

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 Wechseleausstellungen 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. – Skwirbly, 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/Sösemann, 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 Überblicksschauen 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.