

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

3.1 Initiatoren und Veranstalter

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

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

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

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

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

3.1.1 Das deutsche Kronprinzenpaar als ‚Ideengeber‘ für Leihausstellungen

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

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

3.1.1.1 Die Kunstgewerbeausstellung im Zeughaus (1872)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Lessing 1881 S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Vgl. Lessing 1881 S. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Siehe hierzu Kap. 5.1.1.

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

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

3.1.1.2 Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars (1883)

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

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

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

24 Marek 2015 S. 3.

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

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

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

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

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

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

27 Bode/Dohme 1883a S. 120.

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

29 Bode/Dohme 1883a S. 121.

30 Ebd. S. 119.

31 Vgl. Paul 1994 S. 207.

32 Bode/Dohme 1883a S. 121.



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

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

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

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

33 Vgl. Joachimides 1995 S. 144.

34 Vgl. Navarro 2010 S. 123.

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

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

37 Zum Ausstellungskomitee siehe: Verz. Nr. 7.2.2.

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

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

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

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

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

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

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

40 Bode 1930 2. Bd. S. 3.

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

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

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

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

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

3.1.2 Der Kreis um Wilhelm Bode

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

42 Vgl. hierzu Kap. 4.1.2.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Donath 1925b S. 151.

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

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

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

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

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

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

53 Bode 1914a S. 179.

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

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

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

3.1.2.1 Die Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890–1898)

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

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

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

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

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

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

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

59 Vgl. ebd. S. 32.

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

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

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

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

60 Vgl. Hausherr 1985/87 S. 33.

61 Kat. KG 1890 S. 3.

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

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

64 Kat. KG 1899 S. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Vgl. hierzu Kap. 4.2.4

73 Vgl. KG Sitzung IV. 1895.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

79 Borgmann 1997 S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

83 Borgmann 1997 S. 32.

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

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

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

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

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

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

86 Borgmann 1997 S. 32.

87 Vgl. Stockhausen 1997 S. 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.3 Die Königliche Akademie der Künste

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

96 Zur Öffentlichkeitswirkung der Ausstellungen siehe Kap. 4.2.4.

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

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

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

3.1.3.1 Die Ausstellung englischer Meister (1908)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

115 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

124 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

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

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

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

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

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

3.1.3.2 Die Ausstellung französischer Kunst (1910)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Leihgeber und Leihverhalten

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1 Zur sozialen Konstellation der Leihgebergruppen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

164 Hierzu siehe insbes. Kap. 3.2.2.1

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

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

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

3.2.1.1 Bürgerliche, Geburtsadel und Nobilitierte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

171 Vgl. Kuhrau 2005 S. 46.

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

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

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

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

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

173 Bode 1890 S. 199.

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

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

176 Vgl. ebd. S. 187.

177 Ebd. S. 187–193.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1.2 Leihgeber jüdischer Herkunft

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

187 Bode 1930 2. Bd. S. 207.

188 Ebd.

189 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.1.

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

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

190 Vgl. Lässig 2004 S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

201 Siehe hierzu Kap. 3.2.2.2 und Kap. 4.1.2.1.

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

203 Für das Folgende siehe Kuhrau 2005 S. 275.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1.3 Der ‚feste Kern‘

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

218 Vgl. Kuhrau 2005 S. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

224 Vgl. Kuhrau 2005 S. 56.

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

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

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

3.2.2 Leihverhalten und Leihbedingungen

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

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

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

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

227 Volkov 1995 S. 117.

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

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

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

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

3.2.2.1 Die Mitglieder des Kaiserhauses

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

240 Lichtwark 1883 S. 109.

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

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

243 Vgl. Kap. 4.1.4.1.

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

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

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

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

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

246 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2.2 Die Berliner Privatsammler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

260 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

281 Vgl. Matthes 2008 S. 62.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

288 Vgl. hierzu Kap. 5.1.1.

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

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

3.2.2.3 Öffentliche Sammlungen und Kunsthandlungen

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

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

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

290 Vgl. hierzu Kap. 5.2 [Kapiteleinleitung]

291 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1; 4.1.4.1.

292 Vgl. Bode 1914a.

293 Vgl. Verz. 7.2.7 und Verz. 7.2.9.

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

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

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

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

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

295 Vgl. Kap. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

303 Kingzett 1976 S. 159.

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

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

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

Auf einer von Bode organisierten Ausstellung schien die Beteiligung von Kunsthandlungen nahezu ausgeschlossen. So bedauerte er etwa, dass die Pariser und Londoner Ausstellungen „leider mehr und mehr zu Kunsthändlerspekulationen herabsinken“ würden.³⁰⁹ Interne und ohne sein Wissen vollzogene Geschäfte seiner Sammler-Klienten duldet er nur ungern. Dies zeigt das Beispiel der beiden Gemälde von Francesco Guardi (1712–1793), die Adolph Thiem 1892 auf der Rokoko-Ausstellung präsentierte und in diesem Zusammenhang Rudolf Philipp Goldschmidt zum Kauf anbot. Diese delikate Angelegenheit ist durch einen Brief Goldschmidts an Friedländer überliefert:

Herr Thiem theilt mir mit[,] dass er ein grösseres Bild von Guardi gekauft hat und bereit sei[,] mir zwei von den sehr hübschen kleinen Bildern[,] die er ausgestellt hat[,] zu überlassen. Ich denke[,] dass die Bilder echt sind[,] obschon ich insofern ohne sicheren Anhalt bin, als ich Oelbilder von Guardi nicht kenne. Mir wäre nun Dr. Bodes Schätzung des Preises von besonderem Werthe und ich denke[,] Sie sind vielleicht in der Lage[,] ihn danach zu befragen; ist es Ihnen aus irgend einem Grund nicht angenehm, so werden Sie es selbstverständlich unterlassen. Auch in dem Fall[,] dass Sie Grund haben vorauszusetzen[,] er könne selbst interessiert sein, wollen Sie von einer Anfrage absehen[,] wie ich dann bitte die Sache überhaupt diskret zu behandeln.³¹⁰

305 Von Seckendorff berichtete Bode: „[...] daß ein bereitwilliger Geber gewillt ist dem Museum ein Englisches altes Portrait zu schenken, und möchte ich diesem nichts vorschlagen, ohne Ihren Rath z. b. [sic] nach dem großen Reiter-Portrait von Gainsborough, Gl. Honeywood [sic], bei Agnew zu haben [...]“ Aus: SMB-ZA, IV/NL Bode 5047, unpag.: Götz von Seckendorff an Wilhelm Bode, 28.12.1908. – Weiterhin: H.: *Ausstellungen*. In: *Kunstchronik* N. F. 20.1909, H. 10, 25.12.1908, Sp. 157.

306 Vgl. Graves 1913 Bd. 1 S. 388, Nr. 79; S. 398, Nr. 46; S. 401, Nr. 70.

307 Vgl. Kap. 4.1.4.1.

308 Vgl. NGA27/1/1/10, *Picture Stock Book* (1904–1933), Bl. 112, Nr. J 8256.

309 Bode, Wilhelm: *Porträte alter Meister*. In: *Woche* 11.1909, Nr. 16, 17.04.1909, S. 650–652; hier S. 650.

310 SMB-ZA, IV/NL Bode 1913, unpag.: Rudolph Philipp Goldschmidt an Max J. Friedländer, 27.05.1892.

Offenbar bat Goldschmidt Friedländer auch deshalb, die Sache vertraulich zu behandeln, da er Adolph Thiem, der mit Bode befreundet war und mit ihm zusammen seine Sammlung aufgebaut hatte, nicht in Bedrängnis bringen wollte.³¹¹ Dass sich dieses Schreiben ausgerechnet in Bodes Nachlass fand, zeugt nicht zuletzt von Friedländers Loyalität ihm gegenüber.

Ein anderer Fall interner Verkaufsangebote ist im Kontext der Niederländer-Ausstellung 1890 belegt. So schrieb Wilhelm Gumprecht an Bode: „Die Verkaufsliste des Herrn v. H. übergebe ich den Austellern.“³¹² Gemeint war der Hofjägermeister, Heinrich Freiherr von Heintze (1834–1918), der selbst nicht offiziell als Leihgeber auftrat, seine Sammlung aber über seine Gattin ausstellen ließ.³¹³ Offensichtlich war dieser interne Verkauf durch Bode abgesegnet. Darüber hinaus liegen bislang keine Zeugnisse von Verkäufen innerhalb des Bode-Kreises vor, die im Kontext der Leihausstellungen zustande kamen. Mit der Frage nach der Funktion der Leihausstellungen als inoffizielle Kunstmärkte wird sich Kapitel 5.2.3 eingehender befassen.

311 Vgl. Bode 1930 Bd. 2 S. 158. – Ob sich Goldschmidt schließlich zum Kauf der Werke entschloss, bleibt ungewiss. Zwar listet der Auktionskatalog seiner Sammlung 1927 ein kleinformatiges Gemälde Guardis auf, doch gibt er dessen Herkunft nicht an. Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Nachlass Rudolf Philipp Goldschmidt Berlin: Kunstgegenstände und Gemälde. Versteigerung 22. November 1927*. Berlin 1927. S. 48, Nr. 211; Taf. XVI.

312 SMB-ZA, IV/NL Bode 2261, unpag.: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 13.04.1890.

313 Vgl. Verz. 7.2.3.