlsberg-Glyptothek, gehen. Die Königin von England, eine Schwester des Königs von Dänemark, hat sich Persönlich darum bemüht, viele Besitzer haben sich mit dem Weitersenden einverstanden erklärt, doch hat der Herzog von Westminster für den „blue boy“ die Genehmigung nicht erteilt. Ebenso wird das herrliche Porträt der Lady Caroline Price aus dem Besitze des Sir Julius Wernher unmittelbar nach England geschickt.“¹¹⁸

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses und anderer Ehrengäste:

31. Januar 1908 Zweiter Besuch des Prinzen Friedrich Karl von Hessen (1868–1940) und der Prinzessin Margarethe von Preußen (1872–1954)¹¹⁹
1. Februar 1908 Besuch des Kronprinzenpaares sowie des Prinzen Adalbert von Preußen (1884–1948), der Prinzessin Viktoria Luise, des Prinzen Eitel Friedrich (1883–1942) und der Prinzessin Sophie Charlotte von Oldenburg (1879–1964)¹²⁰
6. Februar 1908 Vierter Besuch des Prinzen August Wilhelm in Begleitung des Prinzen Oskar von Preußen (1888–1958)¹²¹
26. Februar 1908 Besuch des Kaiserpaares und der Mitglieder des Herrenhauses:

„Die Ausstellung englischer Meisterwerke in der Akademie der Künste am Pariser Platz hat heute durch den Besuch des Kaisers, der ja auch die Eröffnung vollzogen hat, ihren Abschluß gefunden. In des Kaisers Begleitung befand sich die Kaiserin. Ferner hatten heute die Mitglieder beider Häuser des Landtages Einladungen erhalten. Vom Kultusministerium war Ministerialdirektor Dr. Schwartzkopff erschienen. In den nächsten Tagen beginnt der Kehraus in der Ausstellung und der Transport der Bilder nach Kopenhagen sowie eines Teiles nach London.“¹²²

Weitere Veranstaltungen:

Ab 8. Februar 1908 Vorträge von Fritz Stahl ab dem:

„Fritz Stahl hält im ‚Lyzeum des Westens‘ fünf Vorträge, Dienstags und Sonnabends von 6–7 Uhr, beginnend am 8. Februar. Die Vorträge finden in der englischen Ausstellung (Akademie der Künste, Pariserplatz [sic]) statt.“¹²³

7. März 1908 Wohltätigkeitsfest mit Tableaux vivants nach Exponaten der Ausstellung
- „Das Wohltätigkeitsfest zum Besten der ‚Gesellschaft zur Bekämpfung der Säuglingssterblichkeit‘, das der Hoftrauer wegen verschoben wurde, findet am 7. März in den Blüthner- und Klindworth-Scharwenka-Festsälen, Lützowstraße 76, statt. Den Mittelpunkt des Festes wird die Vorführung lebender Bilder nach Werken von Gainsborough,

118 BTB 37.1908, Nr. 101, 25.02.1908, S. 3.

119 BBZ 53.1908, Nr. 53, 31.01.1908, S. 2.

120 Ebd., Nr. 55, 02.02.1908, S. 9.

121 Ebd., Nr. 63, 07.02.1908, S. 8.

122 BTB 37.1908, Nr. 104, 26.02.1908, S. 2 f.

123 Ebd., Nr. 65, 05.02.1908, S. 3.

Hoppner, Lawrens [sic], Romney von der ‚Ausstellung älterer englischer Kunst‘ unter der Leitung des Prinzen Karl Anton von Hohenzollern bilden. Damen der ersten Berliner Gesellschaft nehmen an den lebenden Bildern teil. [...] Die Kronprinzessin hat ihr Erscheinen zugesagt.“¹²⁴

„Auf dem großen Wohltätigkeitsfest am 7. März haben außer der Prinzessin von Thurn und Taxis unter anderen die Gräfin v. Looz-Corswarem, Gräfin Matuschka, Freifrau v. Stumm, Gräfin Rehbinder, Fräulein v. Szögyeny-Maričy, Frau v. Etdorf, Fräulein Goldschmidt, Fräulein v. Hagenow, Frau Mannheimer, Fräulein Mosse, Gräfin Potulicka-Skorczewska und Fräulein v. Siemens die Stellung von lebenden Bildern von der Ausstellung älterer englischer Kunst übernommen. Die Leitung der künstlerisch und gesellschaftlich interessanten Veranstaltung liegt in den Händen des Prinzen Karl Anton von Hohenzollern, der von den Kunstmalern Bodenstein und Professor Julius Kraut unterstützt wird.“¹²⁵

124 BTB 37.1908, Nr. 58, 01.02.1908, S. 6. – Hierzu weiterhin: Ebd. Nr. 84, 15.02.1908, S. 5.

125 Ebd., Nr. 101 25.02.1908 S. 6.

7.2.8 Die Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder Vereins (1909)

Kerndaten:

Dauer	1. April bis 9. Mai 1909 (39 Tage) ¹²⁶
Ort	Königliche Akademie der Künste, Pariser Platz 4
Veranstalter	Kaiser Friedrich-Museumsverein
Öffnungszeiten	Tägl. 10–18 Uhr, sonntags 12–18 Uhr ¹²⁷
Eintrittspreise	regulär 1 Mk, ermäßigt 50 Pf., Dauerkarte 3 Mk Katalogpreis: 1 Mk
Umfang	151 Gemälde
Finanzierung	Garantiefonds in Höhe von 20.000 Mk, finanziert durch zehn Vereinsmitglieder ¹²⁸
Gesamtkosten	Gesamtausgaben 7937,69Mk: „26,20 Mk für Frachten von und nach Worms, Frankfurt/M. und Seußlitz, Gesamtkosten Transporte und Versand: 386,20 Kosten für Aufsicht und andere Löhne (Portier 20 Mk, Kassierer 60 Mk, Reinigung): 1939 Mk Sachliche und andere Kosten: 113,25 Mk Versicherung: 1799,55 Mk; Publizität etc.: 1702,44 Mk; Katalog:2188, 25; 11 Mk für Th. Gottlieb“ ¹²⁹
Einnahmen	„Einnahmen April: 5421 Mk für Eintrittskarten à 1 Mk, 258 Mk für Eintrittskarten zum halben Preis, 54 Mk für Dauerkarten à 3 Mk insges. 5568 Eintrittskarten im April verkauft; 2090 Mk für Kataloge à 1 Mk, Gesamteinnahmen April 7823 Mk Einnahmen 1. – 9. Mai: 6872 Eintritt voller Preis (incl. April), 303 Mk halber Preis, 54 Mk Dauerkarten, 2557 Mk Kataloge [...] Gesamteinnahmen Ausstellung: 9726 Mk [...] Überschuss: 1800 Mk“ ¹³⁰
Besuchszahlen	7.229 Pers. ¹³¹

126 Die Ausstellung sollte ursprünglich am 30. April schließen. Vgl. BVZ 57.1909, Nr. 191, 25.04.1909, S. 2.

127 Vgl. BBZ 54.1909, Nr. 153, 01.04.1909, S. 12.

128 „Die anwesenden 8 Herren zeichnen zum Garantiefonds ein jeder M 2000, die Herren Graf Dönhoff-Friedrichstein u. Dr. Güterbock sollen zum Betritt aufgefordert werden.“ SMB-ZA, III KFMV 005: Protokoll der Vorstandssitzung, 12.03.1909.

129 SMB-ZA, III KFMV 025, unpag.: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1. April bis 9. Mai 1909.

130 Ebd.

131 Die Summe ergibt sich aus den in der Abrechnung verzeichneten Kartenverkäufen: „6872 Eintritt voller Preis [...], 303 M halber Preis, 54 M Dauerkarten.“ – Vgl. SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 74–77: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1. April bis 9. Mai 1909.

Ausstellungskomitee:¹³²

Dr. Wilhelm [von] Bode – Auswahl, Aufstellung und Katalogherstellung

Dr. Moritz Julius Binder (1877–1947) – Assistenz 1908 Promotion, 1910 Assistent und Mitarbeiter Bodes am KFM

Dr. Detlev Freiherr von Hadeln (1878–1935) – Assistenz 1906 Promotion in Jena,

1909/10 Assistent-Stipendiat am KHI Florenz

Hans Posse (1879–1942) – Assistenz 1903 Volontär am KFM danach Assistent Bodes, ab 1910 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie

Bruno Güterbock – technische Leitung

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Privatpersonen

Geh. Komm. Rat. Eduard Arnhold

Ludwig [von] Berl

Geh. Leg. Rat Willibald von Dirksen

Otto Feist

Geh. Komm. Rat Hermann Frenkel

Fritz von Friedländer-Fuld

Friedrich Ludwig (Fritz) [von] Gans

(1833–1920) Frankfurt a. M., Rentier, ehem. Mitinh. des Farbengroßhandels Leopold Cassella & Co., 1912 nobilitiert, Millionär

Julie Hainauer

Dr. Fritz [von] Harck

Dr. Paul von Herrmann (1857–1921) Geh. Ob.-Reg.-Rat, Vortragender Rat im Ministerium des Inneren

Karl von der Heyd

Maximilian Freiherr von Heyl zu Herrnsheim

Carl von Hollitscher

Oskar Huldshinsky

Marcus Kappel

Mathilde Kocherthaler, geb. Joseph (Leb. Dat. nicht erm.) Witwe Samuel Kocherthalers

Leopold Koppel

Franz von Mendelssohn

Robert von Mendelssohn

Hermann Rosenberg

Dr. Paul von Schwabach

Dr. Eduard Simon

Dr. h. c. James Simon

Max Steinthal

Dr. Werner Weisbach

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

31. März 1909 Vorbesichtigung¹³³

1. April 1909 Publikumsöffnung¹³⁴

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses:

30. März 1909 Vorbesichtigung durch Kaiser Wilhelm II.¹³⁵

132 Kat. KFMV 1909³ unpag. [Vorwort].

133 VZ Nr. 151, 31.03.1909, 1. Beil., unpag. [*Die Ausstellung alter Porträts aus Privatbesitz*].

134 Ebd.

135 SMB-ZA, III KFMV 025: August zu Eulenburg an den KFMV, 27.03.1909.

7.2.9 Die Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)

Kerndaten:

Dauer	26. Januar bis 6. März 1910 (40 Tage)
Ort	Königliche Akademie der Künste, Pariser Platz 4
Veranstalter	Königliche Akademie der Künste zu Berlin
Öffnungszeiten	Täglich 10–18 Uhr
Eintrittspreise	regulärer Preis 2 Mk ¹³⁶ , vom 26. bis 31. Januar sowie montags 5Mk ¹³⁷
Umfang	373 Exponate
Finanzierung	Die Ausstellungskosten wurden offenbar gänzlich von der Akademie der Künste getragen. Arthur Kampf erstattete die in der Ausstellungsvorbereitung geleisteten Auslagen in Höhe von 553, 25 Mark (682,18 Francs) des Französischen Komitees an Louis Metman und überwies zugleich die Summe von 336,57 Mark (425 Francs) als Gratifikation für die Angestellten des Musée des Arts Décoratifs ¹³⁸
Gesamtkosten	ca. 120.000 Mk ¹³⁹ Der Versicherungswert der Ausstellung ist dagegen mehrfach Gegenstand von Presseberichten gewesen und lässt sich anhand der Dokumente im MAD zumindest teilweise bestätigen. Der Versicherungswert der französischen Leihgaben umfasste 10.560.000 Francs entsprechend etwa 8.564.160 Mk. ¹⁴⁰ Der Gesamtversicherungswert der Ausstellung wurde auf 20 Millionen Mark geschätzt. ¹⁴¹
Einnahmen	„Sur les bénéfices de l'exposition d'art français du xviiiè siècle, une somme de 25.000 marks a été réservée à l'oeuvre du Foyer français. C'est là un acte de générosité auquel nous ne pouvons qu'applaudir et je m'associe — je n'ai pas besoin de le dire — aux paroles de M. l'abbé Lemire touchant l'initiative prise par nôtre ambassadeur et Madame Jules Cambon, en même temps que par tous ceux, Allemands ou Français, qui ont bien voulu se joindre à eux. (Applaudissements.)“ ¹⁴² „Nach Abzug der hohen Kosten für Versicherung, Transport u. dgl. hofft man einen Ueberschuß von 40 000 Mk. zu erzielen.“ ¹⁴³

136 BTB 39.1910, Nr. 46, 26.01.1910, S. 3.

137 Dernburg 1910.

138 Vgl. MAD, D2/59 unpag.: Arthur Kampf an Louis Metman, 21.04.1910.

139 Laut der BBZ waren die Ausstellungskosten nach den ersten vier Wochen bereits gedeckt. In dieser Zeit waren über 60.000 Besucher in der Akademie gewesen, sodass sich bei einem Eintrittspreis von 2 Mk pro Person eine Summe von 120.000 Mk als Richtwert ergibt. Vgl. BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

140 Vgl. Ebd. unpag. Leih Scheine.

141 Vgl. BVZ 58.1910, Nr. 29, 19.01.1910, S. 3.

142 Louis 1911 S. 148. – Laut Jules Cambons Schreiben an Georges Berger sollten die Einnahmen der Ausstellung ohne Abschlag dem Zweck des *Foyer français* gespendet werden. Vgl. MAD D2/59, unpag.: Jules Cambon an Georges Berger, 08.11.1909.

143 BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

Besuchszahlen „Im ganzen [sic] hat die Besuchsziffer der Ausstellung [nach den ersten 31 Öffnungstagen, Anm. SK] die Zahl 60 000 schon weit überschritten.“¹⁴⁴ Auf die Gesamtdauer der Ausstellung hochgerechnet ergibt sich auf dieser Basis eine Menge von 77.419 Personen.

Ausstellungsorganisation:¹⁴⁵

Prof. Arthur [von] Kampf – Leiter des Ausstellungsausschusses der AdK
Götz Graf von Seckendorff – Einwerbung der Pariser Leihgaben
Jules Cambon (1845–1935) seit 1907 Botschafter der Französischen Republik in Berlin

Union Centrale des Arts Décoratifs in Paris
 1882 in Paris gegründeter Verein zur Förderung des Kunstgewerbes (Zusammenschluss der Union centrale und der Société du Musée des Arts décoratifs)

Pariser Ausstellungskomitee

Auguste Louis Albéric Prince d’Arenberg (1837–1924) – Komiteeleitung ehem. Politiker (monarchistisch), Abgeordneter von Cher, Präsident des Comité de l’Afrique française und der Compagnie universelle du Canal de Suez, freies Mitglied der Académie des Beaux-arts
Louis Metman (1862–1943) – Ausführer Sekretär des Komitees Konservator des Musée des Arts Décoratifs
Charles Dreyfus (1887–1965) Konservator des Louvre
Léon Bonnat (1833–1922) Maler, Direktor der École des Beaux-Arts

Maurice de Rothschild (1881–1957) Kunstsammler, Finanzier
Gustave Dreyfus (1837–1914) Kunsthistoriker, Kunsthändler, Jury-Mitglieder der Weltausstellungen von 1867, 1878 und 1873
Jean Herzog von Decazes und Glücksberg (1864–1912) Segelsportler, 1900 Teilnehmer der Olympischen Spiele in Paris
Théodore Sigmund Baron de Berckheim (1865–1936).¹⁴⁶ Sekretär bzw. Rat der französischen Botschaft in Berlin, Sohn des französischen Generals Sigismund Guillaume de Berckheim (1819–1884)

Leihgeber und Leihgeberinnen:

Angehörige des Kaiserhauses

Kaiser Wilhelm II.¹⁴⁷
Prinzessin Friedrich Carl von Hessen
Großherzog Ernst Ludwig von Hessen (1868–1937)

Cousin Kaiser Wilhelms II.
Großherzog Friedrich II. von Baden (1857–1928)
Cousin Kaiser Wilhelms II.

144 Ebd.

145 Die Ausstellung wurde nicht von einem Komitee organisiert, sondern entstand in Zusammenarbeit diverser Akteure, deren konkrete Aufgaben und Funktionen teils nicht mehr nachvollzogen werden können.

146 Nicht zu verwechseln mit dem badischen Gesandten Sigmund Theodor Freiherr von Berckheim (1851–1927), der zwischen 1903 und 1915 ebenfalls in Berlin in diplomatischem Dienst tätig war.

147 Wilhelm II. fehlt in der Leihgeberliste, doch sind zahlreiche Exponate im Katalog als sein Besitz gekennzeichnet.

Öffentliche Sammlungen und Institutionen

Mobilier National¹⁴⁸ Paris
 Musée des Arts Décoratifs Paris
 Kaiser-Friedrich-Museum Berlin
 Kgl. Akademie der Wissenschaften Berlin
 Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin
 Großherzoglich Hessisches Museum
 Darmstadt
 Kgl. Gemäldegalerie Dresden

Kunsthandlungen

Galerie Liechtenstein Wien

Privatpersonen

Nélie Jacquemart-André (1841–1912) Paris,
 Malerin, Sammlerin, Gattin von Edouard
 André (1840–1911)
 Auguste Louis Albéric Prince d'Arenberg
 [Komitee]
 Engelbert Herzog von Arenberg
 (1872–1949) Brüssel, Diplomat, Politiker
 Geh. Komm. Rat. Eduard Arnhold
 Joseph Bardac (1854–1941) Paris, Bankier,
 Mitinh. des Bankhauses N. J. et S. Bardac
 [Noël, Joseph et Sigismond Bardac]
 Noël Bardac (1849–?) Paris, Bankier, Mitinh.
 des Bankhauses N. J. et S. Bardac
 Sigismond Bardac (1856–1919) Paris, Ban-
 kier, Mitinh. des Bankhauses N. J. et
 S. Bardac
 Baronin de Berckheim . Paris, evtl. Elisabeth
 de Pourtalès (1867–1952), Schwägerin
 Théodore de Berckheims
 Guillaume de Gontaut Marquis de Biron
 (1859–1939) Paris
 Gustav Prinz Biron von Curland
 Léon Bonnat [Komitee]
 Don Jaime von Bourbon Herzog von Madrid
 und Anjou (1870–1931) Frohsdorf
 (Niederösterreich), Lieutenant der russi-
 schen Husaren im Regiment von Grodno

Kgl. Staatssammlung im Grünen Gewölbe
 Dresden
 Kgl. Skulpturensammlung (Albertinum)
 Dresden
 Großherzogliche Kunsthalle Karlsruhe
 Großherzogliches Museum Weimar
 Goethe-Nationalmuseum Weimar

Thomas Agnew & Sons Berlin und London

Friedrich-Franz Graf von Brühl (1848–1911)
 Pforfen, Standesherr, 1893 MdH
 Jules Cambon [Komitee]¹⁴⁹
 Moïse Graf de Camondo (1860–1935) Paris,
 Bankier, jüdisch
 Gräfin Jean de Castellane (1862–1948) i. e.
 Dorothee de Talleyrand-Périgord, Paris,
 Salonnière, Tochter des Herzogs v. Sagan
 François Pierre Marquis de Chaponay
 (1851–1941) Paris, Botschafts-Attaché
 Dr. Jean-Baptiste Charcot (1867–1936) Paris,
 Arzt und Polarforscher
 Gräfin de Cossé-Brissac (1865–1957) i. e.
 Charlotte de Biencourt, Gattin von
 Laurent de Cossé-Brissac (1859–1892)
 Dr. Alphonse Chodron Baron de Courcel
 (1835–1919) Paris, Jurist, Staatsrat, Dip-
 lomat, 1881–1894 Botschafter in Berlin,
 1867 in den Freiherrenstand erhoben
 Herzog Jean Decazes [Komitee]
 Pierre Decourcelle (1856–1926) Paris, Jour-
 nalist und Schriftsteller (u. a. Militärno-
 vellen zum Deutsch-Französischen Krieg)
 August Graf von Dönhoff-Friedrichstein
 Gustave Dreyfus [Komitee]
 Amélie Wilhelmine Liliane Ephrussi geb.
 Beer (1850–1914) Paris, Gattin von

148 In der Leihgeberliste sind weder das Mobilier National, noch die Französische Republik aufgeführt. Als Besitzer der Esther-Gobelins nennt der Katalog jedoch den Französischen Staat, während die entsprechenden Leihscheine auf das Mobilier National ausgestellt sind. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 36–40. – MAD, D2/59, unpag.: Leihschein Nr. 1.

149 Cambon ist nicht in der Leihgeberliste aufgeführt, wird jedoch im Katalog genannt. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 53.

- Michel Ephrussi (1844–1914), Inh. des Bankhauses Ephrussi & Co.
- Maurice Fenaille (1855–1937)** Paris, Industriel, Mitglied der Académie des beaux-arts
- Henry Ferron Marquis de la Ferronays (1876–1946)**
- Paris, ehem. Lieutenant der Kavallerie**
- Joseph Henry Fitzhenry (1836–1913)** Paris [London], Kunsthändler, Gründungsmitglied des Beirats der South-Kensington-Museums
- Gräfin Robert de Fitz-James (1862–1923)** i. e. Rosalie von Gutmann, Paris, Österreicherin, jüdische Familie, Tochter von Wilhelm von Gutmann (1826–1895), 1878 nobilitiert
- François Flameng (1856–1923)** Paris, Maler, Sammler
- Geh. Komm. Rat Hermann Frenkel**
- Milly von Friedlaender-Fuld¹⁵⁰**
- Gérard Graf de Ganay (1869–1925)** Paris
- Marquise de Ganay (1868–1940)** Paris, i. e. Berthe de Béhague, verheiratet mit Jean de Ganay (1861–1948)
- Willem Baron Gevers (1856–1927)¹⁵¹** Berlin, Diplomat, seit 1906 niederländischer Gesandter in Berlin
- Fritz von Goldammer** Frankfurt a. M.
- Albert Freiherr von Goldschmidt-Rothschild** London
- Henri Graf de Greffulhe (1848–1932)** Paris, Politiker, Offizier der Ehrenlegion, Präsident der Société des sports de France
- Helene Gräfin von Harrach geb. de Pourtalès (1849–1940)** Berlin, Salonnière, Gattin des Malers Ferdinand von Harrach
- Johan Hegermann-Lindencrone (1838–1918)** Berlin, Kgl. Dänischer außerordentlicher Gesandter in Berlin
- Karl von der Heydt**
- Marquise de Jaucourt (Leb. Dat. nicht erm.)**
i. e. wahrsch. Françoise Le Visse de Montigny de Jaucourt (1874–1957), Gattin von Gustav Biron von Curland, Paris
- Edouard Kann (1873–1927)** Paris, Anwalt am Cour d'appel de Paris, 1912 Ritter der Ehrenlegion
- Prof. Ludwig Knaus**
- Eugène Kraemer (Leb. Dat. nicht erm.)** Paris, Kunsthändler
- Albert Lehmann (Leb. Dat. nicht erm.)** Paris
- Karl Max Fürst Lichnowsky**
- Johann Fürst von und zu Liechtenstein (1840–1929)** Wien, seit 1858 Majoratsherr und souveräner Fürst von Liechtenstein
- Dr. Magyre (Leb. Dat. nicht erm.)¹⁵²** Paris
- Herr Marillier (Leb. Dat. nicht erm.)** Berlin, i. e. evtl. Henry Currie Marillier (1865–1951), Journalist, Kunstkritiker
- Gaston Menier (1855–1934)** Paris, Industrieller (Chocolat Menier), Politiker, Senator von Seine-et-Marne
- Julius Model** Berlin, Rentier
- Joanny Peytel (1844–1924)** Paris, Director des Crédit Algérie und der Banque d'Etat du Maroque, Vize-Präsident der UCAD, Förderer Rodins
- Frédéric Graf Pillet-Will (1837–1911)** Paris, 1871–1890 Leiter der Banque de France
- Anne Murat Prinzessin de Poix Gräfin von Mouchy (1841–1924)** Paris
- Rose-Anne [Anna] Porgès, geb. Wodianer (1854–1937)** Paris
- Gräfin Edmund de Pourtalès (1836–1914)** Paris, i. e. Mélanie Renouard de Bussière, Salonnière
- Wirklicher Legationsrat Friedrich Graf de Pourtalès**

150 Das Ausstellungs-Verzeichnis führt Fritz von Friedlaender-Fuld in der Leihgeberliste auf, im Verzeichnis selbst ist jedoch dessen Gattin als Besitzerin eines Portraits von Tocqué angegeben. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 84, Nr. 228.

151 Gevers fehlt ebenfalls in der Leihgeberliste, ist jedoch im Katalog genannt. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 32, Nr. 14.

152 Im Katalog fälschlicherweise als „Dr. Magin“ bezeichnet, auf dem Leihschein jedoch „Magyre“ geschrieben. Vgl. MAD D2/59, unpag.: Leihschein Nr. 37

- Marie Fürstin von Radziwiłł geb. Comtesse de Castellane (1840–1915)** Berlin, Salonnière
- Graf Rantzau (Leb. Dat. nicht erm.)** Berlin, Kammerherr
- Wilhelm Heinrich Graf von Redern (1888–1914)** Görldorf
- Margarethe Reichenheim-Oppenheim geb. Eisner (1857–1935)** Berlin, Sammlerin (Moderne), Mäzenin, Witwe von Georg Reichenheim, Gattin von Franz Oppenheim (1852–1929)
- Anthony Francis Reyre (1882–1955)** Paris, Kunsthändler und -sammler
- Fernand Baston Graf de La Ribosière (1856–1931)** Paris, Militär, Politiker
- Herminie de La Brousse de Verteillac Herzogin de Rohan[-Chabot] (1853–1926)** Paris, Salonnière
- Sigmund Röhrer (1861–1929)** München, Maler, Sammler
- Henri Baron de Rothschild (1872–1947)** Paris, Weinhändler, Arzt, Theaterschriftsteller
- Baronin Henri de Rothschild (1874–1926)** Paris, i. e. Mathilde von Weissweiler
- Baronin James de Rothschild (1847–1931)** Paris, i. e. Thérèse von Rothschild, Mutter von Henri de Rothschild
- Maurice Baron de Rothschild [Komiteemitglied]** Karlsruhe und Paris
- Prinzessin Otto Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1840–1933)** Egern-Rottach (Oberbayern), i. e. Eleonore Gräfin zu Sayn-Wittgenstein-Sayn
- Basile Baron de Schlichting (1857–1914)** Paris, aus Russland stammend, Staatsrat
- des russischen Zaren, vermachte seine Sammlung 1914 dem Louvre
- Markus [Prennschütz] von Schuetzenau-Trenck (1861–1937)** Taberhof (Steiermark), ehem. K. K. Konzipist bei der Landesregierung in Bosnien und der Herzegowina, Leutnant in der Reserve des Husarenregiments Nr. 7
- Max Schulte (Leb. Dat. nicht erm.)** Berlin
- Dr. Paul von Schwabach**
- Götz Graf von Seckendorff [Komitee]**
- Freiherr von Senden [Zuweisung unsicher]** Berlin
- Frau Louis Stern (1854–1921)** Paris, i. e. [wahrsch.] Ernesta Stern, geb. Hierschel, Witwe des Bankiers Louis Stern (1840–1900), Schriftstellerin und Salonnière
- Alphonse Eugène Lambert Chevalier de Stuers (1841–1919)** Paris, Minister, Kammerherr
- Ferdinand Freiherr von Stumm.** Holzhausen
- Hermann Fürst von Hatzfeld [Herzog] zu Trachenberg (1848–1933)** Schloss Trachenberg (Niederschlesien), Politiker, Offizier, 1894–1903 Oberpräsident der Provinz Schlesien
- Dr. Théodore Tuffier (1857–1929)** Paris, Chirurg
- Arthur Veil-Picard (1854–1944)** Paris, Industrieller, Direktor der Absinth-Brennerei Maison Pernod
- Dr. Werner Weisbach**
- Nathan Wildenstein (1851–1934)** Paris, Kunsthändler, Inh. von E. Gimpel & Wildenstein, gebürtiger Elsässer

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

25. Januar 1910 Feierliche Eröffnung durch Kaiser Wilhelm II. in Anwesenheit zahlreicher deutscher und französischer Gäste:

„Heute (Dienstag) Mittag wurde in Anwesenheit des Kaiserpaares, der Kronprinzessin, des Prinzen August Wilhelm, des französischen Botschafters, des Reichskanzlers, sowie anderer hoher Staatswürdenträger die ‚Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts‘ in der königlichen Akademie der Künste eröffnet. Kurz vor dem feierlichen Akte war der große Empfangssaal der Akademie dicht gefüllt. Was das künstlerische, das amtliche und das gesellschaftliche Berlin an interessanten

Persönlichkeiten aufzuweisen hat, war hier vereint. Ganz besonders zahlreich sind die Damen der französischen Botschaft und der französischen Kolonie vertreten. Ihnen öffnet sich auf besonderen Wunsch des Kaisers der abgeschlossene Raum, in dem die Eröffnungs-Zeremonie stattfindet. Dort haben sich auch der Reichskanzler von Bethmann-Hollweg, der französische Botschafter Cambon, der Staatssekretär des Auswärtigen von Schoen, die französischen Delegierten, der Akademiepräsident Arthur Kampf, Prof. Justi, der neue Direktor der Nationalgalerie, sowie Prof. Koepping zum Empfang der kaiserlichen Herrschaften eingefunden. Die Oberhofmeisterin der Kaiserin Gräfin von Brockdorff sowie Kammerherr von Knesebeck erschienen. Ihr Eintritt kündigt den Eintritt des Kaiserhauses an. Die Versammlung ordnet sich und bildet Spalier. Die Kronprinzessin, die eine dunkelblaue Samtrobe mit Zobelbesatz angelegt hat, wird vom Prinzen August Wilhelm geführt. Dann folgen, unter Vorantritt des Oberhofmarschalls Grafen von Eulenburg, mit großem Hofstaat der Kaiser und die Kaiserin. Die hohe Frau trägt eine blaue Atlasrobe. – Die Majestäten begaben sich sofort nach dem inneren Empfangsraum, in dem sich ein zwangloser Cercle entwickelt. Das Kaiserpaar unterhält sich ganz besonders mit den Mitgliedern der französischen Akademie, insbesondere mit den Malern Bonnard, Cormon und Ferrier, dem Bildhauer Mercier, mit Louis Bernier und Jules Comte und läßt sich auch die Herren Henry von Rothschild, den Grafen Camondo und Herrn Dreyfuß vorstellen. Graf von Seckendorff, der Oberhofmarschall der verstorbenen Kaiserin Friedrich, gibt in französischer Sprache eine kurze Geschichte dieser Ausstellung, die von der gegenseitigen Achtung und der Entente zweier großer Nationen zeuge und in Frankreich mit Enthusiasmus begrüßt worden sei. Nachdem der Kaiser mit einigen wenigen französischen Worten die Ausstellung für eröffnet erklärt hatte, begann unter Führung der Professoren Kampf, Justi und Koepping die Besichtigung der Kunstwerke. Unter den Anwesenden bemerkte man den Vizepräsidenten des deutschen Reichstages Spahn und den Vizepräsidenten des preußischen Abgeordnetenhauses Dr. Porsch.¹⁵³

„Ist doch aus Anlaß der Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts in unserer königlichen Akademie der Künste eine ganze Schar französischer Künstler und Journalisten nach Berlin gekommen, die das große, so schnell zu Wachstum und Ansehen gelangte Baby unter den europäischen Weltstädten genau kennen lernen wollen. Leider wird ihre Stimmung gleich zu Anfang dadurch beeinflusst, daß sie bei der Eröffnung der Ausstellung durch das Kaiserpaar in drangvollfurchterlicher Enge im Vorraum warten mußten, ohne Gelegenheit zu finden, den Kaiser bei seinem Rundgang begleiten und beobachten zu können, welche Eindrücke er von den Werken der einzelnen Meister empfangt und wie überhaupt ‚sein Art und Wesen‘ ist. Ob diese Absperrung im Wunsche des Monarchen lag, mag bezweifelt werden, läßt er es doch nicht an Aufmerksamkeiten gegen Angehörige des französischen Reiches fehlen und verfolgt genau die hauptsächlichen Pariser Blätter.“¹⁵⁴

153 *Germania* 39.1910, Nr. 26, 26.01.1910 unpag.

154 Lindenbergh, Paul: *Berliner Stimmungsbilder*. In: *Altonaer Nachrichten* 60.1910, Nr. 49, 30.01.1910, S. 9. – Vgl. weiterhin: *BBZ* 55.1910, Nr. 40, 25.01.1910, S. 3.

25. Januar 1910 abendliche Festveranstaltung in der Französischen Botschaft:

„Zu dem Fest, das aus Anlaß der Eröffnung der französischen Kunstausstellung gestern abend [sic] in der französischen Botschaft stattfand, waren 210 Einladungen ergangen. Der Kaiser und die Kaiserin — Die Kaiserin war bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal Gast im französischen Botschaftshotel — fuhren um 9 Uhr vor und wurden im Vestibül vom Botschafter und Frau Cambon empfangen und in den Festsaal geleitet. Der Kaiser kam im Automobil, die Kaiserin in einer Galakutsche mit Spitzenreitern. Unmittelbar darauf begann die Soiree, bei der die Herren de Féraudy und Dehelly und das schöne Fräulein Robinne von der Comédie Française und Fräulein Demougeot von der Pariser Großen Oper mitwirkten. Für die Abendunterhaltung war folgendes Programm ausgestellt:

Adagio der Sonate op. 26 von Beethoven – Borchard.

Erster Akt aus dem „Barbier von Sevilla“ von Beaumarchais.

Rosine – Frl. Robinne; Figaro – de Féraudy; Almaviva – Dehelly.

Gavotte aus op. 90 von Saint-Saens. – Borchard.

Arie aus „Hochzeit des Figaro“ von Mozart – Frl. Demougeot.

Arie von Bach¹⁵⁵ – Henri Marteau.

„Der Sprung vom Sprungbrett“ von Theodor de Banville – Dehelly.

„Der Finger der Frau Victor Hugos – Frl. G. Robinne.

„Der Flickschuster und der reiche Mann“ (Fabel von Lafontaine) – de Féraudy.

Ungarischer Tanz von Brahms (in der Bearbeitung von Joachim) – Henri Marteau.

Arie aus „Armide“ von Gluck – Frl. Demougeot.

„Der entfernte Verwandte“, Lustspiel in einem Akt von de Féraudy.

Paul Leclerc – de Féraudy; Henriette Leclerc – Frl. Robinne.

Nach der Soiree begaben sich die Gäste zum Souper, das im Parterre und in der ersten Etage der Botschaft an einzelnen Tischen serviert wurde. An einer größeren Tafel in der Mitte des Festsaales der ersten Etage saß der Kaiser, während die Kaiserin im gegenüberliegenden Saal, der vom Festsaal durch den Empfangsraum getrennt ist, Platz nahm. Der Kaiser saß zwischen Madame Cambon und der Fürstin Fürstenberg, die Kaiserin zwischen dem französischen und dem russischen Botschafter. Von der kaiserlichen Familie sah man ferner Prinz und Prinzessin Heinrich, den Kronprinz, die Kronprinzessin und Prinz August Wilhelm mit Gemahlin. Für die Mitglieder der kaiserlichen Familie waren besondere Menükarten und Programme gedruckt, die ihr Wappen und das Monogramm aufwiesen. Die anderen Menükarten waren von Goldarabesken auf blauem Grund umrahmt. Zu der Zahl der Geladenen gehörten unter anderen; Prinz Solms-Baruth und Gemahlin, Herzog von Trachenberg, Graf und Gräfin Eulenburg, Graf v. Hülsen-Haeseler, Baron und Baronin Reischach, Graf v. Hutten-Czapski, Generalfeldmarschall v. Plessen, Baron und Baronin Lyncker, die Generale v. Hahnke, v. Lindequist, v. Kessel und v. Loewenfeld, Graf

155 Dies scheint ein Übersetzungsfehler zu sein, gemeint ist ein als *Air* oder *Ayre* bezeichnetes Lied oder eine Melodie. Bachs bekanntester Satz mit dem Titel *Air* war die Orchester-Suite Nr. 3, BWV 1068 *Air on the G String*, die hier möglicherweise vorgetragen wurde. Für den Hinweis sei Kim Grote herzlich gedankt.

Dohna-Schlobitten, der Herzog v. Ratibor, Reichskanzler v. Bethmann Hollweg, Herr v. Schoen, Minister Trott zu Solz, Admiral Tirpitz und Unterstaatssekretär Stemrich, Graf v. Lerchenfeld-Kösering. Fürst v. Thurn und Taxis, Graf Hohenlohe-Langenburg, Fürst Wied, Graf Thele-Winkler, Geheimrat v. Schwabach, Herr v. Friedländer-Fuld, der Präsident der Akademie Professor Kampf und Geheimer Hofbaurat Ihne mit ihren Damen. Von den französischen Gästen seien genannt: die Herren Bonnat, Ferrier, Comte, Cormon, Mercié, Roujon und Bernier vom Institut de France, der bekannte Komponist und Direktor des Pariser Konservatoriums Widor, Herr de Nolhac, Observator des Museums von Versailles, sowie der Graf v. Ségonsac und Gemahlin und der Senator Gaston Ménier. Außerdem zählten zu den Gästen sämtliche Herren der französischen Botschaft sowie die in Berlin beglaubigten Botschafter mit ihren Frauen.

Nach dem Souper hielt der Kaiser Cercle ab und plauderte mit den Herren und Damen aus Paris. Er verließ erst kurz vor 1/2 1 Uhr mit der Kaiserin die französische Botschaft.¹⁵⁶

„Auch von dem Fest in der französischen Botschaft, das aus Anlaß der Eröffnung gegeben und vom Kaiser- wie Kronprinzenpaar, von Prinzen und ‚erlauchten wie edlen‘ Herren und deren Damen, dafür aber gar nicht, bis auf Professor Kampf als Präsidenten der Akademie, von Jenen besucht ward, die eine weithin sichtbare Stelle in der Kunst, Wissenschaft, Literatur einnehmen, blieben unsere französischen Kollegen ausgeschlossen. [...] Daß die deutsche Presse gleichfalls nicht berücksichtigt ward, darf nach manch' einheimischem Beispiel nicht Wunder nehmen; [...]“¹⁵⁷

„Die französischen Gäste sind eingetroffen am Vorabend von Kaisers Geburtstag mit Ehren und Liebenswürdigkeiten überschüttet worden. Aber abseits stehen die deutschen Künstler. Ihnen kam es doch wohl zu, ihre französischen Kollegen zu begrüßen, mit ihnen zusammen geladen zu werden. Nicht ein einziger deutscher Künstler – außer Prof. Arthur Kampf – war zu Eröffnungsfeier der Kunstausstellung in der französischen Botschaft eingeladen worden. Nur Angehörige der höfischen Kreise waren zu sehen. Und: niemand von der französischen Presse. Abseits stehen also verdrossen und verstimmt auch die Berichtstatter. Es ist das ein kaum wieder gut zu machender Fehler. Denn auf die Resonanz in der französischen Presse hatte sich so mancher Freund der Annäherung gefreut.“¹⁵⁸

„A l'issue de la représentation, à laquelle les souverains prirent le plus vif intérêt, après que l'empereur eut tenu à féliciter les interprètes, in souper de deux cent couverts fut servi par petites tables, dans les salons et la grande salle à manger de l'ambassade. [...]“

L'empereur, pour remercier M. Cambon de la part personnelle qu'il avait prise à l'organisation de l'exposition en obtenant la participation des amateurs parisiens, lui a offert, en souvenir de cette belle manifestation, tout à l'honneur de l'art français, le grand modèle en bronze de sa médaille par Hildebrand, supportée par un aigle aux ailes déployées. Il a décerné à M. Bonnat le grand-cordon de l'Aigle-Rouge, et à MM. Gustave Dreyfus et Luis Metman, membres du comité, les insignes de l'ordre de la Couronne de 2^e classe.“¹⁵⁹

156 BTB 39.1910, Nr. 46, 26.01.1910, S. 3. – Weiterhin: BBZ 55.1910, Nr. 35, 22.01.1910, S. 6. – Dr.P.L. 1910.

157 Lindenberg 1910 S. 9.

158 *Neue Hamburger Zeitung* 15.1910, Nr. 44, 30.01.1910, S. 1.

159 *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 122.1910, Nr. 28, 28.01.1910, S. 2.

26. Januar 1910 Publikumsöffnung:

„Die Ausstellung von Werken französischer Künstler des XVIII. Jahrhunderts im Gebäude der Akademie der Künste, Pariser Platz 4, ist von jetzt ab dem Publikum täglich von 10–6 Uhr zugänglich. Eintrittspreis bis Montag, den 31. Januar, und jeden ferneren Montag fünf Mark, die übrigen Tage vorläufig zwei Mark.“¹⁶⁰

28. Januar 1910 Konzert mit französischer Musik für die Pariser Ehrengäste und die deutschen Leihgeber in den Ausstellungsräumen:

„Der Direktor der Akademie, Professor Arthur Kampf, hatte im Namen der königlichen Akademie der Künste zierlich gedruckte Einladungen zu einer „Aufführung französischer Musik“ versenden lassen. Diese Aufführung — ein, fast zu schweres Wort für eine so leichte, graziöse Sache — fand gestern abend [sic] um sechs in jenem großen Saale der französischen Kunstaussstellung statt, der mit den herrlichen Tapisserien aus dem Pariser Garde-Meubles und mit dem Marie-Antoinette-Porträt der Madame Vigée-Lebrun geschmückt ist. Professor Kampf, der diese Ausstellung mit so außerordentlichem Geschmack und Kunstverständnis arrangiert hat, machte, begleitet von seiner Gattin, die Honneurs. Die deutschen und die französischen Gäste fanden sich sehr zahlreich ein, und die Stuhlreihen, die man aufgestellt hatte, waren bald bis auf den letzten Platz besetzt. Man sah, in der ersten Reihe den französischen Botschafter Cambon und seine Gattin, Frau v. Bethmann-Hollweg, die Hofdame Fräulein v. Gersdorff, die Fürstin Radziwill, den Kammerherrn v. Knesebeck usw. Dann weiter den Comte und die Comtesse de la Ribosière, den Akademiker Comte d’Haussonville — den Urenkel der Madame de Staël, der sehr eindrucksvolle und materialreiche Studien über die soziale Lage der französischen Arbeiterinnen und über die Entwicklung des Erwerbslebens geschrieben hat —, den soeben mit dem Roten Adlerorden I. Klasse dekorierten akademischen Porträtmaler Bonnat, den ständigen Sekretär der Académie des Beaux Arts Roujon, den Maler Cormon, den Bildhauer Mercié, den Komponisten Widor und noch zahlreiche französische Aristokraten, Kunstliebhaber und Künstler, erfreulicherweise zumeist mit Damenbegleitung. Und hier und dort in, Saale: Professor Erich Schmidt, Frau und Fräulein v. Friedländer-Fould, Paul Meyerheim, Bruno Paul, den Direktor der Nationalgalerie Justi, Skarbina, Köpping, Hugo Vogel zwischen vielen anderen Damen und Herren der Gesellschaft und der Kunst. Es gab manchen, der da war und nicht gesehen wurde, weil der Hut seiner Nachbarin ihn vor allen suchenden Blicken verbarg.

Das Konzert begann mit Musikstücken des Rokokokomponisten Jean Philipp Rameau, ausgezeichnet gespielt von Fräulein Schunck (Cembalo) und den Herren Wagner (Violine) und Döbereiner (Viola da Gamba). Dieselben Künstler spielten später ein Prélude von Louis de Caix d’Hervelois und eine Sarabande von Marin Marins und Fräulein Schunck hatte einen schönen Erfolg mit dem spielerisch heiteren ‚Rossignol vainqueur‘ von François Couperin. Dazwischen entzückte Frau Suzanne Dessoir das Publikum durch klug und anmutig vorgetragene altfranzösische Lieder, von denen fast jedes einzelne den Franzosen lieb und vertraut ist. Sie sang das unsterbliche Pierrot-Lied Lullys ‚Au clair de la lune‘, die ‚Ronde villageoise‘ und das ‚Maman, dites moi‘, und empfing nach Schluß des Konzertes neben dem Beifall ihrer deutschen Verehrer die aufrichtigen Komplimente ihrer französischen Hörerschaft.

Nur ein Schatten fiel auf dieses Vergnügen: die Sorge um Paris [Aufgrund des Seine-Hochwassers, Anm. SK]. Und als das letzte Lied verklungen war, sprach man in den französischen Gruppen viel davon, daß es vielleicht doch notwendig werden könnte, den Koffer zu packen und heimzuziehen.¹⁶¹

28. Januar 1910 Festmahl und Bierabend des Vereins Berliner Künstler für die Delegation des Institut Française am

„Der Verein Berliner Künstler veranstaltet zu Ehren der französischen Künstler und Schriftsteller, die als Deputation des Institut de France an der Eröffnung der französischen Ausstellung teilnahmen, am Freitag in seinem Haus einen Bierabend. Die Herren haben ihr Erscheinen zugesagt.“¹⁶²

„Der Verein Berliner Künstler hatte für gestern Abend die Delegierten des Institut de France, die zur Eröffnung der französischen Ausstellung in der Akademie nach Berlin gekommen sind, in das Künstlerhaus zu einem Festmahl geladen. Nicht alle der Herren hatten der Einladung folgen können, aber der größere Teil war erschienen und hatte an der Vorstandstafel, an der man auch in voller Frische unseren alten Meister Knaus sah, Platz genommen. Die Tafel brachte einen Austausch von Freundlichkeiten zwischen den deutschen Gastgebern und den französischen Gästen, die über den Rahmen der bloßen Höflichkeit hinausgingen. Besonders die Gäste fanden Töne, die sie gewiß noch vor wenigen Jahren nicht angeschlagen hätten oder - nicht hätten anschlagen dürfen, ohne in Paris anzustoßen. Professor Schulte im Hofe, der Vorsitzende des Vereins begrüßte die Herren mit einer Ansprache, in der er von dem „Vaterlande der Kunst“ sprach, das „keine Grenzen kennt“, und Herr Roujon nahm die Idee auf: jeder bleibt seiner Fahne treu und dient doch der ganzen Menschheit. Großen Beifall erregte es, als der Vorsitzende dann den Wunsch des Herrn Ferrier mitteilte, Mitglied des „Vereins Berliner Künstler“ zu werden. Herr Comte toastete auf den deutschen Kaiser, an den ein Telegramm abgesandt wurde, Schulte im Hofe auf Frankreich. Die letzte Rede hielt Herr Mercié, der Schöpfer der von leidenschaftlichem Patriotismus erfüllten Gruppe: „Gloria victis!“, die etwas wie ein Symbol des französischen Nationalismus geworden ist. Sie galt Knaus, den vor einem halben Jahrhundert Paris zum Meister ausgerufen hat. [...] angeregter Stimmung ging es dann in die ‚Klause‘ hinunter.“¹⁶³

6. März 1910 Ausstellungsschluss

„[...] Leider war es nicht möglich, eine Verlängerung der Ausstellung zu erzielen. Sie wird bereits am Sonntag über acht Tage, am 6. März, geschlossen werden. Denn die Akademie beabsichtigt, um den 20. März ihre neue Veranstaltung zu eröffnen, die Ausstellung von Werken amerikanischer Kunst der Gegenwart.“¹⁶⁴

161 BTB 39.1910, Nr. 51, 29.01.1910, S. 2.

162 Ebd., Nr. 46, 26.01.1910, S. 3.

163 Ebd., Nr. 51, 29.01.1910, S. 2.

164 BBZ 55.1910, Nr. 95 25.02.1910 S. 6.

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses und anderer Ehrengäste:

3. Februar 1910 Besuch des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1901–1918) und der Großherzogin Feodora von Sachsen-Weimar-Eisenach (1890–1972), dem Fürsten Wilhelm von Hohenzollern (1864–1927) und dem Prinzen Karl von Rumänien (1893–1953)¹⁶⁵
24. Februar 1910 Besuch des österreich-ungarischen Außenministers Alois Lexa Graf von Aehrenthal (1854–1912)¹⁶⁶
25. und
27. Februar 1910 Besuche der Mitglieder des Abgeordnetenhauses:

„Die Französische Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste wurde gestern von den Mitgliedern der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses mit ihren Damen besucht. Für die nächsten Tage ist noch ein Besuch der Mitglieder des Abgeordnetenhauses in Aussicht genommen.“¹⁶⁷

Weitere Veranstaltungen im Kontext der Ausstellung

25. Januar 1910 Kaiser Wilhelm II. verleiht den Adlerorden an Bonnat, den Kronenorden an Dreyfuß und Mettmann¹⁶⁸ und überreicht Cambon eine Bronzemedaille mit seinem Portrait¹⁶⁹

Der Lyceum Club organisierte vier Vorträge von Fritz Stahl zur Französischen Malerei in der Ausstellung.¹⁷⁰

165 BTB 39.1910, Nr. 62, 04.02.1910, S. 5.

166 Vgl. BBZ 55.1910, Nr. 92, 24.02.1910, S. 14.

167 Ebd. Nr. 95 25.02.1910 S. 6.

168 Vgl. BTB 39.1910, Nr. 46, 26.01.1910, S. 3.

169 Vgl. BBZ 55.1910, Nr. 41, 26.01.1910, S. 1.

170 Vgl. BTB 39.1910, Nr. 59, 01.02.1910, S. 12.

7.2.10 Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (1914)

Kerndaten:

Dauer	1. Mai bis 15. Juni 1914 (46 Tage) ¹⁷¹
Ort	Königliche Akademie der Künste, Pariser Platz 4
Veranstalter	Kaiser Friedrich-Museums-Verein
Öffnungszeiten	Täglich 10–18 Uhr ¹⁷²
Eintrittspreise	1 Mk bis 5 Mk, regulärer Eintritt 1 Mk, Dauerkarte 3 Mk Katalogpreis 50 Pfg. bzw. 1 Mk ¹⁷³
Umfang	387 Exponate, darunter etwa 200 Gemälde des 15.–18. Jahrhunderts, wobei die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts den Kern bildete, ¹⁷⁴ weiterhin Gobelins, mittelalterliches Kunstgewerbe, Skulptur und Plastik ¹⁷⁵
Finanzierung	unbek.
Gesamtkosten	unbek.
Einnahmen	Verteilung der Einnahmen: ¹⁷⁶ 99 Mk für Eintrittskarten à 3 Mk, 10.548 Mk für Eintrittskarten à 1Mk, 62 Mk für Eintrittskarten à 2 Mk 101,50 für Eintrittskarten zum halben Preis, 560 Mk für Eintrittskarten à 5 Mk, 371, 50 Mk für Kataloge à 0,50 Mk, 3202 Mk für Kataloge à 1 Mk, 14882 Mk für Postkarten Gesamteinnahmen: 15.694,30 Mk
Besuchszahlen	Aus den o. a. Einnahmen ergibt sich eine Gesamtbesucherzahl von 10.927 Personen

Ausstellungskomitee:¹⁷⁷

Dr. Wilhelm von Bode – Auswahl

Dr. Max J. Friedländer – Auswahl

Dr. Wolfgang Sörrensen (1882–1965) – Hilfe bei der Aufstellung und Fertigung des Katalogs 1908 Promotion in Kiel, 1909–1914 Volontär bei Bode

Dr. Eduard Plietzsch (1886–1961) – Hilfe bei der Aufstellung und Fertigung des Katalogs 1909 Promotion in Berlin, Direktoralassistent bei Bode und Friedländer

Prof. Dr. Bruno Güterbock – technische Leitung

171 Die Ausstellung sollte ursprünglich am 1. Juni (Pfingstmontag) enden, wurde jedoch um 14 Tage verlängert, um den Besuch des Kaisers zu ermöglichen. Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett 20006, Bl. 13: August zu Eulenburg an Wilhelm Bode, 27.05.1914.

172 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Titel.

173 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, Abrechnung über die Ausstellung vom 1.5. – 15.6.1914.

174 Vgl. KuK 12.1914, H. 10, S. 542.

175 Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf den Erwerbungen der Mitglieder des KFMV der vergangenen zehn Jahre. Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, unpag.: Protokoll der Vorstandssitzung, 05.02.1914. – Burchard 1914.

176 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, unpag.: Abrechnung über die Ausstellung vom 1.5. – 15.6.1914.

177 Der Vereinsvorstand wurde als Ausstellungskomitee bestimmt. Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, unpag.: Protokoll der Vorstandssitzung, 05.02.1914.

Leihgeber und Leihgeberinnen:*Angehörige des Kaiserhauses*

Kaiser Wilhelm II.

*Privatpersonen***Geh. Komm. Rat. Eduard Arnhold****Ludwig [von] Berl****Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing (1873–1956)** München, Ägyptologe, Althistoriker**Martin Bromberg (1839–1918)** Hamburg, Eisenwarenhändler**Dr. Ludwig Darmstaedter****Geh. Leg. Rat Willibald von Dirksen****Geh. Komm. Rat Hermann Frenkel****Dr. Alexander Frey (Leb. Dat. nicht erm.)** Fabrikbesitzer**Fritz von Gans****Geh. Komm. Rat Carl Hagen (1858–1938)** Bankier, geb. als Carl Levy, Namensänderung 1906, Millionär, 1898 Roter Adlerorden 4. Klasse, jüdisch**Dr. Fritz von Harck.** Leipzig [und Berlin]**Kgl. Baurat Georg Heckmann (1851–1918)** Chemiker, Inh. des Chefbüros C. Heckmann**Otto Held (Leb. Dat. nicht erm.)** Kgl. Komm. Rat, Antiquitätenhändler**Wirkl. Leg. Rat Prof. Dr. Karl Helfferich (1872–1924)** Nationalökonom, seit 1908 Mitglied des Direktoriums der Deutschen Bank**Carl von Hollitscher****Oskar Huldchinsky****Dr. jur. Alfons Jaffé (1861–1949)** Im Vorstand der Aktiengesellschaft für Verkehrswesen und der Ostdeutschen Eisenbahn-Gesellschaft**Marcus Kappel****Marie von Kaufmann geb. Eltzbacher**

(1868–1937) Witwe Richards von Kaufmann

Leopold Koppel**Prof. Dr. Otto Lanz** Amsterdam**Franz von Mendelssohn****Robert von Mendelssohn****N. N.****Dr. Walt[h]er von Pannwitz (1856–1920)**

Rechtsanwalt, ab 1910 Rechtsberater des Kaisers

Margarethe Reichenheim-Oppenheim**Arthur Schnitzler****Maria Schoeller geb. Dirksen****Exzellenz Ida von Schubert geb. Freiin von Stumm (1861–1916)** Gattin von Generalleutnant Conrad von Schubert (1847–1924), 1899 nobilitiert**Dr. Paul von Schwabach****Dr. Eduard Simon****Dr. h. c. James Simon****Max Steinthal****Fritz [Friedrich Karl] von Stumm (1867–?)**

Major, Bruder von Wilhelm von Stumm

Wilhelm von Stumm**Geh. Reg.-Rat. Prof. Dr. Johannes Stumpf (1862–1936)** Professor für Kraftmaschinenbau an der Techn. Hochschule Berlin**Franz Hubert Graf von Tiele-Winckler**

(1857–1922) Moschen b. Kujau (Oberschlesien), Montanindustrieller, Hauptaktionär der Kattowitzer AG für Bergbau und Eisenhüttenbetrieb

Öffentliche und offiziöse Veranstaltungen:

2. Mai 1914 Eröffnung¹⁷⁸

Besuche der Angehörigen des Kaiserhauses:

23. Mai 1914 Besuch der Kaiserin Auguste Victoria, geführt von Wilhelm von Bode¹⁷⁹

29. Mai 1914 Besuch des Kaiserpaars¹⁸⁰

5. Juni 1914 Zweiter Besuch des Kaisers und Übergabe der Simonetta-Reproduktion durch Marcus Kappel:

„Herr Julius Bard theilte mir auf meine Anfrage mit, daß der Farben-Lichtdruck der Simonetta in den allernächsten Tagen fertiggestellt & Ihnen ein Probedruck zugestellt werden würde. – Ihrer Anregung, diese Reproduction S. M. bei Gelegenheit der Besichtigung der Ausstellung persönlich überreichen zu dürfen, werde ich mit großer Freude folge leisten.“¹⁸¹

„Eure Majestät hatten die Gnade aus allerhöchstihrem Besitz der Ausstellung des KFMVereins [sic] in der Akademie in Aussicht zu stellen. Die Ausstellung ist außerordentlich geglückt und wird (seit dem 1 Mai) sehr gut besucht. Sie soll bis Pfingsten jedenfalls offen bleiben, vielleicht auch einige Tage länger. Würde Eure Excellenz wohl die Güte haben, den Besuch bei Ew. Majestät in Anregung zu bringen?

Bei Gelegenheit des Besuchs darf dann wohl Herr Markus Kappel die Farbenfotographie seiner „Simonetta“ von Botticelli, die die [unleserl.] auf Wunsch Ew. Majestät [...] daselbst hergestellt hat vor dem in der Akademie [...] ausgestellten Bild überreichen.“¹⁸²

„[...] beehre ich mich auf das [...] Schreiben vom 18ten d. Mts. ganz ergebenst mitzuteilen, daß S. M. der K. u. k. zu Allerhöchstseinem Bedauern vor Pfingsten keine Gelegenheit zum Besuch der Ausstellung des Kaiser Friedrich Museums-Vereins in der Akademie der Künste finden werde, [...] die Ausstellung aber gern in Augenschein nehmen wollen und ihre Verlängerung um [...] 8 Tage zu wünschen. Auch sind S. M. gern bereit, bei dieser Gelegenheit eine Farbfotografie des Botticelli'schen Gemäldes von Herrn Markus Kappel entgegenzunehmen. Über den Zeitpunkt des Allerhöchsten Besuches der Ausstellung wird Exc. [...] weitere Nachricht zugeben.“¹⁸³

178 Vgl. BVZ 62.1914, Nr. 203, 02.05.1914, S. 3.

179 Vgl. BTB 43.1914, Nr. 259, 24.05.1914, S. 3.

180 Vgl. ebd., Nr. 271, 30.05.1914, S. 5.

181 SMB-ZA, NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 07.05., 25.05., 27.05., 01.06.1914. – GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006 Bl. 8, 11–12, 13; Korrespondenz Wilhelm von Bodes mit August von Eulenburg, 18. – 27.05.1914.

182 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 11 f.: Wilhelm von Bode an August zu Eulenburg, 18.05.1914.

183 Ebd. Bl. 13: August zu Eulenburg an Wilhelm von Bode, 27.05.1914. – Weiterhin: BTB 43.1914, Nr. 282, 06.06.1914, S. 3.

Transkription zu Dok. 1a-d

Berlin, den 28. Februar 1871 [sic]

Der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums bittet um Gewährung eines Staatszuschusses von 20,000 Thlr. zur Veranstaltung einer Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten im Herbst dieses Jahres

An

Des königlichen Staats-Ministers und Ministers für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten Herrn Grafen von Itzenplitz Exzellenz.

Euer Excellenz,

erlaubt sich der ehrerbietigste unterzeichnende Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums nachstehendes Gesuch ganz ergebenst vorzutragen.

Auf Veranlassung und unter dem persönlichen Vorsitz Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin ist vor kurzem der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums zusammengetreten, um über die Veranstaltung einer Ausstellung aller kunstgewerblichen Gegenstände zu berathen, die bisher theils schwer zugänglichen, theils dem größeren Publikum gänzlich unbekannt, oder von demselben unbeachtet in den hiesigen Königl. Museen und Schlössern, sowie in zahlreichen größeren und kleineren Privatsammlungen der Stadt zerstreut sind und auf einer Stelle vereinigt, nach dem Urtheil von Sachverständigen, das Material zu einer ebenso ansehnlichen als anregenden und lehrreichen Ausstellung darbieten.

Das eingehende und warme persönliche Interesse, das Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheiten der beabsichtigten Ausstellung zuwenden, lässt die Erlangung der für die Ausstellung wünschenswerten Besitzstücke aus den Königlichen Schlössern und Museen, sowie die Gewährung des oberen Geschosses des Königlichen Zeughauses zum Ausstellungslokal als gesichert erscheinen und der unterzeichnende Vorstand ist mit Vergnügen bereit die zur Insverksetzung der Ausstellung erforderlichen Arbeiten zu übernehmen. Als geeignete Zeit sind die ersten Herbstmonate, September und Oktober des laufenden Jahres in Aussicht genommen.

Die Kosten der Ausstellung werden sich nach einem ungefähren Überschlage, einschließlich Beschaffung der erforderlichen Tische, Schränke, Vitrinen und sonstigen Ausstattungsrichtungen auf mindestens 20,000 Thlr. belaufen.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Vereinigung der obengenannten mustergültigen Kunstgewerbearbeiten zu einer mehrmonatlichen Ausstellung in hervorragendem Maaße geeignet sein wird, dieselbe der aufmerksamen Betrachtung des Publikums nahezurücken, das öffentliche Interesse für sie zu erregen und zu zeigen, wie zahlreiche Muster für directe oder mehr selbstständige Nachahmung, wie viel Motive für neue Erfindung sie darbieten. Wenn auf diese Weise das Wohlgefallen der Bemittelten an einer feineren künstlerischen Gestaltung des sie umgebenden Hausraths geweckt, der Geschmack Aller gebildet, dem großen Publikum einmal an einem richtigen Beispiele der Begriff und die Bedeutung des Kunstgewerbes vor Augen

geführt und dadurch die Nothwendigkeit kunstgewerblicher Museen und Unterrichtsanstalten überzeugend dargethan, kurz nach den verschiedensten Richtungen eine langerwünschte und dringend nothwendige Anregung der kunstgewerblichen Bestrebungen gegeben wird deren Förderung die Königliche Staatsregierung sich so ersichtlich angelegen läßt: so glaubt der Vorstand bei Ausführung des oben dargelegten Plans der Unterstützung der Königlichen Staatsbehörden im Voraus gewiß sein zu dürfen und bittet, – im besonderen Vertrauen auf das lebhafteste Interesse das eure Excellenz demselben bereits bei seiner ersten Besprechung persönlich gewährt haben – hierdurch ganz ergebenst:

Eure Excellenz wollen hochgeneigtest dem unterzeichnenden Vorstande behufs Veranstaltung der in Rede stehenden Ausstellung zu dem nach obigem erforderlichen Kostenbetrage einen Zuschuß von 20,000 Thlr. aus Staatsmitteln gewähren.

Ehrerbietigst

der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums

[Signaturen] Ratibor Delbrück Gropius
 L. Sußmann-Hellborn A. Ewald
 Hermann P. March
 Schwabe Louis Ravené Reuleaux
 [unleserl.]

[Eingangsvermerk] 2. Maerz 1872

Cito

Itzenplitz

Ich halte den Gedanken Ihrer Königlichen Hoheiten für einen glücklichen, und bin gern ihn zu fördern bereit. Das habe ich in d[er] Conferenzbesprechung [?], eben dabei gesagt daß ich zur Beschaffung der 20 Mille, der Genehmigung des H[errn] Fin-Min [Finanzministers] bedürfe, das hat auch S[eine] Königliche Hoheit wohlverstanden. / die Zeitungen haben ungenau referirt./

Nach meinem Etatstand kann ich d[ie] 20 M[ille] nicht geben, und d[ie] 20 sind ganz nöthig, denn es wird eher mehr als weniger denn 2,5 Mille kosten. 5 Mille würde d[ie] Stadt Berl[in] zugemuthet, da aber der anwesende H[err] Kockan [?] sich aber unbestimmt aussprach: so übernehme sie [unleserl.] H[err] Ravené für sich allein. Wenn nun dieser 5 giebt: so sind wohl 20 f[ür] d[en] Preuß Staat eine Kleinigkeit, und ganz für das Extraordinarium geeignet, da d[ie] Ausstellung eine unerwartete und ganz neue in ihrer Art außerdem auch eine zeitgemäße & populaire ist, die d. [unleserl.] nicht bemängeln wird. – Die Beschaffung des Raumes im Zeughause übernehme S[eine] Hoheit der Kron-Prinz, und [unleserl.] gewiß zusagen. Ich schlage vor dies alles dem Fin[anzminister] zu schrb [schreiben], auch ihm Cop[ein] d[er] Eing[abe] mitzuth[eilen] u[nd] ihn zu bitten, daß er sich mit einem [unleserl.] S[einer] Majest[ät], um Gewährung der 20 Mille aus d[em] Extraord[inarium] einverst[anden] erkläre, den ich dann gleich entwerf[en] lassen würde.

Da H[err] Nieberding sehr barsch [?] ist: so stelle ich noch d[as] Schreiben hiernach d. [...] H[errn] [unleserl.] Schade exp zu best.

Itzenplitz 3/3 72.

Ambassade de France
à Berlin

Berlin, 8 Novembre 1909

Copie

Cher Monsieur Berger,

L'Académie Des Beaux Arts De Berlin prêtera
ses Salons au commencement de l'année prochaine pour
une Exposition de l'Art Français au 18^{ème} siècle à laquelle
je m'intéresse beaucoup et qui est je crois appelée à avoir
un grand succès. L'Empereur veut bien promettre de tirer
de ses Collections des merveilles qui n'ont pas fait le voyage
de Paris en 1900 - Et roi de Saxe également. - Je crois que
un nombre d'amateurs de Paris nous prêteront également
quelques unes des œuvres qu'ils possèdent. - J'ai beaucoup
parlé de tout cela avec M. Gustave Dreyfus, pendant mon
dernier séjour à Paris et il me paraît bien utile que les
Arts Décoratifs voudraient bien nous prêter leur concours
pour l'organisation à Paris et la réunion des envois et patentes
en quelque sorte cette exposition qui doit faire tant d'honneur à
notre pays.

Le Gouvernement enverra quelques tapisseries. Ce but
est en effet très intéressant. Nous voudrions prendre à Berlin
un nom pour les femmes filles Françaises, qui viennent ici
pour être institutrices et qui sont trop souvent sans asile. Les
principes de cette exposition nous apporteront sans doute une
première mise qui nous sera bien utile.

Permettez moi donc, Cher Monsieur Berger, de vous

pour un grand nombre de
dessins, de...
An dessiné, les discours furent écrits
par le comte de...
faire connaître au grand public quelques-
unes de ces merveilles qu'il possède.
Le prince d'Artemberg et le baron de Roth-
schild envoient de Paris quelques chefs-
d'œuvre de leurs galeries. Un de ces tableaux
appartenant au baron de Rothschild est
assuré pour une somme de 1.200.000 francs.
- DONSEFON.

2a

Dok. 2a und b. MAD, D2/59 unpag.: Jules Cambon an Georges Berger, 08.11.1909.

Bilder: Eigene Aufnahmen mit freundlicher Genehmigung des MAD.

Remercier le Concours des Arts Décoratifs et m'illuz
me croire toujours votre bien affectueusement et
cordialement dévoué.

Signé: Jules Cambon

Transkription Dok. 2:

Ambassade de France à Berlin

Berlin, 8 Novembre 1909

Copie

Cher Monsieur Berger,

L'Académie des Beaux-Arts de Berlin prêtera ses Salons au commencement de l'année prochaine pour une Exposition de l'Art français au 18^{ème} Siècle à laquelle je m'intéresse beaucoup et qui est je crois appelée à avoir un grand succès. L'Empereur veut bien promettre de tirer [?] de ses collections des merveilles qui n'ont pas fait de voyage de Paris en 1900 – et le roi de Saxe également. – Je crois que bon nombre d'amateurs de Paris nous prêteront également quelques unes [sic] des œuvres qu'ils possèdent. – J'ai beaucoup parlé de tout cela avec M. Gustave Dreyfus, pendant mon dernier séjour à Paris et il me paraît bien utile que les Arts décoratifs voulussent [sic] bien nous prêter leur concours pour l'organisation à Paris et la réunion des envois, et patronner en quelque sorte cette exposition que doit faire tant d'honneur à notre pays.

Le Gouvernement enverra quelques tapisseries. Le but est en effet très intéressant. Nous voudrions prendre à Berlin un home pour les jeunes filles françaises, qui viennent ici pour être institutrices et qui ont trop souvent sans asile; les bénéfices de cette exposition nous apporteront sans toute une première mise qui nous sera bien utile.

Permettez-moi donc, Cher Monsieur Berger, de vous demander le concours des Arts décoratifs et veuillez me croire toujours votre bien affectueusement et cordialement dévoué.

Signé: Jules Cambon

Übersetzung:

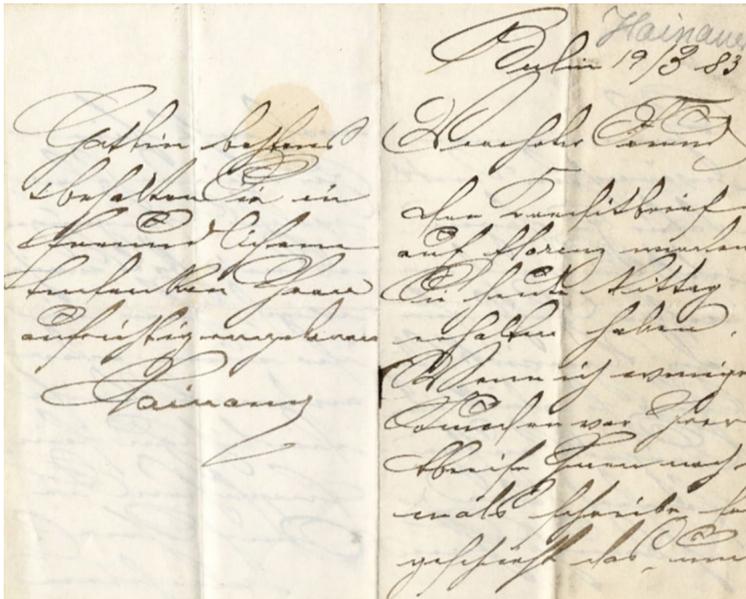
Lieber Monsieur Berger,

die Akademie der bildenden Künste in Berlin stellt ihre Säle Anfang des nächsten Jahres für eine Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts bereit, für die ich mich sehr interessiere und von der ich glaube, dass sie großen Erfolg haben wird. Der Kaiser verspricht die besten Stücke seiner Sammlungen, die nicht im Jahr 1900 nach Paris gereist sind – und gleichermaßen der König von Sachsen. – Ich glaube, dass viele Pariser Kunstliebhaber uns ebenfalls einige Werke aus ihrem Besitz leihen werden. – Ich sprach während meines letzten Aufenthalts in Paris viel mit Monsieur Gustave Dreyfus darüber und es erscheint mir hilfreich, wenn die [Union des] Arts Décoratifs uns für die Organisation in Paris und die Zusammenstellung der Sendungen ihre Unterstützung gäbe und gewissermaßen die Patronage über die Ausstellung übernehme, die unserem Land viel Ehre macht.

Die Regierung wird einige Gobelins schicken. Der Zweck ist in der Tat sehr interessant. Wir möchten, in Berlin ein Haus für junge französische Mädchen einrichten, die als Lehrerinnen hierherkommen und oft ohne Obdach sind; die Einnahmen dieser Ausstellung, die wir ohne Abschlag erhalten, werden uns dafür sehr nützen.

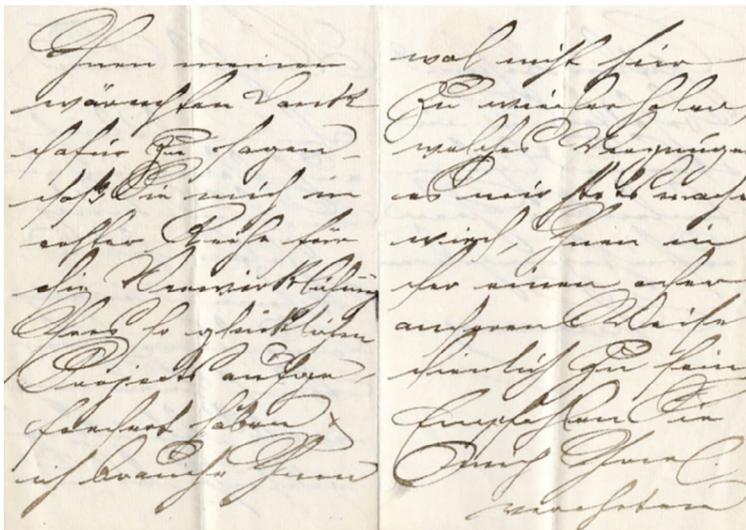
Gestatten Sie mir, sehr geehrter Monsieur Berger, Sie um die Unterstützung der [Union des] Arts Décoratifs zu bitten und seien Sie meiner herzlichen und liebevollen Achtung versichert.

Gezeichnet: Jules Cambon



Dok. 3a und b SMB-ZA, IV/NL Bode 2322, unpag.: Oscar Hainauer an Wilhelm Bode, 19.03.1883. Bilder: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv.

3a



3b

Transkription zu Dok. 3:

Verehrter Freund,

Den Transitbrief aus Florenz werden Sie heute Mittag erhalten haben. Wenn ich wenige Wochen vor Ihrer Abreise Ihnen nochmals schreibe so geschieht das, um Ihnen meinen wärmsten Dank dafür zu sagen, daß Sie mich in solcher Weise für die Verwirklichung Ihres so glücklichen Projects aufgefordert haben & ich brauche ihnen wohl nicht hier zu wiederholen, welches Vergnügen es mir stets machen wird, Ihnen in der einen oder anderen Weise dienlich zu sein.

Empfehlen Sie mich Ihrer verehrten Gattin bestens & behalten Sie in freundlichem Gedenken Ihren aufrichtig ergebene

Hainauer

7.4 Tabellen und Diagramme

Tabelle 1 bildet die jeweiligen Gesamtzahlen (l.) sowie die prozentualen Anteile (r.) der natürlichen Personen, öffentlichen Institutionen, Einrichtungen und Vereine sowie der beteiligten Kunsthandlungen an der Gesamtmenge der Leihgeber der untersuchten Ausstellungen ab.

Tab. 1 Anteile natürlicher Personen, öffentlicher Institutionen und Kunsthandlungen

Jahr	Ges.	Personen		Institutionen		Kunsthandlungen	
1872	77	67	87 %	10	13 %	–	0 %
1883	54	54	100 %	–	0 %	–	0 %
1890	64	64	100 %	–	0 %	–	0 %
1892	121	117	97 %	4	3 %	–	0 %
1898	78	73	94 %	5	6 %	–	0 %
1906	49	49	100 %	–	0 %	–	0 %
1908	41	34	83 %	3	7 %	4	10 %
1909	25	25	100 %	–	0 %	–	0 %
1910	103	89	86 %	13	13 %	1	1 %
1914	38	38	100 %	–	0 %	–	0 %

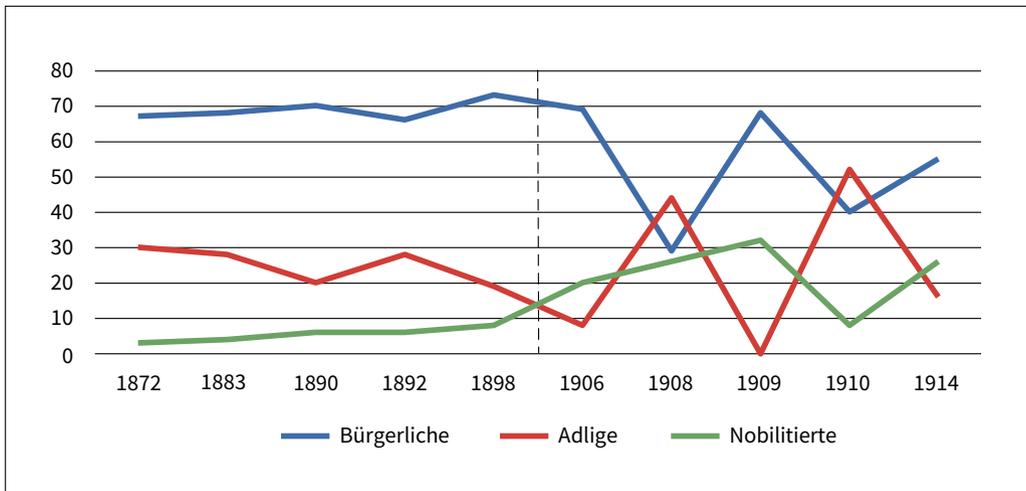
Tabelle 2 bildet die Anteile der mit Leihgaben beteiligten natürlichen Personen aus den sozialen Formationen Bürgertum, Adel und Neuer Adel ab. Personen, die im Laufe des Untersuchungszeitraums nobilitiert wurden, werden erst ab dem Zeitpunkt ihrer Standeserhebung als Nobilitierte gezählt. Die in Tabelle 1 verzeichneten öffentlichen Institutionen und Kunsthandlungen sind hier aus der Gesamtmenge der Leihgebenden herausgerechnet.

Tab. 2 Bürgerliche, Adlige und Nobilitierte

Jahr	Ges.	Bürgerliche		Adlige		Nobilitierte		Anonyme	
1872	67	45	67 %	20	30 %	2	3 %	–	0 %
1883	54	37	68 %	15	28 %	2	4 %	–	0 %
1890	64	45	70 %	13	21 %	4	6 %	2	3 %
1892	117	77	66 %	33	28 %	7	6 %	–	0 %
1898	73	53	73 %	14	19 %	6	8 %	–	0 %
1906	49	34	69 %	4	8 %	10	20 %	1	2 %
1908	34	10	29 %	15	44 %	9	26 %	–	0 %
1909	25	17	68 %	–	0 %	8	32 %	–	0 %
1910	89	36	40 %	46	52 %	7	8 %	–	0 %
1914	38	21	55 %	6	16 %	10	26 %	1	3 %

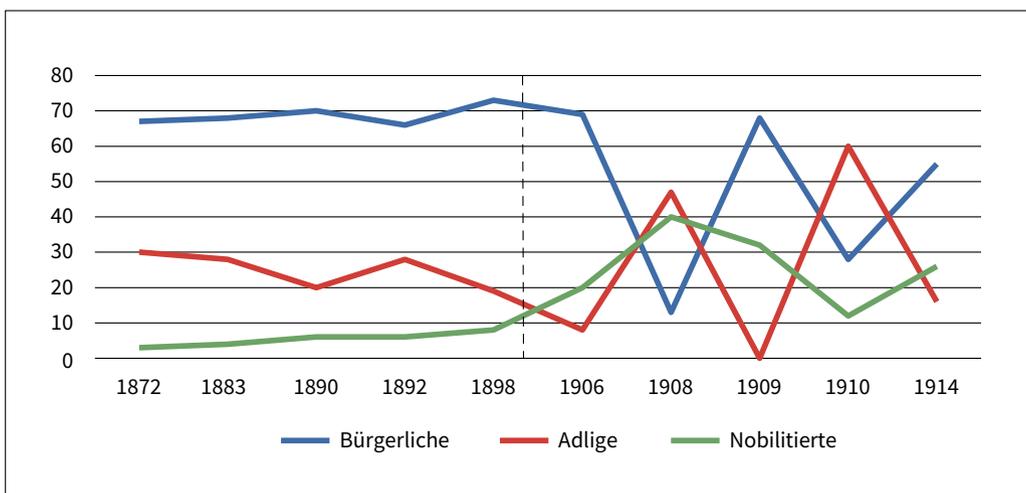
Das **Diagramm 1a** bildet die Daten aus Tabelle 1 grafisch ab und verdeutlicht die Entwicklung der Ausstellungsbeteiligung der sozialen Formationen Bürgertum, Adel und Nobilitierte über die Dauer des Untersuchungszeitraums. Dargestellt sind ihre prozentualen Anteile an der jeweiligen Gesamtmenge aller an den jeweiligen Ausstellungen beteiligten natürlichen Personen. Im Sinne

der besseren Übersichtlichkeit sind die anonymen Leihgeber zwar Teil der Berechnung, werden hier jedoch nicht abgebildet. Die gestrichelte senkrechte Linie markiert das Jahr 1900.



Diagr. 1a Bürgerliche, Adlige und Nobilitierte

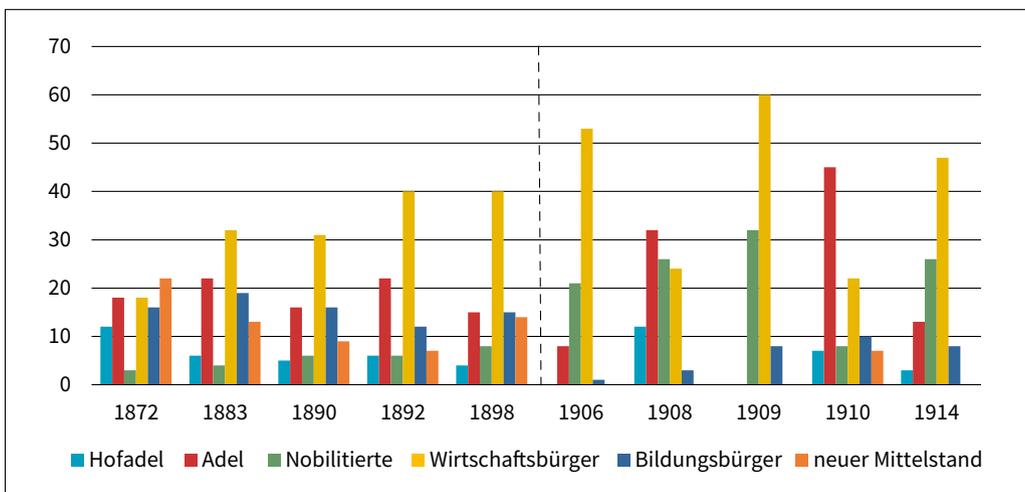
Für **Diagramm 1b** wurden die internationalen Leihgeber der Ausstellungen von 1908 und 1910 aus der Statistik herausgerechnet, wobei Personen, die neben der deutschen eine weitere Staatsbürgerschaft besaßen, nur dann als Deutsche gezählt wurden, wenn sie ihren ständigen Wohnsitz in Deutschland hatten. Da die Anteile internationaler Leihgeber bei den anderen Fallbeispielen nur sehr gering waren und damit keine signifikanten Änderungen in der Statistik hervorriefen, wurden sie nicht herausgerechnet. Darüber hinaus waren einige Personen trotz ihrer abweichenden Staatsangehörigkeit, etwa da Österreicher Carl [von] Hollitscher, Teil der Berliner Sammlerkultur und wurden dem entsprechend als deutsche Leihgeber behandelt.



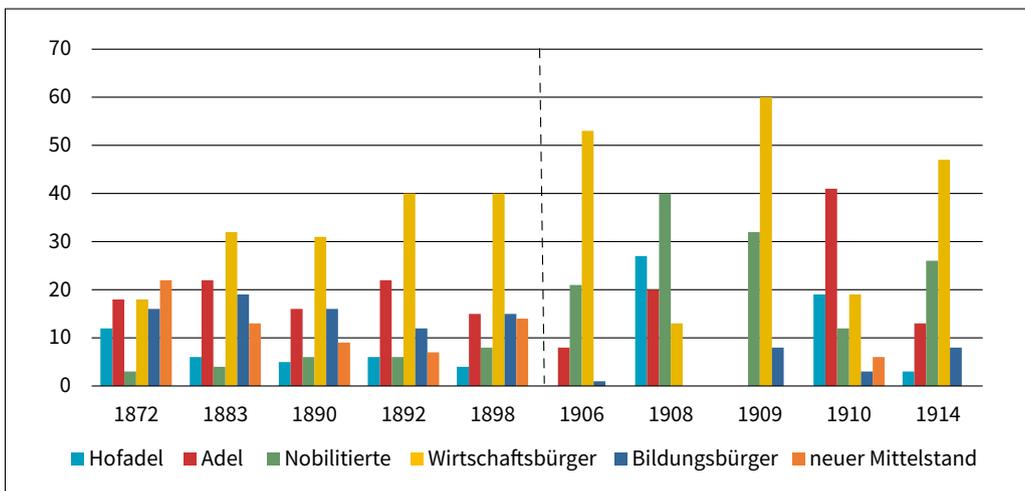
Diagr. 1b Bürgerliche, Adlige und Nobilitierte – nur Deutsche

Das **Diagramm 2a** zeigt prozentualen Anteile der Leihgeber aller untersuchten Ausstellungen an den jeweiligen Untergruppen des Adels und des Bürgertums. Diese Zuordnungen basieren auf der sozialen Herkunft der Personen sowie auf ihrer jeweiligen beruflichen Tätigkeit. Bankiers, Händler, Fabrikbesitzer und Unternehmer werden als Wirtschaftsbürger verzeichnet, Akademiker, Gelehrte und qualifizierte (selbstständige) Fachleute als Bildungsbürger, Künstler und kleinere Beamte sind dem neuen Mittelstand zugeordnet. Bürgerliche Personen, für die kein beruflicher Hintergrund eruiert werden konnte, sind der Vollständigkeit halber mitgerechnet, werden im Sinne der besseren Übersichtlichkeit jedoch nicht dargestellt. Dasselbe gilt für die anonym beteiligten Leihgeber.

Frauen, die in der Regel keinem Beruf nachgingen, werden den sozialen Gruppierungen ihrer Ehemänner zugerechnet. Innerhalb des Adels werden lediglich die Angehörigen des Hofes als gesonderte Gruppe betrachtet. Auch die nobilitierten Bürger zählen als eigene Gruppe.



Diagr. 2a Anteile soziale Subkategorien



Diagr. 2b Anteile soziale Subkategorien – Nur Deutsche

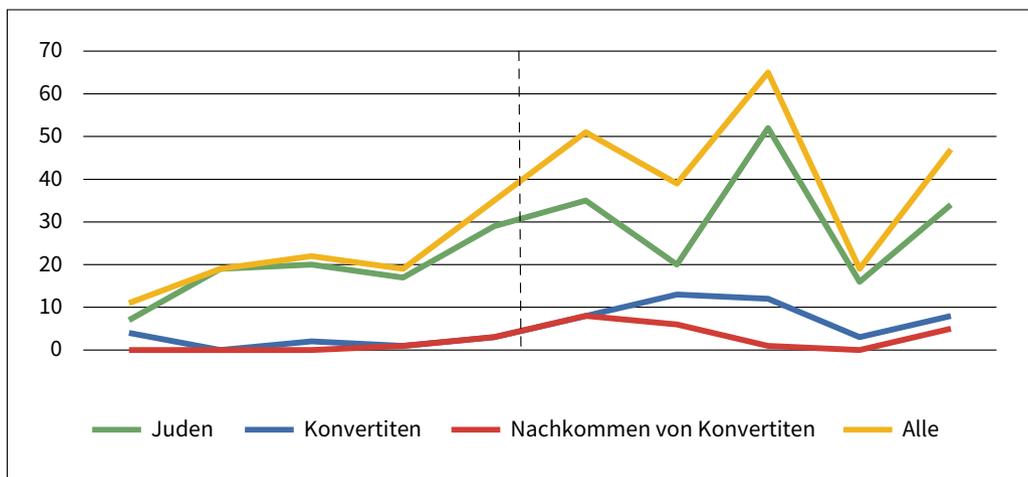
Das **Diagramm 2b** zeigt die prozentualen Anteile der Leihgeber an den sozialen Untergruppen des Adels und des Bürgertums, wobei im Fall der stark aus dem Ausland beschickten Ausstellungen von 1908 und 1910 die internationalen Leihgeber herausgerechnet wurden.

Tabelle 3 verzeichnet die Anzahl der Personen mit nachweislich jüdischer Herkunft und ihre Anteile an der jeweiligen Gesamtmenge der Leihgeber. Als Konvertiten werden Personen gezählt, die im Kindes- oder Erwachsenenalter getauft wurden, deren Eltern jedoch jüdisch waren. Sofern der Zeitpunkt der Konversion bekannt ist, werden diese Personen bis dahin als jüdisch gezählt und danach als Konvertierte. Ist der Zeitpunkt unbekannt, zählen sie als Konvertierte. Als Nachkommen von Konvertiten gelten Personen, deren Familien ursprünglich jüdisch waren aber noch vor ihrer Geburt konvertierten. Für die Beispiele von 1908 und 1910 wurden nur die Anteile der deutschen Leihgeberinnen und Leihgeber berechnet. Zur besseren Übersicht gibt die letzte Spalte die Gesamtanteile aller Personen jüdischer Herkunft an den Ausstellungen an.

Tab. 3 Leihgeber jüdischer Herkunft

Jahr	Ges.	Bürgerliche		Adlige		Nobilitierte		Anonyme	
1872	67	5	7%	3	4%	–	0%	8	11%
1883	53	10	19%	–	0%	–	0%	10	19%
1890	64	13	20%	1	2%	–	0%	14	22%
1892	117	20	17%	1	1%	1	1%	22	19%
1898	73	21	29%	2	3%	2	3%	25	35%
1906	49	17	35%	4	8%	4	8%	25	51%
1908	15	3	20%	2	13%	1	6%	6	39%
1909	25	13	52%	3	12%	2	1%	18	65%
1910	32	5	16%	1	3%	–	0%	6	19%
1914	38	13	34%	3	8%	2	5%	18	47%

Das **Diagramm 3** stellt die in Tabelle 3 angegebenen prozentualen Anteile der jeweiligen Personengruppen jüdischer Herkunft dar. Die gestrichelte Linie markiert zur besseren Übersicht das Jahr 1900.



Diagr. 3 Leihgeber jüdischer Herkunft

Tabelle 4 listet die 13 am häufigsten beteiligten Leihgeber der untersuchten Ausstellungen auf und gibt Informationen zu ihrer jeweiligen sozialen Position, die anhand ihrer beruflichen Tätigkeit, ihres Vermögens,¹⁸⁴ ihrer Auszeichnungen,¹⁸⁵ Vereinsmitgliedschaften (Netzwerke) und ihrer Konfessionen dargestellt werden. Die letzte Spalte führt auf, an wie vielen Ausstellungen sie sich beteiligten (ergänzend dazu siehe Tabelle 5).

Tab. 4 Die Gruppe der am häufigsten beteiligten Leihgeber

Name	Profession	Vermögen	Titel, Ämter, Ehrungen (Auswahl)	Vereine	Konf.	Ausst.
Wilhelm von Preußen (1859–1941)	1888 Deutscher Kaiser und König von Preußen	140 Mio Mk	1897 Erstes Mitgl. KFMV 1901 Protektorat DOG	KFMV, DOG	ev.	6
Eduard Arnhold (1849–1925)	Kohle-großhändler 1875 Teilh. Fa. Caesar Wollheim 1882 Inh.	40 Mio Mk	1885 Kronenorden VI, 1902 III, 1909 II 1889–1902 Ältester der Berliner Kaufmannschaft 1891 Komm. Rat 1901 Geh. Komm. Rat 1906 Roter Adlerorden III, 1913 II 1911 preuß. Wilhelm-Orden 1911 Senator d. KWG 1913 MdH	KG, KFMV, GdF, KWG, Pan, DOG	jüd.	6
Willbald von Dirksen (1852–1928)	1881–1903 Diplomat 1903–1918 Politiker	30 Mio Mk	1875 Promotion (Jura) 1887 Nobilitierung (Preußen) 1888 Wirkl. Leg. Rat, Vortr. Rat 1892 Geh. Leg. Rat 1903 a. o. Gesandter, bevollm. Minister 1903 MdR, 1904 MdA, 1914 MdH 1904 Kronenorden II mit Stern 1911 Senator d. KWG	KFMV, KWG	ev.	6
Hermann Frenkel (1850–1932)	Bankier 1878 Partner bei Jaquier & Securius 1902 Senior-partner	9,8 Mio Mk	1900 Komm. Rat vor 1906 Ältester der Berliner Kaufmannschaft 1908 türk. Medschidié-Orden II 1909 Geh. Komm. Rat	KG, KFMV	jüd.	5
Dr. Fritz [von] Harck (1855–1917)	Kunsthistoriker 1877 Volontär am Kupferstich-kabinett (Berlin)	1,2 Mio Mk	1879/1880 Promotion (Kunstgeschichte) 1911 Nobilitierung (Sachsen)	KG, KFMV	ev.	5
Karl von der Heydt (1858–1922)	Bankier 1881 Teilh. Bankhaus v. d. Heydt 1895 Chef Bankh. V. d. Heydt & Co.	5,3 Mio Mk	1891–1893 Präsident d. Alldeutschen Verbands 1904 Roter Adler-Orden III	KFMV	ev.	5

184 Geltend für das Jahr 1913 lt. Martin (1913).

185 Berücksichtigt werden lediglich Auszeichnungen und Ehrung, die innerhalb des Untersuchungszeitraums verliehen wurden.

Fortsetzung Tab. 4

Name	Profession	Vermögen	Titel, Ämter, Ehrungen (Auswahl)	Vereine	Konf.	Ausst.
Carl [von] Hollitscher (1845–1925)	Versicherungs- kaufmann 1875 Teilh. Heck- scher & Gottlieb	3 Mio Mk	1898 Kronenorden IV, 1899 III 1900 Nobilitierung (Österr.)	KG, KFMV, Pan	jüd.	6
Oskar Huldshinsky (1846–1931)	Großindustrieller 1878 Teilh. S. Huldshinsky & Söhne	27 Mio Mk	Angebl. Ablehnung von Kronenorden und Adelstitel ^{a)}	KG, KFMV, GdF, Pan	jüd.	5
Ludwig Knaus (1829–1910)	Portrait- und Genremaler	2,4 Mio Mk	1867 Bayerischer Maximiliansorden 1873 Pour le mérite 1874 Dr. phil. h. c. (Marburg) 1874 Mitgl. der Sachverständigen- kommission der Gemäldegalerie 1874–1882 Meisteratelier AdK 1904 Mitgl. Institut de France 1905 Ehrenmitgl. Senat AdK	KG	ev.	5
Franz von Mendelssohn (1865–1935)	Bankier 1892 Partner Bankh. Mendels- sohn & Co.	17 Mio Mk	1888 Nobilitierung d. Vaters (Preußen) 1901 Ältester der Berliner Kaufmannschaft 1902 2. Vize-Präs. d. Berliner Industrie- und Handelskammer, 1904 1. Vize-Präs., 1914 Präsident 1911 Senator d. KWG 1913 MdH	KFMV, GdF, KWG, DOG	ev., jüd. Familie	5
Robert von Mendelssohn (1857–1917)	Bankier 1884 Partner Bankh. Mendels- sohn & Co. 1908 Seniorchef	25 Mio Mk	1888 Nobilitierung d. Vaters (Preußen) 1901 schwed.-norweg. Gen. Konsul 1908 schwed. Gen. Konsul 1913 Senator d. KWG	KFMV, GdF, KWG, DOG	ev., jüd. Familie	5
Dr. Paul [von] Schwabach (1867–1938)	Bankier, Diplomat 1896 Partner Bankh. Bleichröder 1898 Seniorchef	20 Mio Mk	1891 Promotion (Gesch.) 1898–1914 Brit. Generalkonsul in Berlin 1903 Österr. Franz-Joseph-Orden II 1907 Nobilitierung (Preußen) vor 1909 Geh. Kommerzienrat 1909 russ. St. Annen-Orden ^{b)} 1913 Senator d. KWG	KFMV, GdF, KWG, DOG	jüd., 1889 ev. konv.	5
James Simon (1851–1931)	Textil- großhändler 1876 Teilh. Gebr. Simon 1890 Seniorchef	35 Mio Mk	1898 Ältester der Berliner Kaufmannschaft 1904 preuß. Wilhelm-Orden 1906 Mitgl. Zentralausssch. d. Reichsbank 1906 Ehrenmitgl. Dt. Archäol. Institut 1907 Leibnitz-Medaille d. Preuß. Akademie d. Wissenschaften 1910 Dr. phil. h. c. Universität Berlin	KG, KFMV, GdF, KWG, DOG	jüd.	7

a) Drewes 2013 S. 53, 75

b) Weitere Auszeichnungen: Roter Adler-Orden II m. Schleife, Kronen-Orden II, Landwehrdienstauszeichnung I, ghzgl. Sächs. Hausorden II, ital. St. Mauritius- u. Lazarus-Orden II, Orden d. Rumän. Krone II, türk. Medschidié-Orden II. Vgl. Zilch, Reinhold: *Schwabach, Paul Hermann von*. In: NDB 23.2007, S. 776 f.

Tabelle 5 verzeichnet die einzelnen Ausstellungsbeteiligungen der 13 am häufigsten vertretenen Leihgeber.

Tab. 5 Ausstellungsbeteiligungen der Kerngruppe

Name/Jahr	1872	1883	1890	1892	1898	1906	1908	1909	1910	1914
Arnhold				X		X	X	X	X	X
Dirksen			X	X	X	X		X		X
Frenkel		X				X		X	X	X
Harck			X	X		X		X		X
Heydt				X	X	X		X	X	
Hollitscher			X	X	X	X		X		X
Huldschinsky				X	X	X		X		X
Knaus		X	X	X	X			X		
Mendelssohn, F.				X	X	X		X		X
Mendelssohn, R.					X	X	X	X		X
Schwabach						X	X	X	X	X
Simon, J.		X	X	X	X	X		X		X
Wilhelm II.			X	X	X		X		X	X

Tab. 6 Daten und Schätzwerte zu Umfang und Öffentlichkeitswirkung der Ausstellungen¹⁸⁶
(Symbolerklärung: ø durchschnittlich, > mehr als, < weniger als)

Jahr	Dauer (Tage) ^{a)}	Kosten	Gesamteinnahmen	Reingewinn/Verlust	Besucher	Eintritt ^{b)}	Anz. Exp.	Versicherungswert
1872	78	83.700 Mk	105.000 Mk ^{c)}	21.300 Mk	54.000–60.000 Pers. ø 700–7/Tag	5 Sgr. (50Pf.)	> 4.000	–
1883	47	45.000 Mk	ca. 22.500 Mk	–22.500 Mk	> 22.500 Pers. ø 479/Tag	1 Mk	299	2–5 Mio Mk
1890	48	6.905 Mk	5.629 Mk	–1.276 Mk	> 6.000 Pers. ø ca. 120/Tag	1 Mk	464	–
1892	56	12.000 Mk	ca. 4.600 Mk	ca. –7.400 Mk	7.925 Pers. ø 142/Tag	50 Pf.	1.425	1.025,525 Mk
1898	45	–	–	–794,61 Mk	–	–	> 1.000	–
1906	36	–	> 14.000 Mk ^{d)}	–	ca. 14.000 Pers. ø 391/Tag	1 Mk	539	–
1908	31	66.000 Mk	135.000 Mk	69.000 Mk	< 67.500 Pers. ø 2.177/Tag	2 Mk	222	15 Mio Mk

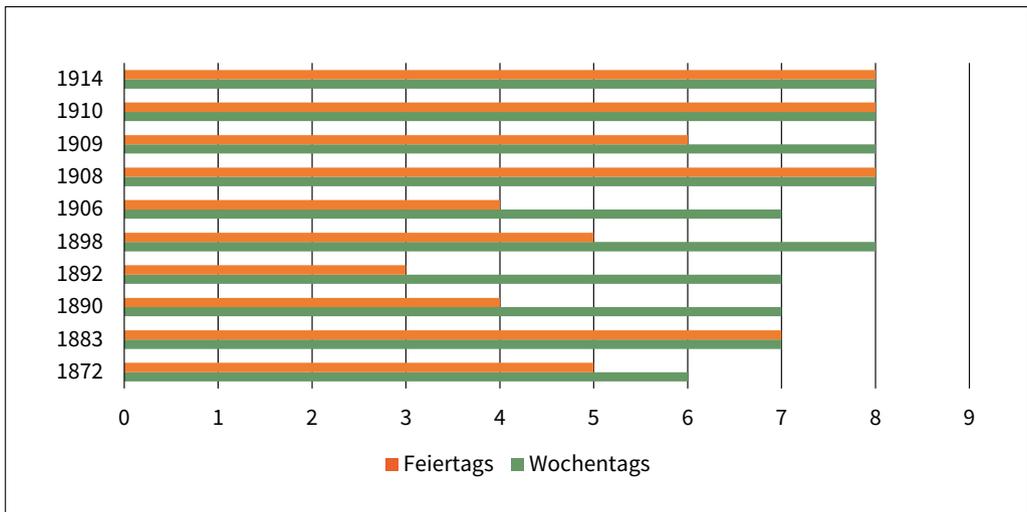
¹⁸⁶ Die Quellenangaben hierzu finden sich in den jeweiligen Abschnitten des Verzeichnisses (7.2). Einige Angaben sind der zeitgenössischen Tagespresse entnommen und können nicht anhand von Dokumenten verifiziert werden.

Fortsetzung Tab. 6

Jahr	Dauer (Tage) ^{a)}	Kosten	Gesamteinnahmen	Reingewinn/Verlust	Besucher	Eintritt ^{b)}	Anz. Exp.	Versicherungswert
1909	39	7.937,69 Mk	9.726 Mk	1.800 Mk	7.229 Pers. ø 185/Tag	1 Mk	151	–
1910	40	ca. 120.000 Mk	> 154.000 Mk ^{e)}	25.000 Mk	ca. 77.400 Pers. ø 1.935/Tag	2 Mk	373	20 Mio Mk
1914	46	–	15.694,30 Mk	–	10.927 Pers. ø 238/Tag	1 Mk	387	10 Mio Mk

- a) Es wird die Gesamtzahl der Öffnungstage angegeben. Schließstage sind nicht mitgerechnet.
- b) Gemeint ist der reguläre Eintrittspreis ohne Ermäßigung oder Dauerkarte.
- c) Der eigentliche Gewinn aus Karten- und Katalogverkäufen belief sich auf 30.000 Mk. Hinzu kamen 75.000 Mk aus Zuschüssen, die dem Gewerbeverein nach Abzug der Kosten zukamen. Vgl. Verz. 7.2.1.
- d) Diese Schätzung bezieht sich auf die Einnahmen aus den Eintritten ohne die Katalog- und Postkartenverkäufe.
- e) Diese Schätzung basiert auf den Besucherzahlen und dem regulären Eintrittspreis.

Das **Diagramm 4** stellt die jeweilige Öffnungsdauer der Ausstellungen in Stunden dar. Kurzzeitige Änderungen etwa für die ersten und letzten Ausstellungstage sind nicht berücksichtigt.



Diagr. 4 Dauer der Öffnungszeiten

7.5 Rekonstruktionen

Im Folgenden werden die im Zuge der Recherche rekonstruierten Zuordnungen der in den erhaltenen Bildquellen sichtbaren Exponate aufgeführt. Hierzu wurden die fotografischen Aufnahmen und Grundrisse der Ausstellungsräume digital bearbeitet und mit Nummerierungen versehen. Diese basieren auf den Angaben der Ausstellungsverzeichnisse sowie weiterer zeitgenössischer Quellen und Berichte (Korrespondenzen, Rezensionen etc.). Dort, wo keine oder nur unzureichende Fotografien erhalten sind, wurden die Displays einzelner Räume oder Raumabschnitte mithilfe historischer Aufnahmen digital rekonstruiert beziehungsweise ergänzt.¹⁸⁷

Hinweise zu den Angaben der Tabellen:

Einige Rekonstruktionen werden durch Tabellen mit knappen technischen Angaben zu den Exponaten ergänzt. Für die Maße gelten die Angaben in cm.¹⁸⁸ Sofern nicht anders vermerkt, handelt es sich bei den Exponaten um Gemälde. Die Zuschreibungen folgen den Angaben in den historischen Katalogen. Aktuellere Neuzuschreibungen werden gegebenenfalls in eckigen Klammern ergänzt. Die Schreibweise der Namen von Künstlerinnen und Künstlern, Portraitierten und Leihgebenden wurde vereinheitlicht und gegebenenfalls korrigiert. Die Datierungen sind ebenfalls aktualisiert worden.

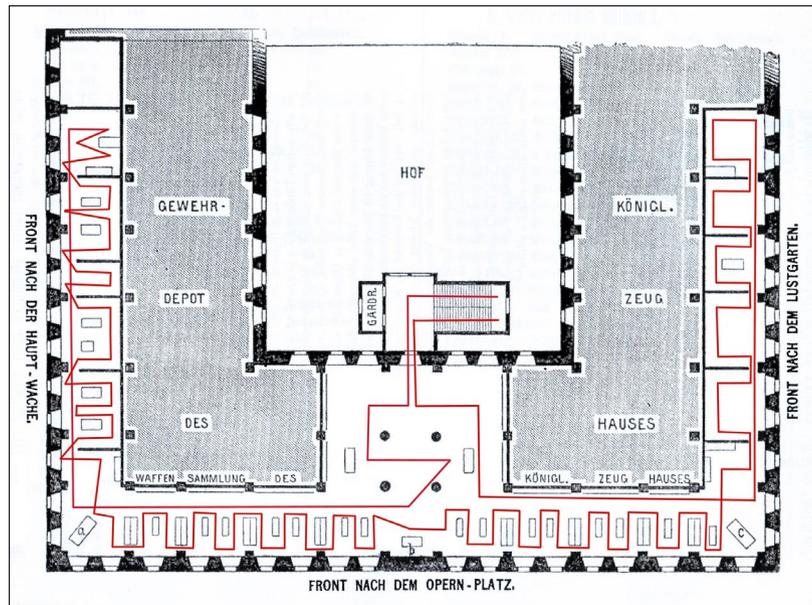
Hinweise zu den nummerierten Grundrissen:

Nummern, die außerhalb des Grundrisses platziert sind, deuten an, dass das betreffende Exponat sich weiter oben an der Wand befand. Die Nummern innerhalb des Grundrisses bezeichnen stets weiter unten hängende Werke.

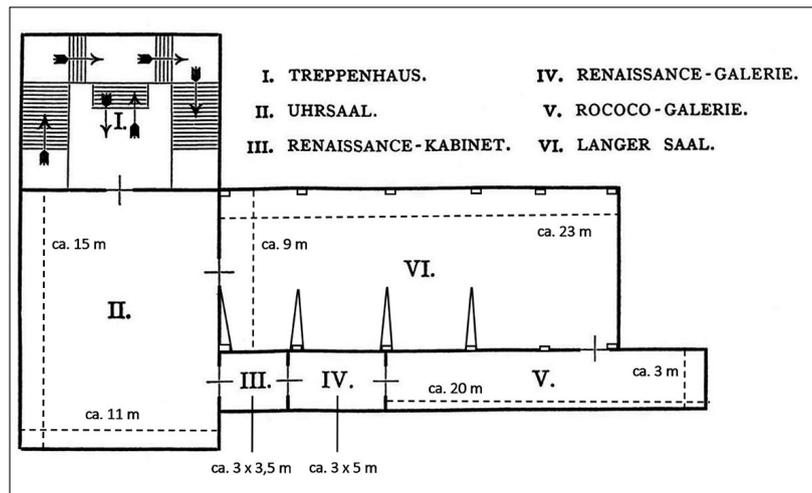
187 Sämtliche Bearbeitungen erfolgten durch die Autorin. Sie ist Inhaberin der Bildrechte an diesen Rekonstruktionszeichnungen.

188 Höhe×Breite bei Gemälden, Grafiken und Tapisserien, Höhe bei Skulpturen und Plastiken, Durchmesser bei Tondi.

Rek. 1 Rekonstruierte Wegführung durch die Räume der Gewerbeausstellung im Zeughaus (1872)



Rek. 2 Geschätzte Abmessungen der Ausstellungssäle im alten Akademiegebäude



Die Schätzungen für die Raummaße ergeben sich aus einer Überschlagsmessung auf Basis der Frontalaufnahme der Hauptwand im Uhrsaal in **Abb. 23**. Da der dort befindliche große Wandteppich aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II. laut Katalog ca. 7 m in der Breite maß,¹⁸⁹ ergeben sich für die Gesamtbreite der Wand etwa 11 m. Auf dieser Grundlage wurden die groben Maße der übrigen Wandflächen errechnet. Ergänzend wurden die durch schräge Stellwände installierten Kabinette sowie die Wandpfeiler des Nordsaals eingetragen, wobei deren Größe und Position lediglich annäherungsweise rekonstruiert werden konnte.

189 Vgl. Kat. KG 1898 S. 141 Nr. 938.

Rek. 3
Hauptwand im
Uhrsaal (1883)



Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
1	Antoine Watteau	Die Einschiffung nach der Insel Cythère	126×190	um 1717	Kaiser Wilhelm I.
2a	Antoine Watteau	Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint (linke Seite)	155×162	1720/21	Kaiser Wilhelm I.
2b	Antoine Watteau	Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint (rechte Seite)	162×151	1720/21	Kaiser Wilhelm I.
3	Antoine Watteau	Gesellschaft im Freien (unvollendet)	113×166	um 1720	Kaiser Wilhelm I.
4	Bartolomé E. Murillo	Maria Magdalena im Gebet	138×116	1665/76	Adolf v. Carstanjen
5	Jean-B. Pater	Gesellschaft im Freien	110×114	18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
6	Jean-B. Pater	Das Bad [Badende Mädchen]	110×141	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
7	Peter Paul Rubens	Diana mit ihren Nymphen von Satyrn am Brunnen überrascht	190×250	16./17. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
17	Tizian-Nachahmer ^{a)}	Brustbild einer jungen Frau	71×55	ca. 19. Jh.	Herzog v. Sagan
29? ^{b)}	Allaert v. Everdingen	Norwegische Berglandschaft	63×79	17. Jh.	Emil Philipp Meyer
32?	Salomon v. Ruisdael	Landschaft	65×58	17. Jh.	Theodor Mommsen
38?	Melchior de Hondcoeter	Kämpfende Hähne	130×160	17. Jh.	Kaiser Wilhelm I.

a) Von Bode selbst als moderne Kopie erkannt. Vgl. Bode/Dohme 1883a S. 147.

b) Für die Nummern 29, 32 und 38 basiert die Zuordnung auf den im Katalog angegebenen Werkmaßen und Beschreibungen.

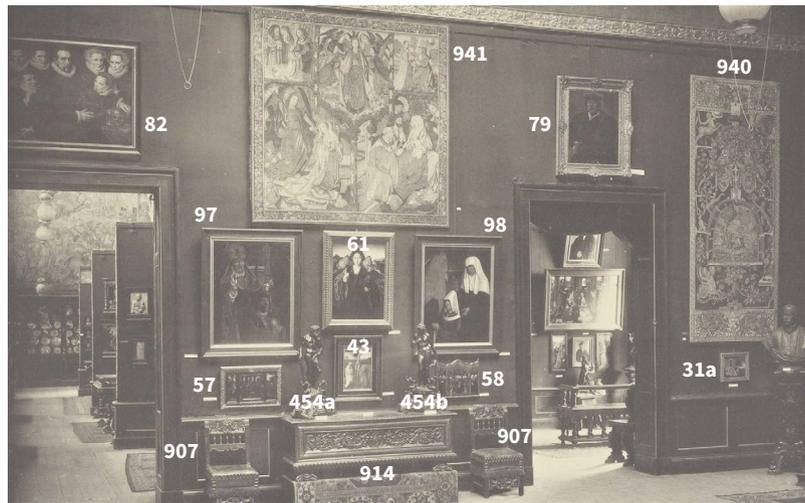


Rek. 4
Rokoko-Galerie (1883)

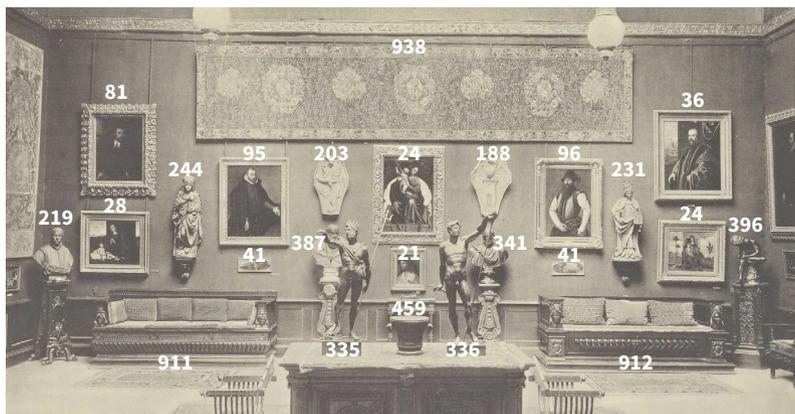
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
1	Antoine Watteau	Das Konzert	65×91	1717	Kaiser Wilhelm I.
2	Nicolas Lancret	Gesellschaft im Freien	64×71	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
3	Jean-B. Pater	Das Blindkuhspiel	64×80	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
4	Art des Watteau	Gesellschaft im Freien	65×92	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
5	Antoine Watteau	Der Tanz (Iris)	97×115	um 1719	Kaiser Wilhelm I.
6	Maurice de La Tour	Bildnis des Prinzen Moritz von Sachsen	140×106	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
7	Jean-B. Pater	Gesellschaft im Freien	66×82	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
8	Antoine Watteau	Die französischen Schauspieler	59×73	ca. 1715–1725	Kaiser Wilhelm I.
9	Jean-B. Pater	Das Bad	65×81	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
10	Nicolas Lancret	Ländliches Fest	62×88	1. H. 18. Jh.	Kaiser Wilhelm I.
11	Jean-B. Pater	Einzug der Schauspielertruppe von Lemans	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
12	Jean-B. Pater	Das Mahl in La Rabbinières Haus	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
13	Jean-B. Pater	Schlägerei zwischen Bürgern von Lemans und den Schauspielern	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
14	Jean-B. Pater	La Rappinères Abenteuer	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
15	Jean-B. Pater	Einzug des Magiers	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
16	Jean-B. Pater	Ragotins Missgeschick zu Pferde	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
17	Jean-B. Pater	Roquebrunes Unfall	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
18	Jean-B. Pater	Ragotins Geisterfurcht	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
19	Jean-B. Pater	Ragotin in der Kiste	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
20	Jean-B. Pater	Madame Bouvillon und Le Destin	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
21	Jean-B. Pater	Ragotin überrascht Le Destin und Madame Bouvillon	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.
22	Jean-B. Pater	Ragotin bei den Zigeunern [sic]	28×38	um 1730	Kaiser Wilhelm I.

Rek. 5

Ostwand des
Uhrsals (1898)



Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
31a	Girolamo da Santacroce	Geburt Mariae	38×33	1. H. 16. Jh.	Eugen Schweitzer
43	Jan van Eyck [Nachf.]	Christus am Kreuz	42×29	ca. 1420–1440	KFMV
57	Pseudo-Mostaert [i. e. Adriaen Isenbrant]	Flügelaltärchen	38×48	tät. 1500–1551	Richard v. Kaufmann
58	Pseudo-Mostaert	Flügelaltärchen	23,3×17,3 27×8,6 (Flügel)	tät. 1500–1551	Friedrich Lippmann
61	Quinten Massys [Meister der Mansi- Magdalena]	Maria Magdalena	81×56	nach 1525	KFMV
79	Joos van Cleve d. J. [Jan van Scorel]	Männliches Portrait	81×64	16. Jh.	Ernst Ewald
82	Adriaen Key	Familienbildnis	90×113	1583	Valentin Weisbach
97	Burgundische Schule	Le grand Bâtard de Bourgogne und seine Gemahlin	103×77,5	2. H. 15. Jh.	Julie Hainauer
98	Burgundische Schule	[Marie de La Vieville]	103×77,5	2. H. 15. Jh.	Julie Hainauer
454a	Venezianisch	BRONZE Kaminbock Hercules	90	16. Jh.	Kaiser Wilhelm II.
454b	Venezianisch	BRONZE Kaminbock Omphale (?)	90	16. Jh.	Kaiser Wilhelm II.
907	Italienisch	Zwei kleine Stühle mit Lederbezug	o. A.	16. Jh.	Oskar Huldschinsky
914	Italienisch	Truhe auf Löwenfüßen	o. A.	16. Jh.	Oskar Huldschinsky
940	Italienisch	TAPISSERIE Grotesken und Jagdszenen	300×125	2. H. 16. Jh.	Valentin Weisbach
941	Niederländisch	TAPISSERIE Darstellung aus dem Marienleben	95×97	Anf. 16. Jh.	Julie Hainauer

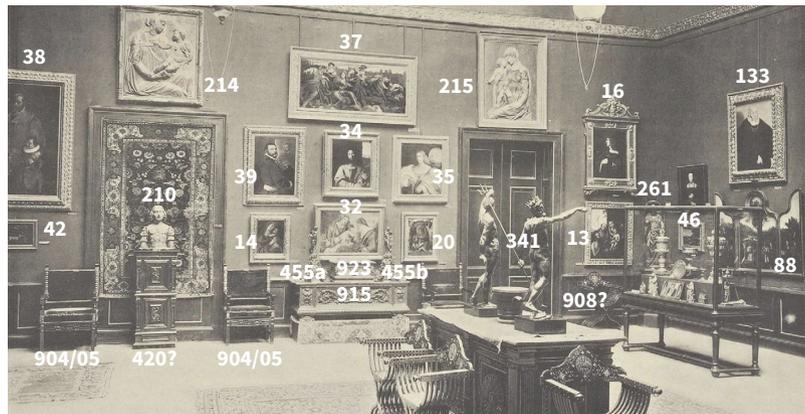


Rek. 6
Südwand des
Uhrensaals (1898)

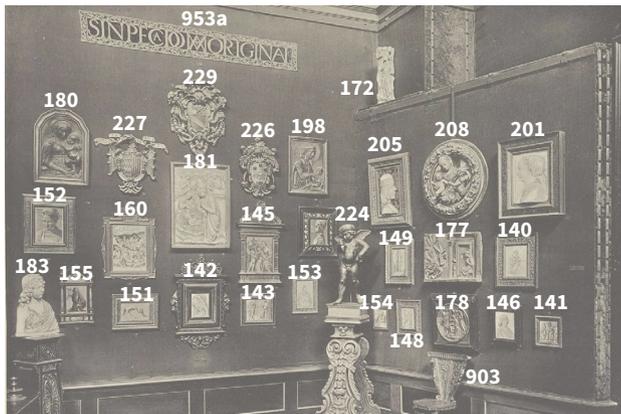
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
21	Giovanni Bellini (?)	Kreuztragender Christus	46 × 35	um 1510	F. v. Pourtalès
24	Marco Basaiti	Thronende Madonna	62 × 71	um 1600	F. d. Pourtalès
28	Nachf. Cimas ^{a)}	Maria mit dem Kind	67 × 76	16. Jh.	F. d. Pourtalès
36	Tintoretto	Portrait eines Prokurators [Giovanni Soranzo]	107 × 88	ca. 1560–1580	F. d. Pourtalès
41	Bonifazio Veneziano II.	Zwei Ovalbildchen mit novellistischen Darstellungen	17 × 47	um 1530	James Simon
81	Jan Stephan von Calcar	Bildnis des Attila Grimaldi	97 × 71	ca. 1520–1550	Carl Hollitscher
95	Antonis Mor	Männliches Bildnis	111 × 83	Mitte 16. Jh.	Karl v. d. Heydt
96	Antonis Mor [Frans Floris]	Männliches Bildnis	105 × 71	Mitte 16. Jh.	Fürst Lichnowsky
188	Desiderio da Settignano	MARMOR Wappen (Adler über einem Turm)	112	um 1500	Adolf v. Beckerath
203	Florentiner Meister	MARMOR Wappen (Steigender Löwe)	90	um 1500	Wilhelm Bode
219	Alessandro Vittoria	TON Büste des Palma Giovane	76	um 1590	Willibald v. Dirksen
231	Michael Pacher [unbek. Tiroler Meister]	HOLZ Hl. König (Papst)	124	15. Jh.	Carl Becker
244	Süddeutsch	HOLZ Hl. Magdalena	125	um 1520	Julie Hainauer
335	Jacopo Sansovino	BRONZE Neptun	97	um 1540	F. d. Pourtalès
336	Jacopo Sansovino	BRONZE Meleager	100	um 1540	F. d. Pourtalès
341	Ludovico Lombardi [Alessandro Vittoria]	BRONZE Römischer Kaiser (Vornehmer Römer)	85	16. Jh.	F. d. Pourtalès
387	Italienisch [Taddeo Landini]	BRONZE Papst Sixtus V.	60	Ende 16. Jh.	Kaiser Wilhelm II.
396	Italienisch	BRONZE Dornauszieher	72	16. Jh.	F. d. Pourtalès
459	Venezianisch	BRONZE Türklopfer	12 × 32	16. Jh.	F. d. Pourtalès
911	Italienisch	Cassapanca	o. A.	16. Jh.	Oskar Huldshinsky
912	Italienisch	Cassapanca	o. A.	16. Jh.	James Simon
938	Italienisch	Verdura	150 × 700	16. Jh.	Kaiser Wilhelm II.

a) Laut Gronau Pasqualino Veneto. Vgl. Gronau 1899 S. 57.

Rek. 7
Westseite des
Uhrsaals (1898)



Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
13	Lorenzo Costa	Madonna mit Heiligen	87 × 75	15./16. Jh.	Mathilde Wesendonck
14	Liberale da Verona	Maria mit dem Kinde	50 × 40	15./16. Jh.	Eugen Schweitzer
16	Bernadino de' Conti	Männliches Bildnis	81 × 66	15./16. Jh.	Kaiser Wilhelm II.
20	Carlo Crivelli	Maria mit dem Kinde	59 × 42	15. Jh.	Eugen Bracht
32	Tizian	Verlobung d. Hl. Katharina	65 × 93	16. Jh.	Johanna Reimer
34	Palma Vecchio (Kreis)	Christus in Halbfigur	72 × 62	15./16. Jh.	o. A.
35	Palma Vecchio	Bildnis einer Dame	80 × 69	15./16. Jh.	Adolf v. Rath
37	Tintoretto zugeschr.	Auffindung Mosis	75 × 170	16. Jh.	C. F. Karthaus
38	Tintoretto zugeschr.	Doppelbildnis eines Mannes mit seinem Sohn	150 × 106	16. Jh.	Carl Hollitscher
39	Francesco Bassano (?)	Selbstbildnis	89 × 62	16. Jh.	Carl Hollitscher
42	Bonifazio Veneziano II.	Erziehung des jungen Jupiter	28 × 43	15./16. Jh.	Eugen Schweitzer
64	Joachim de Patinir	Flucht nach Ägypten	29 × 42	15./16. Jh.	Mathilde Wesendonck
88	Gerard David	Jüngstes Gericht [Altar von Alkemade]	115 × 141	um 1510	Mathilde Wesendonck
133	Lucas Cranach d. J.	Markgraf Georg d. Fromme	110 × 70	1571	Kaiser Wilhelm II.
210	Vincenzo Onofri	TON Büste eines Bologneser Edelmannes	62	um 1500	Julie Hainauer
214	Jacopo Sansovino	RELIEF Maria mit dem Kinde	130 × 100	16. Jh.	Adolf v. Beckerath
215	Jacopo Sansovino	RELIEF Maria mit dem Kinde	135 × 105	16. Jh.	Adolf v. Beckerath
261	Niederl. Meister	HOLZ Hl. Magdalena	117	um 1490	Friedrich Lippmann
455a	Venezianisch	figürl. gestalteter Kaminbock	83	16. Jh.	F. d. Pourtalès
455b	Venezianisch	figürl. gestalteter Kaminbock	83	16. Jh.	F. d. Pourtalès
904/05	Italienisch	Lehnstühle mit rotem Sammet bezogen	o. A.	16. Jh.	Willibald v. Dirksen Max Kempner
908?	Italienisch	Stuhl mit Lederbezug und päpstlichem Wappen	o. A.	16. Jh.	Arthur Schnitzler
915	Italienisch	Truhe mit Schnitzwerk	o. A.	16. Jh.	Oskar Huldshinsky
920?	Französisch	Schrank zweigeschossig mit geschnitzten Figuren im Flachrelief	o. A.	Ende 16. Jh.	Arthur Schnitzler
923	Italienisch	Kassette mit Marmoreinlagen	o. A.	16. Jh.	Willibald v. Dirksen



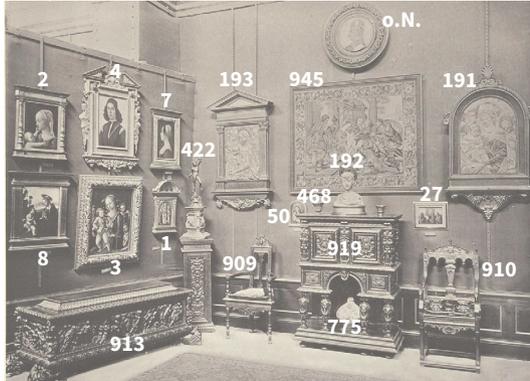
Rek. 8

Kabinett von Beckerath (1898)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.
140	Sandro Botticelli [Credi]	Alter Prophet [David?]	20×26	um 1480
141	Sandro Botticelli [Werkstatt]	Das kanaanitische Weib	16,5×14,8	um 1490/1500
142	Filippino Lippi [Garbo]	Weiblicher Kopf	22×17	um 1485
143	Filippino Lippi	Zwei junge Männer [Zwei Gewandfiguren]	21,4×24,3	um 1485
145	Fra Bartolommeo [Fra Paolino]	Heilige Familie mit dem kleinen Johannes	38,2×27,2	1. H. 16. Jh.
146	Melozzo da Forli [Bellini]	Brustbild eines älteren Mannes [Selbstportrait Gentile Bellinis]	23×19	um 1496
148	Pietro Perugino	Schwebender Engel	19×15	15./16. Jh.
149	Pietro Perugino	Der gute Schächer am Kreuz	32,5×22,5	15./16. Jh.
151	Ercole de' Roberti	Christus tot ausgestreckt liegend	17×26	2. H. 15. Jh.
152	Ercole de' Roberti [Bartolomeo Montagna]	Bildnis einer niederblickenden Frau	28,7×20,8	um 1480/1490
153	Francesco Zaganelli	Maria Kind und musizierenden Engeln	27×18	um 1505/1508
154	Correggio (Umfeld)	Mann mit Putto	18×16,5	1. H. 16. Jh.
155	Gaudenzio Ferrari	Engel der Verkündigung	17×24	15./16. Jh.
160	Sebastiano del Piombo	Geburt der Maria [Altarstudie]	40,1×28,5	um 1532
172	Giovanni Pisano	RELIEF Sibylle	57	14. Jh.
177	Florentinischer Meister	RELIEF Verkündigung	63×43	um 1450
178	Luca della Robbia	RELIEF Madonna mit Kind und sechs Engeln	rund 35	um 1451
180	Luca della Robbia	RELIEF Maria sitzend, das Kind auf dem Schoß	46×39	15. Jh.
181	Luca della Robbia	RELIEF Anbetung des Kindes durch Maria und sechs Engel	72×49	15. Jh.
183	Luca della Robbia zugeschr.	BÜSTE Johannesknabe	49	15. Jh.
198	Verrocchio-Schule	RELIEF Maria mit dem Kinde	50×36	15./16. Jh.
201	Florentinischer Meister	RELIEF Profilportrait eines Altoviti	50×30	um 1470
205	Art des Francesco Francia	RELIEF Profilportrait eines Bentivoglio	o. A.	unbek.
208	Umbrischer Meister	Madonna mit Kind und kleinem Johannes	rund 75	Ende 15. Jh.
224	Donatello zugeschr.	HOLZ Stehender geflügelter Putto	75	1. H. 15. Jh.
226	Florentinisch	HOLZ Wappen	60	um 1500
227	Florentinisch	HOLZ Wappen	55	um 1500

Fortsetzung Tabelle Rek. 8

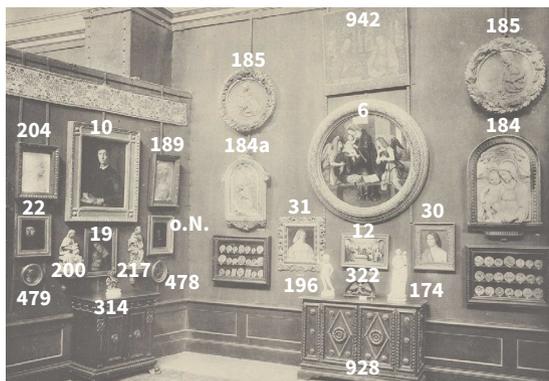
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.
229	Italienisch	HOLZ Kardinalsappen	75	16. Jh.
903	Italienisch	HOLZ Geschnitzter Stuhl mit hoher Lehne	o. A.	16. Jh.
953a	Spanisch	STOFF Inschriftstreifen/Querbehang	200×30	16. Jh.



Rek. 9

Kabinett Hainauer (1898)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.
1	Fra Filippo Lippi [Francesco Pesellino]	Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen	30×20	1. H. 15. Jh.
2	Fra Filippo Lippi	Maria mit dem Kinde	47×36	1. H. 15. Jh.
3	Francesco Pesellino	Madonna mit Stieglitz und Engeln	72×54	ca. 1455
4	Davide Ghirlandaio [Sandro Botticelli oder Domenico Ghirlandaio]	Portrait eines jungen Florentiner Edelmannes	56×37	ca. 1480–1485
7	Piero del Pollaiuolo	Kopf einer jungen Florentinerin	48×31	ca. 1490–1499
8	Bastiano Mainardi	Maria mit dem Kinde	57×40	Ende 15./ Anf. 16. Jh.
27	Cima da Conegliano zugeschr.	Maria mit dem Kinde und Heiligen	21×27	Ende 15./ Anf. 16. Jh.
50	Art des Hugo van der Goes	Maria mit dem Kinde	34×25	1440–1482
191	Antonio Rossellino	RELIEF Madonna mit Engeln	54×57	ca. 1455–1460
192	Antonio Rossellino	BÜSTE sog. Giovannino [eigtl. Christus als Kind]	38	1460–1470
193	Antonio Rossellino	RELIEF Maria mit dem Kinde und Engeln	74×55	um 1470
422	Elia Candido zugeschr.	BRONZE Mercur mit dem Haupte des Argus	57	um 1570
468	Venezianisch	BRONZE Mörser	14	um 1550
775	Siegburg	Bartmannkrug	34	um 1570
909	Französisch	Lehnstuhl	o. A.	Mitte 16. Jh.
910	Französisch	Lehnstuhl	o. A.	2. H. 16. Jh.
913	Italienisch	Truhe	o. A.	16. Jh.
919	Südfranzösisch	Stollenschrank	o. A.	2. H. 16. Jh.
945	nach Bernaert van Orley	GOBELIN Anbetung der Könige	137×162	ca. 1530–1535
o. N.	Antonio Tamagnini	RELIEFTONDO Profilportrait Acellino Salvago	o. A.	ca. 1420–1506



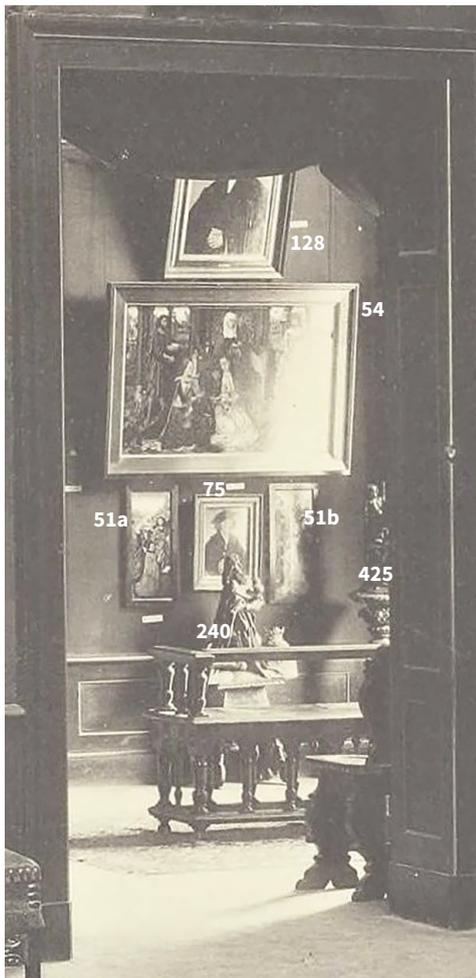
Rek. 10
Kabinett Simon (1898)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.
6	Raffaellino del Garbo	Madonna mit zwei Engeln	105	ca. 1490–1500
10	Bronzino	Männliches Bildnis	74×58	um 1560
12	Bernardino Pintruccio [Antoniazio Romano]	Salome vor Herodes [Fest des Herodes]	27×45	um 1490
19	Andrea Mantegna	Madonna mit dem schlafenden Kind	42×32	ca. 1465–1470
22	Art des Giovanni Bellini [Andrea Previtali] ^{a)}	Männliches Bildnis	29×25	um 1510
30	Vincenzo Catena	Venezianerin als heilige Magdalena	33×26	1511–1512
31	Francesco Bissolo [Pietro degli Ingannati] ^{b)}	Weibliches Bildnis	38×33	um 1520
174	Nino Pisano [Andrea Pisano]	MARMOR Madonna	48	ca. 1330–1335
184	Andrea della Robbia	TERRACOTTA Madonna mit Engeln	81×50	ca. 1480–1490
184a	Andrea della Robbia	TERRACOTTA Verehrung des Kindes	66×44	ca. 1480–1490
185	Andrea della Robbia	TERRACOTTA Zwei Medaillons mit Kirchenvätern	77	ca. 1480–1490
189	Art des Desiderio da Settignano [Gregorio di Lorenzo]	SANDSTEIN Weibliches Bildnis	51×32	ca. 1450–1470
196	Mino da Fiesole	MARMOR Segnender Christusknabe	45×10	Mitte 15. Jh.
200	Benedetto da Maiano [Nachf.]	TERRACOTTA Madonna mit dem Kind	43×22	um 1500
204	Florentinisch	RELIEF Weibliches Bildnis	42×21	um 1500
217	Jacopo Sansovino (Nachf.) [Gervais Delabarre zugeschr.]	TERRACOTTA Sitzende Madonna	49	Anf. 17. Jh.
314	Pietro Tacca zugeschr.	BRONZE Gefesselter Krieger	24	Anf. 17. Jh.
322	Riccio [unbek. Künstler]	Türklopfer Sirene	15×31	um 1600
478	Alessandro Leopardi [Werkstatt]	BRONZE Kampf zwischen Seegöttern	17	Anf. 16. Jh.
479	Lombardisch	BRONZE Profilportrait des Francesco Sforza	14	Ende 15. Jh.
928	Italienisch	kleine Kredenz	o. A.	16. Jh.
942	Niederländisch	GOBELIN Christus und Maria in Halbfigur betend ^{c)}	95×97	um 1500
o. N.	Giovanni Bellini	Portrait eines jungen Venezianers	32×26	ca. 1485–1490

a) Vgl. Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [gg3198_040](https://www.bildindex.de/Bild/Detail/Bildindex.de%2Cgg3198_040).

b) Vgl. Borenus, Tancred: Pietro Degli Ingannati. In: Burl. Mag. 32.1918, Nr. 178, S. 30f., 33; hier S. 30.

c) Aus der Sammlung Hainauer. Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 942. – Bode 1897 S. 133, Nr. 456.



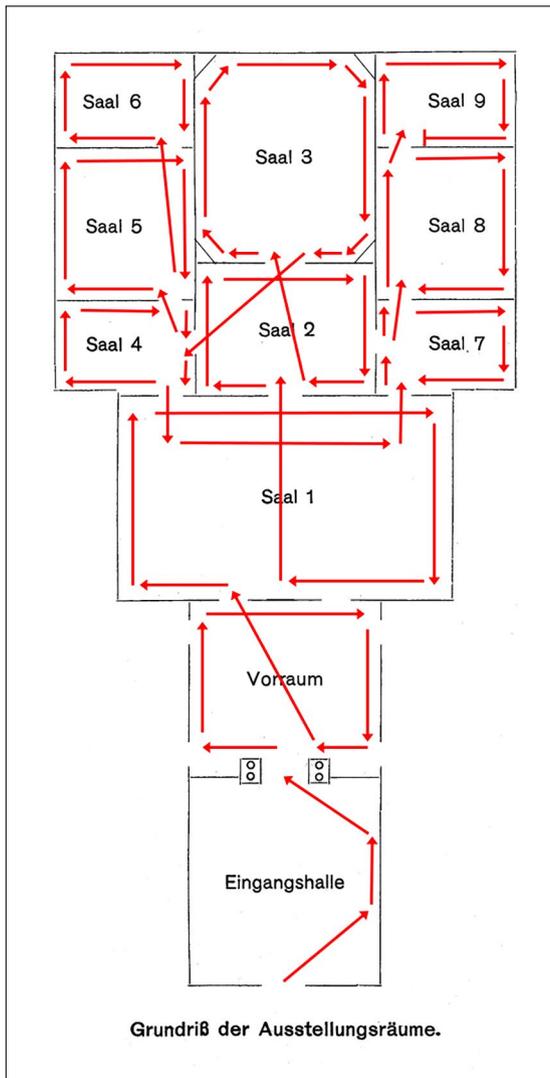
Rek. 11
Kabinett Kaufmann (1898)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.
51a	Meister der Himmelfahrt Mariae [Aelbrecht Bouts]	Altarflügel mit Heiligen und Donatoren	56 × 22,5	ca. 1490–1500
51b	Meister der Himmelfahrt Mariae [Aelbrecht Bouts]	Altarflügel mit Heiligen und Donatoren	56 × 22,5	ca. 1490–1500
54	Niederländischer Meister [Meister der Brügger Ursulallegende]	Anna Selbtritt mit Heiligen	81 × 125	um 1470
75	Meister vom Tode der Maria [Joos van Cleve]	Selbstbildnis	38 × 27	um 1519
128	Lucas Cranach d. Ä.	Bildnis eines Mannes	61 × 47	1544
240	Schwäbischer Meister	HOLZ Knieender König	67	um 1520
425	Norddeutscher Meister	BRONZE Maria mit dem Kinde	67	um 1500



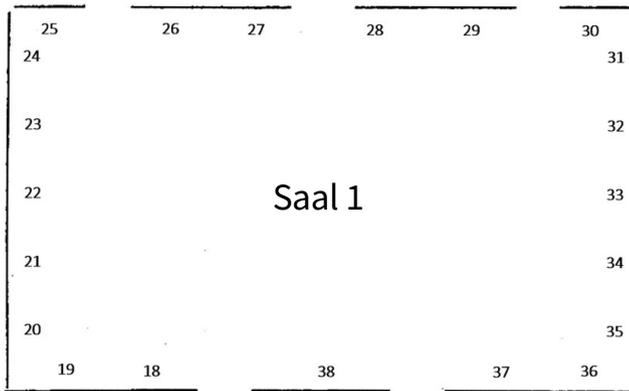
Rek. 12 Ostwand des ersten Staatszimmers im Palais Redern (1906)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
32	Jan Fyt	Stilleben mit Früchten und Pilzen	84 × 53	ca. 1640–1661	Hermann Frenkel
33	Jan Fyt	Stilleben Blumenstrauß in Glasvase	84 × 53	ca. 1640–1661	Hermann Frenkel
48	Frans Hals	Bildnis eines Herrn	42,4 × 33,2	ca. 1644	Oscar Huldshinsky
49	Frans Hals	Bildnis einer älteren Dame	103 × 86,4	1633	James Simon
56	Jan Davidsz. de Heem	Stilleben mit abgeschälten Zitronen	33,5 × 48,5	ca. 1652	Hermann Frenkel
63	Meindert Hobbema	Waldlichtung mit Bauernhäusern und Teich	36,8 × 48,3	ca. 1663	Oscar Huldshinsky
69	Jacob Jordaens	Anbetung der Hirten	125,5 × 96	ca. 1618	Fürst Lichnowsky
92	Caspar Netscher	Damenportrait	53,5 × 44,5	1675	Fritz Clemm
107	Rembrandt [Umfeld]	Bildnis einer jungen Dame in ganzer Figur neben einem Tisch stehend	43,1 × 35,2	ca. 1630–1639	James Simon
118	Jacob van Ruisdael	Blick auf Haarlem von den Dünen aus	43 × 42	ca. 1670	Oscar Huldshinsky
119	Jacob van Ruisdael	Winterlandschaft mit verschneitem Haus	44,5 × 55	1660	F. v. Mendelssohn
146	Willem van de Velde d. J.	Strand mit Blick aufs Meer	36 × 47,5	ca. 1660	Carl v. Hollitscher
155	Philips Wouwerman	Hufbeschlagn vor einem Zelt	50,5 × 39	ca. 1634–1668	Marcus Kappel

**Rek. 13**

Intendierte Wegführung durch die Engländerausstellung (1908)

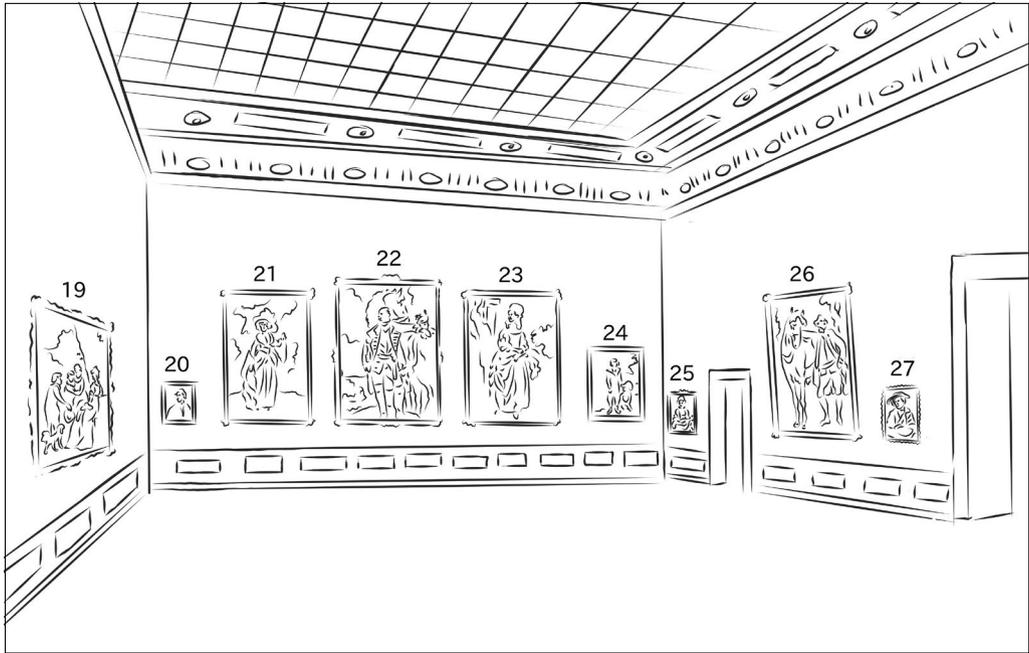
Die Rekonstruktion geht davon aus, dass die Nummerierung der Räume im Grundriß sowie die im Katalog angegebene Reihenfolge der Gemälde, stets links des jeweiligen Eingangs beginnend, die intendierte Wegführung für den Ausstellungsbesuch vorgab. Im Fall der drei in der Eingangshalle platzierten Werke wird aufgrund der räumlichen Disposition dieses Saals gemutmaßt, dass sie sich an der geschlossenen Wand gegenüber der östlichen Fensterfront befanden. Zudem vervollständigt die Rekonstruktion in den Sälen 1 und 3 einzelne Wandabschnitte, die im originalen Grundriß nicht verzeichnet waren. Dies betrifft die geschlossene nördliche Mittelwand in Saal 1 und die Schrägwände in den Raumecken von Saal 3.



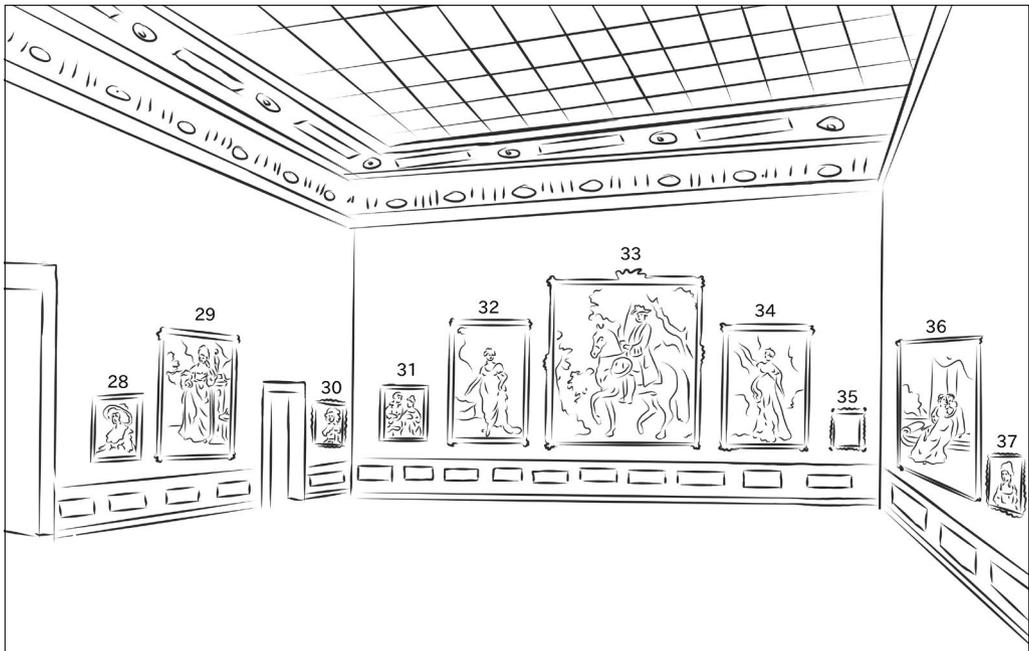
Rek. 14
Hängung Saal 1 (1908)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
18	John Hoppner	Herzog von York, Schwiegersohn des Königs Friedrich Wilhelm III.	77×64	unbek.	Kaiser Wilhelm II.
19	John Hoppner	Familie Raymond Symons	259×181	unbek.	Asher Wertheimer
20	Joshua Reynolds [Studio]	Richard Burke	75×64	nach 1782	Henry Pfungst
21	Th. Gainsborough	Julia Lady Petre	229×150	1788	Charles Wertheimer
22	Joshua Reynolds	Marquess of Granby	245×208	ca. 1766/70	Charles Wertheimer
23	Th. Gainsborough	The Hon. Anne Duncombe	234×155	1777	Charles Wertheimer
24	John Hoppner	Charles Oldfield Bowles	159×122	ca. 1795	P. & D. Colnaghi
25	Joshua Reynolds	Mrs. Froude	93×73	1762	Charles Wertheimer
26	Th. Gainsborough	Viscount Ligonier	240×157	1771	Charles Wertheimer
27	Joshua Reynolds	Nelly O'Brien	90×71	unbek.	Charles Wertheimer
28	George Romney	Mrs. John Johnson	75×63	unbek.	Charles Wertheimer
29	Th. Gainsborough	Viscountess Ligonier	240×157	1771	Charles Wertheimer
30	Joshua Reynolds	Lady Caroline Price	77×56	1787	Sir Julius Wernher
31	Henry Raeburn	George und Maria Stewart	123×102	ca. 1800/05	P. & D. Colnaghi
32	Martin A. Shee	Mrs. Williamson als Miranda	238×147	unbek.	Sulley & Co.
33	Th. Gainsborough	Reiterportrait General Honywood	325×302	1764	Th. Agnew & Sons
34	John Hoppner	Mrs. Jerningham als Hebe	245×158	vor 1809	Charles Wertheimer
35	Joshua Reynolds	Bildnis eines Herrn in dunkelrotem Samtrock	76×66	unbek.	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
36	Henry Raeburn	Mrs. Lee Harvey und Kind	238×152	ca. 1820/25	Asher Wertheimer
37	Th. Gainsborough	[sog.] Miss Sparrow	77×64	1770er	Stephen G. Gooden
38	Henry Raeburn	Die Kinder Elphinstone	199×53	um 1812	Charles Wertheimer

Die Rekonstruktionszeichnungen wurden digital unter Zuhilfenahme fotografischer Abbildungen der Gemälde sowie des Ausstellungssaals erarbeitet, um das mutmaßliche Arrangement der Werke im räumlichen Kontext zu visualisieren.



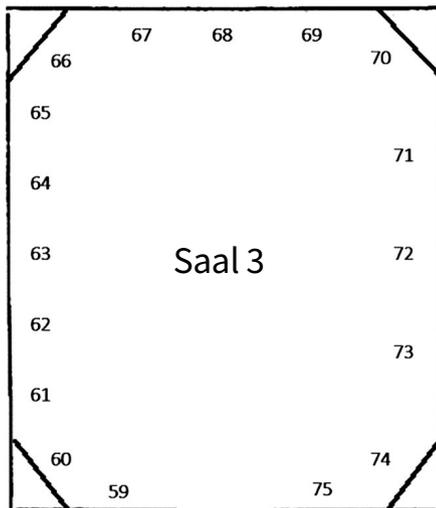
Rek. 15a Östliche Raumseite Saal 1 (1908)



Rek. 15b Westliche Raumseite Saal 1 (1908)

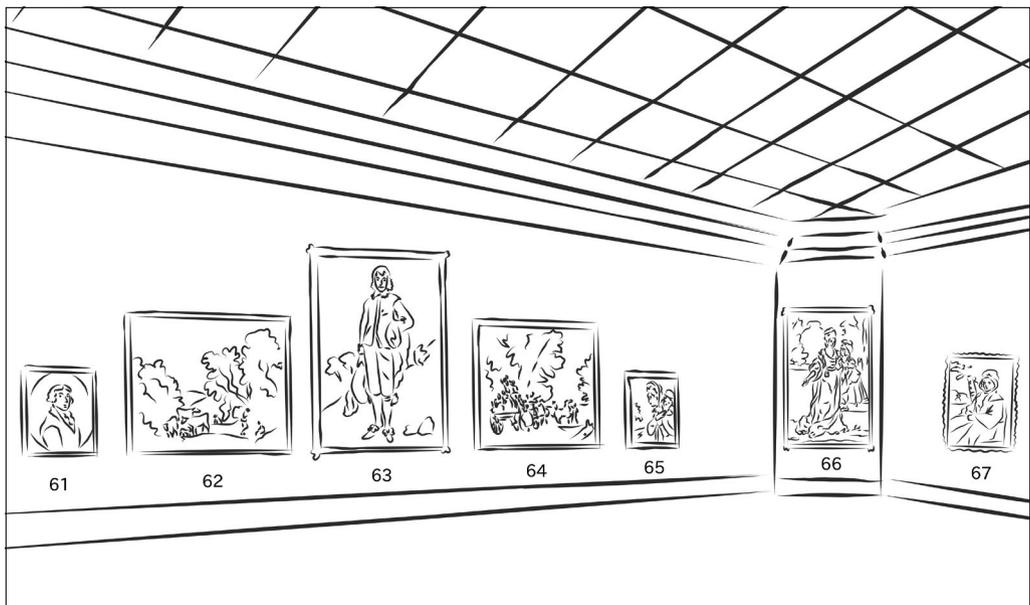


Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
39	Henry Raeburn	Sir William Maxwell	130 × 100	ca. 1810–1815	Thomas Agnew & Sons
40	David Cox	Landschaft mit Schafherde	34 × 47	unbek.	Dr. Henry v. Boettinger
41	George Romney	Thomas Fane, zweiter Sohn des neunten Earl of Westmoreland [...]	127 × 102	ca. 1764–1766	Lord Burton
42	Joshua Reynolds	Wilhelm, reg. Graf zu Schaumburg-Lippe	67 × 58	nach 1748	Fürst zu Schaumburg-Lippe
43	George Romney	Miss Holbeck	76 × 63	unbek.	Charles Wertheimer
44	John Hoppner	Die Kinder Godsdal („The setting sun“)	138 × 152	1789	John Pierpont Morgan
45	Joshua Reynolds	Dr. Leland	77 × 64	vor 1777	Königliche Staatsgemäldegalerie Stuttgart
46	Joshua Reynolds	Admiral Keppel, unvollendet	76 × 63	ca. 1780–1786	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
47	Joshua Reynolds	Jane Countess of Eglinton	238 × 146	1777	Thomas Agnew & Sons
48	Joshua Reynolds	Weibliche Halbfigur, Skizze	75 × 63	unbek.	Charles Wertheimer
49	Th. Gainsborough	Miss Linley, spätere Miss Sheridan	76 × 63	ca. 1775	Charles Wertheimer
50	George Romney	John Walter Tempest	233 × 150	1780	Asher Wertheimer
51	unbek. Künstler	Männliches Bildnis	76 × 63	unbek.	R. v. Mendelssohn
52	Joshua Reynolds	General West	76 × 63	unbek.	Paul v. Schwabach
53	George Romney	Lady Poulett	127 × 101	unbek.	Alfred de Rothschild
54	Joshua Reynolds	Cupido (<i>The link boy</i>)	77 × 64	1778	John Pierpont Morgan
55	Joshua Reynolds	Portrait eines Mädchens mit Puppe	75 × 64	unbek.	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
56	George Romney	Lord Burghersh, nachmaliger zehnter Earl of Westmoreland	128 × 102	ca. 1765–1767	Lord Burton
57	Th. Gainsborough	Madame Bacelli	58 × 44	vor 1782	Otto Beit
58	William Beechey	Arthur I., Herzog von Wellington	127 × 102	nach 1814	Herzog v. Wellington

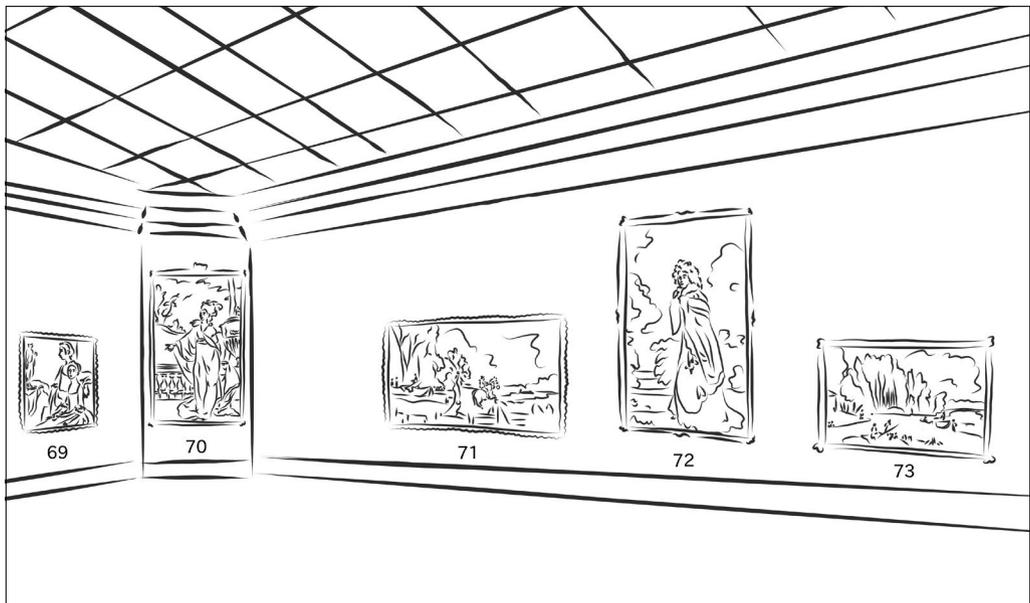


Rek. 17
Hängung Saal 3 (1908)

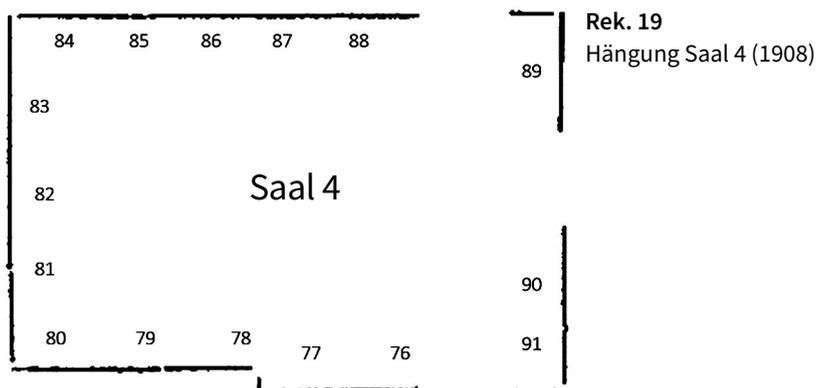
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
59	Joshua Reynolds	Sir William Chambers, R. A.	130 × 102	1780	Royal Academy
60	Joshua Reynolds	Georgiana, Herzogin von Devonshire, mit ihrer Tochter	113 × 143	ca. 1785	Herzog v. Devonshire
61	Th. Gainsborough	Selbstportrait	76 × 64	ca. 1787	Royal Academy
62	Th. Gainsborough	Idyll, Landschaft, angeblich Ansicht von Bath	121 × 150	ca. 1771–1774	Lord Swaythling
63	Th. Gainsborough	Master Jonathan Buttall (<i>The blue boy</i>)	180 × 124	ca. 1770	Herzog v. Westminster
64	Th. Gainsborough	<i>Der Erntewagen</i>	123 × 148	ca. 1767	Lord Swaythling
65	Joshua Reynolds	Mrs. Payne Gallwey mit Kind (<i>Pick-a-back</i>)	77 × 64	1778	John Pierpont Morgan
66	Joshua Reynolds	Mrs. Jelf Powys und ihre Tochter	238 × 148	1777–1779	Charles Wertheimer
67	Henry Raeburn	Mrs. Mackenzie of Drumtochty	125 × 199	unbek.	Thomas Agnew & Sons
68	Joshua Reynolds	Lady Betty Delmé mit ihren Kindern	228 × 149	1787	John Pierpont Morgan
69	Th. Gainsborough	Die beiden Töchter des Malers	127 × 102	Anf. 1760er	Charles Wertheimer
70	Joshua Reynolds	Lady Stanhope	236 × 147	1778	Charles Wertheimer
71	John Constable	Landschaft (<i>The leaping horse</i>)	143 × 187	1824	Royal Academy
72	Th. Lawrence	Miss Elizabeth Farren	240 × 147	1790	John Pierpont Morgan
73	John Constable	Landschaft (<i>The Young Waltonians</i>)	133 × 185	o. A.	Lord Swaythling
74	Henry Raeburn	Portrait der Lady Raeburn	159 × 114	o. A.	Sir Ernest Cassel
75	Joshua Reynolds	Kinder im Walde	103 × 97	1770	John Pierpont Morgan



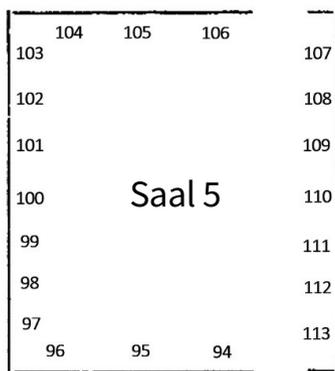
Rek. 18a Östliche Seitenwand Saal 3 (1908)



Rek. 18b Westliche Seitenwand Saal 3 (1908)



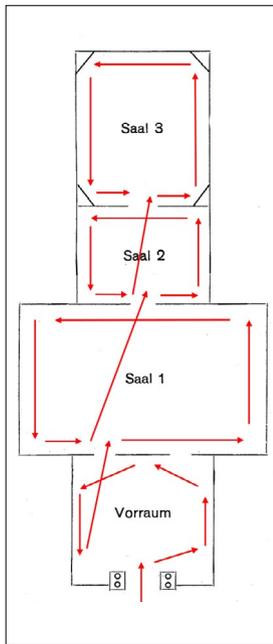
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
76	Joshua Reynolds	Earl of Rockingham, Skizze	23 × 17	unbek.	Graf v. Seckendorff
77	Joshua Reynolds [?]	Mrs. Thrale	31 × 26	unbek.	Fritz v. Friedländer-Fuld
78	Henry Raeburn	Lady Maitland	124 × 100	um 1817	John Pierpont Morgan
79	Julius Caesar Ibbetson	Harfenspieler (<i>John Smith, the blind harper of Conway, with penillion singers</i>)	40 × 30	1793	Henry v. Boettinger
80	Francis Wheatley	Genrebild	33 × 28	unbek.	Henry v. Boettinger
81	Joshua Reynolds	Lady Mary Walpole, Gemahlin Prinz Wilhelms von Großbritannien [...]	76 × 63	unbek.	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
82	Joshua Reynolds	Julia, Countess of Jersey (<i>Childhoods Innocence</i>)	143 × 112	1785/88	Charles Wertheimer
83	Th. Gainsborough	Prinz Octavius von England	60 × 45	1782/83	Königliche Staatsgemäldegalerie Stuttgart
84	John Constable	Landschaft	30 × 44	unbek.	Henry v. Boettinger
85	Th. Lawrence	Damenbildnis, Skizze	54 × 41	unbek.	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
86	John Hoppner	Lady Louisa Manners	129 × 100	1823–1825	Charles Wertheimer
87	Th. Gainsborough	John, Second Viscount Bateman	51 × 38	1773	Charles Wertheimer
88	John Constable	Landschaft, Skizze	17 × 20	1821	Freiherr v. Stumm
89	John Hoppner	Englischer Offizier in Roter Uniform, Skizze	18 × 16	unbek.	Graf v. Seckendorff
91	George Keating	FARBSTICH <i>Rustic benevolence</i> nach Wheatley	o. A.	ca. 1797	Prinz Biron v. Curland
92	George Keating	FARBSTICH <i>Rustic sympathy</i> nach Wheatley	o. A.	ca. 1796	Prinz Biron v. Curland



Rek. 20
Hängung Saal 5 (1908)

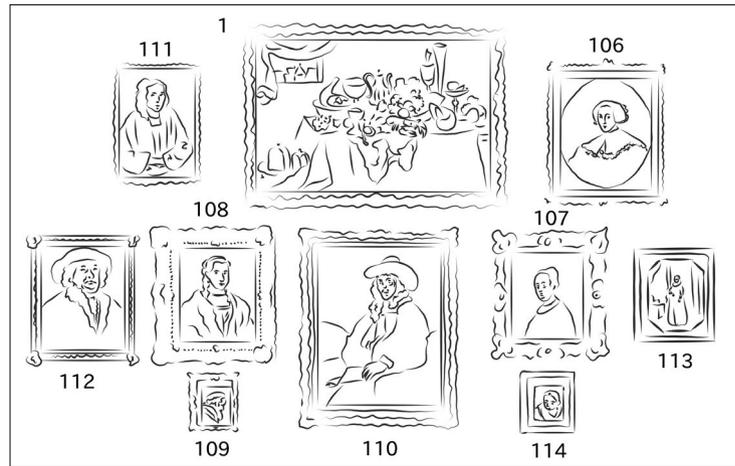
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
94	John Hoppner	Bildnis eines Herrn in grünem Rock	91 × 72	unbek.	Graf v. Seckendorff
95	George Romney	Mrs. Maxwell	240 × 149	unbek.	Charles Wertheimer
96	Henry Raeburn	Männliches Bildnis	91 × 71	um 1800	Königliche Staatsgemäldegalerie, Stuttgart
97	Joshua Reynolds	Sir Abraham Hume	76 × 63	ca. 1783	Eduard Arnhold
98	Joshua Reynolds	Kind mit Blumen in einer Landschaft	127 × 100	unbek.	Eduard Simon
99	George Romney	Mrs. Long	80 × 67	unbek.	Eduard Simon
100	Th. Lawrence	Staatskanzler Fürst Metternich	140 × 110	nach 1815	Fürstin-Witwe Metternich-Winneburg
101	George Romney	Mrs. Buchanan	77 × 64	unbek.	Albert v. Goldschmidt-Rothschild
102	Th. Gainsborough	Charles IV., Herzog von Rutland	128 × 102	ca. 1775	Herzog v. Rutland
103	Th. Gainsborough	Master Burton	77 × 63	unbek.	Eduard Arnhold
104	Joshua Reynolds	Bildnis eines Herrn in rotem Mantel mit Pelz	77 × 63	unbek.	Graf v. Seckendorff
105	Th. Gainsborough	Mrs. Thickett	198 × 135	1760.	Charles Wertheimer
106	John Hoppner	Mr. George Cholmley	81 × 70	unbek.	Eduard Simon
107	unbek. Künstler	Jacob II., König von England (Kopie nach Dobson)	o. A.	unbek.	Graf v. Seckendorff
108	Th. Gainsborough	Miss Gooch	76 × 63	unbek.	Eduard Simon
109	Richard Wilson	Landschaft	44 × 64	unbek.	Graf v. Seckendorff
110	George Romney	Doppelbildnis der Viscountess Clifden und der Lady Elizabeth Spencer („Beauty and the Arts“)	147 × 188	1894	Charles Wertheimer
111	John Constable	Landschaft	51 × 61	unbek.	Paul v. Schwabach
112	Th. Lawrence	Damenbildnis	77 × 64	unbek.	Prinz und Prinzessin Friedrich Karl v. Hessen
113	J. M. W. Turner	Ideallandschaft, Meeresbucht im Sonnenschein mit figürlicher Darstellung im Vordergrund	47 × 63	nach 1819? ^{a)}	v. Goldammer

a) Das Gemälde zeigt in Komposition und Ausführung starke Ähnlichkeit zu Turners *Bucht von Baiae mit Apollo und Sibylle* (Tate Modern), das 1823 erstmals ausgestellt und womöglich auf seiner ersten Italienreise 1819 oder kurz danach entstanden war. Eine Abbildung der 1908 gezeigten *Ideallandschaft* findet sich online unter URL https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/adk_soa_1941_135a/0118 [Letzter Zugriff: 06.01.2021].



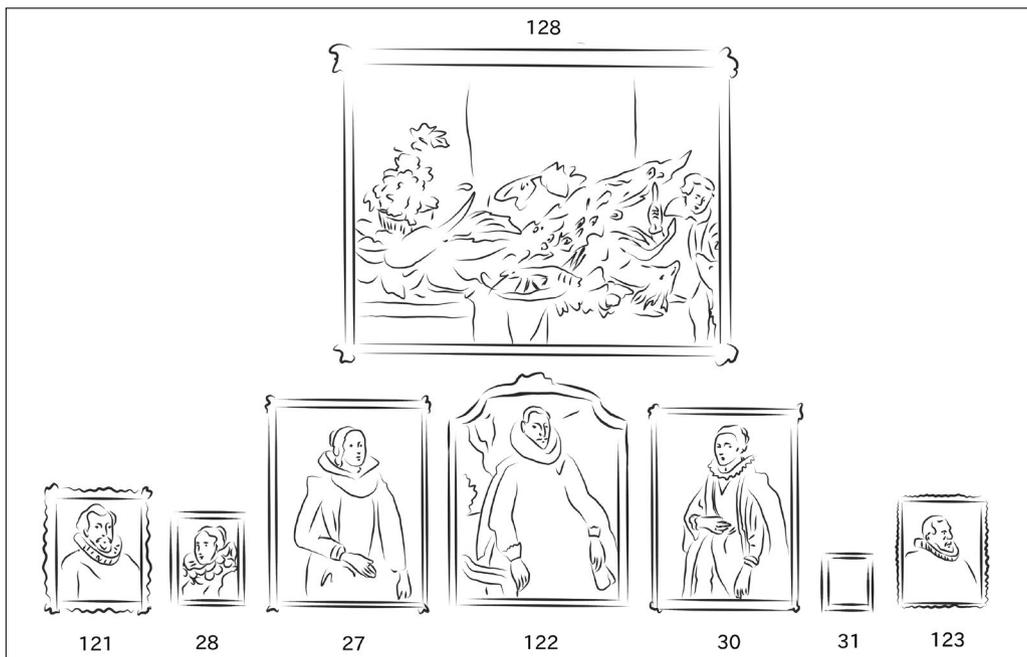
Rek. 21 Rekonstruierter Raumplan und Rundgang der Portraitsausstellung des KFMV (1909)

Rek. 22 Ergänzende Rekonstruktion der Rembrandt-Wand im Saal 1 der Portraitsausstellung (1909)



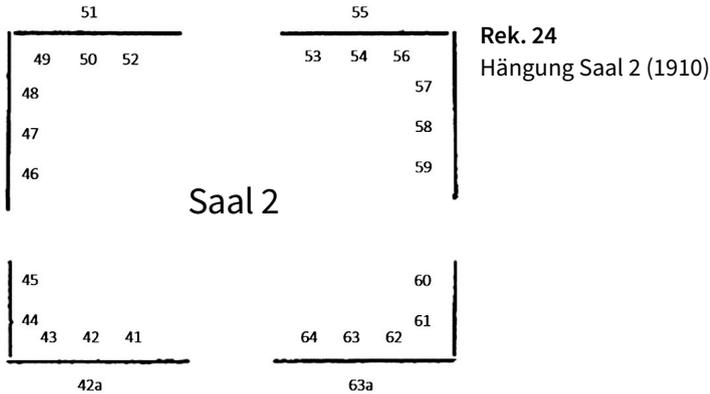
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
1	Abraham van Beyeren	Stillleben. Frühstückstisch mit Hummer, Früchten, Glas	117 × 165	Mitte 17. Jh.	Hermann Frenkel
106	Rembrandt [oder Werkstatt]	Brustbild einer Dame [oval]	77 × 64	1635	Karl v. der Heydt
107	Rembrandt [und Werkstatt]	Brustbild von Rembrandts Schwester [Bildnis einer jungen Frau]	62,5 × 55,6	1634	C. v. Hollitscher
108	Rembrandt	Brustbild eines Mädchens	65,5 × 54	ca. 1653	Oscar Huldshinsky
109	Rembrandt	Studienkopf eines alten Mannes	24,8 × 19,1	ca. 1661	Marcus Kappel
110	Rembrandt	Kniestücke eines Herrn [Gerard de Lairese]	112,7 × 87,6	ca. 1665–1667	Leopold Koppel
111	Rembrandt [zugeschr.]	Halbfigur der Hendrickje Stoffels	74,2 × 51,2	ca. 1656–1670	R. v. Mendelssohn
112	Rembrandt	Selbstportrait	64,3 × 50,8	1655	R. v. Mendelssohn
113	Rembrandt [Umfeld]	Bildnis einer Dame in ganzer Figur	43,1 × 35,2	1630–1639	James Simon
114	Rembrandt ^{a)}	Studienkopf eines jungen Mädchens	20,8 × 17,4	ca. 1645	Paul v. Schwabach

a) Vgl. Van Tuinen, Ilona/Wheelock, Arthur K. Jr.: "Head of a Girl." In: *The Leiden Collection Catalogue*. Edited by Arthur K. Wheelock Jr. New York. https://www.theleidencollection.com/archives/artwork/RR-112_head-of-a-girl_2020.pdf [Letzter Zugriff 06.04.2020].

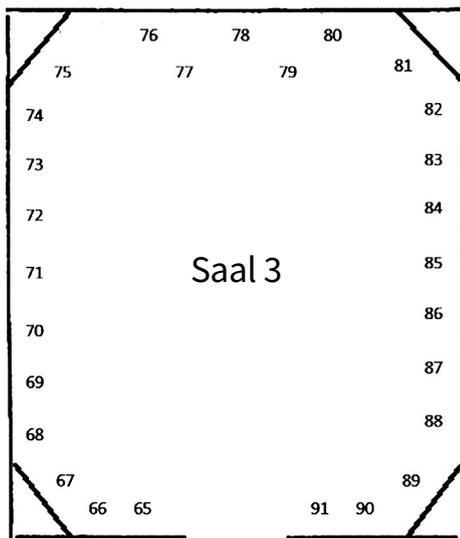


Rek. 23 Rekonstruktion der Hauptwand in Saal 3 der Portraitsausstellung des KFMV (1909)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
27	Anthonis van Dyck	Kniestück einer Marquesa Spinola	105,5 × 81	unbek.	James Simon
28	Anthonis van Dyck	Brustbild einer Marquesa Spinola [Vorstudie für das Portrait einer Genueserin]	48,3 × 37,5	ca. 1623–1625	Leopold Koppel
30	Anthonis van Dyck	Kniestück einer Genueserin	100,4 × 74,9	ca. 1621–1628	Marcus Kappel
31	Anthonis van Dyck	Brustbild eines Jünglings	27,5 × 20,5	unbek.	Hermann Rosenberg
121	Peter Paul Rubens	Brustbild seines Bruders Philipp Rubens	68,5 × 53,5	ca. 1610/11	Carl v. Hollitscher
122	Peter Paul Rubens	Kniestück des Ritters Cornelis van Lantschot	116,2 × 89,5	ca. 1620	Oscar Huldshinsky
123	Peter Paul Rubens	Brustbild eines älteren Mannes	65 × 50	ca. 1622–1625	KFMV
128	Frans Snyders	Stillleben. Pfau, Hummer, Wildbret, Früchte und Knabe	165 × 215	ca. 1630	Oscar Huldshinsky



Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
41	Jean-B. Greuze	Bildnis des Malers Jeurat	92 × 72	1769	Noël Bardac
42	Jean-B. Pater	Gesellschaft im Freien	72 × 93	unbek.	Kaiser Wilhelm II.
42a	François Boucher	Venus, Merkur und Amor	118 × 134	1742	Kaiser Wilhelm II.
43	Joseph Duplessis	Bildnis des Komponisten Gluck	85 × 70	1775	Dr. Tuffier
44	Jaques Portail	Bildnis des Malers François Boucher	35 × 30,5	1760er Jahre	Dr. Tuffier
45	Jean-H. Fragonard	Bildnis der Madame Goys	55 × 46	unbek.	Albert Lehmann
46	Carle Vanloo	Junger Mann aus der Familie de Lannoy	80 × 62	unbek.	Jules Cambon
47	Alexandre Roslin	Madame de Flandre de Brunville	147 × 114	1761	Gräfin Cossé-Brissac
48	Louis Tocqué	Madame Harenc de Presles	81 × 66	unbek.	Marquise de Jaucourt
49	Jean H. Fragonard	Der Pascha	72 × 90	um 1793	Jean Charcot
50	Alexandre Roslin	Marie Amélie Herzogin von Parma	92 × 75	1760er Jahre	Baron de Schlichting
51	Jean-B. S. Chardin	Stillleben (<i>Attribute der Künste</i>)	142 × 223	1731	Nélie Jacquemart-André
52	Jean H. Fragonard	Der kleine Prediger	75 × 84	1770er Jahre	Arthur Veil-Picard
53	Jean-B. Pater	Blindekuhspiel	63 × 80	unbek.	Kaiser Wilhelm II.
54	Louis Tocqué	Frauenbildnis	100 × 79	unbek.	Prinzessin de Poix
55	Jean-B. S. Chardin	Stillleben (<i>Attribute der Wissenschaften</i>)	142 × 218	1732	Nélie Jacquemart-André
56	Hubert Robert	Gärtner und Bäuerinnen in einem Park	73 × 95	unbek.	Maurice de Rothschild
57	Jean-B. Greuze	Bildnis des Architekten Gabriel	63 × 52	2. H. 18. Jh.	Baron de Schlichting
58	Alexandre Roslin	Monsieur Flandre de Brunville	147 × 114	1761	Gräfin Cossé-Brissac
59	Jean-B. Greuze	Bildnis des Kupferstechers Wille	60 × 50	1763	Nélie Jacquemart-André
60	Jean-B. S. Chardin [Henri Horace Roland de la Porte]	Das Orangenbäumchen	60 × 50	1762/63	Großherzog v. Baden
61	Jean-B. Pater	Tanzendes Mädchen	28 × 21	unbek.	Großherzog v. Baden
62	Jean H. Fragonard	Die Toilette der Venus	73 × 60	1760er Jahre	Joan Peytel
63	Jean-B. Pater	Das Fest im Freien	90 × 130	1733	Kaiser Wilhelm II.
63a	Hubert Robert	Wäscherinnen	108 × 138	unbek.	Sigmond Bardac
64	Pierre Danloux	Mlle Rosalie Duthé	73 × 58	1792	Sigmond Bardac

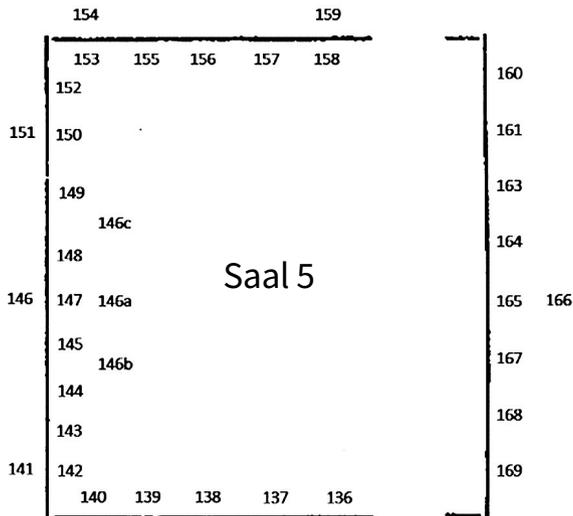


Rek. 25
Hängung Saal 3 (1910)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
65	Jean H. Fragonard	Die gute Mutter	49 × 39	1773	Arthur Veil-Picard
66	Antoine Watteau [Werkstatt]	Gilles, Scaramouche, Scapin und Harlekin	127 × 92	um 1720	Rose-Anne Porgès
67	Antoine Watteau	<i>Das Ladenschild des Kunsthandlers Gersaint</i> rechte Hälfte	163 × 154	1721	Kaiserin Auguste Viktoria
68	Antoine Watteau	Die Liebe auf dem Lande	56 × 81	1718	Kaiser Wilhelm II.
69	Antoine Pesne	Bildnis Prinzessin Wilhelmine v. Preußen (?)	88 × 64	unbek.	Ludwig Knaus
70	Antoine Watteau [Boucher, Frühw.]	Die Nymphe mit der Sonnenblume (<i>Clytie adorant le soleil</i>)	64 × 81	1730er Jahre?	Maurice de Rothschild
71	Antoine Pesne	Familienbild des Künstlers	275 × 235	1718	Kaiser Wilhelm II.
72	Jean-B. Pater	Gesellschaft an der Parkmauer	66 × 82	unbek.	Kaiser Wilhelm II.
73	Henri-P. Danloux	Madame des Nozières	88 × 68	unbek.	Arenberg, Paris
74	Antoine Watteau	Liebesunterricht	46 × 62	ca. 1730	Kaiser Wilhelm II.
75	Antoine Watteau	Der Tanz (Iris)	97 × 116	um 1719	Kaiser Wilhelm II.
76	Jacques-Louis David [Waldmüller]	Bildnis Caffieri	130 × 98	1784	Graf de La Ribosière
77	Augustin Pajou	BRONZE Großfürstin Nathalie von Russland	82	unbek.	Großherzog v. Hessen
78	François Boucher	Marquise de Pompadour	215 × 165	ca. 1756	Maurice de Rothschild
79	Jean-A. Houdon	BRONZE Prinz Heinrich von Preußen	84	1785	Kaiser Wilhelm II.
80	Nicolas Largillière	<i>L'homme en rouge</i>	139 × 107	unbek.	Georges Wildenstein
81	Nicolas Lancret	Blindekuhspiel (zuvor Nr. 67, Saal 2)	97 × 129	unbek.	Kaiser Wilhelm II.
82	Nicolas Lancret	Guckkastenmann	53 × 78	1716/17	Kaiser Wilhelm II.
83	Jean-M. Nattier	Bildnis der Dame mit Nelke	80 × 65	unbek.	Henri de Rothschild
84	Nicolas Lancret	Tanz an der Pegasusfontäne	77 × 107	unbek.	Kaiser Wilhelm II.

Fortsetzung Tabelle Rek. 25

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
85	Adelaide Labille-Guiard	Die Künstlerin und ihre Schülerinnen	210×153	1785	Georges Wildenstein
86	Nicolas Lancret	Die Tänzerin Camargo	76×106	um 1730	Kaiser Wilhelm II.
87	Antoine Watteau	Bildnis Elisabeth Desfontaine	73×61	um 1720	A. Reyre
88	Antoine Watteau	Französische Komödianten	57×73	um 1720	Kaiser Wilhelm II.
89	Antoine Watteau	<i>Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint</i> linke Hälfte	163×150	1721	Kaiserin Auguste Viktoria
90	Pierre Subleyras	Kurfürst Friedrich Christian von Sachsen	124×95	1739	König Friedrich August v. Sachsen
91	Joseph Duplessis	Minister Necker	49×40	unbek.	Moise de Camondo

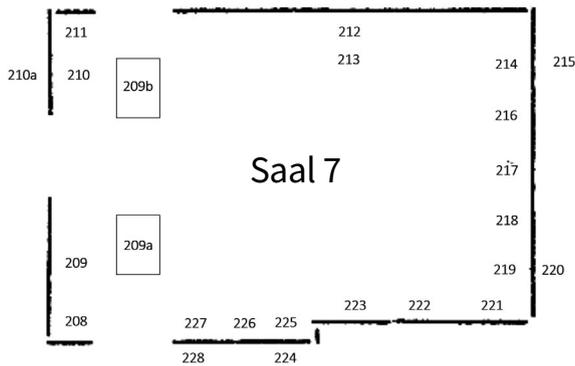


Rek. 26
Hängung Saal 5 (1910)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
136	Jean-M. Nattier	Madame Crozat de Thiers	87×67	1741	Th. Agnew & Sons
137	Jean-B. Pater	Galante Szene in einem Park	53×68	um 1725	Hermann Frenkel
138	Jean-H. Fragonard	Die Leserin	81×65	um 1769	Dr. Tuffier
139	Nicolas Lancret	Tanz im Freien	51×68	unbek.	Hermann Frenkel
140	Jean-M. Nattier	Elisabeth de Bologne	o. A.	1739	Goldschmidt-Rothschild
141	François Boucher	Der ländliche Brunnen	42×35	um 1735	Mons. Fenaille
142	Jean-H. Fragonard	Besuch der Amme	32×40	1775	Frau Louis Stern
143	Jaques-L. David	Selbstbildnis	66×57	unbek.	Marquis de la Ferronays
144	Hyacinthe Rigaud	Bildnis Charles Armand Herzog von Biron	146×114	unbek.	Marquis de Biron
145	François-Hubert Drouais	Bildnis eines Knaben	55×46	unbek.	Baronin Henri de Rothschild

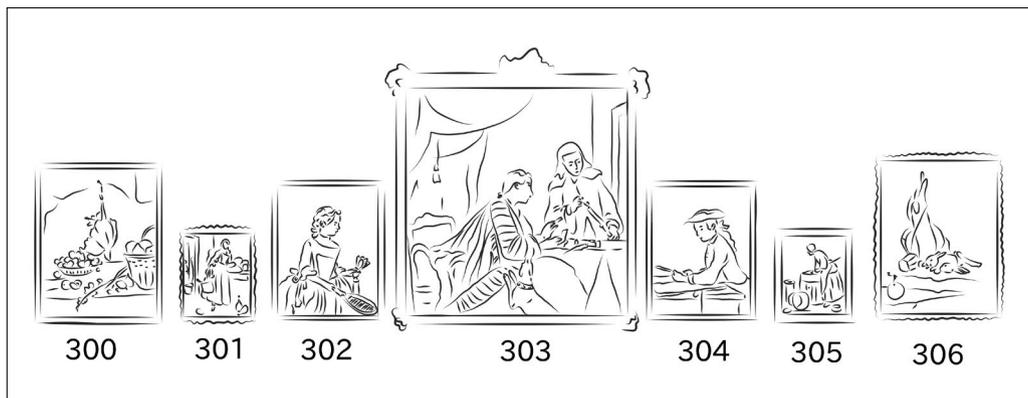
Fortsetzung Tabelle Rek. 26

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
146	François Boucher	Liegendes Mädchen (Miss Murphy) [<i>L'Odalisque brune</i>]	53 × 66	1743– 1745	Maurice de Rothschild
146a	unbek.	BRONZE Reiterstatuette des großen Condé	30	unbek.	Graf Pourtalès
146b	unbek.	BRONZE Statuette	33	unbek.	Frau Reichenheim- Oppenheim
146c	unbek.	BRONZE Statuette	33	unbek.	Frau Reichenheim- Oppenheim
147	Joseph Duplessis	Weibliches Bildnis	73 × 60	unbek.	Jules Cambon
148	François-Hubert Drouais	Parlamentspräsident Hérault de Séchelles als Knabe	72 × 60	1763	Dr. Magin
149	Jean-M. Nattier	Mme Marsollier und ihre Tochter	160 × 110	1750	Marie-Anne Porgès
150	unbek.	Parkszene	26 × 31	unbek.	Paul v. Schwabach
151	François-Hubert Drouais	Gräfin du Barry	58 × 47	unbek.	Albert Lehmann
152	François Boucher	Opfer der Diana	42 × 35	unbek.	Maurice Fenaille
153	Antoine Watteau (Pater?)	Bad im Hause	46 × 55	unbek.	Herzog v. Arenberg
154	Schalles	Tanz in einem Park	41 × 32	unbek.	Marquise de Ganay
155	Pierre Danloux	Weibliches Bildnis	112 × 90	unbek.	Albert Lehmann
156	Antoine Watteau	Hochzeitsszene im Hause Arenberg	65 × 91	unbek.	Herzog v. Arenberg
157	A. Roslin	Bildnis der Comtesse de Bonneval	76 × 64	1758	Chevalier de Stuers
158	Antoine Watteau (Pater?)	Bad im Freien	96 × 56	unbek.	Herzog v. Arenberg
159	Drouais fils	Kinderbildnis	38 × 31	unbek.	Frau Louis Stern
160	Jean-M. Nattier	Bildnis der Mademoiselle de Charolais	84 × 65	1731	Henry de Courcel
161	Hubert Robert	Antike Denkmäler	44 × 55	unbek.	Albert Lehmann
162	François-Hubert Drouais	Bildnis des Generals Alexander Vicomte de Beauharnais als Kind	73 × 57	1760er	Fitzhenry
163	E. Vigée-Lebrun	Gräfin du Barry	86 × 66	1781	Herzogin v. Rohan
164	Nicolas Lépicier	Der Markt	99 × 163	unbek.	Marquis de la Ferronnays
165	E. Vigée-Lebrun	Bildnis der Lady Hamilton	220 × 140	1782	Gräfin Edmond de Pourtalès
166	E. Vigée-Lebrun	Kaiserin Elisabeth von Russland	78 × 67	1795	Großherzog v. Hessen
167	E. Vigée-Lebrun	Brustbild der Marie Antoinette	65 × 54	unbek.	Herzog v. Arenberg
168	Hubert Robert	Tempel der Sibylle	44 × 55	unbek.	Albert Lehmann
169	Carle Vanloo	Bildnis der Gräfin Jeaucourt	65 × 53	unbek.	Marquise de Jeaucourt

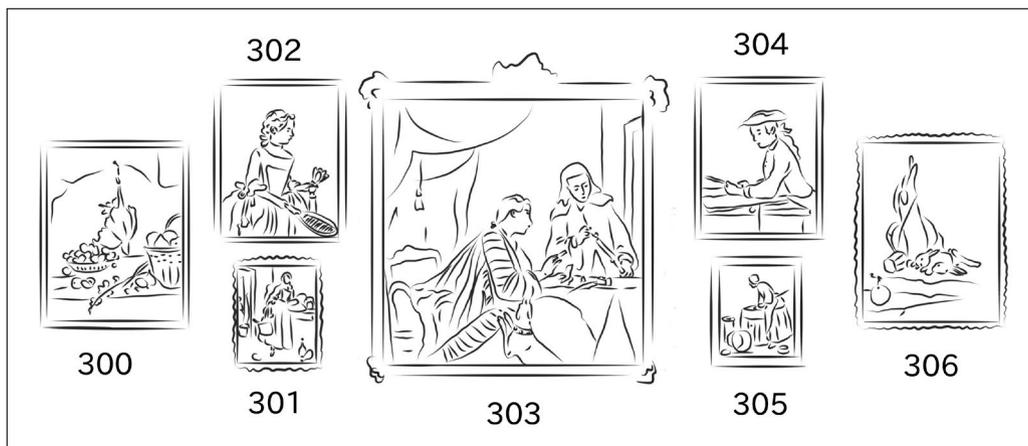


Rek. 27
Hängung Saal 7 (1910)

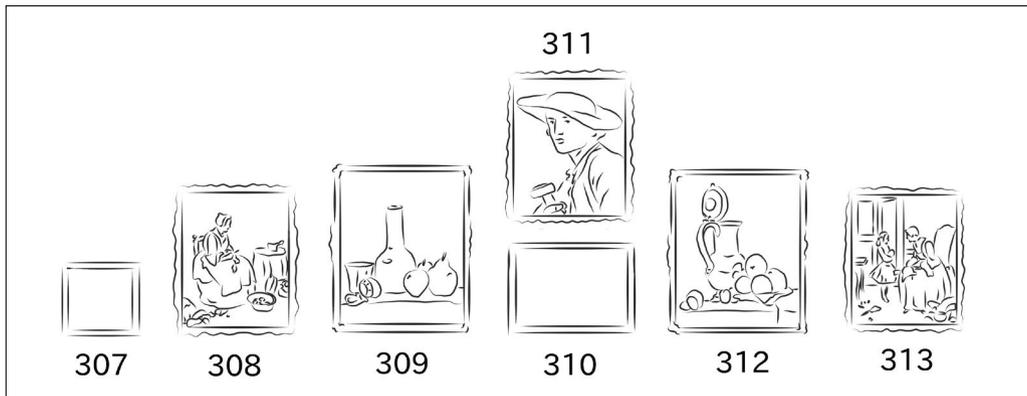
Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
208	Georges de la Tour	PASTELL Bildnis Graf Moritz von Sachsen	64×54	1748	Gemäldegalerie, Dresden
209	Louis de Silvestre	Bildnis Heinrich Graf Brühl	152×120	1730	Graf Brühl, Pforten
209a	versch.	Schautisch mit Kunsthandwerk	o. A.	–	versch. Berl. Privatsammler
209b	versch.	Vitrine mit Kunsthandwerk	o. A.	–	versch. Privatsammler
210	E. Vigée-Lebrun	Marie Antoinette	151×118	unbek.	Don Jaime de Bourbon, Frohsdorf
210a	Pierre Goudreaux	Selbstbildnis mit Gattin	65×75	1727	Sigmund Röhrer, München
211	Georges de la Tour	PASTELL Portrait Maria Josepha	66×55	1749	Gemäldegalerie, Dresden
212	nach Coypel	GOBELIN Opfer der Iphigenie	420×650	um 1750	Mobilier National, Paris
213	Jean Varin	BRONZE Büste Kardinal Richelieu	84	vor 1643	Albertinum, Dresden
214	Antoine Watteau	Musikalische Affen	52×96	unbek.	Joanny Peytel, Paris
215	nach Duplessis	STICKEREI Marie Antoinette	ov. 66×54	1774	Prince d'Arenberg, Paris
216	Hyacinthe Rigaud	Jean-Baptiste Silva	82×65	um 1740	Graf Seckendorff, Berlin
217	Nicolas Tournière	Louis Dauphin, Vater Ludwigs XVI.	136×105	unbek.	Don Jaime de Bourbon, Frohsdorf
218	François-Hubert Drouais (Nattier?)	Christian IV. Herzog v. Zweibrücken	o. A.	unbek.	Prinzessin v. Sayn-Wittgenstein-Berleburg, Egern-Rottach
219	Jean-B. Greuze	Die Horcherin	45,5×37,5	unbek.	Gräfin Harrach, Berlin
220	A. Kucharski	Marie Antoinette (im Gefängnis)	28×24	1793	Herzog v. Arenberg, Brüssel
221	Jean-M. Nattier	Prinzessin von Condé	98×76	unbek.	Prinzessin Margarethe v. Hessen
222	Jean-M. Nattier	Maria Lescinska, Gemahlin Louis XV.	185×146	um 1748	Don Jaime de Bourbon, Frohsdorf
223	Jean-F. de Troy	Männliches Portrait	97×76	unbek.	Prinzessin Margarethe v. Hessen
224	Nicolas Largillière	Selbstbildnis	82×66	unbek.	Prinzessin Margarethe v. Hessen
225	Jean-B. Greuze	Mädchenkopf	45×37	1805	Karl v. d. Heyd
226	Jean-B. Vanloo	Louis XV. als Kind	230×157	ca. 1728	Don Jaime de Bourbon
227	Jean-B. Greuze	Mädchenkopf	39×31	unbek.	Paul v. Schwabach, Berlin
228	Louis Tocqué	Ein Edelmann	78×64	unbek.	Milly v. Friedländer-Fuld, Berlin



Rek. 28a Ausstellung von Werken französischer Kunst (1910) Saal 10, Ostwand, linke Seite

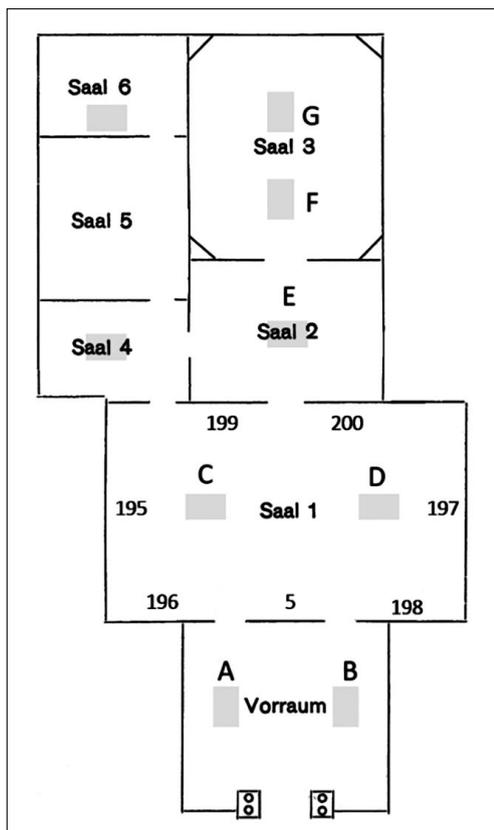


Rek. 28b Ausstellung von Werken französischer Kunst (1910) Saal 10, Ostwand, linke Seite
(alternative Hängungsvariante)



Rek. 29 Ausstellung von Werken französischer Kunst (1910) Saal 10, Ostwand, rechte Seite

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
300	Jean-B. S. Chardin	Das tote Rebhuhn	93 × 76	1728	Großherzog v. Baden
301	Jean-B. S. Chardin	Rückkehr vom Markt	46 × 37	1738	Fürst v. Liechtenstein
302	Jean-B. S. Chardin	Das Mädchen mit dem Ballschläger	82 × 63	1737	Henri de Rothschild
303	Jean-B. S. Chardin	Die Briefsieglerin	148 × 147	1730–1734	Kaiser Wilhelm II.
304	Jean-B. S. Chardin	Der Zeichner	82 × 64	1737	Kaiser Wilhelm II.
305	Jean-B. S. Chardin	Küchenmädchen, Gefäße reinigend [Die Kesselputzerin]	47 × 38	um 1738	Freiherr v. Stumm
306	Jean-B. S. Chardin	Die toten Kaninchen	93 × 74	1728	Großherzog v. Baden
307	Jean-B. S. Chardin	Stillleben	19 × 21	unbek.	Prinzessin Margarethe v. Hessen
308	Jean-B. S. Chardin	Die Rübenputzerin	46 × 37	um 1738	Fürst v. Liechtenstein
309	Jean-B. S. Chardin	Die Glasflasche	55 × 46	um 1728/1760	Großherzog v. Baden
310	Jean-B. S. Chardin	Stillleben	32 × 41	unbek.	Henri de Rothschild
311	Jean-B. S. Chardin [zugeschr.]	Bildnis von Sédaine	46 × 38	1750	Gérard de Ganay
312	Jean-B. S. Chardin	Der Zinnkrug	55 × 46	um 1728/1760	Großherzog v. Baden
313	Jean-B. S. Chardin	Vor dem Gang in die Schule (Die Gouvernante)	46 × 37	1739	Fürst v. Liechtenstein

**Rek. 30**

Ausstellung Alter Meister (1914),
rekonstruierter Raumplan

■ Vermutete Positionen der Schauschränke
und -vitrinen

Saal 4 Kabinett der Slg. Marcus Kappel
(mit eigenem Schautisch für Miniaturen)

Saal 6 Kabinett mit der Slg. James Simon
(mit Schauschrank für Holz- und Elfenbein-
schnitzereien)

Kat. Nr.	Zuschreibung	Titel/Bezeichnung	Maße	Dat.	Leihgeber/in
5	Giovanni Lorenzo Bernini?	Bildnis eines Schauspielers	200 × 118	17. Jh.	Leopold Koppel
195	Werkstatt Willem de Kempeneer	TAPISSERIE Jacob begegnet Rahel am Brunnen	ca. 425 × 680	um 1534	Graf Tiele-Winckler
196	Dies.	TAPISSERIE Laban holt Jacob ein und schließt mit ihm einen neuen Bund	ca. 425 × 680	um 1534	Graf Tiele-Winckler
197	Dies.	TAPISSERIE Jacob und Esau	ca. 425 × 680	um 1534	Graf Tiele-Winckler
198	Dies.	TAPISSERIE Die Geschichte der Dina von Sichem	ca. 425 × 680	um 1534	Graf Tiele-Winckler
199	Dies.	TAPISSERIE (Abschnitt) Geburt Jacobs und Esaus, Rebecca rät Jacob zur Flucht	unbek.	um 1534	Graf Tiele-Winckler
200	Dies.	TAPISSERIE (Abschnitt) Hochzeit mit Lea	unbek.	um 1534	Graf Tiele-Winckler

Vitrine	Inhalt	Leihgeber/innen
A, B	Bronzen, Silberschmiedearbeiten, Majolika	Willibald v. Dirksen, Carl Hagen, Robert v. Mendelssohn
C, D	Bronzen, Silberschmiedearbeiten, Majolika	Walter v. Pannwitz
E	Bronzen, Silberschmiedearbeiten	Marie v. Kaufmann, Ludwig Darmstädter
F	Bronzen, Silberschmiedearbeiten	Margarethe Reichenheim-Oppenheim
G	Bronzen	Eduard Simon

7.6 Quellen- und Literaturverzeichnis

7.6.1 Archivalien

Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin

ABBAW, NL Justi, L.

Archives du Musée des Arts Décoratifs, Paris

MAD, D2/59 *Participation à l'organisation de l'exposition d'art français du XVIII^e siècle de Berlin en 1910.*

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlass Paul Seidel.

GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV

Nr. 43, *Die National-Ausstellung vaterländischer Fabrikate vom Januar 1826 insbesondere die im Jahre 1844 zu Berlin veranstaltete Deutsche Gewerbe-Ausstellung sowie überhaupt die Ausstellungen Kunstgewerblicher Gegenstände.*

GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 17 Abt. X Nr. 5 Bd. 1 (1830–1872), *Die von Privatpersonen nachgesuchte Genehmigung zur Ausstellung von Kunstgegenständen in dem Lokale der Kgl. Kunstakademie zu Berlin und die zu diesem Behuf herzugebenden Räumlichkeiten, sowie überhaupt alle nicht akademischen Ausstellungen.*

GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, *Das Kunstgewerbemuseum in Berlin (1871–1873).*

GStA PK, I. HA Rep. 89 KFMV Nr. 20006, *Acta betr. Kaiser-Friedrich-Museumsverein (1897–1914).*

GStA PK, VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 1–39, *Nachlass Wilhelm von Bode.*

The Getty Research Institute, Los Angeles

Duveen Brothers records, 1876–1981 (bulk 1909–1964). Series I. Business records. Series I.D. General business records: *Scouts' book*, Various places, Oct. 24, 1927 – Dec. 31, 1932.

Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Altenburg

Familienarchiv von Seckendorff Nr. 1596.

Familienarchiv von Seckendorff Nr. 1582a.

National Art Library Special Collections, Victoria & Albert Museum, London

British Institution and National Art Library (Great Britain), MSL/1941/677–683, *British Institution: Minutes of Meetings. 1805 May 30 – 1870 July 13.* Vol 1. 1805 May 30 – 1807 July 8.

National Gallery Research Centre, London

NGA27 Thos. Agnew and Sons Ltd Archive.

NGA27/1/1/9, *Picture Stock Book (1898–1904).*

NGA27/1/1/10, *Picture Stock Book (1904–1933).*

Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

NL-HaRKD.177–180 Friedländer, Max J., *Notitieboekjes 1897/98.*

Preußische Akademie der Künste, Historisches Archiv, Berlin

PrAdK 0227, *Ausstellungen von Privatpersonen und Vereinen in der Akademie 1827–1856.*

PrAdK 0228, *Überlassung von Räumen an Privatpersonen 1805–1858.*

PrAdK 0308, *Privatausstellungen in der Akademie 1865–1873.*

PrAdK 0310, *Privatausstellungen und Veranstaltungen in der Akademie 1873–1887.*

PrAdK 1254, *Sitzungsprotokolle der Ausstellungskommissionen 1897–1933.*

Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

SMB-ZA, III KG 02, *Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Mitgliederangelegenheiten.*

SMB-ZA, III KFMV 003, *Kaiser-Friedrich-Museumsverein, Grundsätzliche Angelegenheiten des Vereins 1903–1905.*

SMB-ZA, III KFMV 004, *Kaiser-Friedrich-Museumsverein, Grundsätzliche Angelegenheiten des Vereins 1905–1908.*

SMB-ZA, III KFMV 005, *Kaiser-Friedrich-Museumsverein, Grundsätzliche Angelegenheiten des Vereins 1908–1912.*

SMB-ZA, III KFMV 006, *Kaiser-Friedrich-Museumsverein, Grundsätzliche Angelegenheiten des Vereins 1912–1914*.

SMB-ZA, III KFMV 025, *Ausstellungen des KFMV in der Akademie der Künste 1908–1909, 1914*.
SMB-ZA, IV/NL Bode, *Nachlass Wilhelm von Bode*.

7.6.2 Internetquellen

Bildindex.de

Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, Philipps-Universität Marburg: *Bildindex der Kunst & Architektur*. <https://www.bildindex.de/>.

[Alle Bilddaten sind dort unter Permalinks abgespeichert, daher wird in den Abbildungsverweisen lediglich die Abbildungsnummer angegeben].

BIORAB Kaiserreich online

Datenbank der Abgeordneten der Reichstage des Kaiserreichs 1867/71 bis 1918. URL: http://s522097707.online.de/biorabkr_db/biorabkr_db.php [Letzter Zugriff: 14.07.2023].

Datenbank der deutschen Parlamentsabgeordneten

Datenbank der deutschen Parlamentsabgeordneten. Basis: Parlamentsalmanache/Reichstagshandbücher 1867–1938. URL: <http://www.reichstag-abgeordnetendatenbank.de> [Letzter Zugriff: 05.02.2021].

Newportal

Newportal, Onlinedatenbank der Sammlungen und Kultureinrichtungen von Newport, Rhode Island. URL: <http://www.newport.talri.org/items/show/7001> [Letzter Zugriff: 25.11.2019].

RKDimages

Bilddatenbank des RKD, URL: <https://rkd.nl/explore/images>.

[Alle Bilddaten sind dort unter Permalinks abgespeichert, daher wird in den Abbildungsverweisen lediglich die Abbildungsnummer angegeben].

Whatjanesaw.org

What Jane saw, ein Projekt des Department of English an der University of Texas at Austin, dem College of Liberal Arts und dem Liberal Arts Development Studio, Leitung: Prof. Janine Barchas, 2013–2015. URL: <http://www.whatjanesaw.org/> [Letzter Zugriff: 15.02.2020].

7.6.3 Gedruckte Quellen

A. G. 1914 A. G.: *Der Kaiser-Friedrich-Museumsverein in Berlin und seine Tätigkeit*. In: *Kunstwelt* 3.1913/14, Nr. 21, S. 670–686.

Allg. Wohnungsanzeiger 1872 *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adreß- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg auf d. Jahr 1872*. Berlin 1872.

Amersdorffer 1910 Amersdorffer, Alexander: *Die Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts in Berlin*, in: *KfA* 25.1909/10, H. 12, S. 265–280.

Armstrong 1898 Armstrong, Walter: *Gainsborough and his Place in English Art*. London 1898.

Armstrong 1900 Armstrong, Walter: *Sir Joshua Reynolds, first President of the Royal Academy*. London 1900.

Auburtin 1898 Auburtin, Victor: *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*. In: *BBZ* 43.1898, Nr. 261, 08.06.1898, S. 7 f.

Auburtin 1908 Auburtin, Victor: *Die englische Kunstausstellung*. In: *BBZ* 53.1908, Nr. 43, 26.01.1908, 2. Beil., unpag.

- Auburtin 1910** Auburtin, Victor: *Die Anzweiflung des sogenannten „Watteaus der Kaiserin“*. In: BBZ 55.1910, Nr. 109, 06.03.1910, S. 9.
- Aufruf 1813** *Aufruf an die Frauen des Preussischen Staates. Berlin 23. März 1813*. In: Berliner Intelligenz-Blatt, Nr. 77, 30.03.1813, Extra-beil., unpag.
- A. W. R. 1909** A. W. R.: *Klassische Porträtausstellung*. In: BVZ 57.1909, Nr. 157, 03.04.1909, S. 2 f.
- Baedecker 1891** Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 7. Aufl. Leipzig 1891.
- Baedecker 1914** Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 18. Aufl. Leipzig 1914.
- BFAC 1899** Burlington Fine Arts Club (Hg.): *The Burlington Fine Arts Club. 17, Savile Row, W. Rules, Regulations and Bye-Laws with List of Members*. [London] 1899.
- Bode 1885a** Bode, Wilhelm: *Erfahrungen bei dem Umbau und der Umstellung der Gemäldegalerie*. In: Kunstfreund 1.1885, Nr. 1, S. 25–29; Nr. 3, S. 33–35; Nr. 5, S. 67–71.
- Bode 1885b** Bode, Wilhelm: *Die Sammlung alter Gemälde von Prof. Ludwig Knaus*. In: Kunstfreund 1.1885, Nr. 6, Sp. 86–87.
- Bode 1887** Bode, Wilhelm: *Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 10.1887, H. 1, S. 30–58.
- Bode 1890** Bode, Wilhelm: *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. II. Die Gemälde aus Berliner Privatbesitz*. In: JKPK 11.1890, H. 4, S. 199–214.
- Bode 1896** Bode, Wilhelm: *Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof*. Berlin 1896.
- Bode 1897** Bode, Wilhelm (Hg.): *Die Sammlung Oscar Hainauer*. Berlin 1897.
- Bode 1898** Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie I–III*. In: VZ Nr. 261, 263, 265, 08. – 10.06.1898, unpag.
- Bode 1899** Bode, Wilhelm: *Italienische Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Gerätschaften in Bronze*. In: Kat. KG 1899, S. 88–101.
- Bode 1903** Bode, Wilhelm: *Unsere Museen und ihre Besucher*. In: Woche 5.1903, Nr. 39, 26.09.1903, S. 1734–1736.
- Bode 1905** Bode, Wilhelm: *Das Kabinett Simon; Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin*. In: KuK 3.1905, S. 61–70.
- Bode 1907** Bode, Wilhelm: *Die italienischen Bronze Statuetten der Renaissance*. Bd. 2, Berlin 1907.
- Bode 1909** Bode, Wilhelm: *Porträte alter Meister*. In: Woche 11.1909, Nr. 16, 17.04.1909, S. 649–652.
- Bode 1914a** Bode, Wilhelm von: *Von der Kunst des Sammelns und von den Berliner Privatsammlern*. In: *Velhagen & Klasing's Monatshefte* 29.1914/15, H. 2, Oktober 1914, S. 169–184.
- Bode 1914b** Bode, Wilhelm von: *Die Gemäldesammlung Marcus Kappel in Berlin*. Berlin 1914.
- Bode 1922a** Bode, Wilhelm von: *Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870*. In: *Der Kunstwanderer*. 2. Augustheft 1922, S. 539 f.; 1. Septemberheft 1922, S. 7 f.; 2. Septemberheft 1922, S. 30–32.
- Bode 1922b** Bode, Wilhelm von: *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*. Bielefeld, Leipzig 1922.
- Bode 1930** Bode, Wilhelm von: *Mein Leben*. 2 Bde. Berlin 1930.
- Bode/Dohme 1883a** Bode, Wilhelm/Dohme, Robert: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*. In: JKPK 4. 1883, S. 119–151.
- Bode/Dohme 1883b** Bode, Wilhelm/Dohme, Robert: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Gemälde der Vlämischen Schule*. In: JKPK 4.1883, S. 191–256.
- Bonnefon 1910** Bonnefon, Charles: *Lettres d'Allemagne. Le mois de la France*. In: *Le Figaro* 56. Jg., 3. Serie 1910, Nr. 64, 05.03.1910, S. 3.

- Borenus 1918** Borenus, Tancred: *Pietro Degli Ingannati*. In: *Burl. Mag.* 32.1918, Nr. 178, S. 30f., 33.
- Brendicke 1895** Brendicke, Hans: *Rudolph Lepkes 1000. Katalog*. In: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 12.1895, S. 46–48.
- Bruck 1910** Bruck, Robert: *Spangenberg, Gustav Adolf*. In: *ADB*, Bd. 55, Leipzig 1910, S. 621–624.
- Brüstlein 1907** Brüstlein, Uli: *Der Ausbau des Palais Arnim zum Dienstgebäude für die Königliche Akademie der Künste*. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 27.1907, Nr. 71, S. 466–468.
- Burchardt 1914** Burchardt, Ludwig: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: *KuK* 12.1914, H. 10, S. 538–543.
- Burckhardt 1860** Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel 1860.
- C. 1814** C.: *Sammlung von Kunst- und literarischen Werken, zum Besten Verwundeter*. In: *VZ* 28. Stück, 05.03.1814, unpag.
- C. 1869** C.: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München*. In: *Grenzboten* 28.1869, 02.02.1869, S. 16–26; S. 54–64.
- C. 1908** C.: *Ausstellung altenglischer Kunst in der Berliner Akademie der Künste*. In: *Kunstchronik* N. F. 19.1908, H. 15, Sp. 241–246.
- C. C. 1914** C. C.: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. In: *BVZ* 62.1914, Nr. 203, 02.05.1914, S. 3.
- C. St. 1872** C. St.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughause*. In: *VZ*, Nr. 206, 03.09.1872, unpag.
- Cassirer 1915** Cassirer, Paul (Hg.): *Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz zum Besten des Zentral-Comitees des Preussischen Landes-Vereins vom Roten Kreuz*. Berlin 1915.
- Cassirer 1928** Kunstsalon Paul Cassirer (Hg.): *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*. [Auktionskatalog]. Berlin 1928.
- Cassirer 1932** Cassirer, Paul: *Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass Geheimrat Hermann Frenkel [...]*. [Auktionskatalog]. Berlin 1932.
- Cassirer/Helbing 1917a** Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*. Bd. 2. *Die niederländischen, französischen und deutschen Gemälde* [Auktionskatalog]. München 1917.
- Cassirer/Helbing 1917b** Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*. Bd. 3. *Die Bildwerke*. München 1917.
- Cassirer/Helbing 1918** Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Die Sammlung Eugen Schweizer*. [Auktionskatalog]. Berlin 1918.
- Cassirer/Helbing 1927** Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Nachlass Rudolf Philipp Goldschmidt Berlin: Kunstgegenstände und Gemälde*. [Auktionskatalog]. S. 48, Nr. 211; Taf. XVI.
- Cassirer/Helbing 1930** Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Gemälde und Kunstgegenstände aus der ehemaligen Sammlung Marcus Kappel*. [Auktionskatalog]. Berlin 1930.
- Catalog Thiermann 1867** *Catalog der Gemäldesammlung des Herrn Adam Gottlieb Thiermann: Versteigerung zu Cöln am 20. Mai 1867 durch J. M. Heberle (H. Lempertz)*. Köln 1867.
- Clemen 1904** Clemen, Paul u. a.: *Das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin*. Leipzig 1904.
- Dayot 1910** Dayot, Armand: *Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts in Berlin*. In: *Illustrierte Zeitung* 134.1910, Nr. 3474, 27.01.1910, S. 149–152.
- Deneken 1904** Deneken, Friedrich: *Zweiter Bericht des Städtischen Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld über den Zeitraum vom 1. April 1899 bis zum 31. März 1904*. Krefeld 1904.
- Deneken 1916** Deneken, Friedrich: *Die Erwerbung aus der nachgelassenen Sammlung Adolf von Beckeraths*. In: *Flugblatt des Kaiser-Wilhelm-Museums in Crefeld* N. F. 13, Juli 1916, unpag.
- Denhardt 1872a** Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände*

- im Zeughause zu Berlin. I. Orientalische Arbeiten. In: KuG 6.1872, Nr. 33–39, S. 497–503, 521–527, 537–545, 561–566, 577–581.
- Denhardt 1872b** Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. II. Occidentalische Arbeiten.* In: KuG 6.1872, H. 47/48, S. 681–695, H. 51/52 S. 729–735.
- Dernburg 1910** Dernburg, Friedrich: *Die Franzosen am Pariser Platz.* In: BTB 39.1910, Nr. 53, 30.01.1910, S. 5 f.
- Dohme 1889** Dohme, Robert: *Möbel aus den Königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam.* Berlin 1889.
- Dohme 1892** Dohme, Robert: *Correspondance d'Allemagne. Exposition d'objets d'art du XVIII^e siècle à Berlin.* In: GdBA 3. Periode 8.1892, S. 247–252.
- Donath 1925a** Donath, Adolph: *Alte Meister aus Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung in der Akademie.* In: Kunstwanderer 7.1925, 1./2. Augustheft, S. 422–424.
- Donath 1925b** Donath, Adolph: *Bode und die Privatsammler.* In: Kunstwanderer 7.1925, 1./2. Dezemberheft, S. 151 f.
- Dr. P. L. 1910** Dr. P. L., *Die Eröffnung der großen französischen Ausstellung in Berlin.* In: RR 44.1910, Nr. 11, 15.(28.)01.1910, S. 1.
- Dr. S–r. 1842** Dr. S–r: *Die zweite Kunstgeschichtliche Ausstellung von Kupferstichen durch den Leipziger Kunstverein. Ostermesse 1842.* In: Kunstblatt 23.1842, Nr. 60, 28.07.1842, S. 237–239.
- Eisenmann 1883** Eisenmann, Oskar: *Berlin. Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz.* In: RfK 6.1883, S. 248–253.
- Fed. H. 1908** Fed. H.: *Ausstellungen.* In: Kunstchronik N. F. 19.1908, H. 13, Sp. 220.
- Friedländer 1899** Friedländer, Max J.: *Malerei. Niederländer und Deutsche.* In: Kat. KG 1899 S. 5–35.
- Friedländer 1901** Friedländer, Max J.: *Sammlungen und Ausstellungen. München.* In: Kunstchronik N. F. 12.1901, H. 33, Sp. 523.
- Friedländer 1902** Friedländer, Max J.: *Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München.* In: ZfbK, N. F. 13.1902, S. 27–32.
- Friedländer 1904** Friedländer, Max: *Die Sammlung Model.* In: KuK 2.1904, S. 295 f.
- Friedländer 1908** Friedländer, Max J.: *Die Engländer in der Berliner Akademie.* In: KuK 6.1908, H. 6, S. 219–223.
- Friedländer 1909** Friedländer, Max J.: *Kunstaussstellungen. Porträts alter Meister in der Berliner Akademie.* In: KuK 7.1909, H. 9, S. 421–426.
- Friedländer 1910** Friedländer, Max J.: *Die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts.* In: KuK 8.1910, H. 6, S. 289–300.
- Friedländer 1967** Friedländer, Max J.: *Erinnerungen und Aufzeichnungen. Aus dem Nachlass herausgegeben von Rudolf M. Heilbrunn.* Mainz, Berlin 1967.
- Friedrich 1922** Friedrich, Paul (Hg.): *Bilder aus Romantik und Biedermeier. Erinnerungen von F. W. Gubitz.* Berlin 1922. S. 126.
- Frimmel 1913** Frimmel, Theodor von: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen.* München 1913.
- Gensel 1907** Gensel, Walther: *Die klassische Bildniskunst in England.* In: KfA 22.1906/07, H. 7, S. 153–169.
- Gillet 1910** Gillet, Louis: *Un siècle d'art français à Berlin.* In: *Revue des deux mondes* 56.1919, Mars 1910, S. 209–228.
- Graves 1913** Graves, Algernon: *A Century of Loan Exhibitions 1813–1912.* 5. Bde. London 1913–1915.
- Graul 1893** Graul, Richard: *Das Mobiliar.* In: Kat. KG 1893 S. 85–94.
- Graul 1897** Graul, Richard: *Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz.* Leipzig 1897.
- Graul 1898** Graul, Richard: *Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin.* In: ZfbK N. F. 10.1898, H. 1, S. 13–20.
- Graul 1906** Graul, Richard: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins.* In: ZfbK N. F. 17.1906, H. 6, S. 133–141.
- Grisebach 1908** Grisebach, August: *Die Ausstellung englischer Kunst in Berlin.* In: KfA 23.1908, H. 14, S. 313–322.

- Gronau 1899** Gronau, Georg: *Die Venezianer*. In: Kat. KG 1899 S. 52–61.
- Gubitz 1814a** Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Neue Gelegenheit, Vaterlands- und Menschenliebe zu zeigen*. In: VZ, 6. Stück, 13.01.1814, Beil., unpag.
- Gubitz 1814b** Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Sammlung von Kunst- und literarischen Werken, zum Besten Verwundeter*. In: VZ, 28. Stück, 05.03.1814, unpag.
- Gubitz 1868** Gubitz, Friedrich Wilhelm: *Erlebnisse. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen*. 2 Bde. Berlin 1868.
- Gurlitt 1915** Gurlitt, Fritz (Hg.): *Werke deutscher Meister aus Privatbesitz. 1. Ausstellung zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler*. Berlin 1915
- Gurlt 1873** Gurlt, Ernst Julius: *Zur Geschichte der internationalen und freiwilligen Krankenpflege im Kriege*. Leipzig 1873.
- H. 1908** H.: *Ausstellungen*. In: Kunstchronik N. F. 20.1909, H. 10, 25.12.1908, Sp. 157.
- H. 1909** H.: *Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: Kunstchronik N. F. 20.1909, H. 21, Sp. 346–348.
- H. A. L. 1891** H. A. L.: *Denkmäler*. In: Kunstchronik N. F. 2. 1890/1891, H. 12, 15.01.1891, Sp. 220.
- H. V. 1909** H. V.: *Gemälde Alter Meister bei Thomas Agnew & Sons in Berlin*. In: Cicerone 1.1909, H. 17, S. 549f.
- Hiltl 1876** Hiltl, Georg: *Waffen-Sammlung Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Preussen*. Berlin 1876.
- Jessen 1908** Jessen, Peter: *Zur Erinnerung an Julius Lessing*. In: JKPK 29.1908. S. I–VI.
- Justi 1908** Justi, Ludwig: *Englische Meisterwerke in der Berliner Akademie*. In: Woche 10.1908, Nr. 7, 15.02.1908, S. 290–297.
- K. 1914** K.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz*. In: BBZ 101.1914, Nr. 215, 09.05.1914, S. 8.
- Kaemmerer 1899** Kaemmerer, Ludwig: *Deutsche Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts*. In: Kat. KG 1899, S. 72–81.
- Kaiserlich Statistisches Amt 1898** Kaiserlich Statistisches Amt (Hg.): *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*. 19. Jg. Berlin 1898.
- Kaiserlich Statistisches Amt 1899** Kaiserlich Statistisches Amt (Hg.): *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*. 20. Jg. Berlin 1899. 2. Beil.
- Kat. 1814** *Verzeichnis von Kunst- und Literaturwerken welche zum Besten Verwundeter öffentlich ausgestellt und dargelegt, zum Theil auch geschenkt und käuflich sind*. Berlin 1814.
- Kat. 1872** Lessing, Julius: *Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughause*. Berlin 1872.
- Kat. 1883** *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit I. I. K. K. u. K. K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin in der Königlichen Akademie der Künste. 25. Januar bis Anfang März 1883*. Berlin 1883.
- Kat. AdK 1908** Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung älterer englischer Kunst*. Berlin et al. 1908.
- Kat. AdK 1910** Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung von Werken Französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vom 26. Januar bis 6. März 1910*. 1. Aufl. München, Berlin 1910.
- Kat. AdK 1910³** Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung von Werken Französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vom 26. Januar bis 6. März 1910*. 3. revid. Aufl. München, Berlin 1910.
- Kat. ARA 1910** Académie Royale des Arts Berlin (Hg.): *Exposition d'Œuvres de l'Art français au XVIIIème Siècle*. Berlin 1910.
- Kat. BI 1813** British Institution (Hg.): *Catalogue of the Pictures of the late Sir Joshua Reynolds Exhibited by the Permission of the Proprietors in Honor of the Memory of that Distinguished Artist, and for the Improvement of British Art*. London 1813.
- Kat. BI 1815** British Institution (Hg.): *Catalogue of Pictures by Rubens, Rembrandt, Vandyke and other Flemish and Dutch Schools with*

- which the Proprietors have favoured the British Institution for the Gratification of the Public and for the Benefit of the Fine Arts in general.* London 1815.
- Kat. BI 1816** British Institution (Hg.): *Catalogue of Pictures of the Italian and Spanish Schools with which the Proprietors have favoured the British Institution for the Gratification of the Public and for the Benefit of the Fine Arts in general.* London 1816.
- Kat. KFMV 1906** Kaiser-Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Zur Feier der Silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaares. Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins.* 27. Januar bis 4. März 1906 im ehemals Gräflin Redern'schen Palais Unter den Linden 1. Illustrierter Katalog. Berlin 1906.
- Kat. KFMV 1909³** Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Illustrierter Katalog der Ausstellung von Bildnissen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Vereins.* 3. verbesserte Aufl. Berlin 1909.
- Kat. KFMV 1914⁴** Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins.* Katalog. 4. Aufl. Berlin 1914.
- Kat. KFMV 1925** Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Gemälde alter Meister aus Berliner Besitz. (Vorwiegend aus dem Besitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins).* Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin. Berlin 1925.
- Kat. KG 1890** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Katalog der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Gemälden der holländischen und flämischen Schule, Delfter Fayencen, Möbeln und Gegenständen der Kleinkunst im Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin in den Räumen der Königlichen Akademie für die Zeit vom 1. April bis 15. Mai 1890.* Berlin 1890.
- Kat. KG 1893** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *II. Ausstellung im Frühjahr 1892. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen zu Berlin.* Berlin 1893.
- Kat. KG 1898** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20. Mai bis 25. Juni 1898.* 1. Aufl. Berlin 1898. [Ausstellungsverzeichnis bzw.-führer]
- Kat. KG 1898²** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20. Mai bis 25. Juni 1898.* 2. Aufl. Berlin 1898.
- Kat. KG 1899** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 Mai bis 3 Juli 1898.* Berlin 1899. [Prachtband]
- Kat. Köln 1840** *Ausstellung von Gemälden der Meister älterer Zeit aus den Sammlungen kölnischer Kunstfreunde in dem auf dem Rathausplatze, dem Rathause gegenüber, gelegenen städtischen Gebäude.* Köln 1840.
- Kat. Leipzig 1814** *Verzeichniß der Gemälde, welche zum Besten unglücklicher, durch den letzten Krieg völlig verarmter Dorfbewohner vom 7. April bis 31. May öffentlich ausgestellt sind.* Leipzig 1814.
- Kat. Lepke 1885** *Katalog der vom Kunsthändler Herrn Julius Lepke hinterlassenen Privatsammlung von Oelgemälden alter Meister, Aquarellen, Krügen, getriebenem Silber, Bronzen, geschnitzten und eingelegten Möbeln, Porzellanen, Fayencen, Gläsern, Metallgegenständen, Kronen etc.* [Auktionskatalog]. Berlin 1885.
- Kat. München 1869** *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im kgl. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869.* München 1869.
- Kat. NCG 1908** *Konelige Akademi for de skønne Kunster: Udstilling af ældre engels Kunst i Ny Carlsberg Glyptotek.* Kopenhagen 1908.
- Kat. RA 1871** Royal Academy (Hg.): *Exhibition of the Works of the Old Masters, associated*

- with works of deceased masters of the British School. 2nd Year, 1871.* London 1871.
- Kat. Riebeck 1884** Kunstgewerbemuseum (Hg.): *Die Sammlung des Herrn Dr. Emil Riebeck. Ausgestellt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin Winter 1883–1884.* Berlin 1884.
- Kat. SKM 1866** Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hg.): *Catalogue of the first special Exhibition of national Portraits ending with the Reign of King James the second on Loan to the South Kensington Museum, April 1886.* London 1866.
- Kat. Wertheim 1927** Antiquitätenhaus Wertheim (Hg.): *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellung aus Berliner Besitz.* Berlin 1927.
- KG 1888** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Mitglieder-Verzeichnis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin Februar 1888.* Berlin 1888.
- KG 1901** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Mitglieder-Verzeichnis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin März 1901.* Berlin 1901.
- KG Sitzung V. 1890** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht V. 1890. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 27. Juni 1890 Berlin.* Berlin 1890.
- KG Sitzung VI. 1891** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht VI. 1891. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 30. Oktober 1891.* Berlin 1891.
- KG Sitzung II. 1892** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht II. 1892. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 26. Februar 1892.* Berlin 1892.
- KG Sitzung IV. 1895** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht IV. 1895. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 1. November 1895.* Berlin 1895.
- KG Sitzung VIII. 1896** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht VIII. 1896. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 27. November 1896 Berlin.* Berlin 1896.
- KG Sitzung II. 1897** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht II. 1897. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 29. Januar 1897 Berlin.* Berlin 1897.
- KG Sitzung VI. 1898** Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht VI. 1898. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 28. Oktober 1898 Berlin.* Berlin 1898.
- Kingzett 1976** Kingzett, Richard: *Colin Agnew.* In: *Burl. Mag.* 118.1976, Nr. 876, S. 159.
- Knapp 1899** Knapp, Fritz: *Die italienischen Plaketten.* In: *Kat. KG 1899* S. 101–104.
- Knobelsdorff 1876** Knobelsdorff, Wilhelm von: *Das von Knobelsdorff'sche Geschlecht in Stammtafeln von der ältesten bis auf die neueste Zeit von Wilhelm von Knobelsdorff.* Berlin 1876.
- Kunstgewerbemuseum 1884** Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Hg.): *Künstlerischer Nachlass des Prof. Johannes Klein († 1883) und Entwürfe älterer und Entwürfe älterer und neuerer Glasmalereien.* Berlin 1884.
- Lepke 1916** Lepke's Kunstauktionshaus Berlin (Hg.): *Nachlass Adolf von Beckerath, Berlin.* Bd. 1. Berlin 1916.
- Lepsius 1908a** Lepsius, Sabine: *Ausstellung älterer englischer Kunst in der Akademie der Künste zu Berlin.* In: März 2.1908, H. 4, S. 296–305.
- Lepsius 1908b** Lepsius, Sabine: *Über Genie und Geschmack in der Kunst. Ein Nachwort zur Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin.* In: März 2.1908, H. 13, S. 63f.
- Lessing 1881** Lessing, Julius: *Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes.* Berlin 1881.
- Lessing 1883** Lessing, Julius: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister.* In: *NZ* 35.1883, 25.01.1883 (Morgenausgabe), 1. Beiblatt, unpag.
- Levin 1894/95** Levin, Theodor: *Die Ausstellung alter Bilder in Utrecht.* In: *Kunstchronik* N. F. VI. (1894/95), H. 4, S. 49–56; H.6, S. 81–87.
- Lichtwark 1883** Lichtwark, Alfred: *Die Ausstellung älterer Kunstwerke aus Berliner Privatbesitz.* In: *Gegenwart* 23.1883, Nr. 7, S. 108–110; Nr. 8, S. 124–126; Nr. 9, S. 141.

- Lichtwark 1904** Lichtwark, Alfred: *Museen als Bildungsstätten*. In: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.): *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin 1904. S. 6–12.
- Lindenberg 1910** Lindenberg, Paul: *Berliner Stimmungsbilder*. In: *Altonaer Nachrichten* 60.1910, Nr. 49, 30.01.1910, S. 9.
- Lippmann 1891** Lippmann, Friedrich: *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. III Die Delfter Fayencen*. In: JKPK 12.1891, H. 1, S. 35–40.
- LKV 1842** Leipziger Kunstverein (Hg.): *Dritter Bericht des Leipziger Kunstvereins 1842*. Leipzig 1842.
- LKV 1863** Leipziger Kunstverein (Hg.): *Zwölfter Bericht des Leipziger Kunstvereins 1863*. Leipzig 1863. S. 6.
- Loeser 1902** Loeser, Charles: *La collection Beckerath. Au cabinet des estampes de Berlin*. In: GdBA 28.1902, Nr. 6, S. 471–482.
- Louis 1911** Louis, Jacob: *Archives diplomatiques, recueil mensuel de diplomatie, d'histoire et de droit international fondé en 1861*, Vol. 117, 3. Reihe, 1911/01–1911/02.
- L. W. 1872** L. W.: *Post von Nah und Fern. Aus Berlin (Von unserem Special-Berichterstatter) – 12. September*. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 171, 14.09.1872, S. 5.
- Mackowsky 1899** Mackowsky, Hans: *Die Florentiner. Die Umbrier. Die Schulen von Padua, Ferrara, Mailand und Verona*. In: Kat. KG 1899 S. 35–52.
- Mackowsky 1905** Mackowsky, Hans: *Das Redern'sche Palais*. In: KuK 3.1905, S. 311–321.
- Manchester 1859** *Exhibition of art treasures of the United Kingdom, held at Manchester in 1857. Report of the executive committee*. Manchester 1859.
- Marggraff 1835a** Marggraff, Rudolph: *Ueber eine Sammlung alter Gemälde*. In: *Gesellschafter* 19.1835, Beibl. KuG, Nr. 11, S. 837–839.
- Marggraff 1835b** Marggraff, Rudolph: *Neue Erwerbungen des königlichen Museums*. In: *Gesellschafter* 19.1835, Beibl. KuG, Nr. 10, S. 737f.
- Martin 1912** Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre im Königreich Sachsen*. Berlin 1912.
- Martin 1913a** Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre im Königreich Preußen*. Berlin 1913.
- Martin 1913b** Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Berlin*. Berlin 1913.
- Martin 1921** Martin, Wilhelm: *Alt-Holländische Bilder. Sammeln/Bestimmen/Konservieren*. Berlin 1921.
- Muther 1903** Muther, Richard: *Geschichte der Englischen Malerei*. Berlin 1903.
- O. 1851** O.: *Ueber die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse*. In: *Kunstchronik* 10.1875, H. 51, 01.10.1851, Sp. 813f.
- Osborn 1908** Osborn, Max: *Alte englische Kunst in Berlin*. In: *Kunstwart* 21.1908, H. 11, S. 313–316.
- o. V. 1816** o. V. [Robert Smirke]: *A catalogue raisonné of the pictures now exhibiting in Pall Mall*. London 1815–1816.
- o. V. 1890** o. V.: *Der Kampf um den Achtstundentag. Festschrift zum 1. Mai 1890*. Leipzig 1890. S. 4.
- o. V. 1918** o. V.: *Obituary. William Lockett Agnew*. In: *American Art News* 16.1918, 02.03.1918, S. 4.
- P. 1884** P.: *Siebte Sonder-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin*. In: *Kunstchronik* 19.1884, Nr. 10, Sp. 165–169.
- Pietsch 1872** Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughaus II–IV*. In: VZ Nr. 221, 21.09.1872, unpag.; Nr. 225, 26.09.1872, unpag.; Nr. 232, 04.10.1872, unpag. [Nr. I des Ausstellungsberichts wurde von einem anderen Autoren unter dem Kürzel C. St. Verfasst.]
- Pietsch 1883a** Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I–VII*. In: VZ, Nr. 42, 25.01.1883; Nr. 53, 01.02.1883; Nr. 57, 03.02.1883; Nr. 81, 17.02.1883; Nr. 83, 18.02.1883; Nr. 87, 21.02.1883, unpag.

- Pietsch 1883b** Pietsch, Ludwig: *Vorbereitungen zum Kronprinzenfest I*. In: VZ, Nr. 35, 21.01.1883, unpag.
- Pietsch 1890** Pietsch, Ludwig: *Ausstellung altniederländischer Kunstwerke I*. In: VZ, Nr. 153, 01.04.1890, unpag.
- Pietsch 1892** Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I–II*. In: VZ, Nr. 189, 23.04.1892, unpag.; Nr. 223, 14.05.1892, unpag.
- Pietsch 1898** Pietsch, Ludwig: *Ausstellung alter Kunstwerke im Akademiegebäude*. In: VZ, Nr. 233, 21.05.1898, unpag.
- Pietsch 1909** Pietsch, Ludwig: *Die neue Ausstellung im Akademiegebäude*. In: VZ, Nr. 153, 01.04.1909, unpag.
- Plietsch 1914** Plietsch, Eduard: *Die „Ausstellung von Werken alter Kunst“ in der Berliner Kgl. Akademie der Künste*. In: ZfbK N. F. 25.1914, H. 9, S. 225–235.
- Potthoff 1910** Potthoff, Heinz: *Enteignung von Kunstwerken*. In: Kunstwart 23.1910, 1. Septemberheft, S. 321–325.
- Preußen 1813** Preußen, Friedrich Wilhelm von: *An Mein Volk*. In: *Schlesische privilegierte Zeitung*, Nr. 34, 20.03.1813, S. 593 f.
- RA General Index 1880** Royal Academy of Arts (Hg.): *General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1870–1879*. o. O., o. J. [1880?].
- RA General Index 1890** Royal Academy of Arts (Hg.): *General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1880–1889*. o. O., o. J. [1890?].
- RA General Index 1900** Royal Academy of Arts (Hg.): *General Index to the Catalogues of the Exhibitions of Works by Old Masters and Deceased British Artists at the Royal Academy from 1890–1899*. o. O., o. J. [1900?].
- R. B. 1914** R. B.: *Ausstellungen. Amsterdam*. In: Cicerone 6.1914, H. 1, S. 22 f.
- Reichsgesetzblatt 1891** *Gesetz, betreffend Abänderung der Gewerbeordnung*. Die maximale Arbeitsdauer wurde auf 13 Stunden täglich festgelegt. Vom 1. Juni 1891. Abs. I §105b. In: *Deutsches Reichsgesetzblatt* 18.1891, S. 261–290.
- R. N. 1914** R. N.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: VZ, Nr. 219, 01.5.1914, unpag.
- Robinson 1880** Robinson, John Charles: *Our National Art Collections and Provincial Art Museums*. In: *The Nineteenth Century*, June 1880, S. 979–994; August 1880, S. 249–465.
- Rosenberg 1883a** Rosenberg, Adolf: *Eine Sammlung von Gemälden französischer Impressionisten*. In: *Kunstchronik* 19.1883/84, Nr. 1, Sp. 12.
- Rosenberg 1883b** Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin*. In: *Kunstchronik* 18.1883, Nr. 17, Sp. 297–300; Nr. 18, Sp. 313–318.
- Rosenberg 1883c** Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung von Werken älterer Meister in Berlin*. In: ZfbK 18.883, S. 316–326, 346–363.
- Rosenberg 1890** Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–V*. In: *Kunstchronik* N. F. 1.1889/90, Nr. 22, Sp. 345–349; Nr. 23, Sp. 361–366; Nr. 24, Sp. 377–381; Nr. 26, Sp. 409–413; Nr. 28, Sp. 431–433.
- Rosenberg 1892** Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–III*. In: *Kunstchronik* N. F. 3.1891/92, Nr. 23, Sp. 385–388; Nr. 27, Sp. 468–471; Nr. 28, Sp. 481–485.
- Rosenberg 1898** Rosenberg, Adolf: *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*. In: *Kunstchronik* N. F. 9.1898, Nr. 29, Sp. 465–469.
- Rosenberg 1908** Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst*. In: BVZ 56.1908, Nr. 43, 26.01.1908, S. 2 f.
- R. S. 1883** R. S.: *Eine festliche Gemälde-Ausstellung*. In: BTB 12.1883, Nr. 43, 26.01.1883, S. 2.
- Sarre 1893** Sarre, Friedrich: *Die Erzeugnisse der Silberschmiedekunst*. In: Kat. KG 1893 S. 95–110.
- S. B. 1820** S. B.: *Kunst-Verein in London*. In: *Kunstblatt* 1.1820, Nr. 21, 13.03.1820, S. 81.
- Schasler 1856** Schasler, Max: *Berlins Kunstschätze. Ein praktisches Handbuch zum*

- Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. 2. Bde. Berlin 1856.
- Schasler 1870** Schasler, Max: *Zur Geschichte der berliner Privatgalerien*. In: *Dio* 15.1870, Nr. 14–18, S. 105–107, 113–115, 121 f., 129–131, 137 f.
- Schwabe 1866** Schwabe, Hermann: *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland*. Berlin 1866.
- Seidel 1890** Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts in Berlin. I. Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten und König Friedrich I. zur niederländischen Kunst*. In: *JKPK* 11.1890, H. 3, S. 119–149.
- Seidel 1891** Seidel, Paul: *Antoine Pesne premier peintre de Frédéric le Grand*. In: *GdBA* 3. Periode 5.1891, S. 318–326, 426–436.
- Seidel 1892** Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen*. In: *JKPK* 13.1892, H. 4 S. 183–212.
- Seidlitz 1893** Seidlitz, Woldemar von: *Das Porzellan: Die Meissner Manufaktur*. In: *Kat. KG* 1893, S. 133–140.
- Singer 1906** Singer, Hans Wolfgang: *Art Affairs in Germany*. In: *Burl. Mag.* 10.1906, Nr. 8 (Oct 1905 – Mar 1906), S. 444.
- Singer 1908** Singer, Hans Wolfgang: *Art in Germany*. In: *Burl. Mag.* 12.1908, Nr. 59 (Feb.), S. 323–325.
- Simonstiftung 1904** Königliche Museen zu Berlin (Hg.): *Sammlung von Renaissance-Kunstwerken gestiftet von James Simon zum 18. Oktober 1904*. Berlin 1904.
- Slevogt 1908** Slevogt, Max: *Aus einem Brief über die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: *Süddeutsche Monatshefte* 4.1908, Bd. 1, S. 618 f.
- Smith 1860** Smith, Thomas: *Recollections of the British Institution*. London 1860.
- Sombart 1913** Sombart, Werner: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*. München/Leipzig 1913.
- Stahl 1898** Stahl, Fritz: *Renaissance. Zur Ausstellung in der Akademie*. In: *BTB* 27.1898, Nr. 290, 11.06.1898, S. 2.
- Stahl 1906** Stahl, Fritz: *Werke alter Kunst*. In: *BTB* 35.1906, H. 165, 27.02.1906, S. 2.
- Stahl 1908** Stahl, Fritz: *Die großen englischen Maler. Zur Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: *BTB* 37.1908, Nr. 45, 20.01.1908, S. 1 f.
- Stahl 1910a** Stahl, Fritz: *Die französische Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: *BTB* 39.1910, Nr. 39, 25.01.1910, S. 1–3.
- Stahl 1910b** Stahl, Fritz: *Watteaus Kunsthändler-schild*. In: *BTB* 39.1910, Nr. 46, 26.02.1910, S. 2. – o.V.: *Der angezweifelte Watteau*. In: *BTB* 39.1910, Nr. 113, 03.03.1910, S. 2 f.
- Stahl 1911** Stahl, Fritz: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin 1911.
- Stahl 1914** Stahl, Fritz: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Ausstellung in der Akademie*. In: *BTB* 43.1914, Nr. 219, 01.05.1914, S. 1.
- Steif 1925** Steif, Maximilian: *Alte Meister aus Mährischem Privatbesitz*. Mährischer Kunstverein in Brünn 1925.
- Tallis 1851** Tallis, John: *Tallis's history and description of the Crystal Palace and the exhibition of the world's industry in 1851*. Bd. 3. London 1851.
- Vc. 1854** Vc.: *Berlin*. In: *DKB* 5.1854, Nr. 22, 01.06.1854, S. 195
- Valentiner 1906** Valentiner, Wilhelm Reinhold: *Die Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins im Palais Redern*. In: *VZ*, Nr. 60, 06.02.1906, unpag.; Nr. 98, 28.02.1906, unpag.
- Veth 1906** Veth, Jan: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins im Redernschen Palais*. In: *KuK* 4.1906, S. 260–267.
- Vollmar 1896** Vollmar, Hans: *Der Kaiser Friedrichs-Museums-Verein*. In: *NAZ* 36.1896, Nr. 517, 03.11.1896, S. 5 f.
- Voss 1909** Voss, Hermann: *Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins zu Berlin*. In: *Cicerone* 1.1909, H. 9, S. 287–290.

- VSHG 1792** *Verhandlungen und Schriften der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe*. Bd. 1. *Geschichte der Gesellschaft; Einrichtungen und Zweck derselben; und Verhandlungen vom Jahr 1790*. Hamburg 1792.
- VSHG 1797** *Verhandlungen und Schriften der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe*. Bd. 4. Hamburg 1797.
- Waagen 1837** Waagen, Gustav Friedrich: *Kunstwerke und Künstler in England und Frankreich*. Berlin 1837.
- Wagener 1882** Wagener, Heinrich: *Klein-Glieneke, Schloß und Park Sr. Königlichen Hoheit, des Prinzen Karl von Preußen*. In: Bär 8. 1882, Nr. 44, S. 567–571; Nr. 45, S. 578–580.
- Wallis 1898** Wallis, Henry: *Loan Exhibition of Medieval and Renaissance Art at Berlin*. In: *Athenaeum* 1898, Nr. 3685, 11.06.1898, Sp. 763f.
- Weber 1904/05** Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* 20. 1904, H. 1, S. 1–54; 21.1905, H. 1, S. 1–110.
- Weisbach 1908** Weisbach, Werner: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: *Dru* 35.1908, Nr. 8, S. 192–202.
- Wesendonk 1888** Wesendonck, Otto: *Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin*. Katalog A. Berlin 1888.
- West 1866** West, Benjamin: *The British Institution*. In: *Art Journal* 5.1866, Nr. 17, S. 263f.
- Y 1814 y.** *Kunstaussstellung in Berlin zum Besten der Verwundeten*. In: *ZfEW* 14.1814, Nr. 128, 30.06.1814, Sp. 1017–1022.
- Zehlicke 1872** Zehlicke, Adolph: *Aus Berlin*. In: *DZ*, Nr. 244, 05.09.1872, S. 7.
- Zeughaus 1873** Königliches Zeughaus (Hg.): *Photographien der Zeughaus-Ausstellung Berlin September - Oktober 1872*. 4 Bde. Berlin 1873.

7.6.4 Sekundärliteratur

- Albrecht 2011** Albrecht, Henning: *Preußen, ein ‚Judenstaat‘. Antisemitismus als konservative Strategie gegen die ‚Neue Ära‘ – Zur Krisentheorie der Moderne*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 37.2011, Nr. 4, S. 455–481.
- Alexander 1995** Alexander, Edward P.: *Museum masters. Their museums and their influence*. Walnut Creek 1995.
- Andreotti 2017** Andreotti, Alberta u. a.: *Participation in the Sharing Economy. Report from the EU H2020 Research Project Ps2Share: Participation, Privacy, and Power in the Sharing Economy*. In: *SSRN Electronic Journal* 2017. URL: https://biopen.bi.no/bi-xmlui/bitstream/handle/11250/2460709/NCIS_2017_Participation.pdf?sequence=1. [Letzter Zugriff: 15.02.2021].
- Andrew/Vallet 2004** Andrew, Christopher/Vallet, Paul: *The German Threat*. In: Mayne, Richard/Johnson, Douglas (Hgg.): *Cross Channel currents. 100 years of the Entente Cordiale*. London 2004. S. 23–32.
- Angelow 2010** Angelow, Jürgen: *Der Weg in die Urkatastrophe. Der Zerfall des alten Europa 1900–1914*. Berlin 2010.
- Appel 2004** Appel, Rolf: *Lessing am Gänsemarkt*. Barsbüttel 2004.
- Asleson/Bennett 2001** Asleson, Robyn/Bennett, Shelley: *British paintings at The Huntington*. New Haven, London 2001.
- Assmann 1998** Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Köln 1998.
- Augustine 1994** Augustine, Dolores L.: *Patricians and Parvenus: Wealth and High Society in Wilhelmine Germany*. Oxford 1994.
- Bal 1996** Bal, Mieke: *Double exposures. The subject of cultural analysis*. New York u. a. 1996.

- Baresel-Brandt 2008** Baresel-Brandt, Andrea (Hg.): *Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*. Berlin 2008.
- Barthes 1964** Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964. [Französische Erstausgabe unter dem Titel *Mythologies*. Paris 1957].
- Bärnreuther/Schuster 2009** Bärnreuther, Andrea/Schuster, Peter-Klaus (Hgg.): *Zum Lob der Sammler. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler*. Berlin 2009.
- Baumunk 1996** Baumunk, Bodo-Michael: *Der Neubau der Akademischen Hochschulen für die Bildenden Künste und Musik*. In: Hingst 1996 S. 339–344.
- Baur 2010** Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010.
- Baur 2015** Baur, Joachim: *Repräsentation*. In: Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015 S. 85–100.
- Becker 2019** Becker, Peter von: *Eduard Arnhold. Reichtum verpflichtet – Unternehmer und Kunstmäzen*. Berlin, Leipzig 2019.
- Belting 1988³** Belting, Hans u. a. (Hgg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 3. Aufl. Berlin 1988.
- Benett 2013** Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London 2013.
- Benjamin 1972** Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Erste deutsche Fassung 1935). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1972. S. 471–508.
- Berckenhagen 1958** Berckenhagen, Eckhart u. a. (Hgg.): *Antoine Pesne*. Berlin 1958.
- Berghoff 1994** Berghoff, Hartmut: *Aristokratisierung des Bürgertums? Zur Sozialgeschichte der Nobilitierung von Unternehmern in Preußen und Großbritannien 1870 bis 1918*. In: VSWG: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*. 81.1994, H. 2, S. 178–204.
- Bernstein 1998** Bernstein, Frank: *Ludi Publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*. Stuttgart 1998.
- Beyer 2002** Beyer, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002.
- Bills/Knight 2006** Bills, Mark/Knight, Vivien (Hgg.): *William Powell Frith. Painting the Victorian age*. New Haven 2006.
- Black 2007** Black, Jeremy: *The Hanoverians. The History of a Dynasty*. London, New York 2007.
- Bluche 2013** Bluche, François: *La noblesse française au XVIII^e siècle*. Paris 2013.
- Borgmann 1997** Borgmann, Karsten: *Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein und die bürgerliche Kunstförderung im wilhelminischen Kaiserreich*. In: KFMV 1997 S. 31–37.
- Borvon 2009** Borvon, Gérard: *Histoire de l'électricité. L'exposition Internationale d'électricité de 1881, à Paris*. In: S-eau-S, Sept. 2009. URL: <http://seaus.free.fr/spip.php?article500> [Letzter Aufruf: 15.03.2019].
- Bourdieu 1982** Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1982.
- Bourdieu 1983** Bourdieu, Pierre: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Kreckel, Reinhardt (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983.
- Bourdieu/Darbel 2006** Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz 2006.
- Breckman 1991** Breckman, Warren G.: *Disciplining Consumption. The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany 1890–1914*. In: *Journal of Social History*, 24.1991, Nr. 3, S. 485–505.
- Bublitz 2010** Bublitz, Hannelore: *Geschlecht*. In: Korte/Schäfers 2010 S. 88–105.
- Burhop 2011** Burhop, Carsten: *Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs 1871–1918*. Göttingen 2011.
- Burzan 2008** Burzan, Nicole u. a.: *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*. Wiesbaden 2008.
- Butlin 2003** Butlin, Mark: *Varnishing Days*. In: Ders./Joll, Evelyn/Herrman, Luke (Hgg.): *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford 2003. S. 354–358.

- Calov 1970** Calov, Gudrun: *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin 1970.
- Cecil 1970** Cecil, Lamar: *The Creation of Nobles in Prussia 1871–1918*. In: *The American Historical Review*, 75.1970, Nr. 3, S. 757–795.
- Chardin 1999** Kunsthalle Düsseldorf (Hg): *Chardin* [Ausst. Kat.]. Paris 1999.
- Chickering 1975** Chickering, Roger: *Imperial Germany and a World Without War. The Peace Movement and German Society 1892–1914*. Princeton, New Jersey 1975.
- Chickering 2007** Chickering, Roger: *Krieg, Frieden und Geschichte. Gesammelte Aufsätze über patriotischen Aktionismus, Geschichtskultur und totalen Krieg*. Stuttgart 2007.
- Clemens 2011** Clemens, Gabriele B.: *Städtische Kunstsammler und mätzenatisches Handeln*. In: Dies. (Hg.): *Städtischer Raum im Wandel. Modernität – Mobilität – Repräsentationen*. Berlin 2011. S. 105–120.
- Clemens 2017** Clemens, Gabriele B.: *Händler, Sammler und Museen. Der europäische Kunstmarkt um 1900*. In: Höpel/Siegrist 2017 S. 89–98.
- Cottrell 2020** Cottrell, Philipp: *George Scharf and the 1857 Manchester Art Treasures Exhibition*. In: *Burl. Mag.* Nr. 162, April 2020, S. 288–299.
- Dadelsen 1953** Dadelsen, Georg von: *Anna Amalia*. In: NDB 1.1953, S. 301.
- Davidoff 1974** Davidoff, Leonore: *The Best Circles: Society, Etiquette and the Season*. London 1974.
- Davies 1998** Davies, Helen: *John Charles Robinson's work at the South Kensington Museum Part I. The creation of the collection of Italian Renaissance objects at the Museum of Ornamental Art and the South Kensington Museum, 1853–62*. In: *Journal of the History of the Collections* 10.1998, Nr. 2, S. 169–188.
- D'Oench 1999** D'Oench, Ellen G.: *Copper into Gold: Prints of John Raphael Smith (1751–1812)*. New Haven 1999.
- Dorrmann 2002** Dorrmann, Michael: *Eduard Arnhold (1849–1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich*. Berlin 2002.
- Drewes 2013** Drewes, Kai: *Jüdischer Adel. Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2013.
- Dunn 2013** Dunn, Jeffrey Stephen: *The Crowe Memorandum. Sir Eyre Crowe and Foreign Office Perceptions of Germany, 1918–1925*. Newcastle upon Tyne 2013.
- Durth/Behnisch 2005** Durth, Werner/Behnisch, Günter: *Berlin. Pariser Platz. Neubau der Akademie der Künste*. Berlin 2005.
- Eatwell 1994** Eatwell, Ann: *The Collector's or Fine Arts Club 1857–1874. The first society for Collectors of the Decorative Arts*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*. 18.1994 OMNIUM GATHERUM. S. 25–30.
- Eatwell 2000** Eatwell, Ann: *Borrowing from Collectors. The role of the Loan in the Formation of the Victoria and Albert Museum and its Collection (1852–1932)*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present* 24.2000, S. 20–29.
- Echte/Cordioli 2011** Echte, Bernhard/Cordioli, Petra: *Kunstsalon Paul Cassirer*. Bd. 6. *Die Ausstellungen 1901–1905*. Wädenswil 2011.
- Eco 1972** Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972. [Italienische Erstausgabe unter dem Titel *La struttura assente*. Mailand 1968].
- Eco 1987** Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. [Italienische Erstausgabe unter dem Titel *Trattato di semiotica generale*. Mailand 1975].
- Elon 2015** Elon, Amos: *Contradictions in Central Europe*. In: Hayes, Peter (Hg.): *How Was It Possible? A Holocaust Reader*. Lincoln, London 2015, S. 30–52.
- Elson 2016** Elson, Simon: *Der Kunstkenner Max J. Friedländer. Biografische Skizzen*. Unter Mitarbeit von Florian Illies. Köln 2016.

- Esser 2008** Esser, Michael: *Jüdische Soldaten des Ersten Weltkriegs aus dem Rhein-Sieg-Kreis*. In: Kleine-Kraneburg, Andreas (Hg.): *Jüdische Soldaten in deutschen Armeen*. Sankt-Augustin, Berlin 2008. S. 51–58.
- Fadda 1998** Fadda, Elisabetta: *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*. In: *Arte Lombarda* N. F. 2.1998, Nr. 123, S. 41–49.
- Faroult 2019** Faroult, Guillaume: *François Boucher L’Odalisque brune*. Paris 2019.
- Feilchenfeldt 1985** Feilchenfeldt, Konrad: *Lessing, Julius*. In: NDB 14.1985, S. 350 f.
- Feist 1986** Feist, Peter H.: *Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Liskar, Elisabeth (Hg.): *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“*. Wien 1986. S. 79–86.
- Fischer 2020** Fischer, Robert-Tarek: *Wilhelm I. Vom Preußischen König zum ersten Deutschen Kaiser*. Köln 2020.
- Fletcher/Helmreich 2011** Fletcher, Pamela/Helmreich, Anne: *Selected galleries, dealers and exhibition spaces in London, 1850–1939*. In: Dies. (Hgg.): *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850–1939*. Manchester 2011. S. 298 f.
- Förster 1931** Förster, Otto: *Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters*. Berlin 1931.
- Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996** Fouquet-Plümacher, Doris/Kawaletz, Liselotte: *Die Reimersche Gemäldesammlung. Geschichte einer großen Berliner Bildersammlung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: JdBM 38.1996, S. 77–110.
- Fragonard 1988** Rosenberg, Pierre (Mitarb.): *Fragonard*. [Ausstellung in den Galeries National du Grand Palais]. Paris 1988.
- Franke 1987** Franke, Monika: *Entstehungsgeschichte des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin*. In: Thiekötter, Angelika/Siepmann, Eckhard (Hgg.): *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*. Berlin 1987. S. 174–185.
- Frey 1999** Frey, Manuel: *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 1999.
- Fritsch 1968** Fritsch, Thomas Freiherr v.: *Die gothaischen Taschenbücher. Hofkalender und Almanach*. Limburg/Lahn 1968.
- Fuchs-Heinitz 2007** Fuchs-Heinitz, Werner u. a. (Hgg.): *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden 2007.
- Fullerton 1982** Fullerton, Peter: *Patronage and pedagogy. The British Institution in the early nineteenth century*. In: *Art history* 5. 1982. S. 59–72.
- Gaethgens 1993** Gaethgens, Thomas W.: *Wilhelm von Bode und seine Sammler*. In: Mai/Paret/Severin 1993 S. 153–172.
- Gaethgens/Winkler 2000** Gaethgens, Thomas/Winkler, Kurt (Hgg.): *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2000. 2. Bde.
- Gaethgens/Scharf 2001** Gaethgens, Thomas W./Scharf, Julietta: *Die Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin*. In: Pophanken, Andrea/Billeter, Felix (Hgg.): *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. S. 149–184.
- Gahtan/Pegazzano 2018** Gahtan, Maya Wellington/Pegazzano, Donatella: *Monographic Exhibitions and the History of Art*. London 2018.
- Ganschow/Haselhorst/Ohnezeit 2013** Ganschow, Jan/Haselhorst, Olaf/Ohnezeit, Maik (Hgg.): *Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71. Vorgeschichte, Verlauf, Folgen*. 2. Aufl. Graz 2013. S. 83–120.
- Gardner 1951** Gardner, Elizabeth E.: *Portrait of an Actress*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* N. F. 9.1951, H. 8, S. 197–200.
- Gardner/Clark 2020** Gardner, Matthew/Clark DeSimone, Alison (Hgg.): *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge 2020.
- Gazette Drouot 2011** o. V.: *Lot n°23 Ecole FRANCAISE vers 1720, entourage*. In: *La Gazette Drouot, Ancienne collection*

- Paul-Louis Weiller – Vente I, Dessins – Tableaux – Mobilier et Objets D'art, Mardi 05 Avril 2011. URL: <https://www.gazette-drouot.com/lots/1759324> [Letzter Zugriff: 20.04.2020].
- Gfereis/Thiemeyer/Tschofen 2015** Gfereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hgg.): *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Göttingen 2015.
- Giloi 2011** Giloi, Eva: *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany 1750–1950*. New York 2011.
- Graf 2010** Graf, Henriette: *Die friderizianischen Schildpattmöbel. Vorbild, Transponierung und Innovation eines Möbeltyps am Hof Friedrichs des Großen*. In: Kaiser, Michael/Luh, Jürgen: *Friedrich der Große: Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 24./25. September 2010*. URL: <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-kulturtransfer>. [Letzter Zugriff: 07.02.2019].
- Grasskamp 1993** Grasskamp, Walter: *Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert*. In: Mai/Paret/Severin 1993 S. 104–113.
- Greub 2004** Greub, Thierry: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*. Petersberg 2004.
- Griffiths 1989** Griffiths, Antony: *Early Mezzotint Publishing in England – I John Smith, 1652–1743*. In: *Print Quarterly* 6.1989, Nr. 3, S. 243–257.
- Griffiths 1990** Griffiths, Antony: *Early Mezzotint Publishing in England – II Peter Lely, Tompson and Browne*. In: *Print Quarterly* 7.1990, Nr. 2, S. 131–145.
- Guggenheimer/Guggenheimer 1996** Guggenheimer, Eva H./Guggenheimer, Heinrich W.: *Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen*. München 1996.
- Hägele/Schmid/Schneider 2005** Hägele, Ingrid/Schmid, Gudrun/Schneider, Gudrun: *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste. Kunstsammlung und Archiv*. In: *Archivblätter* 12.2005.
- Hahn 2007** Hahn, Peter-Michael: *Friedrich der Grosse und die deutsche Nation. Geschichte als politisches Argument*. Stuttgart 2007.
- Hahn 2012** Hahn, Peter-Michael: *Friedrich II. von Preußen. Feldherr, Autokrat und Selbstdarsteller*. Stuttgart 2012.
- Hall 1992** Hall, Nicholas H.J.: *Old Masters in a New World. Colnaghi and Collecting in America 1860–1940*. In: Ders. (Hg.): *Colnaghi in America: A Survey to commemorate the first Decade of Colnaghi in New York*. New York 1992. S. 9–33.
- Hankinson 1949** Hankinson, Cyril F.J. (Hg.): *DeBretts Peerage, Baronetage, Knightage and Companionship*. 147th year. London 1949.
- Hannesen 2005** Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*. Berlin 2005.
- Hardtwig 1993** Hardtwig, Wolfgang: *Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler*. Museumsmann, Mäzen u. Kunstvermittler. Drei herausragende Beispiele. In: Braun, Günter/Braun, Waldtraut (Hgg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*. Berlin 1993. S. 39–72.
- Hartmann 1990** Hartmann, Stefan: *Marianne v. Preußen*. In: NDB Bd. 16. Berlin 1990. S. 210 f.
- Haskell 1999** Haskell, Francis: *Exhibiting the Renaissance at the end of the nineteenth century*. In: Seidel, Max (Hg.): *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. Venedig 1999. S. 111–117.
- Haskell 2000** Haskell, Francis: *The ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven, London 2000.
- Hausherr 1985/87** Hausherr, Reiner: *Rückblick auf Hundert Jahre Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*. In: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N. F. 1985/87, H. 34/35, S. 31–38.
- Hausherr/Bußmann 1966** Hausherr, Hans/Bußmann, Walter: *Hardenberg, Carl August Fürst von/seit 1814*. In: NDB 7.1966, S. 658–663.

- Haussherr 1955** Haussherr, Hans: *Blücher von Wahlstatt, Gebhard Leberecht Fürst*. In: NDB 2.1955, S. 317–319.
- Hayes 1992** Hayes, John: *Lady Elizabeth Delmé and her Children*. In: The National Gallery of Art (Hg.): *British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries. The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. Cambridge 1992. S. 213–215.
- Heath o. D.** Heath, Elizabeth: *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy, 1888*. In: Webkatalog der National Portrait Gallery. o. D. URL: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw00049/Private-View-of-the-Old-Masters-Exhibition-Royal-Academy-1888> [Letzter Zugriff: 22.06.2017].
- Heckmann 1988** Heckmann, Friedrich: *Der Kampf um den freien Sonntag im 19. Jahrhundert*. In: Przybylski, Hartmut/Rinderspacher, Jürgen (Hgg.): *Das Ende gemeinsamer Zeit? Risiken neuer Arbeitszeitgestaltung und Öffnungszeiten*. Bochum 1988. S. 99–115.
- Hegemann 1976** Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin: 1930 – Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Wiesbaden 1976.
- Heid 2000** Heid, Ludger: *Die Juden sind unser Unglück! Der moderne Antisemitismus in Kaiserreich und Weimarer Republik*. In: Ders./Braun, Christina von: *Der ewige Judenhass. Christlicher Antijudaismus, deutschnationale Judenfeindlichkeit, rassistischer Antisemitismus*. Berlin, Wien 2000. S. 110–130.
- Held 2000** Held, Bettina: *Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Förderverein der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung*. In: *Museumsjournal* 14.2000, S. 8 f.
- Held/Schneider 2007** Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln 2007.
- Hemken 2015** Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2015.
- Hendy 1926** Hendy, Philip: *Watteau and Rubens*. In: *Burl. Mag.* 49.1926, Nr. 282 (Sept. 1926), S. 137–139.
- Hertz-Eichenrode 2002** Hertz-Eichenrode, Dieter: *Die Feudalisierungsthese. Ein Rückblick*. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 89.2002, H. 3, S. 265–287.
- Hertz-Eichenrode 2006** Hertz-Eichenrode, Dieter: *Wilhelminischer Neuadel? Zur Praxis Der Adelsverleihung in Preußen vor 1914*. In: *Historische Zeitschrift*, 282.2006, Nr. 3, S. 645–679.
- Hingst 1996** Hingst, Monika u. a. (Red.): *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen: Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, 9. Juni bis 15. September 1996*. Berlin 1996.
- Hochedlinger 1997** Hochedlinger, Michael: *Moritz*. In: NDB 18.1997, S. 143 f.
- Hodenberg 2000** Hodenberg, Christina von: *Der Fluch des Geldsacks. Der Aufstieg der Industriellen als Herausforderung bürgerlicher Werte*. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hgg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2000. S. 79–104.
- Hoffmann 2013** Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Berlin, Bielefeld 2013.
- Hoffmann/Scholz 2020** Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hgg.): *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*. Berlin 2020.
- Holmes 1991** Holmes, Mary Travener: *Nicolas Lancret 1690–1743*. New York 1991.
- Honisch/Schuster 1995** Honisch, Dieter/Schuster, Peter-Klaus: *Vorwort*. In: Wesenberg 1995a S. VII f.
- Höpel/Siegrist 2017a** Höpel, Thomas/Siegrist, Hannes (Hgg.): *Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2017.
- Höpel/Siegrist 2017b** Höpel, Thomas/Siegrist, Hannes: *Politische und gesellschaftliche Funktionen von Kunst in Europa (19.–20. Jahrhundert)*. In: Höpel/Siegrist 2017a S. 13–42.
- Howard 2016** Howard, Jeremy: *From print selling to picture dealing: Colnaghi 1760–2002*. In: Ders./Warner-Johnson, Tim

- (Hgg.): *Colnaghi. Past, Present and Future. An Anthology*. London 2016. S. 2–6.
- Hradil 2010** Hradil, Stefan: *Soziale Ungleichheit, soziale Schichtung und Mobilität*. In: Korte/Schäfers 2010 S. 211–234.
- Huch 2016** Huch, Gaby: *Zwischen Ehrenpforte und Inkognito: Preußische Könige auf Reisen: Quellen zur Repräsentation der Monarchie zwischen 1797 und 1871*. Berlin 2016.
- Hüseler 1954** Hüseler, Konrad: *Holländische und deutsche Fayencen*. In: *Oud Holland* 69.1954, Nr. 3, S. 167–178.
- Hutchinson 1968** Hutchinson, Sidney C.: *The history of the Royal Academy 1768–1968*. London 1968.
- Hyde 1983** Hyde, Lewis: *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*. New York 1983.
- Illies 1998** Illies, Florian: *Gustav Friedrich Waagen, Prinz Albert und die Manchester Art Treasures Exhibition von 1857*. In: Bosbach, Franz/Büttner, Frank: *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*. München 1998 S. 129–144.
- Illies/Waterfield 1995** Illies, Florian/Waterfield, Giles: *Waagen in England*. In: *JdBM* 37.1995, S. 47–59.
- Jensen 2016** Jensen, Uffa: *Wirtschaft und Berufsstruktur, in: Hamburger Schlüsseldokumente zur deutsch-jüdischen Geschichte, juedische-geschichte-online.net*, 22.09.2016. URL: <https://juedische-geschichte-online.net/thema/wirtschaft-und-berufsstruktur>. [Letzter Zugriff 07.11.2019].
- Joachimides 1995** Joachimides, Alexis: *Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt*. In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 142–156
- Joachimides 2001** Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden 2001.
- Joachimides/Kuhrau 1995** Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven (Hgg.): *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Dresden 1995.
- Just 1957** Just, Leo: *Clemens Wenzeslaus*. In: *NDB* 3.1957, S. 282–283.
- Justi 1955** Justi, Ludwig: *Bode, Wilhelm von*. In: *NDB* 2.1955, S. 347 f.
- Kämpf 2012** Kämpf, Heike: *Gabe, Dankbarkeit und Anerkennung. Zu Paul Ricoeurs Begriff der Gabe*. In: *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 58.2012, S. 135–151.
- Karich 2020** Karich, Swantje: *Wie die Hauptstadt ihre wichtigsten Museen gefährdet*. In: *welt.de*, 14.09.2019. URL: <https://www.welt.de/kultur/kunst/plus200273804/Das-Rieckhallen-Fiasko-Chaos-im-Hamburger-Bahnhof-in-Berlin.html> [Letzter Zugriff: 20.05.2020].
- Keiger 1983** Keiger, John: *Jules Cambon and the Franco-German Détente. 1907–1914*. In: *The Historical Journal* 26.1983, Nr. 3, S. 641–659.
- Keller 2006** Keller, Kathrin: *Das Frauenzimmer. Zur integrativen Wirkung des Wiener Hofes am Beispiel der Hofstaaten von Kaiserinnen und Erzherzoginnen zwischen 1611 und 1657*. In: Mat'a, Petr/Winkelbauer, Thomas (Hgg.): *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*. Stuttgart 2006. S. 131–158.
- Kemper 2005** Kemper, Thomas: *Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum*. Berlin 2005.
- Kennerschaft 1996** Kennerschaft. *Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. In: *JdBM* 38.1996, Beiheft. Berlin 1996.
- KFMV Gründungsmitglieder** *Die Gründungsmitglieder des Kaiser Friedrich-Museumsvereins* auf www.kaiser-friedrich-museumsverein.de. URL: <http://www.kaiser-friedrich-museumsverein.de/ueber-uns/geschichte/gruenderzeit-bode-und-sein-museumsverein/> [Letzter Zugriff: 23.07.2018].
- KFMV 1995** Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Wilhelm von Bode, Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995.
- KFMV 1997** Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *100 Jahre Mäzenatentum*.

- Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin*. Berlin 1997.
- Klein 2013** Klein, Hans Joachim: *Kunstpublikum und Kunstrezeption*. In: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen 2013. S. 337–359.
- Klonk 2010** Klonk, Charlotte: *Sichtbar Machen und sichtbar Werden im Kunstmuseum*. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Paderborn, München 2010. S. 291–314.
- Knop 2015** Knop, Linda-Josephine: *Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick*. In: Hemken 2015 S. 165–184.
- Koch 1967** Koch, Georg F.: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1967.
- Koch 2013** Koch, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*. Darmstadt 2013.
- Kocka 1987a** *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1987.
- Kocka 1987b** Kocka, Jürgen: *Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert*. In: Kocka 1987a S. 21–63.
- Kocka 1995a** Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 1. Einheit und Vielfalt Europas*. Göttingen 1995.
- Kocka 1995b** Kocka, Jürgen: *Das europäische Muster und der deutsche Fall*. In: Kocka 1995a S. 9–75.
- Kofuku 2018** Kofuku, Akira: *Catalogue of Dutch and Flemish Paintings, The National Museum of Western Art, Tokyo*. Tokyo 2018.
- Kohlrausch 2008** Kohlrausch, Martin: *Zwischen Tradition und Innovation. Das Hofzeremoniell der wilhelminischen Monarchie*. In: Biefang, Andreas/Epkenhans, Michael/Tenfelde, Klaus (Hgg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871–1918*. Düsseldorf 2008. S. 31–51.
- Köhne 2015** Köhne, Eckart: *Die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes in Deutschland – eine Chance für die Museen*. In: *Bulletin – Deutscher Museumsbund e. V.*, Ausg. 2/15, S. 1 f.
- Korn 1999** Korn, Oliver: *Hanseatische Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert: Republikanische Selbstdarstellung, regionale Wirtschaftsförderung und bürgerliches Vergnügen*. Opladen 1999.
- Korte/Schäfers 2010** Korte, Hermann/Schäfers, Bernhard (Hgg.): *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. 8. Aufl. Wiesbaden 2010.
- Köster 1984** Köster, Udo: *Elitekultur – Kulturelite. Repräsentative Kultur und Secessionsbewegungen im Kaiserreich*. In: Langewiesche, Dieter: *Das deutsche Kaiserreich 1867/71–1918. Bilanz einer Epoche*. Freiburg i. Br. 1984. S. 181–188.
- Krahn 1987** Krahn, Volker: *Adolf von Beckerath und die Sammlung italienischer Kunst der Renaissance im Kaiser Wilhelm Museum*. In: Ders./Lessmann, Johanna (Bearb.): *Italienischer Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld* [Ausst. Kat.]. Krefeld 1987. S. 9–18.
- Kretschmer 1999** Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt, New York 1999.
- Kriebel 2015** Kriebel, Sandra: *Renaissance-Ausstellungen aus Privatbesitz in Berlin und München um 1900*. In: Dressen, Angela/Gramatzki, Susanne (Hgg.): *Exhibiting the Renaissance*, kunsttexte.de, 3.2015, ersch. 23.09.2015. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8339/kriebel.pdf> [Letzter Zugriff: 26.06.2020].
- Kriebel 2018** Kriebel, Sandra: *Art exhibitions as diplomatic gestures. Conflict management via cultural exchange before World War I*. Conference Paper for *Conflict Management in Modern Diplomacy (1500–1914)*. Held at the Historical Institute at the University of Vienna, February 2018. Online unter: https://www.academia.edu/102745868/Art_exhibitions_as_diplomatic_gestures_Conflict_management_via_cultural_exchange_before_World_War_I. [Letzter Zugriff: 02.06.2023]. [Ersch. 2021].
- Kriebel 2019** Kriebel, Sandra: *Eine „Entente des Geschmacks“: Die Berliner Ausstellung von*

- Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts.* In: Kobi, Valerie/Linke, Alexander/Marchal, Stephanie (Hgg.): *Spannungsfeld Museum. Akteure, Narrative und Politik in Deutschland und Frankreich um 1900.* Berlin 2019. S. 131–146.
- Krieger 2003** Krieger, Karsten: *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879–1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation. Kommentierte Quellenedition.* 2 Bde. München 2003.
- Kuhn 2020** Kuhn, Nicola: *Berlin verliert Flick Collection. Abriss eines Traums.* In: *tagespiegel.de*, 24.04.2020. URL: [tagespiegel.de/kultur/berlin-verliert-flick-collection-abriss-eines-traums/25771830.html](https://www.tagespiegel.de/kultur/berlin-verliert-flick-collection-abriss-eines-traums/25771830.html) [Letzter Zugriff: 20.05.2020].
- Kuhlemann 1991** Kuhlemann, Frank-Michael: *Schulen, Hochschulen, Lehrer. 1. Niedere Schulen.* In: Berg, Christa (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte.* 4. Bd. München 1991. S. 179–217.
- Kuhrau 1995** Kuhrau, Sven: *Die neuen Medici. Der Einfluß großbürgerlicher Mäzene auf die Museumsreform.* In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 157–170.
- Kuhrau 1998** Kuhrau, Sven: *Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der „kulturellen Elite“ im wilhelminischen Berlin.* In: Gaethgens, Thomas W./Schieder, Martin (Hgg.): *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag.* Berlin 1998. S. 39–59.
- Kuhrau 2005** Kuhrau, Sven: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur.* Kiel 2005.
- Kuhrau 2006** Kuhrau, Sven: *Privatsammler und Museen im kaiserzeitlichen Berlin.* In: *Kritische Berichte* 4.2006, S. 17–32.
- Kultermann 1996** Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft.* München 1996.
- Langfeld 2018** Langfeld, Gregor: *The canon in art history: concepts and approaches.* In: *Journal of Art Historiography*, Nr. 19, Dez. 2018, S. 1–18.
- Lässig 2004** Lässig, Simone: *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert.* Göttingen 2004.
- Legé 2015** Legé, Alice: *Gustave Dreyfus: histoire d'un collectionneur savant.* In: École du Louvre (Hg.): *Mémoire d'étude*, 1.2015, Nr. 2, S. 1–201.
- Leribault 2001** Leribault, Christophe: *Jean-François de Troy er l'Histoire d'Esther.* In: Daufresne, Geneviève et. al.: *Le retour d'Esther: les fastes retrouvés du château de La Roche-Guyon.* Paris 2001. S. 27–38.
- Lightbown 1978** Lightbown, Ronald: *Sandro Botticelli.* London 1978.
- Lindemann 2009** Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bode und seine Sammler. Ein Blick auf die Sammlerkultur in Berlin im 19. Jahrhundert.* In: Bärnreuther/Schuster 2009 S. 142–163.
- Lüddemann 2011** Lüddemann, Stefan: *Blockbuster. Besichtigung eines Ausstellungsformats.* Ostfildern 2011.
- Lugt 1921** Lugt, Frits: *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes.* Amsterdam 1921.
- Luhmann 2002** Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 2002.
- Maaz 2014** Maaz, Bernhard: *Hans Holbein d. J. Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt: Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung.* Künzelsau 2014.
- Maaz 2020** Maaz, Bernhard: *Leihgaben in Museen. „Unsere Mission ist den eigenen Bestand zu erhellen“*, im Gespräch mit Antje Allroggen, Interview für *deutschlandfunk.de*, 05.01.2020. URL: https://www.deutschlandfunk.de/leihgaben-in-museen-unsere-mission-ist-den-eigenen-bestand.911.de.html?dram:article_id=467033 [Letzter Zugriff: 10.09.2020].
- MacLeod 2018** MacLeod, Suzanne u. a. (Hgg.): *The Future of Museum and Gallery Design. Purpose, Process, Perception.* London 2018.
- Mai 1997** Mai, Monica: *Bildnis der Königin Elisabeth I. von England (1533–1603).* In: Ranke 1997 S. 245, Kat. Nr. IV/5.
- Mai/Paret/Severin 1993** Mai, Ekkehard/Paret, Peter/Severin, Ingrid (Hgg.): *Sammler,*

- Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert.* Köln 1993.
- Marek 2015** Marek, Michaela: *The Berlin Kunstgewerbemuseum: From Common Welfare to Social Segregation.* In: Jékely, Zsombor (Hg.): Ödön Lechner in Context. *Studies of the international conference on the occasion of the 100th anniversary of Ödön Lechner's death.* Budapest 2015. S. 59–66.
- Marx 2002** Marx, Harald (Hg.): *Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in Berlin – Nach der Flut.* Leipzig 2002.
- Marx 1966** Marx, Eberhard: *Gubitz, Friedrich Wilhelm.* In: NDB 7.1966, S. 247.
- Matthes 2000** Matthes, Olaf: *James Simon. Mäzen im Wilhelminischen Zeitalter.* Berlin 2000.
- Matthes 2008** Matthes, Olaf: *James Simon – ein außergewöhnlicher Mäzen.* In: Baresel-Brand 2008 S. 53–72.
- Matthes 2010** Matthes, Olaf: *Simon, James.* In: NDB 24.2010, S. 436–438.
- Matthes 2020** Matthes, Olaf: *James Simon. Briefe an Wilhelm von Bode 1885–1927.* Berlin 2020.
- Maus 2013** Maus, Christian: *Der Ordentliche Professor und sein Gehalt. Die Rechtsstellung der juristischen Ordinarien an den Universitäten Berlin und Bonn zwischen 1810 und 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Einkommensverhältnisse.* Bonn 2013.
- Mauss 1923/24** Mauss, Marcel: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.* In: *L'Année Sociologique* I.1923/24, S. 30–186.
- Meiner 2015** Meiner, Jörg: „Wohnen mit den Helden der vaterländischen Geschichte“. *Die Apartments Kaiser Wilhelms II. im Berliner Schloss, im Neuen Palais und im Residenzschloss Posen.* In: FBPG N. F. 25.2015, S. 211–246.
- Meixner 2016** Meixner, Christiane: *Debatte um das Kulturgutschutzgesetz. Was heißt hier national wertvoll?* In: tagesspiegel.de, 06.11.2016. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/debatte-um-das-kulturgutschutzgesetz-was-heisst-hier-national-wertvoll/14798690.html> [Letzter Zugriff: 04.09.2020].
- Meixner 2020a** Meixner, Christiane: *Me Collectors Room. Sammler Thomas Olbricht zieht sich aus Berlin zurück.* In: tagesspiegel.de, 08.05.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/me-collectors-room-sammler-thomas-olbricht-zieht-sich-aus-berlin-zurueck/25690804.html> [Letzter Zugriff: 20.05.2020].
- Meixner 2020b** *Kunstsammler kehren Berlin den Rücken: Julia Stoschek schließt ihr Medienkunsthaus.* In: tagesspiegel.de, 10.05.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kunstsammler-kehren-berlin-den-ruecken-julia-stoschek-schliesst-ihr-medienkunsthaus/25817092.html>. [Letzter Zugriff: 20.05.2020].
- Mergel 2001** Mergel, Thomas: *Die Bürger-tumsforschung nach 15 Jahren. Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag.* In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41.2001, S. 515–538.
- Meyer 1986** Meyer, Michael A.: *Heinrich Graetz and Heinrich Von Treitschke: A Comparison of Their Historical Images of the Modern Jew.* In: *Modern Judaism* 6.1986, Nr. 1, S. 1–11.
- Meyer 2007** Meyer, Corina: *Museale Präsentation und Vermittlung von Kunstgewerbe – am Beispiel des Kunstgewerbemuseums Berlin.* In: *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung.* Nr. 39. Berlin 2007.
- MFA Boston** Museum of Fine Arts Boston: *Jean Jacques Caffieri.* Onlinekatalog. URL: <https://collections.mfa.org/objects/33764/jeanjacques-caffieri;jsessionid=BE6222FF7196E382A61ACA7208DF14F8?ctx=49e39534-a6e4%E2%80%93934a9e-819f-bbf735d0b88c&idx=0> [Letzter Zugriff: 05.07.2019].
- Michaelis 2006** Michaelis, Rainer: *Zwei Konversationsstücke in »Watteaus Manier« Von Daniel Nikolaus Chodowiecki: Eine Studie Zur Berliner Malerei des 18. Jahrhunderts.* In: *JdBM*, 48.2006, S. 77–87.
- Mommsen 1987** Mommsen, Hans: *Die Auflösung des Bürgertums seit dem späten 19. Jahrhundert.* In: Kocka, Jürgen (Hg.):

- Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1987. S. 288–315.
- Mosley 2003** Mosley, Charles (Hg.): *Burke's Peerage, Baronetage & Knightage*. 107. Aufl. Wilmington 2003.
- Mosse 1995** Mosse, Werner: *Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung*. In: Kocka 1995a S. 9–47.
- Motschmann 2015** Motschmann, Uta: *Erster Frauenverein zum Wohl des Vaterlandes*. In: Dies. (Hg.): *Handbuch der Berliner Vereine 1786–1815*. Berlin [u. a.] 2015. S. 675–680
- Müller 1994** Müller, Heinrich: *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*. Berlin 1994.
- Müller 1995** Müller, Anett: *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der Bildenden Künste*. Leipzig 1995.
- Mundt 1974** Mundt, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München 1974.
- Mundt 1992** Mundt, Barbara: *125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867–1939)*. In: JdBM 34.1992, S. 173–184.
- Mundt 2018** Mundt, Barbara: *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie: Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Köln 2018.
- Muttenthaler/Wonisch 2000** Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Oberfläche und Subtext. Zum Projekt »Spots on Spaces«*. In: Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hgg.): *Seiteneingänge. Museumsseite und Ausstellungsweisen*. Wien 2000. S. 77–116.
- Muttenthaler/Wonisch 2006** Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld 2006.
- Navarro 2010** Navarro, Cristina: *Robert Dohme: Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz (1883)*. In: Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (Hgg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*. Berlin 2010. S. 120–124.
- Netzer 1997** Netzer, Susanne: *Die Mediceer des deutschen Kunstgewerbes. Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria*. In: Ranke 1997 S. 119–127.
- Nerlich 2010** Nerlich, France: *La peinture française en Allemagne (1815–1870)*. Paris 2010.
- Nerlich/Savoy 2013** Nerlich, France/Savoy, Bénédicte (Hgg.): *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*. Bd. 1. Berlin, Boston 2013.
- Neumann 2019** Neumann, Almut: *Preußen zwischen Hegemonie und „Preußenschlag“: Hugo Preuß in der staatsrechtlichen Föderalismusdebatte*. Tübingen 2019.
- Neumeister 2016** o. V.: *Jan (Jan Franszoon) Hals – Bildnis einer jungen Frau mich Fächer*. Auktion 373, Kat. Nr. 250, Auktion Alte Kunst am 28.09.2016. URL: <https://www.neumeister.com/kunstwerksuche/kunstdatenbank/ergebnis/250-148/Jan%2B%2528Jan%2BFranzoon%2529-Hals/> [Letzter Zugriff: 05.01.2021].
- Nicht 1973** Nicht, Jutta (Bearb.): *Die Möbel im Neuen Palais*. Potsdam 1973.
- O'Doherty 2020** O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. Berkeley 2020.
- Oelmann 2005** Oelmann, Doreen: *Die Militarisierung Deutschlands im 19. Jahrhundert*. Norderstedt 2005.
- Ohlsen 2007** Ohlsen, Manfred: *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*. 2. Aufl. Berlin 2007.
- Ohnezeit 2013** Ohnezeit, Maik: *Das Ende des Deutsch-Französischen Krieges, die Reichsgründung und die Annexion Elsaß-Lothringens*. In: Ganschow/Haselhorst/Ohnezeit 2013 S. 191–228.
- Osterhammel 2009** Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2009.
- Otto 1995** Otto, Sigrid: *Wilhelm von Bode – Journal eines tätigen Lebens*. In: Kaiser-Friedrich-Museumsverein (Hg.): *Wilhelm von Bode, Museumsdirektor und Mäzen*.

- Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag.* Berlin 1995. S. 23–50.
- o.V. 1952** o.V.: Editorial. *The Burlington Fine Arts Club.* In: *Burl. Mag.* 94.1952, Nr. 589, S. 97–99.
- Pakula 1995** Pakula, Hanna: *An Uncommon Woman. The Empress Frederick, Daughter of Queen Victoria, Wife of the Crown Prince of Prussia, Mother of Kaiser Wilhelm.* New York 1995.
- Panwitz 2004** Panwitz, Sebastian: *Jacob Herz Beer. Unternehmer und Religionsreformer in der Umbruchszeit.* In: Kuhrau, Sven/Winkler, Kurt (Hgg.): *Juden Bürger Berliner. Das Gedächtnis der Familie Beer-Meyerbeer-Richter.* Berlin 2004. S. 67–84.
- Papilloud 2017** Papilloud, Christian: *Marcel Mauss. Essai sur le don.* In: Kraemer, Klaus/Brugger, Florian (Hgg.): *Schlüsselwerke der Wirtschaftssoziologie.* Wiesbaden 2017. S. 145–153.
- Paul 1993** Paul, Barbara: „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!“ *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museen, Kunsthandel und Privatsammlertum.* In: *kritische berichte* 3.1993, S. 41–64.
- Paul 1994** Paul, Barbara: *Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser Friedrich-Museums. Vorbild für heute?* In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph (Hgg.): *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft.* München, Berlin 1994. S. 205–220.
- Paul 1997** Paul, Axel T.: *Gabe – Ware – Geschenk. Marginalien zur Soziologie des Schenkens.* In: *Soziologische Revue* 20.1997, H. 4, S. 442–448.
- Paul/Levis 1995** Paul, Barbara/Levis, Nicholas: „Collecting is the Noblest of All Passions!“ *Wilhelm von Bode and the Relationship between Museums, Art Dealing, and Private Collecting.* In: *International Journal of Political Economy*, 25.1995, Nr. 2, *The Political Economy of Art*, S. 9–32.
- Pergam 2011** Pergam, Elizabeth A.: *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, connoisseurs and the public.* Farnham [u. a.] 2011.
- Peters 2002** Peters, Dorothea: *Die Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun.* In: *JdBM* 44.2002, S. 167–206.
- Pezzini 2017** Pezzini, Barbara: *Making a Market for Art: Agnew's and the National Gallery, 1855–1928.* 2017. URL: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/making-a-market-for-art-agnews-and-the-national-gallery-18551928\(4f296d6c-997a-4eab-95ca-bace7b9c3596\).html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/making-a-market-for-art-agnews-and-the-national-gallery-18551928(4f296d6c-997a-4eab-95ca-bace7b9c3596).html) [Letzter Zugriff: 13.08.2019].
- Pierson 2017** Pierson, Stacey J.: *Private Collection, Exhibitions, and the Shaping of Art History in London. The Burlington Fine Arts Club.* New York, London 2017.
- Plagemann 2006** Plagemann, Volker: *Kunst sammeln als Aufgabe des Staates? Von der Institutionalisierung fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen.* In: Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegbert (Hgg.): *Sammeln als Institution: Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates.* München, Berlin 2006. S. 213–221.
- Platz-Horster 2009** Platz-Horster, Gertrud: „... das Wesentlichste eines ganzen Antiquariums“: *Die Schenkung Friedrich Ludwig von Gans als Nukleus für die Antikensammlung.* In: Bärnreuther/Schuster 2009.
- Poggendorf 1996** Poggendorf, Gabriele: *Die akademischen Kunstausstellungen.* In: Hingst 1996 S. 303.
- Poidevin/Bariéty 1982** Poidevin, Raymond/Bariéty, Jacques: *Frankreich und Deutschland. Die Geschichte ihrer Beziehungen 1815–1975.* München 1982.
- Pomeroy 1998** Pomeroy, Jordana: *Creating a national collection. The National Galleries origins in the British Institution.* In: *Apollo* 148.1998, S. 41–49.
- Posner 1984** Posner, Donald: *Antoine Watteau.* Berlin 1984.
- Pullan 1998** Pullan, Ann: *Public goods or private interests? The British Institution in early nineteenth century.* In: Hemingway, Andrew/Vaughan, William (Hgg.): *Art in bourgeois society 1790–1850.* Cambridge 1998. S. 27–44.

- Rabe 2016** Rabe, Jennifer: *Sauls letzte Hexe. Salvator Rosa und Christina von Schweden in der Ausstellung von S. Giovanni Decollato 1668*. In: Leuschner, Eckhard/Wenderholm, Iris: *Frauen und Päpste. Zur Konstruktion der Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento*. Berlin, Boston 2016. S. 69–88.
- Ranke 1997** Ranke, Winfried (Hg.): *Victoria & Albert. Vicky & the Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*. Ostfildern-Ruit 1997.
- Reder 1998** Reder, Dirk Alexander: *Frauenbewegung und Nation. Patriotische Frauenvereine in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert (1813–1830)*. Köln 1998.
- Reichert 2020** Reichert, Kolja: *Berliner Kulturpolitik: Warum kollabiert die Kulturhauptstadt?* In: faz.net, 21.05.2020. URL: <https://www.faz.net/gqz-9ziaa>. [Permalink].
- Reif 1999** Reif, Heinz: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1999.
- Reinermann 2001** Reinermann, Lothar: *Der Kaiser in England. Wilhelm II. und sein Bild in der britischen Öffentlichkeit*. Paderborn 2001.
- Reitmayer 1999** Reitmayer, Morten: *Bankiers im Kaiserreich. Sozialprofil und Habitus der deutschen Hochfinanz*. Göttingen 1999.
- Reitstätter 2015** Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktion im musealen Raum*. Berlin 2015.
- Reusch 2015** Reusch, Nina: *Populäre Geschichte im Kaiserreich: Familienzeitschriften als Akteure der deutschen Geschichtskultur 1890–1913*. Bielefeld 2015.
- Rewald 2006** Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst*. Köln 2006.
- Rich 1932** Rich, Daniel Catton: *A Portrait by Antonio Moro*. In: *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 26.1932, Nr. 2, S. 14 f.
- Richardson 1949** Richardson, Edgar Preston: *Two bronze figures by Jacopo Sansovino*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 29.1949, Nr. 3, S. 58–62.
- Richter 1939** Richter, George Martin: *Christ Carrying the Cross by Giovanni Bellini*. In: *Burl. Mag.* 75.1939, Nr. 438, S. 94–97.
- Ricoeur 2006** Ricoeur, Paul: *Wege der Anerkennung Erkennen, Wiedererkennen, Anerkannt sein*. Frankfurt a. M. 2006.
- Ridler 2012** Ridler, Gerda: *Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen*. Bielefeld 2012.
- Ritter/Tenfelde 1992** Ritter, Gerhard A./Tenfelde, Klaus: *Arbeiter im Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1914*. Bonn 1992.
- Röhl 1994** Röhl, John C. G.: *Wilhelm II. Die Jugend des Kaisers 1859–1888*. München 1994.
- Röhl 2008a** Röhl, John C. G.: *Wilhelm II. Der Weg in den Abgrund 1900–1914*. Nördlingen 2008. S. 438–442.
- Röhl 2008b** Röhl, John C. G.: *“The worst of enemies” Kaiser Wilhelm II. and his uncle Edward VII.* In: Geppert, Dominik/Gerwarth, Robert (Hgg.): *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on cultural affinity*. Oxford 2008. S. 41–62.
- Rückert/Segelken 1995** Rückert, Claudia/Segelken, Barbara: *Im Kampf gegen den „Ungeschmack“. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung*. In: Joachimides/Kuhrau 1995 S. 108–121.
- Ruehl 2015** Ruehl, Martin A.: *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*. Cambridge 2015.
- Rürup 1987** Rürup, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1987.
- Saint-Martin 2013** Saint-Martin, Monique de: *Der Adel. Soziologie eines Standes*. Konstanz 2013.
- Salomon 2021** Salomon, Sarah: *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*. Göttingen 2021.
- Salsa 2009** Salsa, Alena: *Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Die Rolle des Besuchers für das museale Handeln um 1900 im Vergleich zu heute. Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft*. Hamburg 2009.

- Savoy 2006** Savoy, Bénédicte: *Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*. In: Dies. (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*. Mainz 2006. S. 13–45.
- Savoy/Sissis 2013** Savoy, Bénédicte/Sissis, Philippa (Hgg.): *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher. 1830–1990*. Wien, Köln, Weimar 2013.
- Schambach 2015** Schambach, Siegrid (Hg.): *Stadt und Zivilgesellschaft: 250 Jahre Patriotische Gesellschaft von 1765 für Hamburg. Geschichte – Gegenwart – Perspektiven*. Göttingen 2015.
- Schärer 2003** Schärer, Martin: *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*. München 2003.
- Schivelbusch 1983** Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien 1983.
- Schmitz 2002** Schmitz, Thomas: *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*. Neuried 2002.
- Schmitz-Emans 2018** Schmitz-Emans, Monika: *Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns*. In: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hgg.): *Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018. S. 149–167.
- Schneider 1984** Schneider, Michael: *Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart*. In: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 35. Jg. 1984, H. 2, S. 77–89.
- Scholze 2004** Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004.
- Scholze 2010** Scholze, Jana: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Baur 2010 S. 121–148.
- Schumacher 2011** Schumacher, Florian: *Bourdieu Kunstsoziologie*. Konstanz 2011.
- Schulz 1998** Schulz, Andreas: *Mäzenatentum und Wohltätigkeit – Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinsinns in der Neuzeit*. In: Kocka, Jürgen/Manuel Frey (Hg.): *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 240–263.
- Schulze Altcapenberg 2002** Schulze Altcapenberg, Heinrich-Thomas u. a. (Hgg.): *Kunstsinn der Gründerzeit. Die Sammlung Adolf von Beckerath*. Berlin 2002.
- Schultz 2007** Schultz, Bernd (Hg.): *James Simon. Philanthrop und Kunstmäzen*. 2. Aufl. München 2007.
- Schuster 2001** Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *James Simon. Sammler und Mäzen der Staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin 2001.
- Schutte/Sprengel 1987** Schutte, Jürgen/Sprengel, Peter: *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart 1987.
- Secrest 2005** Secrest, Meyrle: *Duveen: A Life in Art*. Chicago 2005.
- Seemann 1998** Seemann, Birgit-Katharine: *Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens*. Husum 1998.
- Seidel 1999** Seidel, Max: *Das Renaissance-Museum. Wilhelm Bode als „Schüler“ Jacob Burckhardts*. In: Ders. (Hg.): *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. Venedig 1999. S. 55–109.
- Sfeir-Semler 1992** Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*. Frankfurt a. M. 1992.
- Siebeneicker 2001** Siebeneicker, Arnulf: *„Ein herrliches und harmonisches Ganzes“. Victoria und die Entwicklung der Berliner Museumslandschaft*. In: Müller, Karoline/Rothe, Friedrich (Hgg.): *Victoria von Preußen 1840–1901 in Berlin 2001*. Berlin 2001. S. 486–523.
- Simon 2003** Simon, Hermann: *Moses Mendelssohn – Gesetzestreuer Jude und deutscher Aufklärer*. Berlin 2003.
- Skwirblies 2013** Skwirblies, Robert: *Frank, Philipp (Christian Konrad)*. In: Nerlich/Savoy 2013 S. 78–80.
- Smalcerz 2020** Smalcerz, Joanna: *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*. Leiden 2020.

- Sösemann 2016** Sösemann, Bernd: *Im Zwielicht bürokratischer „Arisierung“*. Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein in Berlin und seine jüdischen Mitglieder in der NS-Diktatur. Berlin 2016.
- Sotheby's 2017** o.V.: *Jan van Scorel. Portrait of a gentleman, wearing a fur-lined cloak and a black hat*. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-masters-evening-sale-117033/lot.4.html> [Letzter Zugriff: 04.04.2019].
- Stalnaker 2002** Stalnaker, Robert: *Common Ground*. In: *Linguistics and Philosophy* 25.2002, Nr. 5f., S. 701–721.
- Standen 1964** Standen, Edith A.: *The Sujets de la Fable Gobelins Tapestries*. In: *The Art Bulletin* 46. 1964, H. 2, S. 143–157.
- Steeds 2014** Steeds, Lucy (Hg.): *Exhibition. Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Mass. 2014.
- Steeds 2016** Steeds, Lucy: *What is the Future of Exhibition Histories? Or, Toward Art in Terms of Its Becoming-Public*. In: O'Neill, Paul/Wilson, Mick/Steeds, Lucy (Hgg.): *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?* Cambridge, Massachusetts 2016. S. 17–25.
- Steel 2015** Steel, Martin: *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs*. In: Hemken 2015 S. 125–138.
- Stockhausen 1997** Stockhausen, Tilmann von: *Wilhelm von Bode und die Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: KFMV 1997 S. 21–29.
- Stoelting 2000** Stoelting, Christina: *Inszenierung von Kunst. Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*. Weimar 2000.
- Stryker 2008** Stryker, Susan: *Transgender History*. Berkeley 2008.
- Suhle 1969** Suhle, Arthur: *Die Münze. Von den Anfängen bis zur europäischen Neuzeit*. Leipzig 1969.
- Taylor 1999** Taylor, Brandon: *Art for the nation. Exhibitions and the London public, 1747–2001*. Manchester 1999.
- Thieme 2010** Thieme, Frank: *Kaste, Stand, Klasse*. In: Korte/Schäfers 2010 S. 185–210.
- Thiemeyer 2014** Thiemeyer, Thomas: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hgg.): *Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation*. Bielefeld 2014. S. 41–53.
- Thiemeyer 2015** Thiemeyer, Thomas: *Inszenierung*. In: Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015 S. 45–62.
- Thompson 2014** Thompson, Andrew C.: *Georg I. und Georg II. Die neuen Herrscher*. In: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hg.): *Als die Royals aus Hannover kamen. Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1837*. Dresden 2014. S. 46–69.
- Thorne 2009** Thorne, Roland: *Stewart, Robert, Viscount Castlereagh and second marquess of Londonderry (1769–1822)*. In: ODNB, 21. Mai 2009. DOI: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26507> [Letzter Zugriff: 23.05.2019].
- Thurn 2002** Thurn, Hans Peter: *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*. Köln 2002.
- Trapp/Fried 2006²** Trapp, Wolfgang/Fried, Torsten: *Handbuch der Münzkunde und des Geldwerts in Deutschland*. 2. Aufl. Stuttgart 2006.
- Tromans 2000** Tromans, Nicholas: *Museum or market? The British Institution*. In: Barlow, Paul (Hg.): *Governing cultures. Art institutions in Victorian London*. Aldershot 2000. S. 44–55.
- United States Patent and Trademark Office** United States Patent and Trademark Office: *T. A. Edison, Electric-Lamp, No. 223,898. Patented Jan. 27, 1880*. USPTO patent full-text and image database, URL: <https://patents.google.com/patent/US223898A/en> [Letzter Zugriff: 04.02.2019].
- Vaitsman 1949** Vaitsman, Hayim: *Trial and Error. The Autobiography of Chaim Weizmann*. London 1949.
- Vietsch 1969** Vietsch, Eberhard von: *Bethmann Hollweg. Staatsmann zwischen Macht und*

- Ethos*. In: *Schriften des Bundesarchivs*. Bd. 18. Boppard 1969. S. 99–101.
- Vogtherr 1996** Vogtherr, Christoph Martin: *Die Akademie im Abseits*. In: Hingst 1996 S. 47–51.
- Vogtherr 1997** Vogtherr, Christoph Martin: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. In: JdBM 39.1997, Beih., S. 3–5, 7–11, 13–213, 215–287, 289–291, 293, 295–302.
- Vogtherr 2014** Vogtherr, Christoph Martin: *Early Exhibitions of French Eighteenth-century Art in Berlin and the Birth of Watteau Research*. In: Ders./Preti, Monica/Faroult, Guillaume (Hgg.): *Delicious Decadence – The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting*. London, New York 2014. S. 101–120.
- Volkov 2010²** Volkov, Shulamit: *Die Juden in Deutschland 1780–1918. Enzyklopädie deutscher Geschichte*. Bd. 16. 2., verb. Aufl. München 2010.
- Vowinckel 1994** Vowinckel, Andreas: *Ausstellungen in Kunstvereinen. Spezifische Formen und Charakteristika im Spannungsfeld regionaler, überregionaler und internationaler Konkurrenz*. In: Gerlach, Peter (Hg.): *Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine*. Aachen 1994. S. 45–60.
- Waetzoldt 1981** Waetzoldt, Stephan: *Museumpolitik – Richard Schöne und Wilhelm Bode*. In: Ders./Mai, Ekkehard: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Berlin 1981. S. 481–490.
- Warrell 2012** Warrell, Ian: *Constable, Gainsborough, Turner and the Making of Landscape. Tracing the emergence of landscape painting as a distinct genre in its own right*. In: *RA Magazine*, Winterausgabe 2012. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/article/constable-gainsborough-turner-landscape> [Letzter Zugriff: 11.06.2019].
- Weber 2008** Weber, Anette: *Zwischen Altruismus und Akzeptanz – Sammeln als Inbegriff bürgerlicher Selbstverwirklichung*. In: Baresel-Brand 2008 S. 27–52.
- Wehry 2013** Wehry, Katrin: *Kaiser Friedrich III. (1831–1888) als Protektor der Königlichen Museen. Skizze einer neuen Kulturpolitik*. Berlin 2013. [JdBM N. F. 54.2012 Beih., ersch. 2013].
- Weiland 2004** Weiland, Daniela: *Otto Glagau und „Der Kulturkämpfer“: Zur Entstehung des modernen Antisemitismus im frühen Kaiserreich*. Berlin 2004.
- Wesenberg 1995a** Wesenberg, Angelika (Hg.): *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995.
- Wesenberg 1995b** Wesenberg, Angelika: *Holland als bürgerliche Vision. Bode und Liebermann*. In: Wesenberg 1995a S. 43–54.
- Wesenberg/Langenberg 2001** Wesenberg, Angelika/Langenberg, Ruth (Hgg.): *Im Streit um die Moderne: Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*. Berlin 2001.
- Winkler 1959** Winkler, Friedrich: *Max J. Friedländer. 5.6.1867–11.10.1958*. In: JdBM N. F. 1.1959, S. 161–167.
- Winter 1976** Winter, Peter: *Alte Pinakothek München. Mit einem Gesamtverzeichnis aller ausgestellten Gemälde*. Braunschweig 1976.
- Winzen 2002** Winzen, Peter: *Das Kaiserreich am Abgrund. Die Daily-Telegraph-Affäre und das Hale-Interview von 1908. Darstellung und Dokumentation*. Stuttgart 2002.
- Wohlan 2014** Wohlan, Martina: *Das diplomatische Protokoll im Wandel*. Tübingen 2014.
- Wolff-Thomsen 2006** Wolff-Thomsen, Ulrike: *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas? Kiel 2006*.
- Wolter 1983** Wolter, Heinz: *Bismarcks Außenpolitik, 1871–1881. Außenpolitische Grundlinien von der Reichsgründung bis zum Dreikaiserbündnis*. Berlin 1983.
- Zahner 2012** Zahner, Nina Tessa: *Zur Soziologie des Ausstellungsbesuchs. Positionen der Soziologischen Forschung zur Inklusion und Exklusion von Publika im Kunstfeld*. In: *Sociologia Internationalis* 50.2012, S. 209–232.
- Zahner 2014** Zahner, Nina Tessa: *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*.

- In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hgg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Perspektiven der Kunstsoziologie*. Wiesbaden 2014. S. 187–210.
- Zapf 2010** Zapf, Wolfgang: *Entwicklung und Sozialstruktur moderner Gesellschaften*. In: Korte/Schäfers 2010 S. 257–272.
- Zilch 2007** Zilch, Reinhold: *Schwabach, Paul Hermann von*. In: NDB 23.2007, S. 776 f.
- Zimmermann/Berg 2011** Zimmermann, Moshe/Berg, Nicolas: *Berliner Antisemitismusstreit*. In: Diner, Dan (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* (EJGK). Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2011. S. 277–282.
- Zöllner 2009** Zöllner, Frank: *Sandro Botticelli*. München 2009.
- Zuchold 1993** Zuchold, Gerd-H.: *Der „Klosterhof“ des Prinzen Karl von Preußen im Park von Schloß Glienicke in Berlin. Geschichte und Bedeutung eines Bauwerkes und seiner Kunstsammlung*. Bd. 2 [Katalog]. Berlin 1993.



Ab dem 19. Jahrhundert erlebten Leihausstellungen eine Blütezeit in Europa. Die lokalen Sammlerkreise der Großstädte kollaborierten, um ihre privaten Kunstschatze öffentlich zu präsentieren. Dieses Ausstellungsformat ist als Vorläufer der heute in den Museen üblichen Praxis des Leihens zu verstehen und es trug zur Entwicklung neuer kuratorischer Prinzipien bei. Die Studie untersucht erstmals zehn Berliner Fallbeispiele der Zeit zwischen 1872 und 1914, die von Museumsgrößen wie Wilhelm von Bode, Max J. Friedländer und Ludwig Justi kuratiert wurden. Sie nimmt die potenziellen sozialen Implikationen für die Leihgeber ebenso in den Blick wie die kulturpolitischen Absichten der Initiatoren dieser Schauen.