

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 Künstlerhilfskassen 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 Selbstinzenierung 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 Kunstaustellungen 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 Kunstaustellung, 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 Kunstaustellung 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 Kunstaustellungen 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.