

4 Display und Event – Kuratorische und soziokulturelle Inszenierungsstrategien

Einige der Berliner Leihausstellungen alter Kunst wurden zwar punktuell in Studien zur Museums- und Sammlungskultur des Kaiserreichs sowie zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte einzelner Künstler oder Kunstzweige einbezogen und in Teilen durchaus eingehender beschrieben.¹ Systematische Darstellungen der das Ausstellungsformat betreffenden kuratorischen wie soziokulturellen Praktiken und Inszenierungsmechanismen liegen bislang jedoch ebenso wenig vor wie detaillierte Rekonstruktionen der einzelnen Schauen. Keines der Beispiele wurde jemals *ganzheitlich* auf seine gestalterischen Mittel, auf Objektauswahl und -arrangement sowie die Gesamtkonzeption hin untersucht. Demgemäß fehlt bislang zudem eine vergleichende Perspektive auf das Verhältnis der Schauen zueinander, wengleich insbesondere die wegbereitenden Arbeiten von Alexis Joachimides (1995, 2001) und Barbara Paul (1994) die gestalterischen Bezugnahmen einzelner Beispiele zur zeitgenössischen musealen Ausstellungspraxis ausführlich thematisierten.

Gleichermaßen blieben die Funktionen der Leihausstellungen als soziale Interaktions- und Repräsentationsräume sowie als Orte performativer Praktiken nahezu gänzlich unbeachtet. So sind bisher weder die Vorbesichtigungen und Eröffnungszeremonien noch die Einbindung der Schauen in erweiterte Rahmenprogramme etwa im Kontext der höfischen Festsaison übergreifend erforscht worden.² Betrachtungen zum Ausstellungsbesuch und -publikum speziell temporärer historischer Expositionen sind – von den Weltausstellungen abgesehen – gemeinhin rar.³ Sie stellen nach wie vor ein grundlegendes Desiderat für die Erforschung ephemerer Kunstausstellungen im Allgemeinen und von Privatbesitzausstellungen im Besonderen dar.

Im Folgenden werden die gewählten Fallbeispiele nun erstmals auf Basis bislang weitgehend unbekannter zeitgenössischer Bild- und Textquellen auf ihre kuratorischen

1 Vgl. exempl. Kriebel 2019. – Dies. 2018. – Dies. 2015. – Vogtherr 2014. – Kuhrau 2005 S. 124–129. – Joachimides 2001 S. 65 f. – Ders. 1995 S. 146–150. – Paul 1994 S. 208–210.

2 Erste Teiluntersuchungen zu den Leihausstellungen der Akademie liefert: Kriebel 2019. – Dies. 2018.

3 Vgl. hierzu etwa Savoy, Bénédicte/Sissis, Philippa (Hgg.): *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher. 1830–1990*. Köln, Weimar, Wien 2013. – Salsa, Alena: *Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Die Rolle des Besuchers für das museale Handeln um 1900 im Vergleich zu heute. Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft*. Hamburg 2009. – Feist, Peter H.: *Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Liskar, Elisabeth (Hg.): *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“*. Wien 1986. S. 79–86.

Inszenierungsstrategien und soziokulturellen Repräsentationsmechanismen hin untersucht. Dabei werden die Schauen in einem ersten Schritt so umfassend wie möglich rekonstruiert und analysiert, um die Inszenierungswirkung der kuratorischen Praktiken darzustellen und herauszuarbeiten, ob und mit welchen Mitteln einzelne Leihgaben oder Privatsammlungen (und damit implizit auch deren Besitzerinnen und Besitzer) unter der Masse der Exponate (respektive der Beteiligten) herausgehoben wurden.

Der zweite Teil des Kapitels widmet sich den Ausstellungen als soziokulturelle Events, wobei insbesondere der Frage nachgegangen wird, wie die Schauen selbst und zugleich die darin repräsentierten Ziele ihrer Akteure (medial) inszeniert wurden und an welche Art Publikum sie gerichtet waren. So können nicht nur die Öffentlichkeitswirksamkeit und der Stellenwert des Formats innerhalb der Entwicklung des historischen Ausstellungswesens näher ausgelotet werden, sondern es wird auch ein Beitrag zum Verständnis der Privatbesitzausstellungen als vermittelnde Instrumente für die Kommunikation und Durchsetzung kunstwissenschaftlicher, kultur- respektive museumspolitischer sowie soziokultureller Interessen geleistet.

4.1 Zur Methodik der Ausstellungsanalyse

Während die kunstgeschichtliche Hermeneutik mit ihrer klassischen ikonografisch-ikonologischen Methode zur Objektbeschreibung und -deutung, ergänzt durch neuere Ansätze der Bildwissenschaften ein breites praktisches wie theoretisches Instrumentarium zur Erforschung künstlerischer Werke in ihren jeweiligen historisch-politischen Kontexten liefert,⁴ fehlt es der museologischen Ausstellungsforschung weiterhin an einer festen Methodologie zur Beschreibung, Analyse und Interpretation speziell historischer Kunstaustellungen. Die immer zahlreicher werdenden fachlichen Positionen, die sich konkret mit der Ausstellungsanalyse befassen, liefern vielversprechende interdisziplinäre Zugänge in Anlehnung an Methoden der Geschichts-, Kultur-, Theater- oder Literaturwissenschaften sowie der Linguistik, fokussieren jedoch überwiegend museale Expositionen und nahezu ausschließlich solche der vergangenen 50 Jahre.⁵ Somit gilt es für die vorliegende Betrachtung zunächst eine adäquate Analysemethode zu erarbeiten,

4 Vgl. exempl. Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln 2007. – Belting, Hans u. a. (Hgg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1988.

5 Vgl. insbes. Knop, Linda-Josephine: *Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick*. In: Hemken 2015 S. 163–184. – Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Berlin, Bielefeld 2013. – Scholze, Jana: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Baur 2010 S. 121–148. – Dies.: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004. – Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld 2006. – Dies.: *Oberfläche und Subtext. Zum Projekt »Spots on Spaces«*. In: Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hgg.): *Seiteneingänge. Museumsseite und Ausstellungsweisen*. Wien 2000. S. 77–116. – Schärer, Martin: *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*. München 2003. – Bal, Mieke: *Double exposures. The subject of cultural analysis*. New York u. a. 1996.

die den spezifischen Rahmenbedingungen temporärer Leihausstellungen sowie dem fragmentarischen Materialkorpus der historischen Quellen gerecht werden kann und eine konkrete Annäherung an die Frage nach den kuratorischen Strategien zur Inszenierung und Repräsentation privaten Kunstbesitzes ermöglicht.⁶

Ausgehend von einer Theorie der Dinge als Zeichen, die Krzysztof Pomian bereits 1988 mit seinem Begriff der *Semiophoren* für den Bereich der Museums- und Sammlungsforschung konkretisierte,⁷ bedienten sich unter anderem die Studien von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2000, 2006) sowie Jana Scholze (2004, 2010) für ihre Analysen primär kultursemiotischer Zugänge auf Grundlage der theoretischen Überlegungen von Roland Barthes und Umberto Eco.⁸ Sie verstehen Museumsausstellungen als „komplexe Medien“, in denen „Signifikations- und Kommunikationsprozesse“ stattfinden, die von den Betrachtern zu decodieren sind.⁹ Diese Bedeutungsprozesse innerhalb der Ausstellungen hängen laut Scholze von den sozialen Werte- und Bezugssystemen sowie individuellen Kenntnissen und Erfahrungen der Rezipienten ab, sind also prinzipiell wandelbar. Somit ist eine Ausstellung grundsätzlich nie auf nur eine Art zu lesen, sondern sie wird von jedem Besucher und jeder Besucherin potenziell anders interpretiert. Allerdings werden bestimmte Lesarten durch die Inszenierung¹⁰ und die kuratorische Gestaltung der Ausstellung, das heißt die spezifische Anordnung und gegebenenfalls auch Hierarchisierung der Exponate, als intendierte Interpretationen akzentuiert, während andere in den Hintergrund gestellt werden.¹¹ Schließlich wird die Polysemie der zahlreichen Bedeutungsträger reduziert und eine Art Konsens im Kommunikationsprozess der Ausstellung gebildet.¹²

Um die von den Kuratoren vorgesehene Lesart präzisieren zu können, wird die Analyse der Fallbeispiele in Anlehnung an Scholze, Muttenthaler und Wonisch wie folgt vorgehen: Zunächst werden die architektonische Disposition der Ausstellungssäle, die

6 Zu den Begriffen Inszenierung und Repräsentation im Ausstellungskontext vgl.: Thiemeyer, Thomas: *Inszenierung*. In: Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hgg.): *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Göttingen 2015. S. 45–62. – Baur, Joachim: *Repräsentation*. In: Ebd. S. 85–100.

7 Vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988. – Weiterhin: Schmitz-Emans, Monika: *Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns*. In: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hgg.): *Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018. S. 149–167; bes. S. 150. – Thiemeyer, Thomas: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hgg.): *Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation*. Bielefeld 2014. S. 41–53.

8 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964. – Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. – Ders.: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

9 Scholze 2010 S. 129. – Vgl. weiterhin: Dies. 2004 S. 11 f. – Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

10 Thiemeyer begreift Inszenierungen als Strategien, im Sinne „absichtliche[r] Handlungen, die etwas erzeugen, um Wahrnehmung zu lenken und Aufmerksamkeit zu erregen“. Thiemeyer 2015 S. 54.

11 Analog dazu untersuchten Muttenthaler und Wonisch, „in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmittel in einem Raum eingesetzt werden, um bestimmte Lesarten nahezulegen.“ Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

12 Vgl. Scholze 2010 S. 137.

Eingangs- und Ausgangssituation sowie die Raumfolgen betrachtet und der intendierte Rundgang durch die Räume so weit wie möglich rekonstruiert, um den allgemeinen Ausstellungsaufbau und die Rangfolge der Haupt- und Nebensäle (erkennbar durch Lage, Größe und Ausstattung) nachvollziehen zu können. In einem weiteren Schritt werden die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen innerhalb der einzelnen Räume herausgearbeitet, um die strukturelle Ordnung der Schauen, etwa einen linear chronologischen Aufbau oder eine Sortierung nach Schulen, Regionen, Gattungen oder Techniken, kenntlich zu machen.¹³

Schließlich rücken die Exponate selbst in den näheren Fokus. Dabei wird gefragt, welche Werke ausgewählt wurden, in welchen Räumen sie sich befinden und wie sie dort mit kuratorischen Mitteln präsentiert und inszeniert werden. Sind sie als freistehende Einzelstücke, in Vitrinen oder Ensembles mit anderen Gegenständen arrangiert? Befinden sie sich in der Blickachse einer Raumflucht, gegenüber des Eingangs, an einer Haupt- oder einer Nebenwand? Sind sie gut sichtbar auf Augenhöhe oder sehr weit oben gehängt, wo sie womöglich gar dem Blick der Besucher entgehen könnten? Eine genaue Betrachtung der exakten Positionierung der einzelnen Objekte im Raum sowie ihr Verhältnis zueinander ist nicht nur für das Verständnis des akademischen, ästhetischen und kuratorischen Gesamtkonzepts der Ausstellung von Bedeutung, sondern insbesondere auch für die Erforschung ihres Zeichen- und Repräsentationscharakters als Leihgaben aus Privatbesitz entscheidend.

Wie zu Beginn der Arbeit erläutert, diente der Besitz von Kunst (speziell der Alten Meister) zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs neben anderen Aufgaben wie der Ausstattung luxuriöser Funktionsräume, als mäzenatische Tätigkeit oder schlicht als Wertanlage in erster Linie der persönlichen Repräsentation und positiven Selbstdarstellung ihrer Eigentümer. Sie drückten darin ihren individuellen Geschmack aus, machten ihren Bildungs- und Wohlstand kenntlich und gerierten sich als Angehörige sozialer Eliten.¹⁴ Eine der hier behandelten zentralen Fragen ist die nach den möglichen sozialen Effekten des Transfers dieses repräsentativen Kunstbesitzes aus dem privaten Umfeld der Wohnräume dieser Sammler respektive Eigentümer in den öffentlichen Bereich einer ephemeren Ausstellung. Jana Scholze konstatierte in ihrer Dissertation, dass Ausstellungsobjekte im Prozess der Musealisierung ihre ursprüngliche Gebrauchsfunktion, ihren praktischen Zweck verlieren und in ihrer neuen Eigenschaft als Exponate nunmehr lediglich als Zeichen fungieren, die auf ihren funktionellen, kulturellen oder sozialen Kontext verweisen.¹⁵ Doch kann dieser Funktionsverlust im speziellen Fall der Leihausstellungen auch für die Aufgabe eines Kunstwerks als Mittel der persönlichen Repräsentation gelten?

Wohlgemerkt schloss Scholze Kunstausstellungen explizit aus ihrer Untersuchung aus, da eine semiotische Vorgehensweise, die Ausstellungsobjekte allein auf ihren Zeichencharakter reduziere und ihrer Ansicht nach für die komplexen Realitäten der bildenden Kunst zu kurz greife, obgleich sich Kunstwerke im Rahmen ästhetischer Codes durchaus

13 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 46.

14 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

15 Sie begreift Musealisierung „als semiotische Erscheinung oder Symbolisierungsprozess, wo der Gebrauchswert eines materiellen Objekts in einen kulturellen symbolischen Wert umgewandelt wird.“ Vgl. Scholze 2004 S. 19.

als kulturelle Zeichen lesen ließen.¹⁶ Die Autorin der vorliegenden Arbeit sieht jedoch gerade in einer bewusst verkürzenden Betrachtung der Exponate als Zeichen im Sinne von ‚Repräsentationen‘ eine Möglichkeit,¹⁷ die konkrete Frage nach den sozialen Effekten der Ausstellungs-beteiligung mithilfe des semiotischen Ansatzes für den Fall der Berliner Leihausstellungen fruchtbar zu machen.

Zunächst muss dafür die Repräsentationsaufgabe als ein möglicher ‚funktionaler Nutzen‘ von Kunstbesitz definiert werden. Diese Setzung ist als Prämisse der folgenden Überlegungen ebenso unumgänglich wie die Annahme, dass Objekte, die leihweise ausgestellt, also nur zeitweilig aus ihrem aktuellen Gebrauchskontext entfernt und später dahin zurückgeführt werden, prinzipiell denselben Signifikationsprozess durchlaufen wie dauerhaft musealisierte Objekte. Exponate in Leihausstellungen werden somit gewissermaßen *temporär musealisiert*.

Auf den konkreten Fall der Berliner Leihausstellungen übertragen bedeutete dies, dass etwa ein Renaissancegemälde, das in Privatbesitz zusammen mit weiteren Kunstwerken, Gebrauchsobjekten und dem Mobiliar als Teil der Wohnausstattung fungierte, also vordergründig dekorative Zwecke erfüllte, dieser Aufgabe zeitweilig nicht dienen konnte.¹⁸ In der Ausstellung aber wurde das Gemälde in einem völlig anderen Arrangement, womöglich zusammen mit Objekten zahlreicher weiterer Sammlungen präsentiert und wirkte nun im Sinne des semiotischen Ansatzes nach Barthes als Signifikat (Bedeutungsträger) für seinen Ursprungs-, genauer gesagt seinen *Entstehungskontext*, also etwa als Vertreter einer bestimmten Kunstepoche, -gattung oder Stilrichtung, je nachdem welche Interpretation im Ausstellungszusammenhang nahegelegt wurde.¹⁹

Ausgehend von der zuvor beschriebenen Polysemie der Bedeutungsträger einer Ausstellung, können insbesondere *geliehene* Exponate zugleich jedoch als Zeichen für ihren *aktuellen Besitzkontext* fungieren und, so die These dieser Betrachtung, zu Repräsentationen ihrer Eigentümer werden.²⁰ Sofern ihre Eigenschaft als Leihgaben transparent und ihre Herkunft aus einer konkreten Privatsammlung kenntlich gemacht wird, bleibt ihnen ihre

16 Vgl. Scholze 2004 S. 139, Anm. 22. – Muttenthaler und Wonisch bezogen dagegen durchaus kunsthistorische Expositionen in ihre Studie mit ein. Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006 S. 111–145.

17 Vgl. Baur 2015 S. 97.

18 Wie das Beispiel von Julie Hainauers Forderungen nach einem adäquaten Ersatz für einen von ihr geliehenen Gobelin eindrücklich zeigte, hatte dies offensichtlich massive Auswirkungen auf die Nutzbarkeit solcher Räume. Vgl. Kap. 3.2.2.2.

19 Dabei gilt zu bedenken, dass Kunstwerke in Privatbesitz durch zumeist mehrfache Transfers im Laufe ihrer Objektbiografie immer wieder neu kontextualisiert und dabei unterschiedlich ‚gebraucht‘ wurden. Folglich laufen hinsichtlich der Ursprungsfunktion eines Objektes im Zuge seiner Privatisierung prinzipiell ähnliche Prozesse ab wie ihm Zusammenhang mit einer Musealisierung. Die Privatsammlung stellt bei historischen Kunstwerken, wie sie hier im Fokus stehen, in der Regel nicht den tatsächlichen Ursprungskontext, sondern den aktuellen (sekundären) Gebrauchs- und Besitzkontext dar.

20 Prinzipiell gilt dies freilich auch für dauerhaft musealisierte Objekte, sofern der Vorbesitzer im Ausstellungskontext kenntlich gemacht wird. Es sei etwa an James Simons Stiftungen an das KFM gedacht. Hierin wird wiederum eine Analogie in der repräsentativen Funktion von Schenkungen und Leihgaben deutlich. Vgl. hierzu: Kap. 5.2.

Repräsentationsfunktion somit dauerhaft inhärent und wird lediglich zeitweise vom privaten Lebensbereich ihres Besitzers respektive ihrer Besitzerin in den öffentlichen Raum der Ausstellung verlagert. Demnach geht die ursprüngliche repräsentative Funktion der Exponate einer Leihausstellung durch ihren Transfer an einen öffentlichen Ort keineswegs verloren, sondern sie erfährt durch die erhöhte Sichtbarkeit der Werke tatsächlich sogar eine Intensivierung.

Um nun zur Analysemethode zurückzukehren, sei nochmals auf die Inszenierung, speziell die Positionierung der Objekte im Ausstellungskontext eingegangen. In den folgenden deskriptiven Fallanalysen wird an die eben formulierten Gedanken anknüpfend davon ausgegangen, dass die Platzierung eines Exponats nicht nur als Aussage über seinen historischen oder künstlerisch-ästhetischen Wert zu lesen ist und der Vermittlung kunstwissenschaftlicher Inhalte dient, sondern zugleich in Verbindung mit seinem Repräsentationswert stehen kann. So ist anzunehmen, dass diejenigen Exponate, die sich an zentraler Stelle – etwa an der Hauptwand des größten Saals oder in der Mitte eines Raums – befinden, durch diese nobilitierende Platzierung als besonders bedeutende Werke kenntlich gemacht werden und in der Folge höhere Aufmerksamkeit durch das Publikum erfahren. Für die Eigentümer dieser Werke bedeutet dies unweigerlich eine Steigerung ihres Prestiges als Kunstkenner und -sammler. Somit lässt sich die Prämisse der folgenden Ausstellungsanalyse auf eine einfache Formel verkürzen: Je prominenter die Platzierung eines Werks in der Ausstellung, desto höher sein Repräsentationswert für seinen Besitzer respektive seine Besitzerin.

Dass die Leihgeber der Berliner Ausstellungen teils großen Wert auf eine prominente Positionierung ihrer Kunstschätze legten, wurde in Kapitel 3.2.2.2 bereits veranschaulicht. Am Beispiel von Marcus Kappels wiederholt ausgedrückten Wunsch nach einer bestimmten Platzierung seiner Rembrandt-Werke, die 1914 möglichst im Hauptsaal der Akademie, jedoch unbedingt „zusammen und gesondert“ gezeigt werden sollten, wurde ferner deutlich, dass die *geschlossene Präsentation* größerer Sammlungsbestände innerhalb des Ausstellungsdisplays ein weiteres wesentliches Kriterium der Inszenierung von Privatbesitz darstellt.²¹ Auf diese Weise werden die Leihgaben einer einzelnen Person aus der Masse der Exponate herausgehoben und als Teile einer intentional angelegten Kollektion sichtbar gemacht. Der Leihgeber wird somit nicht länger als ein Kunstliebhaber unter vielen repräsentiert, sondern kann sich als versierter Sammler distinguieren.²²

Folglich wird die Kategorie Besitz, die wohl allein im Kontext einer Leihausstellung derart relevant werden kann, in Verbindung mit der Platzierung der Exponate zum zentralen Analysekriterium der nachfolgenden Betrachtungen – vorausgesetzt die Leihgeber der ausgestellten Werke sind als solche für das Publikum erkennbar. In einigen Fällen wird anhand fotografischer Aufnahmen oder schriftlicher Belege deutlich, dass die Werke mittels einer Beschilderung näher zuzuweisen waren. Ergänzend wurden für fast alle Schauen Ausstellungsführer oder -verzeichnisse herausgegeben, die die Namen der Besitzerinnen und Besitzer zumeist in unmittelbarer Verbindung mit ihren jeweiligen Leihgaben nennen. Schließlich erwähnten die Fachrezensionen sowie die von den Kuratoren publizierten

21 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 22.04.1914.

22 Hierzu weiterhin: Kap. 5.2.1.

Begleitartikel stets die konkrete Zugehörigkeit der dort beschriebenen Exponate zum Besitz ihrer Leihgeberinnen und Leihgeber.

Abschließend seien einige allgemeine Grundsätze der folgenden Betrachtung dargestellt. Die beschreibende Analyse der Beispiele bezieht sich auf *Rekonstruktionen* der jeweiligen Displays, die auf unterschiedlich dicht überlieferten historischen Quellen sowie auf punktuell erhaltenen Fotografien variierender Qualität beruhen und somit wie die Fallanalysen selbst explizit als *Interpretationen* zu verstehen sind.

Nicht immer können absolute Aussagen über das Aufstellungskonzept oder den konkreten, vollständigen Aufbau aller Schauen getroffen werden, sodass die Analysen unterschiedlich dicht und umfangreich ausfallen werden. Einzelne Ausstellungsbereiche lassen sich nur cursorisch oder hypothetisch rekonstruieren, was in den jeweiligen Fällen transparent gemacht und kritisch diskutiert werden soll.²³ Gleiches gilt für die Zuschreibung und Bezeichnung der Exponate. Die Identifizierung der in den Katalogen und Verzeichnissen aufgeführten Leihgaben stellt nicht nur aufgrund ihrer enormen Menge eine besondere Herausforderung dar. Auch die zeitgenössischen Benennungen lassen in vielen Fällen keine nachträglichen Zuweisungen an konkrete Künstler und Künstlerinnen zu, da sie allenfalls vage oder unzutreffend formuliert waren. Mithilfe der in den Begleitpublikationen abgebildeten Zeichnungen, Drucke und Fotografien sowie der zum Teil sehr detaillierten Werkbeschreibungen kann jedoch eine Vielzahl der Exponate exakt zugewiesen werden. Da die Autorschaft vieler dieser Werke oft noch immer diskutiert wird, können aktuellere Zuschreibungen nicht in allen Fällen wiedergegeben werden. Grundsätzlich werden die Bezeichnungen aus den Katalogen übernommen und nur in bekannten Einzelfällen korrigiert.

Zuletzt lässt sich eine realistische Besucherperspektive als bedeutungsstiftendes Element im Kommunikationsprozess der Ausstellung für die historischen Fallbeispiele kaum rekonstruieren. Da Aussagen über individuelle Erfahrungen des Ausstellungsbesuchs, etwa die räumliche und atmosphärische Wirkung der Schauen nur selten erhalten sind, können diese Kriterien nur am Rande der Untersuchung betrachtet werden. Anders als bei der Analyse gegenwärtiger Ausstellungsprojekte, kann die so wichtige Betrachtung aus Sicht der Besucherinnen und Besucher in der Erforschung historischer Ausstellungen – zumindest für die vorliegenden Fallstudien – nur eine untergeordnete Rolle spielen.

4.1.1 Mustersammlung und Epochenräume – Die Gewerbeausstellung im Zeughaus (1872)

Die Leihausstellung im Königlichen Zeughaus nimmt nicht allein in ihrer Eigenschaft als Gewerbebeschau eine Sonderrolle in der Gruppe der untersuchten Beispiele ein. Mit einem Bestand von nahezu 4.000 Exponaten und einer Gesamtdauer von zehn Wochen war sie die umfangreichste und längste unter ihnen. Sie umfasste „ältere kunstgewerbliche

23 Ergänzend werden dort, wo detaillierte Beschreibungen vorliegen und die Identifikation ausreichend vieler Exponate möglich ist, grafische Rekonstruktionen beziehungsweise Rekonstruktionsvorschläge einzelner Ausstellungssäle als visuelle Hilfsmittel erstellt. Siehe Anhang 7.5.



Abb. 3 Unbek. Stecher, *Das Zeughaus und die Königswache in Berlin*, um 1880, Stahlstich nach einer Zeichnung von Hugo Spindler, Maße und Verbleib unbek.

Gegenstände, welche von allen Völkern und Zeiten bis zum Jahre 1840 herrühren“ und versuchte somit die Entwicklung der angewandten Kunst bis in die jüngste Vergangenheit enzyklopädisch abzubilden.²⁴ In diesem universellen Anspruch unterschied sie sich deutlich von den späteren Ausstellungen, die sich allenfalls einzelnen Epochen und Genres widmeten beziehungsweise keinem konkreteren kunstwissenschaftlichen Programm folgten.

Eine Grundvoraussetzung für die Dimensionen und Gestaltungsmöglichkeiten der Ausstellung war die räumliche Disposition des Zeughauses (**Abb. 3**). Der Entschluss, die Kunstgewerbeausstellung im Arsenal des Preußischen Heeres zu veranstalten, schien zunächst auf praktischen Gründen zu beruhen, da die Räume einerseits genügend Platz für die zahlreichen, teils großformatigen Exponate boten und andererseits dank der Fürsprache des Kronprinzen verfügbar gemacht werden konnten. Darüber hinaus befand sich die im Zeughaus untergebrachte historische Waffensammlung zu diesem Zeitpunkt in einer Phase der Umgestaltung, da mit dem Hinzukommen der Beutewaffen aus dem Deutsch-Französischen Krieg eine Neuordnung des Bestandes notwendig geworden war.²⁵ Die Verbindung dieser Reorganisation und der vorübergehenden Einrichtung der Leihausstellung schien naheliegend.

24 o.V.: *Kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin*. In: *Kunstchronik* 7.1872, H. 24, 06.09.1872, Sp. 437.

25 Vgl. Müller, Heinrich: *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*. Berlin 1994. S. 120 f.



Abb. 4 Unbek. Stecher, *Der obere Saal im königlichen Zeughaufe zu Berlin zur Zeit der Gewerbeausstellung*, 1844, Holzstich.

Doch auch jenseits pragmatischer Bedenken muss die Wahl dieses Ausstellungslokals als bedachter Entschluss ernst genommen werden. Sie ist als Teil der Inszenierung dieses ephemeren Museums und der Repräsentation seiner Initiatoren sowie als bedeutungstiftendes Element für das gesamte Vorhaben zu verstehen. Der 1729 unter König Friedrich Wilhelm I. (reg. 1713–1740) vollendete Barockbau hatte im 18. Jahrhundert das größte Waffendepot des Königreichs Preußen beherbergt und bereits zu Beginn der 1830er Jahre mit der Einrichtung der Königlichen Waffen- und Modellsammlung erstmals eine museale Funktion erhalten.²⁶ 1844 veranstaltete die Preußische Staatsregierung hier die *Allgemeine Ausstellung deutscher Gewerbeerzeugnisse* (Abb. 4), die Produkte aus 30 Mitgliedsstaaten des Deutschen Zollvereins präsentierte und als eine der ersten gesamtdeutschen Industrieausstellungen für die Herausbildung einer ‚nationalen‘ Gewerbeindustrie wegweisend wurde.²⁷ Folglich stellte das alte Arsenal einen symbolträchtigen Erinnerungsort dar, der die militärische Stärke Preußens (und nunmehr auch des neuen Kaiserreichs) verkörperte und zugleich einen Anknüpfungspunkt an die traditionelle fürstliche Kultur- und Gewerbebeförderung bot.

26 Vgl. ebd. S. 50–86.

27 Vgl. ebd. S. 87.

Anders als bei der Ausstellung von 1844 wurden diesmal nicht beide Etagen des Gebäudes, sondern ausschließlich die Hallen des Obergeschosses (**Abb. 5a, b**) genutzt. Trotz der enormen Masse an Exponaten wurden lediglich die äußeren Jochreihen des Ost-, West- und Südflügels sowie die vom Innenhof abgehende Waffenhalle für die Ausstellung hergerichtet. Die zum Hof hin gelegenen Bereiche des Obergeschosses beherbergten nach wie vor das Gewehrdepot, das durch provisorische Wände oder Schränke mit weiteren Teilen der Waffensammlung des Zeughauses von den übrigen Schauräumen getrennt war.²⁸ Der Nordflügel, in dem unter anderem die französischen Kriegstrophäen untergebracht waren, blieb ebenfalls von der Ausstellung separiert.²⁹

Die Ausstellungsgäste erreichten das Obergeschoss über einen provisorischen Zugang im Innenhof. Hier war durch den Architekten Ferdinand Luthmer (1842–1921) ein Treppenhaus errichtet worden, das zu einem Vorraum mit einer Garderobennische und weiter in die Waffenhalle führte.³⁰ Clemens Denhardt (1852–1929) beschrieb das Eintreten in die Ausstellung folgendermaßen:

Man gelangt zuerst in einen fast quadratischen durch 5 Fenster der Hoffront erleuchteten Raum, eine Art Vestibul, dessen 3 Wandflächen [...] in ansprechender Weise mit Trophäen aller Arten und Zeiten decorirt sind. Zwischen ihnen sind grosse bronzierte Glasschränke aufgestellt, die einen Theil der Waffensammlung des Zeughauses bergen. Vier mächtige Pfeiler, ganz mit blank polirten Gewehrläufen unkleidet [sic], tragen die Decke dieses Raumes, von der im Mittel, zwischen diesen Stützen ein aus Cavalleriesäbeln und Reiterpistolen zusammengesetzter Kronleuchter herabhängt.³¹

Denhardt ging im Weiteren auf die aus einem Geschütz gegossene Siegesssäule unterhalb des Lüsters ein und erwähnte neun historische Rüstungen sowie freistehende geharnischte Pferde mit gerüsteten Reitern, die um die verkleideten Stützen gruppiert waren. Den südlichen Abschluss der Halle bildete zuletzt das überlebensgroße Gipsmodell einer von Christian Daniel Rauch (1777–1857) entworfenen Statue Friedrichs I., umgeben von Waffen, Fahnen und Standarten.³² Ludwig Pietsch (1824–1911) zufolge zeigte der Vorraum prinzipiell dieselbe Anordnung wie 1844 und hatte „durchaus seine alte Zeughaus-Waffenhallen-Physiognomie bewahrt“.³³ Indem Julius Lessing, der das Arrangement der Exponate verantwortete, die ursprüngliche Funktion des Saals als eine Art repräsentatives

28 Vgl. Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughause II–IV*. In: VZ Nr. 221, 21.09.1872, unpag.; Nr. 225, 26.09.1872; Nr. 232, 04.10.1872, unpag.; bes. Nr. 221. – Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. II. Occidentalische Arbeiten*. In: KuG 6.1872, H. 47/48, S. 681–695, H. 51/52 S. 729–735; bes. S. 682.

29 Vgl. Müller 1994 S. 118–121. – Zehlicke, Adolph: *Aus Berlin*. In: DZ Nr. 244, 05.09.1872, S. 7 f. – Mit dem Ausschluss der Beutewaffen des Deutsch-Französischen Krieges befasst sich Kap. 4.2.1 ausführlicher.

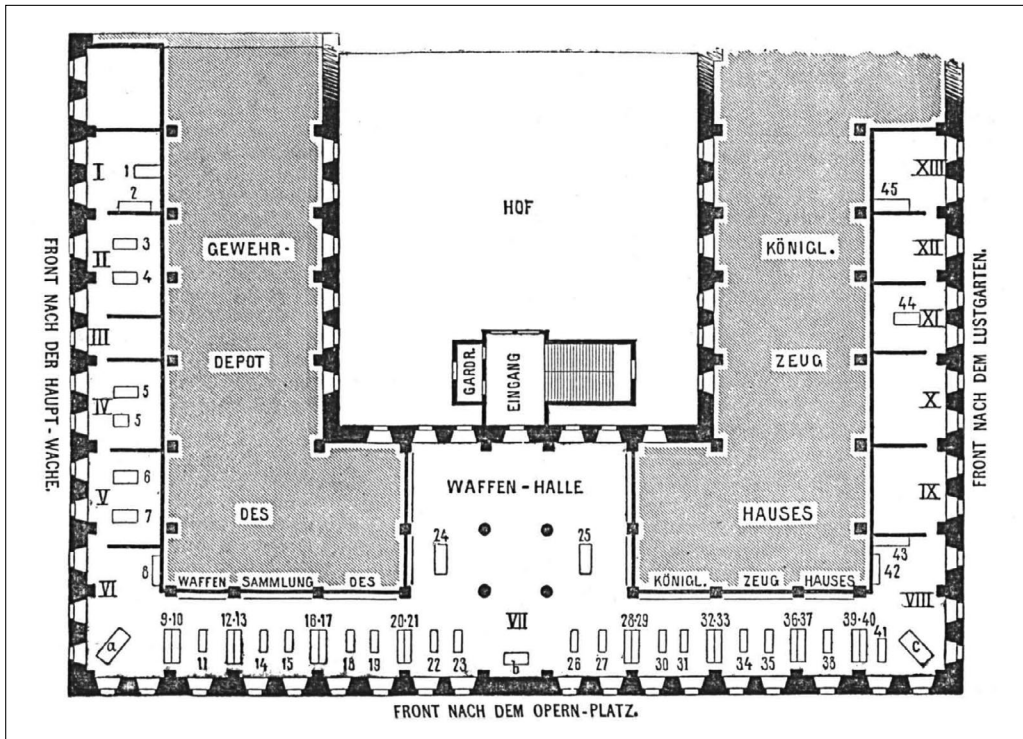
30 Vgl. Pietsch 1872 (Nr. 221) unpag. – Denhardt 1872b S. 682.

31 Denhardt 1872b S. 682. – Denhardt irrte allerdings in der Annahme, dass die zwischen den Säulen befindlichen Schränke Bestände des Zeughauses zeigten. Dort befand sich die Waffensammlung des Prinzen Karl. Vgl. Kat. 1872 S. 11.

32 Denhardts Darstellung entspricht weitgehend dem Zustand dieses Bereichs, den eine fotografische Aufnahme aus dem Jahr 1874/75 wiedergibt. Vgl. Müller 1994 S. 121, Abb. 140.

33 Pietsch 1872 (Nr. 225) unpag.

5a



5b

Zimmer I. Mittelalter. 10—15. Jahrhundert.	Schrank 24. Waffen und Kostbarkeiten Sr. R. G. des Prinzen Karl.
Schrank 1. do. do.	Schrank 24. a
Wandschr. 2. do. do.	b Statue Friedrich Wilhelm I.
Zimmer II. Italienische Renaissance. 16. Jahrhundert.	Schrank 26. Venetianisches Glas. 16.—17. Jahrhundert.
Schrank 3. Italienische Bronzen. do.	Schrank 27. do. do.
Schrank 4. Email. Limoges. do.	Wandschr. 28. do. do.
Zimmer III. Italienische Renaissance. do.	Wandschr. 29. Seidentapeten 16—17. Jahrhundert.
Zimmer IV. Deutsche Renaissance. 16—17. Jahrhundert.	Schrank 30. Deutsches Glas, do.
Schrank 5. Pommerischer Kunstschrank.	Schrank 31. Schlesiſch-sächſiſches Glas. 18. Jahrhundert.
Zimmer V. Deutsche Renaissance. do.	Wandschr. 32. Stoffe.
Schrank 6. Gold- u. Silberarbeiten Deutschl. do.	Wandschr. 33. Deutsche Holzarbeiten. 16—17. Jahrhundert.
Schrank 7. do. do.	Schrank 34. Elfenbein etc. do.
Zimmer VI. Persien, Indien, Türkei.	Schrank 35. Metallarbeiten. do.
Wandschr. 8. do. do.	Wandschr. 36. Schmiedeeisen, Kupfer.
a. Reiterbild des Kaisers Wilhelm von Drake.	Schrank 37. Stoffe.
Wandschr. 9. Italienische Majolika. 16. Jahrhundert.	Schrank 38. Metallarbeiten. 16—17. Jahrhundert.
Wandschr. 10. do. do.	Wandschr. 39. Stoffe.
Schrank 11. do. do.	Raum VIII. China. Japan.
Wandschr. 12. do. do.	Wandschr. 40. Stoffe. China, Japan.
Wandschr. 13. do. 17. Jahrhundert.	Schrank 41. Lack, Elfenbein, Bronze. Japan.
Schrank 14. Deutsche Krüge. 16—17. Jahrhundert.	c. Reiterbild Königs Friedrich Wilhelm IV. von Drake.
Schrank 15. do. do.	Schrank 42. Porzellan. China, Japan.
Wandschr. 16. Deutsche und holländische Fayence, Wedgwood etc.	Schrank 43. do. do.
Wandschr. 17. Deutsche Nabelarbeiten.	Zimmer IX. Zeit Friedrich I. [Louis XIV.] 1700—1740.
Schrank 18. Porzellan. Meissen. 18. Jahrhundert	Zimmer X. Zeit Friedrich II. [Louis XV.] 1740—1780.
Schrank 19. do. Deutschlanb. do.	Zimmer XI. do. do. do.
Wandschr. 20. Deutsche Nabelarbeiten. 16—17. Jahrhundert.	Schrank 44. Juwelen des 18. Jahrhunderts.
Wandschr. 21. Spitzen.	Zimmer XII. Zeit Friedr. Wilhelm II. [Louis XVI.] 1780—1800.
Schrank 22. Porzellan. Sèvres.	Zimmer XIII. Zeit Friedrich Wilhelm III. [Empire — Schinkel].
Schrank 23. do. Berlin.	1800—1840.
Mittelraum VII. Schlitzen etc.	Schrank 45. do. do.

Abb. 5a und b Grundriss der Ausstellungsräume im Obergeschoss des Königlichen Zeughauses, 1872, mit Index der Ausstellungsabschnitte.

Schaudepot beibehielt, hatte er diesen formal vom Rest der Ausstellung losgelöst.³⁴ Dies war nicht zuletzt der besonderen Eingangssituation geschuldet, da die Gäste die Schau nicht am eigentlichen chronologischen Startpunkt betraten, sondern zunächst ihr Zentrum erreichten, das sie im Laufe ihres Besuchs mehrfach passierten und durch welches sie schließlich auch verließen. Die Waffenhalle bildete somit den prunkvollen Auftakt und Schlusspunkt des Ausstellungsbesuchs.

Die Anordnung der übrigen Säle folgte schließlich zwei unterschiedlichen Systemen. So wurden „die größeren Gegenstände [und] Möbel in zwölf Zimmern, auf dem rechten und linken Flügel des Ausstellungsraumes“ in chronologisch aufeinanderfolgenden Epochenräumen präsentiert,³⁵ während „die kleinen Gegenstände in 31 Schränken technisch und historisch geordnet“, das heißt entsprechend ihrer Gewerbeart, Materialität und Herstellungstechnik, im langen offenen Südsaal als Typensammlung aufgestellt waren.³⁶ Nach diesen Prinzipien waren etwa auch die Bestände des Bayerischen Nationalmuseums und der Privatsammlung Alexanders von Minutoli (1806–1887) geordnet.³⁷

Der Rundgang durch die Epochenräume begann am nördlichen Ende des Westflügels mit Werken des Mittelalters, von denen der überwiegende Teil aus dem deutschen Raum stammte.³⁸ In zwei Schränken präsentierten sich byzantinische, romanische und gotische Goldschmiedearbeiten, Emails und Elfenbeinschnitzereien. In einem der zur Hauptwache hin gelegenen Fenster war der Kaiserstuhl des Goslaer Doms aus dem Besitz des Prinzen Karl aufgestellt worden, der zuletzt Kaiser Wilhelm I. bei der ersten Eröffnung des Deutschen Reichstags im März 1871 als Thron gedient hatte.³⁹ Aus derselben Sammlung stammte auch das *Heinrichskreuz* des Baseler Münsters, das mit weiterem Kirchengesetz in einem Schrank rechts neben dem Eingang gezeigt wurde. Zu den Prunkstücken des Raumes gehörten weiterhin ein an Veit Stoß (um 1447–1533) attributierter Klappaltar und drei in Halbfigur geschnitzte Heilige von Tilmann Riemenschneider (um 1460–1531) an der hinteren Saalwand.

Die Räume II und III widmeten sich der italienischen und die Zimmer IV und V der deutschen Renaissance. Die italienischen Stücke stammten fast ausschließlich aus den Sammlungen des Prinzen Karl und der Familie Pourtalès. Gezeigt wurden neben mehreren Brauttruhen, Stühlen und Schränken sowie Bilder- und Spiegelrahmen überwiegend figürliche Schnitz-, Schmiede- und Töpferarbeiten. Darunter befanden sich auch zwei „Figuren“ von Luca della Robbia (um 1400–1481) sowie die Bronzestatuetten *Neptun* und

34 Dies machte er auch im Ausstellungsführer deutlich, in dem er mit einer Beschreibung der Waffenhalle begann und anschließend „die kunstgewerbliche historische Sammlung“ separat besprach. Vgl. Kat. 1872 S. 12.

35 Zum Begriff des Epochenraums siehe: Meyer, Corina: *Museale Präsentation und Vermittlung von Kunstgewerbe – am Beispiel des Kunstgewerbemuseums Berlin*. In: *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung*. Nr. 39. Berlin 2007. S. 28.

36 Vgl. Kat. 1872 S. 11.

37 Vgl. Meyer 2007 S. 26. – Die Sammlung Minutoli, als deren Verwalter Julius Lessing eingesetzt war, bildete bekanntlich den Grundstock des Berliner Kunstgewerbemuseums.

38 Vgl. Kat. 1872 S. 12–15.

39 Vgl. ebd. S. 13.



Abb. 6 Danese Cattaneo zugeschr., *Mars (Allegorie des Sommers und des Feuers)* und *Neptun (Allegorie des Winters und des Wassers)*, ca. 1545, Bronze, H. 119,4 cm bzw. 121,9 cm.

Meleager beziehungsweise *Mars* (**Abb. 6**) von Danese Cattaneo (um 1509–1572), die auch später noch mehrfach auf Leihausstellungen gezeigt wurden.⁴⁰ Dass in einer Gewerbeausstellung auch Werke der bildenden Kunst präsentiert wurden, mag zunächst überraschen. Als ergänzende dekorative Ausstattungsstücke eines Epochenraums werden sie jedoch verständlich. Zudem ging Lessing in seiner Beschreibung der Plastiken weniger auf ihre

40 Ebd. S. 16, 20. Lessing konnte die Plastiken zu diesem Zeitpunkt nicht eindeutig zuordnen. Er bezeichnete sie als „zwei halb lebensgroße Figuren, Neptun und ein jugendlicher Heros“ und schrieb sie einem venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts zu. Anhand der Beschreibung und Provenienz muss es sich hierbei um die Plastiken handeln, die auch 1883 und 1898 gezeigt wurden. Sie galten lange Zeit als Werke Jacopo Sansovinos (1486–1570). Vgl. Kat. 1883 S. 25, Nr. 18 f. – Kat. KG 1899 Taf. XXVII. – Richardson erwähnt die Ausstellung in der Provenienzzgeschichte der beiden Skulpturen nicht. Er deutete den *Meleager* erstmals als *Mars*. Vgl. Richardson, Edgar Preston: *Two bronze figures by Jacopo Sansovino*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 29.1949, Nr. 3, S. 58–62.

motivischen und stilistischen Eigenschaften ein, sondern hob vielmehr die technischen Aspekte ihrer Herstellung im Gussverfahren hervor.⁴¹

Eines der bekanntesten und wertvollsten Objekte in der deutschen Abteilung war der *Pommersche Kunstschränk* aus dem Besitz des Gewerbemuseums, der in der Mitte des vierten Raums, umgeben von 15 Augsburger Schnitzfiguren sowie Ofenmodellen und Geweih-Leuchtern aufgestellt war. Ihm widmete Lessing im Katalog eine umfassende Beschreibung.⁴² Der Ausstellungsführer lieferte zu beinahe allen präsentierten Epochen und Kunsttechniken ausführliche Informationen, die Entwicklungslinien sowie kunst- und stilgeschichtliche oder technische Charakteristika der jeweiligen Objektgruppen wiedergaben. In der Ausstellung selbst waren „die wichtigeren und einer besonderen Erklärung bedürftigen Gegenstände [...] mit angehefteten Beschreibungen versehen“.⁴³ Wie konsequent oder detailliert diese Beschilderung gestaltet war, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, doch ist die Existenz eines Informationssystems, das ein selbstständiges Studium der Hauptwerke der Ausstellung erlaubte, ein klares Zeichen des hier verfolgten Bildungsanspruchs.

In der Gestaltung der Epochenräume war Lessing offenbar bemüht, einen möglichst einheitlichen ästhetischen Gesamteindruck zu vermitteln, indem er etwa die Wände mit zeitgenössischen Tapeten und Gobelins dekorierte und das Mobiliar zusammen mit kleineren, zeitgleichen Gebrauchsgegenständen zu Gruppen arrangierte, ohne jedoch echte kulturgeschichtliche Periodenzimmer zu schaffen. Bei der Einrichtung der Zimmer musste er sich offensichtlich auch den räumlichen Verhältnissen fügen, woraus sich an einigen Stellen auffällige Anachronismen ergaben. So befand sich etwa in Raum I auch der Bug eines Bucintoro aus dem Palazzo Tiepolo. Dieses venezianische Prachtschiff des Cinquecento muss neben den Werken der Romanik und Gotik irritierend gewirkt haben. Dass Lessing in der Disposition der Exponate gelegentlich zu Kompromissen gezwungen war, gestand er im Katalog selbstkritisch ein, als er hinsichtlich der an den Rückwänden der Renaissance-Zimmer angebrachten französischen Rokoko-Tapisserien anmerkte, dass „bei der Anordnung der Gobelins, die Bezugnahme auf die historisch geordneten Zimmer nur theilweise“ erfolgen konnte.⁴⁴ Dennoch urteilte Pietsch: „[...] diese ganze Ausstattung der Gemächer wirkt durch die gewählten Stücke, wie durch die ungemein geschmackvolle Gruppierung [sic] derselben zugleich so wohlthuend und behaglich, als sie ästhetisch, technisch und kulturhistorisch lehrreich ist.“⁴⁵

Mit Saal V schloss die Renaissance-Abteilung ab. Gezeigt wurden überwiegend Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts, dicht gedrängt in zwei Schränken. Zu sehen waren Pokale, Geschirre und Tafelaufsätze von Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529), Jonas Silber (1560–1590 aktiv), Wenzel (1507/08–1585) und Christoph Jamnitzer (1563–1618) sowie das aus dem Königlichen Krontresor geliehene Reichsschwert des Hauses Hohenzollern und das Kurschwert des Hauses Brandenburg.⁴⁶

41 Vgl. Kat. 1872 S. 20.

42 Vgl. ebd. S. 21–26.

43 Ebd. S. 11.

44 Ebd. S. 19.

45 Pietsch 1872 (Nr. 232) unpag.

46 Vgl. Kat 1872 S. 24–26.

Der folgende Ecksaal VI wich ebenso wie der auf den langen Südsaal folgende Raum VIII von der bisherigen, europäisch geprägten Anordnung ab. Lessing passte die beiden äußeren Abschnitte gestalterisch an ihre exponierte Disposition an und hob sie inhaltlich aus der Chronologie und Topografie der übrigen Raumfolge heraus, indem er dort asiatisches Kunsthandwerk aufstellte. Raum VI war den vorder- und südasiatischen Kulturen gewidmet und zeigte indische, persische und türkische Stickereien, Teppiche und Kleinkunst. Raum VIII präsentierte chinesische und japanische Stoffe, Lackarbeiten, Elfenbeine und Bronzen sowie eine Sammlung ostasiatischer Porzellane.⁴⁷ Den Asiatika gegenüber befand sich in den äußeren Hallenecken je ein von Friedrich Drake (1805–1882) gefertigtes Gipsmodell für ein Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. beziehungsweise König Friedrich Wilhelms IV., die ebenso wie der bereits genannte Statuenentwurf gegenüber der Waffenhalle zum Bestand des Zeughauses gehörten.

Der an der Hauptfront gelegene lange Saal, der mittig durch die Waffenhalle und Abschnitt VII unterbrochen wurde, diente der Präsentation einer „Sammlung kleiner Gegenstände“, die „nach der Technik geordnet“ und auf zumeist mehrere Schränke verteilt sowie in den Fensternischen aufgestellt waren.⁴⁸ Um alle Exponate sehen zu können, müssten sich die Besucherinnen und Besucher mäandernd durch die Halle und um die Schränke herum bewegt haben (**Rek. 1**). Die ersten sieben Schränke zeigten Beispiele der Kunsttöpferei, darunter etruskische Vasen, zinn- und bleiglasierete Keramiken („Luca della Robbia Waare“), Steingutarbeiten von Böttger und Wedgwood, Delfter Fayencen und italienische Majoliken sowie Porzellane aus Meißen, Sèvres und Berlin.⁴⁹ Denhardt lobte: „Fast alle bekannten Zweige der Thon-Industrie sind hier in einigen ausgezeichneten Exemplaren zusammengebracht, so dass sich dem Industriellen sowohl als dem Kunsthistoriker ein reiches Bild für sein Studium bietet.“⁵⁰

Im erwähnten Bereich VII gegenüber der Waffenhalle waren Schlitten, Kinderwagen und Sänften aus der Zeit König Friedrichs I. (1657–1713) aufgestellt. Als eine eigene Objektgruppe fügten sich die Fahrzeuge an dieser Stelle in die Mustersammlung wie auch in das Ensemble der Waffenhalle inhaltlich ein, dürften den Bewegungsraum im Eingangsbereich jedoch stark beschränkt haben.

Mit den Beispielen der Glaskunst setzte die „technische Sammlung“ im östlichen Teil der Haupthalle fort.⁵¹ Beginnend mit einigen Exemplaren antiker Glasarbeiten aus dem Antiquarium des Königlichen Museums zeigte die Ausstellung im Folgenden venezianische, deutsche und böhmische Gläser und schließlich Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Metallarbeiten sowie auf mehrere Wandschränke verteilte europäische und asiatische Stoffe und Stickereien.⁵²

47 Vgl. Denhardt, Clemens: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. I. Orientalische Arbeiten*. In: KuG 6.1872, Nr. 33–39, S. 497–503, 521–527, 537–545, 561–566, 577–581.

48 Kat. 1872 S. 27.

49 Vgl. ebd. S. 27–38.

50 Denhardt 1872b S. 733.

51 Kat. 1872 S. 38.

52 Die Wandschränke waren nicht zusammenhängend aufgestellt, sondern über die gesamte Lindenfront verteilt. Vgl. ebd. S. 43–45.

An den Eckraum VIII schloss zuletzt der zweite Teil der chronologisch aufgereihten Epochenräume an, der sich dem Kunsthandwerk des Barock, Rokoko und Klassizismus unter den Preußischen Königen widmete. Die Zimmer auf der Ostseite waren prinzipiell nach demselben Schema eingerichtet wie die Räume des Westflügels, wobei hier die Möbelgruppen deutlicher dominierten und noch häufiger durch Werke der bildenden Kunst, insbesondere Büsten und Gemälde, ergänzt und so zu ästhetisch einheitlichen Interieurs arrangiert wurden.⁵³

Raum IX zeigte die Zeit Friedrichs I. mit Möbeln und Portraits des ersten Preußischen Königspaares, Silbergerät aus dem Stadtschloss, dem Taufbecken des Berliner Domes sowie dem Thronessel Kaiser Wilhelms I., der ursprünglich Friedrich I. gehört hatte.⁵⁴ Darüber hinaus waren mehrere Modelle der für die Zeughaus-Fassade geschaffenen Kriegermasken von Andreas Schlüter (1662–1714) zu sehen, ebenso wie eine Bronzestatuette seines Reiterdenkmals für den Großen Kurfürsten.⁵⁵

Die beiden folgenden Räume präsentierten die Epoche Friedrichs II. (reg. 1740–1786). Gezeigt wurden einige, nicht näher benannte französische Gemälde aus den Berliner und Potsdamer Schlössern sowie Mobiliar aus Sanssouci. Selbst das Klavier des Preußenkönigs war hier zusammen mit seinem Notenpult und mehren Kleinoden aus seinem persönlichen Besitz aufgestellt.⁵⁶ In Raum X befand sich darüber hinaus Schadows Bronzegruppe *Friedrich der Große mit seinen Windspielen* (1822).

Seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. (reg. 1786–1797) war Kabinett XII gewidmet. Die hier gezeigten Möbel des ‚Zopfstils‘ wurden im Katalog nicht konkret identifiziert. In Lessings Beschreibung der antikisierenden Stilmerkmale wird eine abschätzige Haltung gegenüber dieser Periode erkennbar.⁵⁷

Der letzte Raum repräsentierte schließlich die Zeit Friedrich Wilhelms III. (reg. 1797–1806/1840) mit Modellen, Entwürfen und Statuetten von Schinkel, Drake, Kiss (1802–1865) und Kalide (1801–1863) sowie einigen antiken Terracotta-Arbeiten, die offenbar auf die Vorbilder des Klassizismus verweisen sollten.⁵⁸

Der gerade im letzten Ausstellungsabschnitt so emphatische Fokus auf die Könige Preußens, dürfte nicht zuletzt als eine Hinführung zur Gegenwart unter der Herrschaft des ersten Hohenzollern-Kaisers zu verstehen sein. Dass auch die Zeitgenossen dieses genealogische Prinzip erkannten, zeigt unter anderem Adolph Zehlickes Kommentar, die Ausstellung führe „gewissermaßen die Geschichte des brandenburgisch-preußischen Hauses“ und die „so oft unterschätzte Bedeutung des hohenzollern’schen Hauses für Kunst und Gewerbe“ vor.⁵⁹ Insbesondere durch die über den gesamten Ausstellungsbereich

53 Vgl. Denhardt 1872b S. 734.

54 Vgl. Kat. 1872 S. 49.

55 Vgl. Denhardt 1872b S. 734.

56 Vgl. Kat. 1872 S. 51. – Zudem befanden sich in diesem Abschnitt auch Objekte aus dem Besitz anderer Zeitgenossen des Großen Königs wie etwa eine Taschenuhr Marie Antoinettes und die „keineswegs schöne, silberne ‚Tabakspfeife Blücher’s‘ [sic]“. Denhardt 1872b S. 734.

57 Vgl. Kat. 1872 S. 52.

58 Vgl. ebd. S. 53f.

59 Zehlicke 1872 S. 8.

verteilten Insignien wie die Throne und Schwerter der preußischen Herrscher, die Möbel und Gebrauchsobjekte aus ihren Residenzen sowie die zahlreichen Kleinodien aus ihrem persönlichen Besitz stellten die Verbindung zum scheinbar omnipräsenten Haus Hohenzollern dar, das sich hier, ein Jahr nach seinem Aufstieg zum Kaiserhaus als eine würdige, tatkräftige, traditionsbehaftete und zugleich zukunftsorientierte Dynastie darstellte. Nach einem ähnlichen Konzept war später auch das 1877 gegründete Hohenzollern-Museum in Schloss Monbijou eingerichtet, dessen Leitung Robert Dohme sen. innehatte.⁶⁰

Obgleich sich die konkrete Gestaltung dieses Ausstellungsabschnitts nur sehr grob rekonstruieren lässt, scheint sich die der Analyse vorangestellte These in der grundlegenden Anlage dieser Räume bereits zu bestätigen. Die annähernd geschlossene Präsentation der Leihgaben aus den königlichen Schlössern, die knapp ein Drittel der gesamten Ausstellungsfläche einnahmen, hob diesen Bereich inhaltlich wie auch formal unter den übrigen Abschnitten heraus.

Für die verbaliter aus Privatbesitz stammenden Exponate lässt sich die These dagegen nur bedingt prüfen, da der Ausstellungsführer die Namen ihrer Besitzerinnen und Besitzer nur punktuell nennt. Allerdings wird in der Durchsicht des Katalogs deutlich, dass nur wenige Beteiligte überhaupt namentlich ihren Leihgaben zugeordnet wurden. Wiederholt werden jedoch Graf Pourtalès, der überwiegend Renaissancebildwerke beige-steuert hatte, und Prinz Karl von Preußen genannt, dessen Waffensammlung geschlossen in der Haupthalle gezeigt wurde. Ihr Besitz wurde somit ebenfalls aus der Masse der Exponate herausgehoben.

4.1.2 „Gesamtwirkung“ – Die Ausstellungen im alten Akademiegebäude

Die vier zwischen 1883 und 1898 aufeinanderfolgenden, unter Wilhelm Bodes Ägide veranstalteten Leihausstellungen fanden allesamt im Obergeschoss des alten Akademiegebäudes (**Abb. 7**), dem ehemaligen Marstall Friedrichs I., auf der Straße Unter den Linden 38 statt. Wenngleich die Räume als unmodern und wenig repräsentativ galten, griffen die Veranstalter mangels geeigneter Alternativen immer wieder auf sie zurück.⁶¹ Der Bau war nach dem Brand von 1743, der das erste Stockwerk mitsamt der akademischen Kunstsammlung zerstört hatte, erst 1770 vollkommen wiederhergestellt worden.⁶²

60 Robert Dohme sen. war 1872 Mitglied des Ausstellungskomitees, inwiefern er jedoch persönlich an der Einrichtung der Säle beteiligt war, ist nicht zu eruieren. Zum Hohenzollern-Museum vgl. Kemper, Thomas: *Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum*. Berlin 2005. Bes. S. 86–99. – Kemper verweist zudem auf eine Ausstellung historischer Gegenstände aus dem Besitz der Hohenzollern, die Robert Dohme bereits 1868 zugunsten der Königin-Elisabeth-Zentralstiftung in Monbijou organisiert hatte. Auch sie war nach diesem dynastischen Prinzip aufgebaut. Vgl. ebd. S. 90–92.

61 Es wurden mehrfach Ausweichmöglichkeiten wie die Nutzung von Privathäusern, der Gewerbe-Akademie, des Ephraim-Palais oder des Niederländischen Palais diskutiert, jedoch stets aus pragmatischen Gründen verworfen. Vgl. Sitzungsbericht KG I. 1898 S. 2. – Sitzungsbericht KG VI. 1891 S. 31. – Kap. 4.1.2.1.

62 Vgl. Vogtherr, Christoph Martin: *Die Akademie im Abseits*. In: Hingst, Monika et al. (Red.): *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen: Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste*,



Abb. 7 Unbek. Fotograf, Berlin, Königl. Akademie der Kunst und Wissenschaft, Unter den Linden, 1902, Fotografie, 20,6×26,8 cm.

Anschließend hatten sich trotz diverser Umgestaltungspläne für den von der Akademie genutzten Südteil des Gebäudes kaum bauliche Neuerungen ergeben. Ab Mitte der 1870er Jahre wurden die Räume schließlich nur noch für Unterrichtszwecke und nicht länger für die zweijährig stattfindenden Ausstellungen der Kunstschüler gebraucht.⁶³ Infolgedessen befanden sie sich in einem desolaten Zustand und mussten Bode zufolge für die Leihausstellungen „jedesmal neu hergerichtet werden“.⁶⁴ Für alle vier Schauen wurden dieselben Säle genutzt, deren innerräumliche Disposition jedoch mittels ephemerer Einbauten punktuell variiert wurde. Was dies in den konkreten Einzelfällen bedeutete, wird in den entsprechenden Abschnitten genauer dargelegt werden.

9. Juni bis 15. September 1996. Berlin 1996. S. 47–51. – Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*. Berlin 2005.

63 Vgl. hierzu: Vogtherr, Christoph Martin: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. In: *JdBM* 39.1997. Beiheft. S. 3–5, 7–11, 13–213, 215–287, 289–291, 293, 295–302, bes. S. 95–115. – Poggendorf, Gabriele: *Die akademischen Kunstausstellungen*. In: *Hingst* 1996 S. 303.

64 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

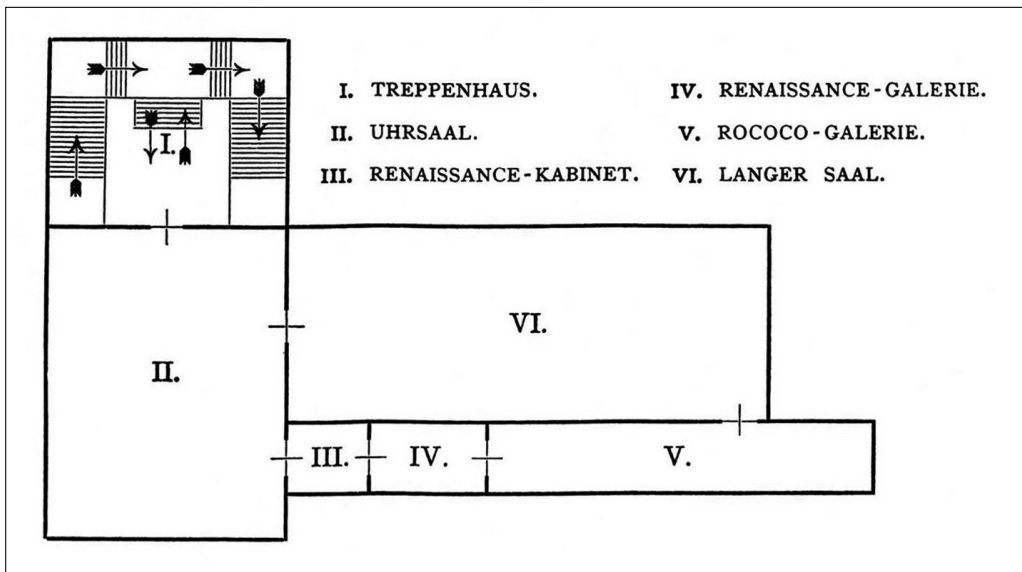


Abb. 8 Grundriss der Ausstellungsräume in der Akademie der Künste, 1883.

Der Grundriss von 1883 (**Abb. 8**) zeigt, dass neben dem Treppenhaus (I), welches wohlgermerkt ebenfalls für die Schauen hergerichtet und mit Exponaten ausgestattet wurde, drei unterschiedlich geschnittene Räume zur Verfügung standen. Der ca. 165 m² große Oberlichtsaal (II) bildete den Hauptraum, den die Gäste beim Betreten und Verlassen der Ausstellungen passierten (**Rek. 2**). Wegen der im Fenster über dem Hauptportal befindlichen astronomischen Uhr von Christian Möllinger (1754–1826) wurde er zeitgenössisch als Uhrraal bezeichnet. Das Uhrwerk wie auch die fünf Fenster der Südfront wurden während der Ausstellungen allerdings verblendet, um eine geschlossene Hängefläche zu schaffen. Die übrigen Saalwände waren allesamt von Türen durchbrochen, wobei die beiden Durchgänge an der Westseite des Raums im Grundriss nicht verzeichnet sind; sie werden in späteren Aufnahmen sichtbar (**Abb. 23**).

Östlich vom Uhrraal gingen der sogenannte Lange Saal (VI) und ein schmaler Korridor (V) ab, der dank seiner Lage zur Straße Unter den Linden die Bezeichnung ‚Lindengalerie‘ trug. Die insgesamt gut 28 m lange, jedoch nur circa 3 m breite Galerie wurde von zehn großen Südfenstern erhellt. Wie zeitgenössische Aufnahmen zeigen, waren die drei Fenster der Ostseite permanent vermauert. Den über 200 m² großen, zum Innenhof hin gelegenen Nordsaal beleuchtete dagegen eine „ganz hoch in den Bogen über der Pfeilerstellung“ liegende Fensterreihe, wodurch die „gegenüberliegende Wand warm und voll erhellt“ wurde, während die andere Seite „in tiefem Schatten“ lag.⁶⁵ Der ungünstigen Ausleuchtung konnten die Kuratoren beikommen, indem sie die helle Seite des Raumes mithilfe von Scherwänden in halboffene Kabinette unterteilten und so zusätzliche Hängeflächen

65 Lichtwark, Alfred: *Die Ausstellung älterer Kunstwerke aus Berliner Privatbesitz*. In: *Gegenwart* 23.1883, Nr. 7, S. 108–110; Nr. 8, S. 124–126; Nr. 9, S. 141; hier S. 109.

gewannen.⁶⁶ In ähnlicher Weise konnte auch die Lindengalerie an ihrem westlichen Ende in kleinere *Séparées* (III, IV) unterteilt werden. Da die Ausstattung und Dekoration der Innenräume für die einzelnen Schauen stets angepasst wurden, soll eine nähere Beschreibung im Rahmen der Einzelbetrachtungen erfolgen.

4.1.2.1 Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaares (1883)

Die Suche nach einem geeigneten Ort für die Veranstaltung der Festausstellung war für die Kuratoren wenig befriedigend verlaufen. Wie Julius Lessings Rezension zu entnehmen ist, hatten sie „gehofft, für diese Zwecke ein palastartiges Haus, wie das Niederländische Palais, benutzen zu können, aber alle verfügbaren Räume erwiesen sich als ungeeignet“.⁶⁷ Schließlich entschied man sich „nach langem Zögern und Schwanken“ gezwungenermaßen für die Räume der Kunstakademie, „denn ein würdiges Ausstellungsgebäude [besaß] die Hauptstadt noch immer nicht“.⁶⁸

Da „die Oede [...] jener Säle“ keinen geeigneten Rahmen für den festlichen Anlass der Gemäldeausstellung bot, wurden sie aufwändig hergerichtet.⁶⁹ Die Sanierung umfasste zahlreiche kosmetische Eingriffe wie die Reinigung einer Marmorstatue des Akademiegründers Friedrich I. im Treppenaufgang und die Platzierung von Pflanzengruppen hier wie im Hauptsaal.⁷⁰ In allen Ausstellungsräumen wurden Teppichböden ausgelegt und die Wände mit farbigen Stoffen bespannt, während die Türen mit Bronze und Marmor imitierenden, pilasterförmigen Rahmungen eingefasst oder mit gemusterten Vorhängen ausgestattet wurden.

Doch auch größere, außerordentlich kostenintensive Maßnahmen wurden ergriffen. Angesichts der Wetter- und Lichtverhältnisse der Wintermonate wurde sowohl eine Zentralheizung als auch eine hochmoderne elektrische Beleuchtungsanlage installiert, die als absolute Neuerung im Ausstellungswesen rege in den Presse- und Fachberichten besprochen wurde.⁷¹ Adolf Rosenberg (1850–1906) hob in seiner Rezension die Vorteile

66 Die Stellwände mussten aufgrund der Pfeilerstellung allerdings leicht schräg angesetzt werden. Vgl. ebd.

67 Lessing, Julius: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister*. In: NZ 35.1883, 25.01.1883, 1. Beiblatt, unpag.

68 Lichtwark 1883 S. 109.

69 Lessing 1883.

70 Zur Reinigung der Statue durch einen Restaurator des Königlichen Museums siehe: PrAdK 0310, Bl. 294: Ausstellungskomitee an den Senat der Akademie, 16.01.1883. – Zu den weiteren Sanierungsmaßnahmen vgl. o. V.: *Die Fest-Ausstellung in der Kunstakademie*. In: VZ Nr. 71, 19.01.1883, unpag. – Kat. 1883 S. V. – Lessing 1883. – Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin*. In: Kunstchronik 18.1883, Nr. 17, Sp. 297–300; Nr. 18, Sp. 313–318; bes. Sp. 298. – Ders.: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin*. In: ZfbK 18.1883, S. 316–323, 346–363.

71 Die Edinson-Leuchte war erst 1880 als Alternative zur Bogenlampe patentiert und schon im Jahr darauf auf der *Exposition internationale d'Électricité* in Paris sowie 1882 auf der Münchner *Electricitäts-Ausstellung* vorgestellt worden. Vgl. United States Patent and Trademark Office: T. A. Edison, *Electric-Lamp*, No. 223,898. Patented Jan. 27, 1880. USPTO patent full-text and image database. – Borvon, Gérard: *Histoire de l'électricité. L'exposition Internationale d'électricité de 1881*,

des neuen Systems gegenüber dem grellen Bogenlicht und gar dem Sonnenlicht hervor. Anders als diese brenne die Glühlampe „stetig in einer warmen gelben Flamme“, deren Helligkeit beliebig variiert werden könne und die Farben der Bilder nicht verfälsche, sondern vielmehr eine deutlichere Wahrnehmung erlaube.⁷² Er kam zu dem Schluss: „Vielleicht wird das elektrische Licht den Kunstforschern noch einmal solche Dienste leisten, wie die achromatische Fernröhre den Astronomen“.⁷³

Rosenbergs überhöhende Worte sowie der vonseiten anderer Kunstjournalisten geäußerte Wunsch, das elektrische Licht möge auch in den Museen sowie bei anderen Expositionen zum Einsatz kommen, zeigen, dass die Initiatoren der Gemäldeschau mit dieser Modernisierungsmaßnahme einen neuen Standard in der zeitgenössischen Ausstellungstechnik setzten. Allerdings etablierte sich die elektrische Beleuchtung in den Museen nicht zuletzt aufgrund des massiven finanziellen Aufwands erst sehr viel später. Noch 1903 schätzte die *Kunstchronik* die jährlichen Kosten zur abendlichen Beleuchtung der Berliner Museen auf eine Million Mark.⁷⁴

Im Kontext der Gemäldeausstellung diente die neue Lichtenanlage jedoch nicht nur als ein „modernes Zugmittel“,⁷⁵ sondern entfaltete als Teil der Festinszenierung zugleich dekorative Wirkung:

Von der Decke des Flurs hing jene kolossale Ampel in Gestalt einer riesigen Kaiserkrone herab, welche [...] ihr elektrisches Glühlicht durch Wandungen aus purpurnen Glaskristallen dringen läßt. Die Wände des unteren Treppenhauses sind mit orientalischen Teppichen [...] von nicht zu schildernder Farbenpracht bekleidet; die des oberen Theils mit französischen Gobelins aus dem 17. und 18. Jahrhundert, während hohe Cypressen-, Fichten- und Blattpflanzengruppen auf dem ersten Podest die Statue König Friedrich I. umgeben und den oberen Vorraum von der Tür zum Uhrraal schmücken.⁷⁶

Ludwig Pietschs (1824–1911) Wiedergabe der Eingangssituation zeigt eindrücklich, wie schon die effektvolle Gestaltung des Treppenaufgangs eine gewisse Opulenz der Veranstaltung vermittelte. Diese besondere Qualität in der Inszenierung der Ausstellung kann nun erstmals auch anhand von Raumaufnahmen anschaulich gemacht werden. Nach langwieriger Recherche ist es gelungen, ergänzend zu den bislang kaum beachteten schriftlichen Beschreibungen der Schausäle, zwei Fotografien (**Abb. 9, 10**) ausfindig zu machen, die

à Paris. *S-eau-S*, Sept. 2009. – Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien 1983. S. 61–67.

72 Rosenberg 1883b Sp. 299.

73 Ebd. Sp. 300.

74 Vgl. o. V.: *Abendbeleuchtung im Berliner Kunstgewerbemuseum*. In: *Kunstchronik* N. F. 14.1903, H. 6, Sp. 96–98.

75 Bode 1930 Bd. 2. S. 3.

76 Pietsch 1883a Nr. 42. – Der Kronleuchter war vom Gaskronenhersteller Schäfer & Hauschner angefertigt worden. Vgl. ebd. – Die acht Gobelins u. a. nach Entwürfen von Boucher und Oudry stammten aus dem Besitz Wilhelms I., während die Persischen Teppiche zu Bodes eigener Sammlung gehörten. Vgl. Kat. 1883 S. 1.



Abb. 9 Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle d'Horloge*, 1883, Pigmentdruck, 22,5×28,8 cm.



Abb. 10 Fa. Adolphe Braun et Cie., *Salle de Rococo*, 1883, Pigmentdruck, 28,8×22,5 cm.



Abb. 11 Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint (L'Enseigne)*, 1720/21, Öl auf Leinwand, 163 × 306 cm, vor 1744 in zwei Teile geschnitten.

kurz vor Ausstellungsschluss unter der Leitung von Gaston Braun (1845–1928), dem Inhaber des Fotostudios Adolphe Braun et Cie., angefertigt wurden.⁷⁷

Die als *Salle d'Horloge* betitelte Aufnahme zeigt die südöstliche Ecke des Uhrraums, der als Hauptraum die „kostbarsten unter den Bilderschätzen“ vereinte und einen schlaglichtartigen Ausblick auf die in den weiteren Räumen zu erwartenden Werke gab.⁷⁸ Abgebildet ist ein Großteil der dem Eingang gegenüberliegenden Wand, aufgenommen in Schrägsicht von der Westseite des Saals. Die Hauptwand vereinte zehn Gemälde aus überwiegend kaiserlichem Besitz (**Rek. 3**).⁷⁹ Sie gehörten wie knapp ein Drittel der rund 300 Exponate zumeist der französischen Rokoko-Malerei an und repräsentierten den Schwerpunkt der Ausstellung. Vier großformatige Werke von Antoine Watteau (1684–1721), der in diesem Kontext erstmals eine tiefgehende kunstwissenschaftliche Rezeption erfuhr, dominierten das Arrangement.⁸⁰ Zu sehen waren die *Einschiffung nach Kythera* in der Mitte der unteren Bildreihe, flankiert von den zwei Hälften des *Ladenschildes des Kunsthändlers Gersaint* (**Abb. 11**). Am äußeren linken Rand ist eine *Gesellschaft im Freien*

77 Für den Hinweis auf die Fotografien und ihre Beschaffung sei Ulrich Pohlmann und Brigitte Schubbauer von Herzen gedankt. – Zur Entstehung der Aufnahmen vgl. Peters, Dorothea: *Die Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*. In: *JdBM* 44.2002, S. 167–206; bes. S. 180–182.

78 o. V.: *Locales und Vermischtes*. In: *BBZ* 39.1883, Nr. 45, 27.01.1883, S. 6.

79 Vgl. *Kat.* 1883 S. 3–5, Nr. 1–9.

80 Robert Dohme widmete ihm eine umfassende Besprechung im *Jahrbuch*. Vgl. Bode, Wilhelm/Dohme, Robert: *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Gemälde der Vlämischen Schule*. In: *JKPK* 4.1883, S. 191–256; bes. S. 217–242. – Weiterhin: *Lichtwark* 1883 S. 124–126. – Zur Watteau-Forschung im Kontext der Berliner Leihausstellungen siehe: Vogtherr 2014 S. 101–120.

zu erkennen, während sich auf der im Foto nicht sichtbaren gegenüberliegenden Seite das *Beendete Gastmahl* von Watteaus Schüler Nicolas Lancret (1690–1743) zur Rechten des *Ladenschildes* befand.

Das Zentrum der oberen Reihe bildete das heute verschollene *Bad der Diana* von Peter Paul Rubens (1577–1640), das von zwei Gesellschaftsszenen Jean-Baptiste Paters (1695–1736) gerahmt wurde. Oskar Eisenmann (1842–1833) argumentierte in seiner Rezension: „Von Watteau zu Rubens ist kein grosser [sic] Sprung, da der Franzose offenbar den Vlamen eifrig studiert hat.“⁸¹ Nach derselben Logik fügte sich auch Murillos (1617–1682) *Büßende Maria Magdalena* aus der Sammlung von Carstanjen, die links außen an der Wand zu sehen ist, in diese Gemäldegruppe ein, denn auch der Spanier hatte seinen *estilo vaporoso* nach Rubens' Vorbild entwickelt.⁸²

Auf der rechten Seite befand sich oberhalb von Lancrets *Gastmahl* zuletzt die *Briefsieglerin* von Jean Siméon Chardin (1699–1779) (**Abb. 12**). Als erst kürzlich wieder aufgefundenes Werk erhielt sie eine längere Besprechung in Dohmes *Jahrbuch*-Beitrag, der Chardins „am Geist der Holländer genährten“ Personalstil detailliert beschrieb.⁸³ Die Auswahl der Exponate führte folglich die künstlerische Verwandtschaft zwischen niederländischer und französischer Malerei, zwischen Barock und Rokoko in einer unmittelbaren Gegenüberstellung vor Augen. Doch dürften beim Arrangement der Werke neben kunst- und stilgeschichtlichen Bezugspunkten auch allgemeinere gestalterische Aspekte wie etwa die Farbgebung der Stücke eine Rolle gespielt haben. In diesem Fall ergab das Kolorit eine Einheit aus hellen Braun- und Grüntönen, zartem Rosa und Hellblau, obschon Rubens' *Diana* und Murillos *Magdalena* ein etwas kräftigeres und kontrastreicheres Spektrum zeigten.⁸⁴ Hinsichtlich des Bildaufbaus schien Bode dagegen auf Abwechslung Wert gelegt zu haben, etwa in der Zusammenstellung vielfiguriger Kompositionen mit Gemälden, die weniger Personal zeigten, oder auch einem Wechsel von Fern- und Nahsicht sowie hoch- und querformatigen Stücken.

Einen wesentlichen Beitrag zur Gesamtwirkung der Uhrwand sowie des ganzen Raumes leisteten zudem die hier aufgestellten Rokoko-Möbel und Dekorationsobjekte. In der Fotografie sind unterhalb des *Embarquement pour Cythère* ein Tisch mit einer marmornen oder intarsierten Platte sowie zwei versilberte Armsessel zu sehen, deren hellblaue Stoffbezüge einen deutlichen Kontrast zum vergleichsweise schlicht gearbeiteten, dunklen Tisch sowie zu der dunkelrot gehaltenen Wand und den goldenen Bilderrahmen

81 Eisenmann, Oskar: *Berlin. Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*. In: RfK 6.1883, S. 248–253; hier S. 250. – Zum Verhältnis von Rubens und Watteau vgl. exempl.: Henty, Philip: *Watteau and Rubens*. In: *Burl. Mag.* 49.1926, Nr. 282 (Sept. 1926), S. 137–139.

82 Zu Murillos Rubens-Rezeption siehe: Winter, Peter: *Alte Pinakothek München. Mit einem Gesamtverzeichnis aller ausgestellten Gemälde*. Braunschweig 1976. S. 70.

83 Vgl. Bode/Dohme 1883b S. 254–256; hier S. 254. – Das Bild wird im Katalog unter den Exponaten des Langen Saals aufgelistet, trägt im *Jahrbuch* jedoch die Nr. 8 und ersetzte somit offenbar die *Venus auf dem Meere* von Coypel (1661–1722), der diese Nummer ursprünglich zugeordnet war. Vgl. *Kat.* 1883 S. 5, Nr. 8; S. 50, Nr. 56.

84 Die für die jeweiligen Künstler typische Farbpalette wurde im Kontext der Ausstellung von Robert Dohme eingehend besprochen. Vgl. Bode/Dohme 1883b S. 243.



Abb. 12 Jean-Simeon Chardin, *Die Briefsieglerin*, 1733, Öl auf Leinwand, 147×146,5 cm.

darstellten.⁸⁵ Den zeitgenössischen Berichten zufolge befanden sich an dieser Stelle ursprünglich allerdings andere Möbelstücke, die für die Fotoaufnahme offensichtlich ausgetauscht wurden. Zuvor hatten sich hier zwei Friderizianische Schildpatt-Kommoden befunden, die wahrscheinlich unterhalb der beiden Teile des *Ladenschilds* platziert waren. Eine von ihnen kann als die Johann Melchior Kambly (1718–1784) zugewiesene Kommode mit Lapislazuli-Platte aus dem Neuen Palais identifiziert werden, die in ihren dunklen Rot- und Goldtönen einen optische Weiterführung der Wandgestaltung sowie

85 Es handelt sich hierbei um dieselben Sessel, die in der Rokoko-Ausstellung von 1892 an derselben Stelle platziert waren. Vgl. Kap. 4.1.2.3.

des gleichfarbigen Teppichbodens gebildet haben dürfte.⁸⁶ Auf den Kommoden hatten sich zwei Reiterstatuetten Louis' XIV. (1638–1715) und Louis' II. de Bourbon (1621–1686) befunden. Stattdessen waren nun mehrere asiatische Porzellanvasen aufgestellt worden, von denen die beiden größeren ursprünglich wohl an der gegenüberliegenden Eingangswand gestanden hatten.⁸⁷ Weshalb Bode das Arrangement des Mobiliars für die Fotografien neu anordnete, bleibt ungewiss, zumal er sich bei der Rokoko-Ausstellung 1892 für fast dieselbe Aufstellung entschied und mehrere der Möbelstücke erneut integrierte.⁸⁸ Womöglich wollte er vermeiden, dass die auf den Kommoden platzierten Bronzen die dahinter befindlichen Gemälde verdeckten.

Über die Gestaltung der weiteren Wände des Uhrsaals äußerten sich die Rezensenten weniger ausführlich und da auch der Katalog keine Hinweise auf die konkrete Platzierung der Stücke gibt, ist eine Rekonstruktion kaum möglich. Laut Pietsch befand sich an der Westwand ein mit einem tiefblau gemusterten Vorhang und einem Pflanzenarrangement dekoriertes Wandspiegel, der die dort befindliche Tür verdeckte.⁸⁹ Daneben scheinen sich Portraits von Rembrandt (1609–1669) und Terborch (um 1617–1681) befunden zu haben, während zwischen den Türen auf der gegenüberliegenden Raumseite ein *Damenbildnis* von Van Dyck (1599–1641) sowie Landschaften, Tierbilder und Genreszenen von Wouwerman (1619–1668), Hondecoeter (1636–1695) und Salomon van Ruisdael (1628/29–1682) hingen.⁹⁰ Von den in der Fotografie abgebildeten Werken in der südöstlichen Saalecke ist nur das Damenbildnis aus dem Besitz des Herzogs von Sagan eindeutig zu benennen, in dem Bode später „eine verhältnismäßig [sic] moderne Kopie irgend eines venezianischen Bildnisses“ erkannte.⁹¹

Darüber hinaus waren im Uhrraum Werke unterschiedlichster Stilrichtungen, Epochen und Schulen ohne erkennbare Ordnung vereint. So fanden sich hier einzelne Werke, die (zumeist unsicher) Tintoretto (1518–1594), Veronese (1528–1588) oder Tiepolo (1696–1770) zugeschrieben waren, daneben Arbeiten von Jan Steen (1626–1679), Nicolas Poussin (1594–1665) und Antoine Pesne (1683–1757) sowie Büsten von Houdon (1741–1828) und Alessandro Vittoria (1525–1608), deren Aufstellungskontext allerdings nicht näher nachvollziehbar ist.

Die beiden folgenden Räume III und IV waren der Renaissancekunst gewidmet. In den Rezensionen wurden sie häufig als eine zusammenhängende Abteilung wahrgenommen.

86 Die andere Kommode besaß laut den Beschreibungen ein reiches Dekor aus Elfenbein-, Perlmutter- und Silbereinlagen; denkbar wäre daher die *Drei-Grazien-Kommode* von Heinrich Wilhelm Spindler (1738–1799) mit Beschlägen von Kambly. Vgl. Pietsch 1883a Nr. 81. – Zur Lapislazuli-Kommode siehe: Graf, Henriette: *Die friderizianischen Schildpattmöbel. Vorbild, Transponierung und Innovation eines Möbeltyps am Hof Friedrichs des Großen*. In: Kaiser, Michael/Luh, Jürgen: *Friedrich der Große: Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 24./25. September 2010*. In: www.perspectivia.net.

87 Vgl. Pietsch 1883a Nr. 42 unpag.

88 Vgl. Kap. 4.1.2.3, Abb. 15.

89 Vgl. Pietsch 1883a Nr. 42.

90 Vgl. Kat. 1883 S. 6, Nr. 12–15 (Nummer 14 fehlt im Katalog); S. 8–9, Nr. 21–24. – Pietsch 1883a Nr. 42.

91 Bode/Dohme 1883a S. 147. – Vgl. Kat. 1883 S. 7 Nr. 17. [Hier noch als ein Werk Tizians bezeichnet]. – Für die Benennung der beiden Landschaften darüber siehe Rekonstruktionsvorschlag (**Rek. 3**).

Allerdings präsentierte das kleinere Kabinett erstmals eine Privatsammlung, die nicht unter die übrigen Exponate gemischt, sondern separat aufgestellt wurde. Die Inszenierung der hier gezeigten Gegenstände verantwortete ihr Besitzer Oscar Hainauer persönlich. Dieser Umstand kann nicht genug betont werden, wurde hier doch erstmals einem Privatsammler zugestanden, sich aktiv an der Gestaltung einer Ausstellung zu beteiligen, die nichts weniger sein sollte als das Muster, an dem sich die Museen der Reichshauptstadt künftig zu orientieren hatten.

Hainauer hatte elf Gemälde altdeutscher, niederländischer und italienischer Meister, ebenso viele Bildwerke sowie einige kunsthandwerkliche Stücke für die Ausstattung seines Sammlerkabinetts ausgewählt und zu dekorativen Ensembles arrangiert.⁹² Dazu kombinierte er Werke diverser Gattungen, unabhängig von ihrer topografischen oder chronologischen Zugehörigkeit. Es ging ihm folglich nicht um die Darstellung kunsthistorischer Entwicklungslinien oder die Vergleichbarkeit von Stilen, Werkstätten und Schulen, sondern er versuchte die Vielfalt der während der Renaissance in Europa blühenden Kunstzweige anhand einer Auswahl seiner besten Sammlungsstücke zu präsentieren.

Auf dieselbe Weise hatte er auch die Gemälde ausgesucht. Sie waren laut Rosenberg „weniger bedeutend, immerhin aber charakteristische Beispiele für die Eigenart der Meister“.⁹³ Zu sehen waren unter anderem Werke von Jan Mostaert (1475–1555), Quentin Massys (1466–1530), Martin Schaffner (1478–1546) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1552). Als wesentlich bedeutender empfand Rosenberg dagegen die überwiegend italienischen Skulpturen und Statuetten. Zu den bekanntesten Stücken gehörte die an Antonio Rossellino attribuierte Büste des kindlichen Christus (**Abb. 13**), die zu dieser Zeit noch als *Giovannino*, als Johannes der Täufer, angesprochen wurde. In der Fotografie des Uhrensaals ist ein kleiner Ausschnitt des Kabinetts zu erkennen, in dessen Mitte die Büste auf einem Betstuhl



Abb. 13 Antonio Rossellino (zugeschr.), *Christus als Kind*, ca. 1460–1470 (Heiligenschein 19. Jahrhundert), Marmor, Metall, H. 48 cm.

Auf dieselbe Weise hatte er auch die Gemälde ausgesucht. Sie waren laut Rosenberg „weniger bedeutend, immerhin aber charakteristische Beispiele für die Eigenart der Meister“.⁹³ Zu sehen waren unter anderem Werke von Jan Mostaert (1475–1555), Quentin Massys (1466–1530), Martin Schaffner (1478–1546) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1552). Als wesentlich bedeutender empfand Rosenberg dagegen die überwiegend italienischen Skulpturen und Statuetten. Zu den bekanntesten Stücken gehörte die an Antonio Rossellino attribuierte Büste des kindlichen Christus (**Abb. 13**), die zu dieser Zeit noch als *Giovannino*, als Johannes der Täufer, angesprochen wurde. In der Fotografie des Uhrensaals ist ein kleiner Ausschnitt des Kabinetts zu erkennen, in dessen Mitte die Büste auf einem Betstuhl

⁹² Vgl. Kat. 1883 S. 15–19, Nr. 1–27. – Rosenberg 1883b Sp. 313.

⁹³ Rosenberg 1883b Sp. 314.

platziert war. An der dahinterliegenden Wand ist ein Flachrelief der *Madonna mit Kind und Cherubim* im Tabernakelrahmen, ebenfalls von Rossellino, erkennbar.⁹⁴

Der östlich angrenzende Raum zeigte neben italienischen und deutschen Renaissance-Gemälden überwiegend venezianische Bronzen der Sammlung Pourtalès, die bereits 1872 mit zahlreichen Stücken im Zeughaus vertreten war und von Bode eine ebenso umfangreiche Besprechung erhielt wie die Werke der Hainauer'schen Sammlung.⁹⁵ Erneut waren Cattaneos *Neptun* und *Mars* sowie ein Relief mit der Anbetung der Könige zu sehen, das nun Andrea Bregno (1480–1532) zugeschrieben wurde.⁹⁶ Die übrigen Kunstwerke der Renaissance-Galerie stammten aus dem Besitz anderer Leihgeber wie Ludwig Knaus, Friedrich Wilhelm von Redern und Adolf von Beckerath. Nach eigenen Aussagen empfand Bode die Wirkung des Raumes im Vergleich zu Hainauers Kabinett daher als weniger harmonisch, zumal aufgrund der beengten Verhältnisse eine Ausstattung mit Möbeln nicht möglich gewesen war.⁹⁷

Von hier aus durchschritten die Ausstellungsgäste „silberdurchwirkte, zart rötlich und schwarz gemusterte Vorhänge“, um in die anschließende Rokoko-Galerie zu gelangen.⁹⁸ Von ihr liegt ebenfalls eine fotografische Aufnahme vor, die erstmals einen Einblick in die Anlage und Ausstattung des Saals ermöglicht (**Abb. 10**). Der schmale Raum, dessen ursprüngliche Funktion als Korridor deutlich wird, war als einziger der fünf Ausstellungsräume nicht mit rotem, sondern „aus Rücksicht auf die Farben der Möbelbezüge und die vielen silbernen Rahmen“ mit hellgrünem Stoff ausgeschlagen, während ein dunkler Teppich den Boden bedeckte.⁹⁹ Die Fenster, die östliche Rückwand sowie der Durchgang zum Langen Saal waren mit weiteren Draperien dekoriert und von der kassettierten Decke hingen vier aufwändig gestaltete metallene Leuchter mit je sechs großen, unbedeckten Glühbirnen herab. Die übrige Ausstattung des Saals beschrieb Pietsch wie folgt:

Hier sind jene Prunkmöbel [...], welche die Schlösser König Friedrichs II. schmücken, Wanduhren, Fauteuls, Commoden mit kunstreicher Intarsia-Decoration über geschweiften bauchigen Flächen vertheilt, während die Auswahl graziöser Cabinetstücke der französischen Galanteriemaler von den Wänden leuchten, an denen dazwischen auf Consolen placirt die schönsten chinesischen und japanesischen Vasen, welche wir so oft im Schloß Monbijou bewundert hatten, in der Pracht ihrer Farben und dem feinen Perlmutterglanz des Porzellans schimmern.¹⁰⁰

94 Vgl. Kat. 1883 S. 17, Nr. 12. – Heute als die sog. Altman Madonna bekannt. Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/192716> [Letzter Zugriff: 30.11.2022].

95 Vgl. ebd. S. 21–28, Nr. 1–35. – Bode/Dohme 1883a S. 130–138, 139–151. – Etwa die Hälfte der 33 Exponate gehörte Pourtalès.

96 Vgl. Kat. 1872 S. 20. [Hier noch an Benedetto Brioscho (ca. 1460–1517) attribuiert]. – Kat. 1883 S. 27, Nr. 32.

97 Vgl. Bode/Dohme 1883a S. 139.

98 Pietsch 1883a Nr. 87. – Kat. 1883 S. 29–36, Nr. 1–35.

99 Lichtwark 1883 S. 109.

100 Pietsch 1883b. – Die erwähnten Konsolen waren als Nachbildungen der Originale in Monbijou für die Ausstellung angefertigt worden. Vgl. Kat. 1883 S. 36.

Entlang der linken Wand war ein Ensemble verschiedener Möbelstücke vor dem Durchgang zum Nordsaal platziert, die mit Ausnahme der mittig stehenden Kommode allesamt aus den königlichen Schlössern stammten.¹⁰¹ Zu beiden Seiten der Kommode befanden sich zwei gleichartige Canapés mit doppelten Standbeinen sowie zwei unterschiedliche Armsessel.¹⁰² Auf der gegenüberliegenden Seite standen eine weitere gebauchte Kommode und ein niedriger gepolsterter Schemel. Im hinteren Bereich des Raums sind mehrere Armsessel, eine große Standuhr, eine kleinere Uhr auf einem Kabinett sowie ein weiteres Canapé zu erkennen. Zuletzt waren zwei gemusterte Teppiche zwischen den Kommoden im vorderen Bereich und vor der Sitzgruppe am Ende des Raums ausgebreitet.

An den Wänden des Saals wurden in dichter Hängung 33 Gemälde französischer Meister des 18. Jahrhunderts präsentiert – sie stammten ausnahmslos aus dem Besitz des Kaisers (**Rek. 4**). Erneut dominierten die Werke von Watteau, Lancret und Pater ergänzt durch einzelne Portraits von Hyacinthe Rigaud (1659–1743), Maurice de Latour (1704–1788) und Antoine Pesne. Neben zahlreichen zeittypischen Gesellschaftsszenen waren auch Paters 14 kleinformatige Illustrationen zum *Roman Comique* von Paul Scarron (1610–1660) in einer Reihe oberhalb der Möbelstücke ausgestellt. Von den darüber platzierten größeren Gemälden sind die Bilder im vorderen Bereich des Raums gut erkennbar und vollständig zu identifizieren. Zu sehen war zunächst eine Gruppe von annähernd gleich großen Gemälden aus dem Kreis um Antoine Watteau, unter anderem Paters *Blindekuhspiel*.

In der Mitte der Wand hingen Watteaus *Iris (Der Tanz)* und das *Portrait des Grafen Moritz von Sachsen* von Latour. Darauf folgte eine weitere Vierergruppe mit einer Badeszene von Pater, den *Französischen Schauspielern* von Watteau in der unteren und einer *Gesellschaft an der Parkmauer* von Pater und Lancrets *Danse des Bergers* in der oberen Reihe. Auch die übrigen im Raum verteilten Gemälde stammten zum überwiegenden Teil von Lancret, darunter das *Moulinet* und der *Tanz im Gartenpavillon*, die wohl rechts vom Durchgang zum Nordsaal hingen. Passend dazu dürfte sich hier auch das *Portrait der Tänzerin Babette Cochois* von Antoine Pesne befunden haben. Zuletzt müsste auf der Fensterseite des Saals ein Feldherrnbildnis von Rigaud zu sehen gewesen sein, wo es wie Latours *Maréchal de Saxe* einen thematischen Kontrast zu den unbeschwerten Galanterieszenen bildete.

Während das Display der Werke in der Rokoko-Galerie für das heutige Empfinden dicht gedrängt und überfüllt wirken mag, dürfte das Arrangement der verschiedenen Objektgruppen im Geschmack der Zeit tatsächlich als ein „behagliche[r] Salon[...]“¹⁰³ erschienen sein, wie Lessing das Gestaltungsprinzip der Ausstellung beschrieb.¹⁰³ Zwar kann die Symmetrie der Hängung aufgrund des steilen Winkels der Aufnahme ebenso schlecht nachvollzogen werden wie die atmosphärische Wirkung dieses Arrangements beim Durchschreiten des Saals, doch wird die der Kleinen Galerie in Sanssouci (**Abb. 14**) nachgebildete Gesamtkomposition durchaus nachvollziehbar.

101 Vgl. Kat. 1883 S. 36.

102 Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die mit rosafarbenem Seidendamast bezogenen Canapés, welche sich heute in der rekonstruierten Goldenden Galerie im Neuen Flügel des Charlottenburger Alten Schlosses befinden. Vgl. Dorgerloh, Hartmut: *Preußische Residenzen. Königliche Schlösser und Gärten in Berlin und Brandenburg*. Berlin, München 2012. S. 17.

103 Lessing 1883 unpag.



Abb. 14 Unbek. Fotograf, Aufnahme der Kleinen Galerie in Schloss Sanssouci, vor 1936, Postkarte.

Wie eingangs erwähnt, bedurfte der Lange Saal (VI) aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse, die nur abends durch die künstliche Beleuchtung korrigiert wurden, einer besonderen Aufstellung. An der Ostwand war ein großer Wandteppich aus der Schule von Fontainebleau aufgespannt, vor dem eine Marmorbüste auf geschnitztem Holzsockel platziert war. Unterhalb der Fenster sowie in den Lünetten wurden Gobelins und vermutlich an den Pfeilern einige Meißner Vasen auf Konsolen präsentiert. Die gegenüberliegende helle Raumhälfte war mit „schrägstehenden Wänden für Gemälde kleineren Umfangs“ ausgestattet.¹⁰⁴ Nicht weniger als 150 Bilder waren auf die Stellwände verteilt worden.¹⁰⁵

104 Lichtwark 1883 S. 109.

105 Vgl. Kat. 1883 S. 37–72, Nr. 1–150.

Der Katalog listet zunächst eine Reihe niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts auf, darunter Frans Snyders (1579–1657), Jan van Goyen (1596–1656), Simon de Vlieger (1601–1653) und Adriaen van Ostade (1610–1685) sowie weitere bekannte Portraitisten, Landschafts-, Stillleben- und Genremaler dieser Zeit.¹⁰⁶ Laut Rosenberg „dürfte kaum einer von den Meistern [gefehlt haben], welche den Ruhm der niederländischen Schule ausmachen“, doch erstmals fanden sich hier auch Künstler, die „nur wenigen Kunstforschern bekannt“ waren.¹⁰⁷ Dieser Teil der Ausstellung repräsentierte die niederländische Barockmalerei in einem breiten Überblick, wobei der gute und unverfälschte Erhaltungszustand der Werke das maßgebende Auswahlkriterium dargestellt hatte.¹⁰⁸

Hieran schloss eine zweite Rokoko-Abteilung an, die mit de Troys (1679–1752) *tableaux de mode* und Chardins ruralen Alltagszenen die künstlerischen Extrempole ihrer Zeit und mit rund 20 Werken von Watteau, Lancret, Pater, Pesne und Boucher (1703–1770) das gesamte Spektrum der akademischen französischen Malerei des 18. Jahrhunderts abzubilden versuchte. Darauf folgten noch einmal fast 100 holländische und flämische Kabinettstücke und einzelne größere Arbeiten.¹⁰⁹ Angesichts ihrer Masse müssen die Werke sehr dicht und in mehreren Reihen übereinander gehängt worden sein. Dennoch lobte die Berliner Presse, die Bilder seien „nicht aus der natürlichen Sehweite der Beschauer gerückt“ und ohne die Hilfe von „Teleskopen zu erspähen“ gewesen.¹¹⁰ Dass erneut von einer linearen, streng akademischen Ordnung abgesehen wurde, zeigten die vereinzelt unter den niederländischen und französischen Gemälden aufgestellten Arbeiten deutscher Künstler wie Graff, Chodowiecki oder Mengs (1728–1779). Oskar Eisenmann goutierte die inhomogene Mischung der Epochen, Gattungen und Genres. Er habe „nirgends eine peinlich durchgeführte systematische Aufstellung“ vorgefunden, da vielmehr der „Gesamteindruck“ maßgebend gewesen sei.¹¹¹

Das eigentliche Konzept hinter der Kombination von Gemälden verschiedener Schulen und Stile wird im Kontext der angedachten Neugestaltung der Berliner öffentlichen Sammlungen verständlich, wofür Bode die Leihausstellungen bekanntlich als Versuchsfeld zur Erprobung eines neuen Aufstellungsprinzips nutzte. In seinem Erfahrungsbericht zum Umbau des Königlichen Museums und der Neuordnung seiner Sammlung, die im Winter 1884 ihren vorläufigen Abschluss gefunden hatten, erläuterte er die wichtigsten Kriterien für eine ideale Platzierung der Bilder, die insbesondere von der Beleuchtung der jeweiligen Räume abhinge.¹¹² So eigneten sich große Oberlichtsäle für Werke, die für Kirchen, speziell deren Altarbereiche bestimmt seien. Bode bezog sich dabei auf die italienischen Gemälde des Quattrocento und die flämischen Meister des 17. Jahrhunderts, speziell Rubens. Weiterhin würden „alle diejenigen Bilder, welche für das Zimmer gemalt

106 Vgl. ebd. S. 37–45, Nr. 2–36.

107 Rosenberg 1883b Sp. 318.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. ebd. S. 50–71, Nr. 57–150.

110 BBZ 39.1883, Nr. 31, 19.01.1883, S. 7.

111 Eisenmann 1883 S. 248.

112 Vgl. Bode, Wilhelm: *Erfahrungen bei dem Umbau und der Umstellung der Gemädegalerie*. In: *Kunstfreund* 1.1885, Nr. 1, S. 25–29; Nr. 3, S. 33–35; Nr. 5, S. 67–71; bes. S. 27.

sind, nur in kleineren Räumen mit Seitenlicht die richtige Wirkung haben“, womit er die altdeutschen und „die späteren französischen Gemälde“ sowie die altniederländischen Arbeiten meinte, „welche ja – soweit sie nicht direkt für die Wohnung bestimmt waren – für kleinere Privatkapellen und daher zur Betrachtung in der Nähe gemalt waren“. ¹¹³ Allerdings seien für die Werke der altniederländischen und altdeutschen Schulen womöglich noch „Versuche in mittelgrossen [sic] Räumen mit hohem Seitenlicht zu machen“, da sie im speziellen Fall der Gemäldegalerie aufgrund der baulichen Disposition der Räume nicht optimal zu Geltung kämen. Sämtliche der hier aufgeführten Kriterien sind auf das Display der Festausstellung übertragbar, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Ausstellung die Grundlage für Bodes Artikel gebildet hatte.

Das Arrangement der Ausstellung wurde von den Kunstjournalisten und -experten durchgängig gelobt, wobei insbesondere der Kontrast zu den bislang üblichen Inszenierungsstrategien in musealen wie auch kommerziellen Gemäldeausstellungen betont wurde. Ludwig Pietsch lobte, die Werke seien „nicht wie sonst in unseren Ausstellungen, mechanisch und gleichgiltig [sic] dicht aneinander gehängt“, sondern „glücklich gruppiert [sic]“, womit er die gezielte Zusammenstellung stilistisch und ästhetisch verwandter Werke meinte, die zu Ensembles kombiniert waren. ¹¹⁴

Bodes Aufstellung inszenierte die Säle als „Salons“, die im Zusammenspiel mit der Beleuchtung und Wandfarbe, dem Mobiliar und den Pflanzenarrangements eine wohnliche und behagliche Atmosphäre hervorrufen sollte. Dies stellte angesichts der sonst so strikten Trennung der Gattungen eine Innovation in der Aufstellungspraxis dar. Dieses Prinzip war bislang nur aus kulturgeschichtlichen Museen bekannt, wo es zur Einrichtung historisch authentischer Periodenräume diente. Julius Lessing hatte den Ansatz wohl gemerkt bereits 1872 in seinen Epochenräumen bis zu einem gewissen Grad adaptiert, wenngleich er die umgebende Innenarchitektur nur bedingt einbezog, um ein geschlossenes Gesamtbild zu kreieren. Bode hingegen schuf nun erstmals Stilräume, die einen historischen Raumeindruck nachzuempfinden versuchten, wie anhand der Rokoko-Galerie anschaulich nachvollzogen werden kann. Sein Ziel war es, „diese Gemälde annähernd in einer Weise zur Aufstellung zu bringen, in der die sie schaffende Periode es gethan [sic] haben könnte“. ¹¹⁵

Obwohl das Memorandum der Kronprinzessin von den Museen als „Bildungsschulen für das Publikum“ sprach, versuchten die Kuratoren in der Ausstellung jegliche „akademische Strenge“ zu vermeiden und so blieb ihr didaktischer Anspruch hinter der Vorstellung des neuen ästhetischen Ansatzes zurück. ¹¹⁶ In den Fotografien ist keine Beschilderung der Exponate zu erkennen, sodass auch der Gebrauch des Verzeichnisses während des Ausstellungsbesuchs trotz der enthaltenen Bildbeschreibungen recht umständlich gewesen sein dürfte. Offensichtlich sollten die Werke für sich und in ihrer Zusammenstellung auf die Betrachterinnen und Betrachter wirken. Der ästhetische Genuss stand hier besonders für das Laienpublikum gegenüber einer inhaltlichen Wissensvermittlung eindeutig im Vordergrund.

113 Ebd. S. 27.

114 Pietsch 1883a Nr. 42.

115 Bode/Dohme 1883a S. 119.

116 Ebd. S. 120. – Lessing 1883 unpag.

Zwar ist nicht auszuschließen, dass die Beschilderung lediglich für die Fotoaufnahmen entfernt wurde, doch bleibt es schwer einzuschätzen, inwiefern eventuelle Repräsentationsansprüche der Leihgeber tatsächlich erfüllt werden konnten. Anhand der Teilrekonstruktion des Displays wird jedoch deutlich, dass zwei Sammlungen besonders prominent arrangiert wurden: Die Leihgaben Kaiser Wilhelms I., die sowohl die Hauptwand des Uhrsals als auch die gesamte Lindengalerie dominierten, und Oscar Hainauers Kollektion, die erstmals in einem separaten Raum aufgestellt war. Ihre herausgehobene Stellung dürfte dem Publikum fraglos verständlich gewesen sein.

4.1.2.2 Die Niederländer-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1890)

Im Frühjahr 1890 fand in den Räumen des Akademiegebäudes die erste der drei Privatbesitzausstellungen der KG statt. Der Verein präsentierte zum ersten Mal überhaupt eine Leihausstellung in Berlin, die nicht als allgemeiner Überblick über den hier vorhandenen Besitz alter Kunst angelegt war, sondern sich einem konkreten kunstgeschichtlichen Gebiet widmete, das es so umfassend wie möglich vorzustellen galt. Die Ausstellung sollte die Entwicklung der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowie des niederländischen Kunstgewerbes, speziell des Delfter Fayence-Handwerks präsentieren. Die Kunst am Hofe des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg bildete einen besonderen Schwerpunkt, da die geplante Ausstellungsreihe die Geschichte des Kunstgeschmacks unter den Preußischen Regenten wiedergeben sollte. In seinem Artikel zur Ausstellung gab Bode eine weitere Erklärung hinsichtlich der Entscheidung für den thematischen Fokus der Ausstellung:

Der Grund für diese Wahl war der Umstand, dass die Kunstwerke dieser Zeit, insbesondere der holländischen Schule im Berliner Privatbesitz weitaus am zahlreichsten vertreten sind; ohne Zweifel nicht nur, weil die Werke dieser Schule fast die einzigen alten Gemälde sind, die im Handel in Deutschland vorkamen, sondern namentlich deshalb, weil diese Kunst unserer Anschauung und Empfindung am nächsten steht und daher auch in den weiteren Kreisen des für Kunst interessierten Publikums am leichtesten verstanden und am meisten bewundert wird.¹¹⁷

Tatsächlich waren schon 1883 die meisten der von Privatpersonen geliehenen Exponate niederländische Barockgemälde gewesen. Die jetzige Ausstellung präsentierte weitere 334 Werke des Goldenen Zeitalters, die mit wenigen Ausnahmen noch nicht öffentlich gezeigt worden waren.¹¹⁸ Sie repräsentierte somit zugleich den zeitgenössischen lokalen Kunstgeschmack, der gewissermaßen in eine historische Traditionslinie implementiert wurde.¹¹⁹

117 Bode 1890 S. 199.

118 Vgl. Kat. KG 1890 S. 4. – Unter den 475 im Katalog aufgeführten Exponaten befanden sich weiterhin 113 Delfter Fayencen, sechs Arbeiten in Metall, drei Holzreliefs bzw. -skulpturen und acht Möbelstücke sowie einige altorientalische Teppiche zur Dekoration der Räume.

119 Mit der Traditionsbildung im Zusammenhang der Berliner Leihausstellungen wird sich Kapitel 5.1.4 näher befassen.

Da sich für dieses Beispiel keine fotografischen Aufnahmen erhalten haben und die Exponate im Katalog nicht nach Räumen, sondern innerhalb ihrer jeweiligen Gattungen alphabetisch nach Künstlernamen beziehungsweise im Fall des Kunstgewerbes ohne erkennbare Ordnung aufgelistet wurden, stellt sich die Rekonstruktion des Displays außerordentlich schwierig dar. Informationen über die Zusammenstellung der einzelnen Objektgruppen innerhalb der drei Ausstellungssäle des Akademiegebäudes, lassen sich nur mühevoll aus einzelnen Erwähnungen in den Berichten extrahieren respektive auf Basis ihrer Formate, ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Genres sowie aus den von Bode entwickelten Gestaltungsprinzipien herleiten.

Wie bei allen im alten Akademiebau veranstalteten Leihausstellungen bildete der Uhrraal den programmatischen Kern der Schau, da er stets „die größte Zahl der besten Gemälde“ vereinigte.¹²⁰ Laut Paul Seidel, der die Auswahl der Exponate aus den königlichen Schlössern verantwortet hatte, erhielt Pieter Nasons (1612–1688/90) über drei mal drei Meter großes Doppelportrait des Kurfürstenpaars den „Ehrenplatz auf der Ausstellung“.¹²¹ Es dürfte sich folglich an der Hauptwand des Uhrraals befunden haben, wo es den eintretenden Gästen die übergreifende Ausstellungsthematik, die Kunstentwicklung zur Zeit des Brandenburgischen Kurfürsten und Preußischen Herzogs, vermittelte.

Gewiss waren einige (überwiegend großformatige) Werke der Hauptmeister der holländischen und flämischen Barockmalerei im Uhrraal platziert. Nicht weniger als zwölf Exponate waren Peter Paul Rubens zugeschrieben. Allein acht von ihnen stammten aus den Schlossbeständen, die übrigen aus den Sammlungen Hollitscher, Simon und Thiem sowie aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich.¹²² Entgegen der Maßgabe, nur solche Gegenstände für die Auswahl zu berücksichtigen, „die nicht schon einmal in Berlin öffentlich ausgestellt waren“, wurde das *Bad der Diana*, das bereits 1883 zu den Sensationsstücken gehört hatte, erneut präsentiert – nun allerdings in frisch restauriertem Zustand.¹²³ Womöglich bildete es eines der Seitenstücke des Kurfürstenportraits.

Sein Pendant könnte die etwas größere, doch ebenfalls querformatige *Geburt der Venus* gebildet haben, die zu denjenigen Werken gehörte, welche Paul Seidel bei seiner Revision der Schlossmagazine im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen wiederaufgefunden hatte.¹²⁴ Seidel hatte die Ausstellung dazu genutzt, die Bestände der Residenzen zu sichten, um „das Chaos des massenhaften und unverarbeiteten Materials zu ordnen“.¹²⁵ In seinem Nachlass befindet sich eine über 100 Nummern umfassende Liste mit Vorschlägen für

120 Pietsch, Ludwig: *Ausstellung altniederländischer Kunstwerke I*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1890, unpag.

121 Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts in Berlin. I. Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten und König Friedrich I. zur niederländischen Kunst*. In: JKPK 11.1890, H. 3, S. 119–149; hier S. 131.

122 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 236–246. – Das aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich stammende *Männliche Portrait* wird im Katalog nicht aufgelistet, jedoch in Bodes Artikel erwähnt. Vgl. Bode 1890 S. 204.

123 Bereits ausgestellte Werke wurden ausdrücklich nur dann wieder gezeigt, wenn sie „durch Restauration in ihrer Erscheinung wesentlich zu ihrem Vortheil verändert“ worden waren. Kat. KG 1890 S. 4.

124 Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–V*. In: Kunstchronik N. F. 1.1889/90, Nr. 22, Sp. 345–349; Nr. 23, Sp. 361–366; Nr. 24, Sp. 377–381; Nr. 26, Sp. 409–413; Nr. 28, Sp. 431–433; hier Sp. 346.

125 Vgl. GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 28, unpag.: Paul Seidel an Unbek., 07.03.1890.

Leihgaben aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II.¹²⁶ Mehr als die Hälfte der hier aufgeführten Objekte sind als „Unplacirte Gemälde aus dem Vorrath“ gelistet,¹²⁷ während die übrigen Bilder und Möbel aus dem Neuen Palais, dem Potsdamer und dem Berliner Stadtschloss, den Schlössern Sanssouci, Bellevue und Charlottenburg sowie aus dem Hannoveraner Georgspalast stammten.

Als Rubens' holländisches Pendant war Rembrandt van Rijn mit sechs Werken auf der Ausstellung vertreten.¹²⁸ Darunter befanden sich zwei Gemälde, die Bode als Frühwerke des Künstlers einschätzte: *Simson und Delila* aus der Königlichen Sammlung (ebenfalls kürzlich restauriert) und ein Frauenbildnis aus dem Besitz von James Simon.¹²⁹ Das heute einem Rembrandt-Nachfolger zugeschriebene *Portrait eines Mannes mit Stahlkragen* aus der Sammlung Thiem wurde aufgrund seiner damals gängigen, aber als falsch erkannten Bezeichnung als *Bildnis des Connétable de Bourbon* diskutiert. Von Bode als eines der Hauptstücke des Meisters auf der Ausstellung betrachtet, befand es sich womöglich ebenfalls im Uhrensaal, zumal die indirekte Beleuchtung durch das Oberlicht die innerbildliche Lichtführung komplementiert hätte.¹³⁰

Die Ausstellung zeigte zudem mehrere Schüler von Rubens und Rembrandt, allen voran Anthonis van Dyck (1599–1641) und Jan Lievens (1607–1674). Aus van Dycks Œuvre waren acht überwiegend religiöse Gemälde ausgestellt, darunter *Christus als Salvator Mundi* und sein Gegenstück *Maria als Mater Dei* aus Schloss Sanssouci.¹³¹ Von Lievens war dagegen nur das als *Bildnis Sultan Solimans II.* bezeichnete Gemälde eines ‚orientalisch‘ gekleideten Mannes, ebenfalls aus dem Besitz des Kaisers, zu sehen, das in Bodes Augen jedoch nicht mehr als ein „leeres Dekorationsstück“ darstellte.¹³² Wesentlich höher bewertete er dagegen fünf kleinformatige Portraits von Frans Hals, von denen er das als *Bildnis des Theodor Schrevelius* bezeichnete Ovalbild aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich im *Jahrbuch* abbilden ließ.¹³³ Ein von Ludwig Knaus geliehenes Portrait eines jungen Mannes mit Spitzhut und Handschuhen schätzte er als das bislang älteste bekannte Werk des Meisters ein.¹³⁴

Als ein Vertreter der in Italien geschulten Niederländer war zudem Gerard van Honthorst (1592–1656) mit drei großformatigen Gemälden aus dem Hannoveraner Georgspalast vertreten.¹³⁵ Die beiden mythologischen Szenen *Meleager und Atalante* und

126 Vgl. ebd.: Liste der zu leihenden Kunstgegenstände, 07.03.1890.

127 Ebd.

128 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 218–222.

129 Vgl. Bode 1890 S. 207. – Rosenberg 1890 Sp. 347.

130 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 220. – Bode 1890 S. 208. – Pietsch 1890. – <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437411> [Letzter Zugriff: 30.11.2022].

131 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 42–48. – Im Katalog nicht genannt ist eine *Madonna mit der hl. Elisabeth* aus der Sammlung Knaus, die Bode lediglich im *Jahrbuch* erwähnt. Vgl. Bode 1890 S. 206.

132 Bode 1890 S. 208. – Kat. KG 1890 Nr. 166.

133 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 78–82. – Bode 1890 S. 211 f.

134 Bode besprach das Werk, das später in die Sammlung des Museums Folkwang gelangte und seit 1946 verschollen scheint, bereits kurz nach dem Ankauf durch den Maler im Jahr 1885. Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Sammlung alter Gemälde von Prof. Ludwig Knaus*. In: *Kunstfreund* 1.1885, Nr. 6, Sp. 86 f.

135 Ein viertes, kleineres Werk aus Privatbesitz war unsicher an ihn attribuiert. Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 114–117.

Gefolge der Diana auf der Jagd, dürften im Uhrraal (vielleicht an der Eingangswand) als Pendants gehängt gewesen sein. Über die konkrete Zusammenstellung und Positionierung dieser und der anderen für den Hauptraum in Frage kommenden Exponate kann lediglich spekuliert werden. Sicher dürften die großformatigen Arbeiten weiter oben an den Wänden platziert gewesen sein, während die kleineren Werke auf Augenhöhe, womöglich an den schmaleren Wandstücken neben und zwischen den Türen der Ostseite des Raums hingen.

Ein Teil der Portraits, insbesondere die dunkler getönten Arbeiten von Rembrandt und Hals könnten gegebenenfalls auch in dem zwischen Uhrraal und Lindengalerie befindlichen Kabinett präsentiert worden sein, zumal dies dem von Bode beschriebenen, an der Größe und Ausleuchtung der Schausäle orientierten Hängungsprinzip entspräche. Allerdings bleibt ein solcher Raum, wie er für die anderen hier veranstalteten Ausstellungen stets eingerichtet wurde, in diesem Fall unerwähnt. Dagegen sind über das Konzept zur Gestaltung der Lindengalerie selbst recht konkrete Aussagen zu finden:

Da aber die Perlen des königlichen Kunstbesitzes bereits im Jahre 1883 zur Aufstellung gelangt waren, so wurde bei der diesmaligen Auswahl der Schwerpunkt darauf gelegt, durch dieselbe ein Bild der Thätigkeit holländischer Künstler am Berliner Hof oder für denselben vornehmlich während der Regierung des Grossen Kurfürsten zu geben, jenes Fürsten, der den allgemeinen Ausbau seiner Staaten nach dem dreissigjährigen Kriege ja wesentlich durch Anschluss an die holländische Kultur bewirkte. So war die „Galerie“ nach den Linden zu entstanden, eine Abtheilung, für deren Zusammensetzung nicht ausschliesslich die künstlerische Qualität der Gegenstände, sondern zugleich auch deren geschichtliche Bedeutung entscheidend war.¹³⁶

Die Auswahl der Exponate dieser „thunlichst abgesonderten Abtheilung“ hatte Paul Seidel mit Bodes Unterstützung vorgenommen.¹³⁷ Hierfür kamen primär Werke aus den Beständen der Schlösser in Betracht und zwar konkret solche, die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts für den kurfürstlichen Hof oder sein erweitertes Umfeld entstanden waren. Infolge seiner umfassenden Recherchearbeiten im Zuge der Durchsicht der Schlossbestände hatte Seidel einen fundierten Fachartikel zur Kunstförderung unter dem Großen Kurfürsten verfasst. Ihm zufolge dominierten unter den am Hof tätigen niederländischen Künstlern die Portrait- und Stillebenmaler, darunter allerdings „keine Kräfte ersten Ranges“.¹³⁸ Zu den besseren Portraikünstlern zählte Seidel unter anderem Govaert Flinck (1615–1660), von dem ein Bildnis Friedrich Wilhelms im Hermelinmantel zu sehen war,¹³⁹ weiterhin Adriaen Hanneman (1604–1671), Jacques Vaillant (1643–1691) und Pieter Nason, von dem ein weiteres lebensgroßes Portrait des Kurfürsten ausgestellt

136 o. V.: *Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts in Berlin*. In: JKPK 11.1890, H. 3., S. 117f.

137 Rosenberg 1890 Sp. 347.

138 Vgl. Seidel 1890 S. 120.

139 Vgl. Kat. KG 1890 Nr. 58.

wurde,¹⁴⁰ sowie Willem van Honthorst (1594–1666). Von ihm zeigte die Ausstellung allein 17 Portraits unter anderem von Mitgliedern der Oranischen, Pfälzischen, Nassauischen und Brandenburgischen Fürstenhäuser, wobei ein Teil dieser Werke heute seinem Bruder Gerard zugeschrieben wird.¹⁴¹ Somit war der schmale Raum als eine Ahnengalerie gestaltet. Neben den etwa 30 Portraits waren dem historischen und patriotischen Charakter dieser Abteilung entsprechend sicherlich auch die Darstellungen einiger Schlachten und Belagerungen aus dem Dreißigjährigen Krieg sowie die Allegorien auf die Hochzeit des Kurfürstenpaars und den Tod zweier Kurprinzen in der Lindengalerie untergebracht.¹⁴²

Darüber hinaus gab die Ausstellung einen breiten Überblick über sämtliche Gattungen der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters, wobei die Stilleben neben den Portraits mit rund 80 Beispielen den Hauptteil ausmachten. Hierzu schrieb Bode: „Die Berliner Ausstellung bot eine solche Fülle mannigfaltiger Stilleben der holländischen wie der vlämischen Schule und darunter eine solche Zahl malerischer Meisterwerke, wie sie keine öffentliche Sammlung aufzuweisen hat und wie sie auch in keiner Ausstellung bisher vereinigt war.“¹⁴³ Der überwiegende Teil dieser Exponate stammte aus Privatbesitz, wobei Bode darauf hinwies, dass vornehmlich die Berliner Künstler, namentlich Ludwig Knaus, sich um das Sammeln dieser Werke verdient gemacht hatten und noch eine Vielzahl weiterer Stilleben in den Privatwohnungen zu finden seien, die zum Teil jedoch schon einmal ausgestellt waren. Vertreten waren beispielsweise Willem Heda (1594–nach 1678), Cornelius de Heem (1631–1695) und Jan Weenix (1640–1719). Aus königlichem Besitz kamen etwa 30 Werke unter anderem von Willem Kalf (1619–1693), Wilhelm van Roye (1645–1723), Daniel Seghers (1590–1661) sowie Otto Marseus van den Schrieck (1619/20–1678) und Ottmar Elliger (1633–1679) hinzu.

Für Adolf Rosenberg bildeten die Stilleben gemeinsam mit den Landschaftsbildern die „Glanzpunkte der Ausstellung“.¹⁴⁴ Mehr als 50 Landschaften unter anderem von Jan van Goyen (1596–1656), Aert van der Neer (1603/04–1677) oder Jacob (1628/29–1682) und Salomon van Ruysdael (1600–1670) waren zu sehen. Auch diese Gattung war bei den Berliner Kunstliebhabern ausgesprochen begehrt und noch verhältnismäßig zahlreich im Handel vertreten. Zuletzt waren fast ebenso viele Sittenbilder, etwa von Gerard ter Borch (1617–1681), den Brüdern van Ostade und David Teniers d. J. (1610–1690) ausgestellt.

Der überwiegende Teil dieser Arbeiten dürfte im Langen Saal untergebracht worden sein, wobei die Blumenstilleben laut Ludwig Pietsch auf alle Räume verteilt waren.¹⁴⁵ Über die konkrete Platzierung und Inszenierung der Werke können lediglich Hypothesen aufgestellt werden. Während die zeitgenössischen Berichte die Exponate überwiegend nach ihrer Gattungszugehörigkeit vorstellten, scheint für deren physische Anordnung in der Ausstellung eine Sortierung nach Lokalstilen und Schulen wahrscheinlich, zumal eine monotone Zusammenstellung einzelner Gattungen kaum Bodes ästhetischem Anspruch

140 Vgl. ebd. Nr. 193.

141 Sechzehn dieser Bildnisse stammten aus dem Besitz Kaiser Wilhelms I. Vgl. ebd. Nr. 118–135.

142 Vgl. ebd. S. 4. – Zu den Kriegsdarstellungen und Allegorien ebd. Nr. 37f., 59, 105, 109f., 140f., 125.

143 Bode 1890 S. 223.

144 Rosenberg 1890 Sp. 365.

145 Vgl. Pietsch 1890 unpag.

genügt hätte. Inwiefern dabei holländische und flämische Meister getrennt voneinander platziert, unter einander vermischt oder gar in Beziehung zu einander gesetzt wurden, bleibt ungewiss. Allein die Masse der Exponate legt die Vermutung nahe, dass zumindest im Längen Saal Tapetenwände aufgestellt wurden, um die zumeist kleinformigen Gemälde in dichter Hängung unterbringen zu können. Separate Kabinette für die Aufstellung einzelner Sammlungen gab es in diesem Fall nicht, sieht man von der Zusammenstellung der Leihgaben aus kaiserlichem Besitz in der Lindengalerie ab.

Das Vorwort des Kataloges gibt an, für „die Ausstattung und Aufstellung“ sei dasselbe Prinzip maßgebend gewesen, das bereits 1883 „erprobt worden war“, nämlich „die Gemälde mit Skulpturen und kunstgewerblichen Objekten soweit zu mischen, als zu einer würdigen räumlichen Gesamterscheinung [sic] nothwendig“.¹⁴⁶ Anders als noch bei der vorhergehenden Schau, stammte der überwiegende Teil der Dekorationsmöbel nun nicht mehr aus den Königlichen Schlössern, sondern vornehmlich aus den Privathäusern mehrerer Sammler und Museumsmitarbeiter.¹⁴⁷ So gab Adolf von Beckerath einen aus dem 17. Jahrhundert stammenden Tisch aus Eichen- und Nussbaumholz, Richard von Kaufmann einen Schauschrank mit Schildpattbelag und Silberbeschlägen und Lessing, Lippmann und Bode gaben ein Schränkchen, eine Standuhr und einen Eichenholzschrank in die Ausstellung. Kaiser Wilhelm lieh dagegen lediglich ein Kabinett mit dazugehörigen Gueridons aus dem Brautschatz der Kurfürstin Sophie Charlotte (1668–1705). Überhaupt stand die Ausstattung mit zeitgenössischen Möbeln diesmal sehr viel stärker im Hintergrund als bei späteren Ausstellungen, was der geringen Zahl der erhaltenen niederländischen Mobiliars in den Berliner Sammlungen geschuldet ist.¹⁴⁸

Das Kunsthandwerk war somit hauptsächlich in Form einer über 100 Objekte umfassenden Sammlung Delfter Fayencen repräsentiert.¹⁴⁹ Sie erhielt eine knappe Besprechung durch Friedrich Lippmann, der die Stücke zusammengetragen und angeordnet hatte.¹⁵⁰ Lippmann schrieb: „Wer in den langen Nordsaal der Ausstellung eintrat“, konnte dort den „wohlthuenden Einklang, in welchem die Delfter Fayence zu den Gemälden an den Wänden wirkten“, genießen.¹⁵¹ Angesichts der bei späteren Ausstellungen vorgenommenen Anordnung kunsthandwerklicher Arbeiten, ist davon auszugehen, dass der Hauptteil der Fayencen hier in Vitrinen und Schränken präsentiert und in den übrigen Räumen womöglich auf Konsolen und Möbelstücken verteilt worden sein dürfte. Neben der Mehrzahl blau gefasster Teller, Platten, Schüsseln, Krüge und Vasen waren auch mehrere polychrom bemalte Stücke zu sehen, die zumeist die Marke des Adriaen Pynacker (aktiv spätes 17. und frühes 18. Jh.) trugen. Als Beispiele für das *delfts blauw* seien zwei in Paul Seidels Artikel abgebildete quadratische Platten von Frederick van Frijtom (ca. 1632–1702),

146 Kat. KG 1890 S. 4.

147 Vgl. ebd. Nr. 455–461.

148 Ebenso erklären sich auch die sehr wenigen plastischen Arbeiten, die lediglich in Form dreier Holzreliefs bzw. Skulpturen repräsentiert waren. Vgl. ebd. Nr. 462–464.

149 Vgl. ebd. Nr. 335–448.

150 Vgl. Lippmann, Friedrich: *Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. III Die Delfter Fayencen*. In: JKPK 12.1891, H. 1, S. 35–40.

151 Ebd. S. 35.

einem Spezialisten für derartige Fayence-„Gemälde“ (*porceleyne schilderijtje*), genannt. Sie stammten aus dem Besitz Wilhelms II. und gehörten zu denjenigen Werken, die der Monarch nach seiner Absetzung 1918 mit sich ins Exil nach Doorn brachte. Außer dem Kaiser steuerten unter anderem auch Julius Lessing, Adolph Thiem, Wilhelm Gumprecht, Marie Rosenfeld, Oscar Hainauer sowie Lippmann selbst zahlreiche Fayencen bei.

Ogleich eine detailliertere Rekonstruktion dieser Ausstellung *ex nihilo* nicht zu leisten ist und dementsprechend wenig über einen konkreten kuratorischen Ansatz zu erfahren ist, wird anhand der Auswahl der Objekte und insbesondere in der Betrachtung der Begleitpublikationen deutlich, dass hier erstmals eine umfassende Gesamtschau des künstlerischen Schaffens Hollands und Flanderns gegeben werden konnte. Dabei gelang es den Kuratoren, die genuin bürgerliche niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, die den Aufstieg einer vom Volk geführten Republik verkörperte, als Teil einer aristokratischen Hofkultur darzustellen. Dieses Narrativ einer durch fürstliche Förderung zur Blüte gebrachten Kunst blieb insbesondere durch die rege Beteiligung des Kaiserhauses auch in der folgenden Ausstellung der KG immanent.

4.1.2.3 Die Rokoko-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1892)

Die zweite Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft fand von April bis Juli 1892 unter dem Titel *Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen* in der Akademie der Künste statt. Die Angelegenheiten der Planung und Organisation waren dem Vereinsvorstand in die Hände gelegt worden und standen nominell unter dem Vorsitz Augusts von Dönhoff-Friedrichstein. Die praktische Leitung übernahm Robert Dohme jr. mit Unterstützung von Wilhelm Bode, Paul Seidel und dem kommissarischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Karl Lüders.¹⁵²

In einer ersten Vorbesprechung im Oktober 1891 hatte Bode die Wahl des Ausstellungsthemas noch einmal im Verein zur Diskussion gestellt. Er selbst sprach sich klar für die Kunst des 18. Jahrhunderts aus, da Berlin „mehr Sammler des Rokoko“ als von Renaissancewerken habe und „das Interesse des Publikums sich mehr dieser Epoche zuwende.“¹⁵³ Zudem seien die im Privatbesitz zahlreich vorhandenen Porzellane und Bronzen des vergangenen Jahrhunderts bislang noch nicht öffentlich ausgestellt worden. Bode argumentierte weiter, man könne bei dieser Gelegenheit „wieder an unsere Herrscher anknüpfen, an Friedrich den Grossen, dem Berlin und seine Umgebung eine Reihe der herrlichsten Bauten des Rokoko und überhaupt die Anregung zu unserer jetzigen Kunstentwicklung verdanke“.¹⁵⁴ Auf Seidels Frage, „ob man nur Rokoko im Besonderen oder die Gegenstände ganzen XVIII Jahrhunderts ausstellen wolle“, beschloss die Versammlung, ausschließlich die in Berlin vorhandenen Werke der Zeit Friedrich Wilhelms I., Friedrichs II. und

152 Vgl. KG Sitzung VI. 1891 S. 31.

153 Ebd. S. 30.

154 Ebd.



Abb. 15 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Südwestecke des Uhrsaals], 1892, Lichtdruck.

Friedrich Wilhelms II. einzubeziehen.¹⁵⁵ Wie der Vorstandsvorsitzende kurz darauf dem Oberhofmarschallamt mitteilte, sollte die Schau „alle Arten von Kunsterzeugnissen umfassen, dadurch aber ein besonderes cachet [sic] erhalten, daß die Persönlichkeit des Großen Königs durchaus den Mittelpunkt bildet[e]“.¹⁵⁶

Die Auswahl der Exponate wurde abermals unter der Prämisse getroffen, bereits gezeigte Stücke nicht erneut auszustellen, was in diesem Fall bedeutete, dass insbesondere die Arbeiten Antoine Watteaus und seiner Schüler, die bereits 1883 mit zahlreichen ihrer Hauptwerke repräsentiert waren, nunmehr ausgeschlossen wurden. Stattdessen lag das Augenmerk auf dem Œuvre des bis dahin kunstwissenschaftlich kaum gewürdigten Hofmalers Antoine Pesne sowie auf dem Mobiliar und der Kleinkunst, wodurch mehr als 1.400 Exponate aus dem Besitz von 117 Leihgeberinnen und Leihgebern zusammengebracht wurde. Zu den Gemälden, Plastiken und kunsthandwerklichen Arbeiten kam ein großer, von Karl Lüders bereitgestellter Bestand Berliner, Meißner und Pariser Porzellane hinzu, die über Uhrraum, Lindengalerie und Langen Saal verteilt wurden.

Um die Person Friedrichs des Großen und sein Wirken als Kunstförderer visuell hervorzuheben, sollte eine Gruppe von Portraits des Königs und seines höfischen Umfeldes den Kern des Displays bilden. Sie wurde zusammen mit Möbeln sowie zahlreichen

¹⁵⁵ Ebd. S. 31.

¹⁵⁶ GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 29, unpag.: August von Dönhoff-Friedrichstein an das Oberhofmarschallamt, 20.12.1891.

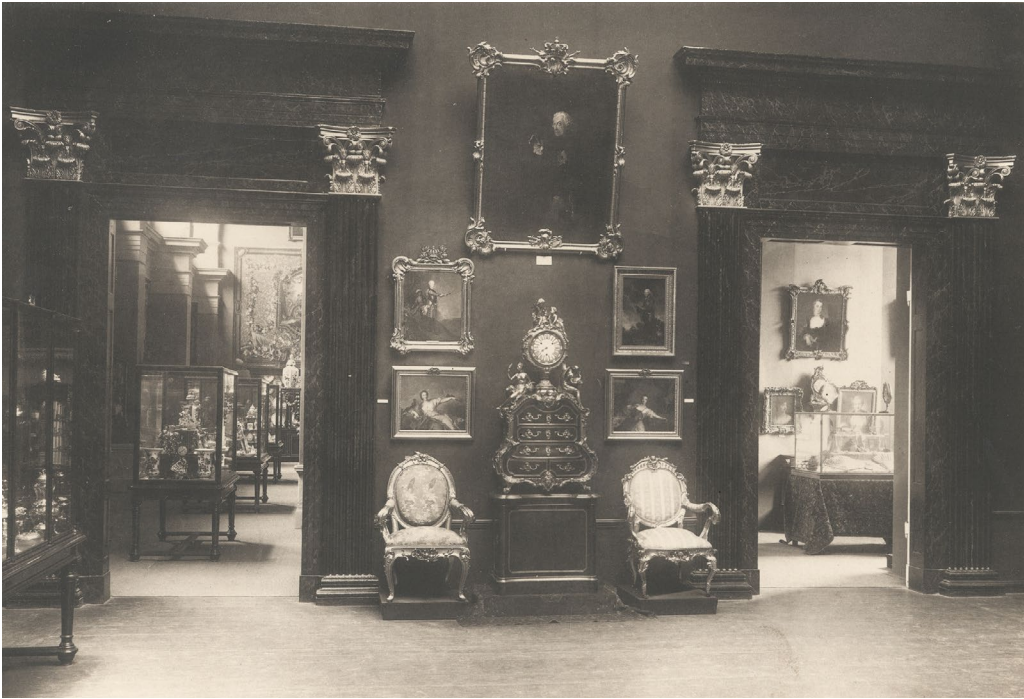


Abb. 16 Unbek. Fotograf, *Blick auf die Seitenräume [Ostwand des Uhrsaals], 1892, Lichtdruck.*

Dekorationsstücken aus den Schlössern im Hauptsaal gezeigt, der als eine Art „künstlerische[r] Gedächtnistempel für den großen König“ gestaltet war.¹⁵⁷

Gleich im Eintrittssaale sehen wir den König in vier Lebensaltern dargestellt. Die Mitte der rechten Seitenwand schmückt das bekannte Bild Pesnes vom Jahre 1715, auf dem er den dreijährigen Prinzen mit der Trommel dargestellt hat, während seine Schwester [...] den ganzen Schooß [sic] voll Blumen gesammelt hat. [...] An der Eingangswand hängt das Bild des Kronprinzen [...] wie er, das Sponton in der Hand, nach vorn schreitet, als ob er dem Beschauer seine Compagnie vorführte. Dem Eingang gegenüber, in der Mitte der Hauptwand, hängt ein Bild des Königs vom Jahre 1752, das Pesnes Schüler, der Maler Falbe, im Auftrage des Magistrats der Stadt Berlin malen mußte [...]. Die Mitte der linken Seitenwand aber wird eingenommen von einem Bildniß des Großen Königs im Alter [...].¹⁵⁸

Ergänzend zu dieser Beschreibung der *Börsenzeitung* geben die im Katalog abgebildeten Aufnahmen eines Teils der Uhrwand und der östlichen Seitenwand (Abb. 15, 16) einen anschaulichen Eindruck vom Arrangement und der Wirkung des Raums. Obwohl von

157 Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I–II*. In: VZ Nr. 189, 23.04.1892, unpag.; Nr. 223, 14.05.1892, unpag.; hier Nr. 189.

158 o. V.: *Die Ausstellung von Kunstwerken des Zeitalters Friedrichs des Großen aus Berliner Privatbesitz*. In: BBZ 37.1892, Nr. 205, 03.05.1892, S. 9.

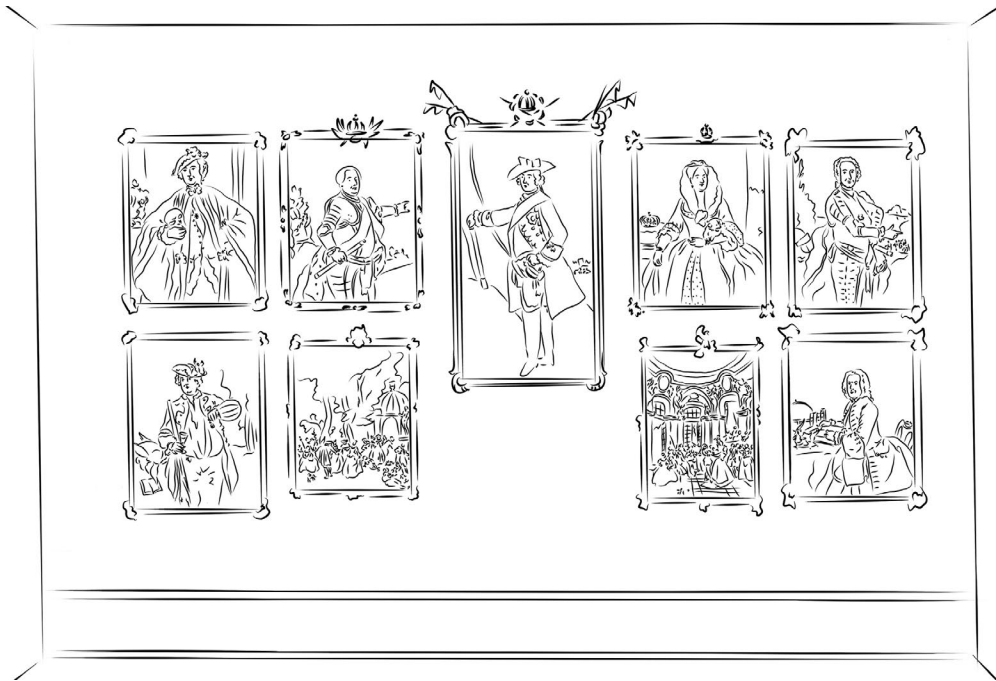


Abb. 17 Zeichnerische Rekonstruktion des Gemäldearrangements an der Hauptwand des Uhrsaals, 1892.

Seidel als „künstlerisch nur recht schwache Leistung[...]“ beurteilt, bildete Joachim Falbes (1709–1782) Bildnis Friedrichs II. das Zentrum der Hauptwand.¹⁵⁹ Es wurde auf beiden Seiten von je vier Gemälden gerahmt. Unmittelbar rechts und links des Friedrich-Portraits hingen die Bildnisse seiner Eltern, Friedrich Wilhelm I. und Sophie Dorothea von Hannover (1687–1757), geschaffen von Antoine Pesne und seiner Werkstatt. Darunter waren zwei erst kürzlich restaurierte *Fêtes galantes* von Nicolas Lancret platziert, der *Tanz im Freien (Moulinet)* und der *Tanz im Gartenpavillon*.¹⁶⁰ Am rechten äußeren Rand sind die Portraits zweier Vertrauter Friedrichs II. zu erkennen: Das von Heinrich August de la Motte Fouqué (1668–1774) und darunter das von Charles Etienne Jordan (1700–1745), das Seidel als „einen Gipfelpunkt in der Kunst Pesnes“ pries.¹⁶¹ Auf dem im Foto nicht sichtbaren gegenüberliegenden Wandabschnitt hingen sicherlich die Bildnisse von Egmont de Chasôt (1716–1797) und Dietrich Freiherr von Keyserlingk (1713–1793), genannt Caesarion (**Abb. 17**). Pesne hatte die Portraits der vier engsten Freunde des Königs in dessen Auftrag gefertigt.¹⁶² Sie verkörperten die erste Blüte des Friderizianischen Hofes auf Schloss

159 Seidel, Paul: *Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen*. In: JKKP 13.1892, H. 4 S. 183–212; hier S. 197.

160 Vgl. Rosenberg, Adolf: *Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin I–III*. In: *Kunstchronik* N. F. 3.1891/92, Nr. 23, Sp. 385–388; Nr. 27, Sp. 468–471; Nr. 28, Sp. 481–485; hier Sp. 385.

161 Seidel 1892 S. 195.

162 Vgl. ebd. – Rosenberg 1892 Sp. 468 f.

Rheinsberg während der späten 1730er Jahre und standen symbolisch für die geistigen, militärischen und sozialen Tugenden des Preußenkönigs, der hier aus einer sehr persönlichen Perspektive vorgestellt wurde.

Das Gesamtbild der dunkelrot bespannten Wand wurde durch verschiedene Möbelstücke vervollständigt, die wie die Gemälde symmetrisch angeordnet waren.¹⁶³ Das Zentrum bildete ein Arrangement um den mit Schildpatt und Silberbeschlägen versehenen Schreibtisch Friedrichs des Großen aus Schloss Sanssouci. Flankiert von zwei versilberten Lehnssesseln mit Bezügen aus „blaßwassergrünem Atlas“, war er unter einem reich verzierten „Wandbrett“ mit einer Sammlung von Gläsern und Miniaturbildern platziert.¹⁶⁴ Auf dem Tisch selbst befanden sich drei aus Marmor und Porphyr gefertigte Vasen aus den königlichen Schlössern. Dicht neben dieser Mittelgruppe waren rechts und links zwei gebauchte Kommoden im Régencestil aus dem Besitz des Bankiers James Saloschin (1845–1898) und des Russischen Botschafters Pawel Graf Schuwalow (1830–1908) platziert, auf denen wiederum Silbergeschirre sowie eine Büste des Großen Königs standen.¹⁶⁵

Rechts außen befand sich schließlich ein eintüriger Eckschrank mit Spiegel und aufwändigem Bronzeschmuck von Johann Melchior Kambly, der aus dem Schreibkabinetts Friedrichs II. im Potsdamer Stadtschloss stammte und ein typisches Beispiel für den Brandenburg-Preußischen Rokokostil seiner Zeit darstellte.¹⁶⁶ Robert Dohme, der sich bereits einige Jahre zuvor intensiv mit dem historischen Mobiliar der königlichen Schlösser befasst hatte, beurteilte die hier gezeigten friderizianischen Schildpattmöbel in seinem Artikel für die *Gazette des Beaux-Arts* als „plus sauvages que les travaux français“ und aus der Sicht des „goût parisien“ gar als „un peu provinciaux, mais même un peu barbares“.¹⁶⁷

Dohme hatte ursprünglich vorgeschlagen, „diesmal von den Prachtmöbeln der Schlösser möglichst abzusehen und statt dessen [sic] durch musterhaft einfache Möbel der Ausstellung einen intim bürgerlichen und zugleich für unser Handwerk vorbildlichen Charakter zu geben.“¹⁶⁸ Bei der Fertigstellung der Räume hatten sich die Kuratoren offensichtlich jedoch dagegen entschieden. Allerdings waren laut Richard Graul, der das Mobiliar für den Katalog beschrieb, infolge der Napoleonischen Besatzung kaum originale Werke der Möbeltischlerei des vorangegangenen Jahrhunderts in Berliner Privatbesitz erhalten, sodass die Kuratoren letztlich doch auf die Stücke aus den Schlössern zurückgreifen mussten.¹⁶⁹ Bei ihrer Auswahl konzentrierten sie sich primär auf die in Deutschland

163 Zur Wandfarbe vgl. KG Sitzung III. 1892 S. 8. – Kat. KG 1893 S. 5.

164 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag.

165 Vgl. Graul, Richard: *Das Mobiliar*. In: Kat. KG 1893 S. 85–94; hier S. 93.

166 Vgl. Graf 2010 S. 20–23. – Nicht, Jutta (Bearb.): *Die Möbel im Neuen Palais*. Potsdam 1973. S. 68, Nr. 132.

167 Frei übersetzt seien die Möbel „wilder als die französischen Arbeiten“ und verglichen mit dem Pariser Geschmack „ein wenig provinziell, vielleicht sogar etwas barbarisch“. Dohme, Robert: *Correspondance d'Allemagne. Exposition d'objets d'art du XVIII^e siècle à Berlin*. In: GdBA 3. Periode 8.1892, S. 247–252; hier S. 250. – Weiterhin: Ders.: *Möbel aus den königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam*. Berlin 1889.

168 KG Sitzung VI. 1891 S. 30.

169 Vgl. Graul 1893 S. 85.

gefertigten Möbel, deren Entwicklung in der Ausstellung schlaglichtartig nachvollzogen wurde, wobei die durch Friedrich II. gegebenen Impulse für die Herausbildung einer deutschen Möbelkunst in den Vordergrund gestellt wurden.

Während die Uhrwand Friedrich II. in der Mitte seines Lebens und die Zeit nach seiner Thronbesteigung repräsentierte, zeigte die Ostseite des Saals (**Abb. 16**) den jungen Kronprinzen sowie den bereits gealterten König. Die Wand zwischen den Türöffnungen dominierte eines der bekanntesten, mehrfach wiederholten Motive des ‚Alten Fritz‘ mit dem zum Gruß erhobenen Dreispitz von Johann Heinrich Christian Franke (1738–1792). Unter dem etwas ungelentk gemalten Portrait befanden sich zwei weitere Bildnisse Friedrichs von höherer Qualität. Das linke, geschaffen von seinem Freund Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), präsentierte ihn als Kronprinz mit Kommandostab und das rechte, ein Werk des Schotten Edward Francis Cunningham (1745–1795), zeigte den König in seinem Todesjahr mit seinen Windspielen. Darunter waren zwei von Jean-Marc Nattier (1685–1766) geschaffene Damenportraits der *Marquise de Flavancourt als Psyche* und der *Marie Anne de Chateauroux als Aurora* aus dem Besitz des Herzogs von Sagan zu sehen. Zwischen den vier Gemälden war ein aus Sanssouci stammender Zedernholz-Cartonnier mit einer figürlich gestalteten Uhr, flankiert von zwei Armsesseln aufgestellt.¹⁷⁰

Von der gegenüberliegenden Westseite des Saals ist lediglich ein kleiner Teil in der Aufnahme der Hauptwand zu sehen. Sie zeigt, dass die linke Tür mit einem Wandteppich verhängt war, vor dem wiederum eine aufwändig gestaltete Vitrine stand, die „ein ganzes kleines Museum von erlesenen Kostbarkeiten“ wie Fächern, Dosen, Taschenuhren, Flacons und Schmuckstücken präsentierte.¹⁷¹

Zur Gestaltung der weiteren Wandabschnitte liefert Ludwig Pietschs Ausstellungsbericht wichtige Hinweise. Ihm zufolge wurde das berühmte Kinderbildnis Friedrichs mit seiner Schwester Wilhelmine und einem dunkelhäutigen Pagen in der Mitte der Westwand zusammen mit den Portraits der Kinder Carle Vanloos (1705–1765) präsentiert. Darunter befanden sich wiederum auf Sockeln stehende Möbel, von denen ein Armsessel mit „Bezügen aus pfirsichfarbenem Sammet“ auf der Fotografie zu sehen ist.¹⁷² Rechts daneben folgten ein nicht näher beschriebenes Sofa sowie ein zweiter pfirsichfarbener Sessel.

Die leicht erhöhte Positionierung des Mobiliars wirkte sich auf das Zusammenspiel der Ensembles nicht immer vorteilhaft aus, da sie die Fauteuils und Kommoden sehr nah an die darüber befindlichen Gemälde heranrückte. Doch trug dies nicht nur zum Schutz insbesondere der Sitzmöbel bei, sondern die Erhöhung machte sie als autonome Exponate kenntlich und enthob sie ihrer bisherigen Funktion als bloße Dekorationselemente der Ausstellungen. Vielmehr dienten in diesem Fall die Gemälde als „dekorativer Hintergrund“ für das hier gezeigte, deutlich zahlreicher vertretene Kunsthandwerk.¹⁷³

170 Dieselbe Uhr mit Cartonnier ist in der Aufnahme der Rokoko-Galerie (1883) im hinteren Bereich der Nordwand zu sehen. Möglicherweise sind auch einige der dort befindlichen Sessel wieder aufgestellt worden.

171 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag.

172 Ebd.

173 Kat. KG 1893 S. 5.



Abb. 18 Antoine Pesne, *Prinzessin Luise Ulrike von Preußen als Schäferin*, 1738, Öl auf Leinwand, 142 × 107 cm.



Abb. 19 Antoine Pesne, *Eleonore von Schlieben-Sandtten, Freifrau von Keyserlingk* (Detail), um 1740, Öl auf Leinwand, 144 × 106,4 cm.

Zuletzt gibt Pietsch einige Informationen zur Gestaltung der Nordseite des Uhrensaals, die ausschließlich Werke von Antoine Pesne zeigt. Über der Tür befand sich das um 1718 geschaffene Knabenbildnis des Kronprinzen Friedrich mit Sponton in der Hand und rechts oder links des Durchgangs das heute verlorene *Familienportrait des Oberhofmeisters von Borcke*.¹⁷⁴ „An der Eingangswand und in deren Ecken“ waren drei Damenportraits zu sehen, in denen Pietsch die Schwestern Friedrichs erkannte: Seine Lieblingsschwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1759) „auf einer Mandoline spielend“, Prinzessin Luise Ulrike (1720–1782) „als Watteausche Schäferin maskirt [sic], mit dem behänderten Hirtenstab in der Hand“ und Anna Amalie von Preußen (1723–1787) „in rothbunter [sic] Hofrobe, das blasse Antlitz von ernster milder ruhiger Schönheit.“¹⁷⁵ Sicher zuweisen lassen sich das Schäferinnenbildnis (**Abb. 18**) und die Lautenspielerin (**Abb. 19**), wobei deren Bezeichnungen damals wie heute variieren. So führt Berckenhagens Werkverzeichnis die Schäferin als ein Portrait der Amalie auf, während es sich bei der Lautenspielerin tatsächlich um eine Darstellung der Eleonore Freifrau von Keyserlingk (1720–1755), der Gattin des erwähnten ‚Caesarion‘ handelte.¹⁷⁶ Die genaue Reihenfolge der Bildnisse bleibt ungeklärt. Doch dürften sie relativ weit oben an der Wand angebracht worden sein, da zu

174 Eine Abbildung findet sich bei Seidel 1892 sowie in Kat. KG 1893 Taf. V.

175 Pietsch 1892 Nr. 189 unpag. – Pietsch verwechselte Wilhelmine und Amalie in seiner Beschreibung. Möglicherweise hielt er die Lautenspielerin für ein Bildnis der Amalie, da diese eine bekannte Komponistin war. Vgl. Dadelsen, Georg von: *Anna Amalia*. In: NDB 1.1953, S. 301.

176 Berckenhagen, Eckhart u. a. (Hgg.): *Antoine Pesne*. Berlin 1958. Nr. 6e, Nr. 189a.

beiden Seiten des Eingangs Glasschränke mit einer Sammlung von Sèvres-Porzellanen und Wedgwood-Gefäßen beziehungsweise Silberschmiedearbeiten aufgestellt waren, die andernfalls die Sicht auf die Bilder verstellt hätten.

Die Gestaltung der übrigen Säle lässt sich anhand der Beschreibungen und Fotografien partiell nachvollziehen. Im Durchgang zum Langen Saal werden drei große, in einer Reihe aufgestellte Vitrinen mit Porzellanfiguren und -geschirren sowie weiteren Kunsthandwerksgegenstände sichtbar. Ihnen gegenüber befanden sich an den Stirnseiten der Scherwände einzelne Konsolen für große Porzellanvasen. Am Ende des Raums stand ein breiter Schrank mit den Tafelgeschirren der Königlichen Schlösser von Berlin, Potsdam und Breslau, über dem einer von insgesamt sechs Gobelins zum Leben des Don Quichotte nach Entwürfen von Charles-Antoine Coypel (1694–1752) aus königlichem Besitz hing.¹⁷⁷

Weitere Tapisserien dieser Serie befanden sich zwischen den Wandpfeilern auf der Fensterseite des Saals.¹⁷⁸ Zwar dürften die in Rosa- und Goldtönen strahlenden Gobelins einen harmonischen Kontrast zu den hellgrün bespannten Wänden gebildet haben, ihre Größe, die beinahe die gesamte verfügbare Hängefläche einnahm, schränkte die Sichtbarkeit und damit auch ihre ästhetische Wirkung jedoch ein. Die davor platzierten Vitrinen, Kommoden und Stühle dürften die Sicht auf die Teppiche ebenfalls stark beeinträchtigt haben.

Die gegenüberliegende Längswand war wie schon in den vorhergehenden Ausstellungen durch hohe Scherwände in kleinere Abschnitte geteilt worden, deren Inhalte Ludwig Pietsch wie folgt beschrieb:

Die Nischen [...] sind zur Aufstellung von interessanten kunstvollen Möbelgruppen mit dazu gehörigen Vasen, Büsten, Statuetten, Stand- und Konsoluhren etc. genutzt. Aus königlichen Schlössern stammt das merkwürdige Mobiliar in den steifen Formen des Empire-Stils [...] zwei Kommoden mit ungeschweiften glatten vertikalen Wänden, die farbig lackirt [sic] und mit pompejanischen Ornamentmalereien geschmückt sind, eine Standuhr gleichen Stils, ein Tisch, der auf kanellirten [sic] goldbronzenen Säulenreihen statt der Füße ruht [...] und aus dessen Mitte ein vierseitiger Aufsatz aufsteigt [...] gekrönt von einer kunstvollen goldbronzenen symbolischen Gruppe weiblicher Idealgestalten. An den Wänden dieser Nischen sind aus Rheinsberg entnommene schmale gewirkte Füllungen mit Bildern aus der Thierfabel aufgehängt. Auf Möbeln und Postamenten haben hier jene Houdonschen Bildwerke und einige Vasen Aufstellung erhalten.¹⁷⁹

Das Kabinett mit den erwähnten Empiremöbeln, die aus den Wohnräumen Friedrich Wilhelms II. in den Königskammern und dem Marmorpalais stammten, ist ebenfalls im Katalog abgebildet worden (**Abb. 20**). Es scheint Pietschs Beschreibung vollkommen zu entsprechen. Am Rand der linken Stellwand ist die handschriftliche Beschilderung des

177 Vgl. Pietsch 1892 Nr. 223 unpag.

178 Ebd.

179 Pietsch 1893 Nr. 223 unpag. – Von Houdon (1741–1828) waren die Bronzestatuette des Prinzen Heinrich sowie zwei Marmorskulpturen nackter Mädchen in der Ausstellung zu sehen.

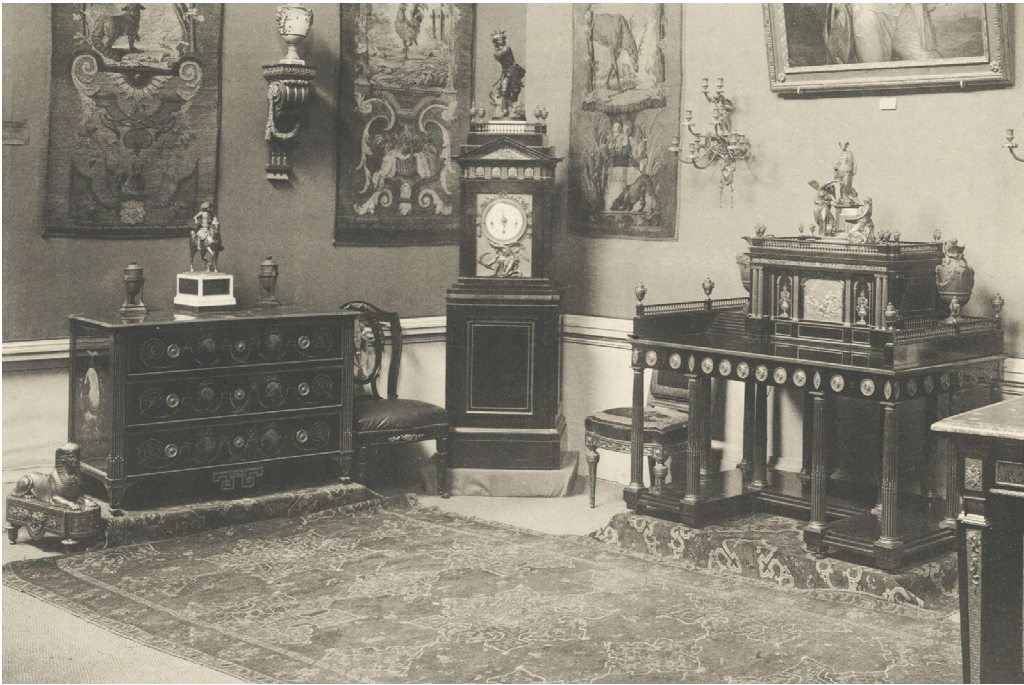


Abb. 20 Unbek. Fotograf, *Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II. Königliche Schlösser in Berlin und Potsdam, 1892, Lichtdruck.*

Kabinetts zu sehen, die jedoch aufgrund der Aufnahmequalität nur teilweise erkennbar wird. Zu lesen sind die Worte „Louis XVI“ in der Mitte des Kärtchens und darunter „Kgl. Schlösser“. Darüber hinaus scheint lediglich das in der Mitte der Rückwand befindliche Portrait Friedrich Wilhelms II. von Anna Dorothea Therbusch (1721–1782) mit einem kleinen weißen Schild bezeichnet gewesen zu sein. In den Aufnahmen des Uhrraals zeigt sich, dass die Gemälde hier stets durchgängig, die Möbel und Kunsthandwerksarbeiten jedoch nur vereinzelt beschildert waren. So sind beispielsweise an der Ostwand hinter den Sesseln kleine Schildchen zu erkennen, während die Standuhr keine Bezeichnung erhielt. Obschon die Beschilderung noch inkonsistent wirken mag, ist hier doch erstmals zu sehen, wie das Ausstellungspublikum über die Exponate informiert wurde. Wenngleich keines der sichtbaren Schilder eindeutig zu entziffern ist, liegt die Vermutung nahe, dass neben der Objektbezeichnung auch die Herkunft der Exponate angegeben war, wodurch die Leihgeber und Leihgeberinnen unmittelbar zu erkennen waren. Darüber hinaus erscheint der didaktische Anspruch schon allein aufgrund des fehlenden Ausstellungsführers erneut als nachrangig gegenüber der ästhetischen Geschmacks-erziehung.

Von der Lindengalerie haben sich weder Fotografien noch konkrete Beschreibungen erhalten, doch wird in der Aufnahme der Ostwand des Uhrraals ein Teil des dort anschließenden kleinen Kabinetts sichtbar. In der Mitte des Raums befand sich eine Vitrine mit Fächern und Miniaturbildern, hinter der drei Damenportraits sowie eine Stutzuhr zu erkennen sind. Bei den Bildnissen handelt es sich um das *Portrait der Madame Denis* von

Pesne, einen Mädchenkopf von Greuze (1725–1805) und wahrscheinlich um ein Pastellbild von Nattier aus dem Besitz Eduard Arnholds.¹⁸⁰

In der Gesamtschau wird deutlich, dass die Rokokoausstellung in ihrer Gestaltung und insbesondere in der Auswahl der Exponate im Wesentlichen um zwei Kernpunkte kreiste, die ihr Display und Narrativ prägten. Dies war zum einen das Œuvre des Malers Antoine Pesne, der als wichtigster preußischer Hofkünstler und „hervorragendste[r] Maler[...] Berlins im XVIII Jahrhundert“ wiederentdeckt und erstmals umfassend vorgestellt wurde.¹⁸¹ Den eigentlichen Mittelpunkt aber bildete die Person Friedrichs des Großen, der als die prominenteste und beinahe mythisch verklärte Herrscherfigur des Hauses Hohenzollern inszeniert wurde, zu der er bereits seit Beginn des Jahrhunderts stilisiert wurde.

Der ‚Kult‘ um den Großen König erfuhr gerade in den Jahren nach der Thronbesteigung Wilhelms II. eine Wiederbelebung und Aktualisierung, an der der neue Kaiser ein besonderes Verdienst hatte. Er war intensiv darum bemüht, sein eigenes Herrscherbild mit dem seines Vorfahren zu verbinden. Dies tat er bereits unmittelbar nach seinem Regierungsantritt mit der Wahl und Ausstattung seiner Wohnräume im Berliner Stadtschloss, indem er dort die einst von Friedrich genutzten und noch weitgehend in friderizianischer Manier erhaltenen Zimmer zu seinen Audienz- und Empfangsräumen bestimmte und sie mit den Portraits Friedrichs und seiner Freunde dekorierte.¹⁸² Gleich mehrere dieser Werke aus den Privaträumen des Kaisers waren auf der Ausstellung zu sehen – die meisten davon im Hauptsaal. So liegt die Vermutung nahe, dass Wilhelm II. sich in seiner Beteiligung an der Ausstellung selbst als ein ebenso kultivierter, gebildeter und großzügiger Herrscher zu inszenieren beabsichtigte, als der sein Vorfahr und Idol Friedrich II. hier dargestellt wurde.

Dementsprechend dominant wurde der kaiserliche Kunstbesitz innerhalb des Ausstellungsdisplays, speziell im Arrangement des Hauptsaals inszeniert. Wie schon bei den beiden vorangegangenen Schauen waren die Leihgaben aus den Berliner und Potsdamer Schlössern an den prominentesten Stellen des Saals platziert und zum Teil als geschlossene Kollektionen und feste Ensembles zusammengehalten. Erst mit der dritten Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft sollte sich dies zugunsten des bürgerlichen Privatbesitzes ändern.

4.1.2.4 Die Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (1898)

Die *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* bildete den Abschluss der Ausstellungsreihe der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und war zugleich die letzte Leihausstellung, die in den Räumen des alten Akademiegebäudes veranstaltet wurde. Sie fand von Ende Mai bis Anfang Juli 1898 statt und brachte nahezu 1.000 Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Tapisserien, Möbelstücke und kleinere kunsthandwerkliche Gegenstände

180 Vgl. Berckenhagen 1958 Nr. 68a, Abb. 218. – Kat. KG 1893 S. 15.

181 Seidel 1892 S. 183.

182 Vgl. hierzu insbes.: Meiner, Jörg: „Wohnen mit den Helden der vaterländischen Geschichte“. *Die Appartements Kaiser Wilhelms II. im Berliner Schloss, im Neuen Palais und im Residenzschloss Posen*. In: FBPG N. F. 25.2015, S. 211–246.

vom frühen Mittelalter bis zur Spätrenaissance aus dem Besitz von 78 Berliner Leihgeberinnen und Leihgebern zusammen.

Die Ausstellung war als unmittelbarstes Modell für die Gestaltung des Kaiser-Friedrich-Museums schon mehrfach Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen, wurde zumeist jedoch nur summarisch in Hinblick auf das allgemeine Aufstellungskonzept beschrieben. Eine tiefgehende Rekonstruktion der Auswahl und Anordnung der Exponate sowie ihres räumlichen Zusammenspiels wurde bislang nicht vorgenommen.¹⁸³

Mithilfe der zeitgenössischen Beschreibungen sowie einer Reihe fotografischer Aufnahmen, die für den 1899 erschienenen Prachtband entstanden waren, lässt sich die Gestaltung eines Teils der Säle anschaulich nachvollziehen.¹⁸⁴ Die Raumaufteilung entsprach grundsätzlich dem seit 1883 etablierten Aufbau, während das Design und die Ausstattung zwar an die zuvor erprobten Gestaltungsprinzipien angelehnt, in einzelnen Elementen jedoch verändert worden waren. So waren die Wände aller Räume mit tiefrotem Stoff bespannt, wobei die Hängeflächen des Uhrsals zusätzlich durch ein umlaufendes Schmuckband abgeschlossen wurden. Die klassisierenden Türrahmungen waren indessen entfernt und die Zargen an die neue Holzvertäfelung der unteren Wandbereiche angepasst worden. Der mit niederländischen Gobelins aus dem Besitz von Cornelia Richter (1842–1922) und Hermann Rosenberg (1847–vor 1928) dekorierte Treppenaufgang bildete wiederum den Auftakt der Ausstellung.¹⁸⁵ Während von diesem Bereich keine Aufnahmen erhalten sind, kann das Display des Uhrsals dank mehrerer Fotografien beinahe vollständig rekonstruiert werden (**Abb. 21–23**). Wie in den früheren Schauen wurde hier ein Ausblick auf die in den folgenden Räumen zu erwartenden Kunstzweige, Schulen und Epochen gegeben. Obgleich das Ausstellungsverzeichnis nicht explizit darauf hinwies, legt die weitgehend chronologische und topographische Anordnung der Werke eine Wegführung im Uhrzeigersinn nahe.

In der Aufnahme der Westseite des Saals (**Abb. 23, Rek. 7**) ist der Bereich rechts des Eingangs, der intendierte Beginn des Rundgangs, mit altdeutschen und altniederländischen Gemälden sowie nordalpiner Gold- und Silberschmiedekunst zu erkennen. An der Wand befand sich zuoberst das *Portrait des Markgrafen Georgs des Frommen* von Lucas Cranach d. J. (1515–1586) aus dem Besitz des Kaisers, darunter ein Triptychon, das anhand der Katalogbeschreibung als der heute an Gerard David (um 1460–1523) attribuierte *Altar van Alkemade* mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts aus der Sammlung Wesendonck zu identifizieren ist.¹⁸⁶ Daneben hing ein kleines Bild aus demselben Besitz, bei dem es sich aller

183 Vgl. Kriebel 2015 S. 4–11. – Kuhrau 2005 S. 124–129. – Joachimides 2001 S. 65–70. – Paul 1994 S. 208–210.

184 Zu Aufbau und Ausstattung der Räume vgl. Kat. KG 1899. – Graul, Richard: *Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*. In: ZfBK N. F. 10.1898, H. 1, S. 13–20. – Pietsch, Ludwig: *Ausstellung alter Kunstwerke im Akademieggebäude*. In: VZ Nr. 233, 21.05.1898, unpag. – Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie I–III*. In: VZ Nr. 261, 263, 265, 08.–10.06.1898, unpag. – Auburtin, Victor: *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*. In: BBZ 43.1898, Nr. 261, 08.06.1898, S. 7 f.

185 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 946–950.

186 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 133. [Hier als „Joachim II, Kurfürst von Brandenburg (?)“ aufgeführt.]; Nr. 88. – Zu Patinir vgl. Wesendonck, Otto: *Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin*. Katalog A. Berlin 1888. Nr. II 132.



Abb. 21 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Hauptwand im Uhrraal], 1898, Lichtdruck.

Wahrscheinlichkeit nach um eine *Flucht nach Ägypten* von Joachim de Patinir (1483–1524) handelt.¹⁸⁷ Das Frauenportrait darüber ist möglicherweise ein Spätwerk Bernhard Strigels (um 1460–1528).¹⁸⁸ In der Fotografie ist nicht zu erkennen, ob rechts neben den Gemälden bereits die Tür anschloss oder ob dort weitere Kunstwerke Platz fanden. Allerdings steht zu vermuten, dass sich wie schon in früheren Ausstellungen auch oberhalb der Eingangstür ein Gemälde oder eine Tapissérie befand.

Dicht vor der Wand stand eine große Glasvitrine, in der der Abendmahlskelch und die Patene aus der Berliner Nikolaikirche, zwei der ältesten Exponate dieser Ausstellung, sowie Wenzel Jamnitzers (1508–1585) *Kaiserbecher* und Hans Petzolds (tät. 1502–1532) *Dianapokal* aus königlichem Besitz deutlich zu erkennen sind.¹⁸⁹ Auf der unteren Ebene befanden sich Elfenbeinschnitzereien.¹⁹⁰ Hinter der Vitrine wird zuletzt eine altniederländische Holzskulptur der *Heiligen Magdalena* sichtbar.¹⁹¹

187 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 64.

188 Für diese Benennung sprechen insbesondere auch die Maße der Tafel. Vgl. ebd. Nr. 111.

189 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 781, 789, 790.

190 An der rechten Schmalseite ist beispielsweise eine altfranzösische Elfenbeinstatue der Maria mit Kind unter einem Baldachin aus der Sammlung Hainauer auszumachen. Vgl. ebd. Nr. 838. – Kat. KG 1899 Taf. XIII.

191 Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 261. – Kat. KG 1899 Taf. XVI, links. [Sammlung Lippmann].



Abb. 22 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Ostwand im Uhrsaal], 1898, Lichtdruck.

Die Gestaltung der nordöstlichen Saalecke ist nur partiell schriftlich überliefert. Hier befand sich wie schon 1892 ein zweiter großer Schaukasten mit verschiedenen Werken der Kleinkunst. Sie stammten aus dem Besitz Georg Reichenheims, der seine Sammlung isoliert präsentierte. Zu sehen waren Bronzen von Rossellino, Il Riccio (um 1471–1532) und Adriaen de Vries (1556–1626) sowie Silberschmiedearbeiten, Niellos, Emails, Gubbio-Majoliken, bayerische Schnitzbildwerke und Schmuckstücke.¹⁹²

In den folgenden Räumen befanden sich weitere Vitrinen, in denen einzelne Leihgeber Teile ihrer Kollektionen separat ausstellten. Dieses Vorgehen ist aus keiner der früheren Ausstellungen bekannt und scheint eine gewisse Vorzugsbehandlung ‚verdienter‘ Sammler beziehungsweise besonders großzügiger Leihgeberinnen und Leihgeber erkennen zu lassen. Hierauf werden die Unterkapitel 4.1.2.4.1 bis 4.1.2.4.4 näher eingehen.¹⁹³

Der Rundgang setzte an der östlichen Seitenwand fort, wo burgundische, flämische und holländische Werke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts arrangiert waren (**Rek. 5**). In der Aufnahme dieser Raumseite (**Abb. 22**) ist über der linken Tür zunächst das heute im Prado befindliche Familienporträt von Adriaen Key (1544–1599) zu sehen.

192 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

193 Reichenheim hatte fast 80 Einzelstücke in die Ausstellung gegeben und gehörte damit zu den fünf gebefreudigsten Sammlern. Vgl. Kat. KG 1898² S. IV [Verzeichnis der Aussteller, Kürzel G. M. R.].



Abb. 23 Unbek. Fotograf, *Hauptsaal* [Westwand im Uhrraal], 1898, Lichtdruck.

Als dessen Gegenstück befand sich oberhalb des rechten Durchgangs ein heute an Jan van Scorel (1495–1562) attribuiertes Herrenportrait.¹⁹⁴

Die Mittelwand zeigte einen niederländischen Wandteppich mit Darstellungen aus dem Marienleben sowie zwei Stifterbilder Antons von Burgund (1421–1504) und seiner Gemahlin Marie de La Viefville (um 1430–um 1500) aus der Sammlung Hainauer.¹⁹⁵ Zwischen den Portraits befand sich eine damals an Quinten Massys (um 1466–1530) zugeschriebene *Heilige Magdalena* aus dem Besitz des KFMV, der auch die darunter befindliche *Kreuzigung* aus dem Umfeld Jan van Eycks (um 1390–1441) geliehen hatte. Friedländer widmete dem erst kurz zuvor im Kunsthandel aufgetauchten, nun erstmals ausgestellten Gemälde eine umfassende Besprechung im Katalog. Auf Basis einer detaillierten Zustands- und Stilbeschreibung argumentierte er, ganz im Sinne des Kennerschaftsprinzips, für die Zuschreibung an van Eyck selbst.¹⁹⁶

Zu beiden Seiten der *Kreuzigung* hingen zwei Flügelaltären mit Szenen aus dem Marienleben, die der Katalog dem ‚Pseudo-Mostaert‘, Adriaen Isenbrant (tät. 1510–1551),

194 Vgl. Jan van Scorel. *Portrait of a gentleman, wearing a fur-lined cloak and a black hat*. In: Sotheby's 2017.

195 Vgl. Bode, Wilhelm (Hg.): *Die Sammlung Oscar Hainauer*. Berlin 1897. S. 146; Taf. 65 a, 65b.

196 Vgl. Friedländer, Max J.: *Malerei. Niederländer und Deutsche*. In: Kat. KG 1899 S. 5–35; hier S. 5–7.

zuordnete. Mittig unter den Bildern war eine florentinische Truhe mit Löwenfüßen auf einem unter einem Teppich verborgenen Podest platziert, sodass ihr Deckel an die obere Kante der Holzpaneele heranreichte und die darauf befindlichen bronzenen Kaminböcke mit Statuetten des Hercules und der Omphale auf die Höhe der Gemälde gerückt wurden. Das Ensemble komplettierten zwei italienische Stühle des 16. Jahrhunderts, die wie die Truhe aus der Sammlung Huldshinsky stammten.¹⁹⁷ Wie in der Aufnahme gut zu erkennen ist, waren die Möbel anders als die übrigen Exponate, die durchgehend mit weißen Schildchen versehen waren, nicht eigens gekennzeichnet.

Auf dem schmalen Wandstück neben der rechten Tür hing einer von zwei zusammengehörigen vertikalen Wandteppichen mit Grottesken und Jagdszenen aus dem Besitz von Valentin Weisbach, dessen Gegenstück sich vermutlich auf der Schmalwand neben dem linken Durchgang befand. Unterhalb der italienischen Tapiserie ist ein kleines Gemälde mit der *Mariengeburt* von Girolamo da Santacroce (1480/85– ca. 1556) zu sehen, das zusammen mit der Tonbüste von Alessandro Vittoria (1525–1608) links daneben, einem *Portrait des Palma il Giovane*, den Übergang zur Hauptwand schuf, welche der italienischen Renaissance gewidmet war.¹⁹⁸

In der Gestaltung dieser Raumseite (**Abb. 21, Rek. 6**) hatten die Kuratoren ein absolut symmetrisches Arrangement erreicht, das umso komplexer wirkte, da dort zahlreiche Objekte unterschiedlichster Gattungen, Größen und Formate mit einander kombiniert und zu einer organischen Gesamtwirkung gebracht wurden. Die vom Standort des eintretenden Besuchers aufgenommene Fotografie inszeniert das Display in einem exakt justierten Rahmen, der auf den ideellen Schnittpunkt der horizontalen und vertikalen Mittelachsen der Wand ausgerichtet ist: Die *Thronende Madonna* von Alessandro Bonvicino (um 1490–1554), genannt Moretto, aus Mathilde Wesendoncks (1828–1902) Besitz. Georg Gronau (1868–1938) hob in seinem Beitrag zum Ausstellungsband den Seltenheitswert eines solchen Werkes in Privatbesitz hervor, da der Maler überwiegend für seine großformatigen Altargemälde bekannt und daher eher in kirchlichen oder öffentlichen Sammlungen zu finden war.¹⁹⁹ Unter dem Madonnenbild befand sich ein *Kreuztragender Christus* aus dem Besitz von Friedrich de Pourtalès, in dem Gronau eine besonders originalgetreue und zeitnahe Nachschöpfung des durch Marcantonio Michiel (1484–1552) beschriebenen Werkes von Giovanni Bellini (um 1437–1516) erkannte.²⁰⁰

Ein Grundprinzip der Gestaltung dieser von Bode selbst als „imposant“ bezeichneten Hauptwand war neben der Kombination größerer und kleinformatiger Werke die alternierende Platzierung von Gemälden und Bildhauerarbeiten.²⁰¹ So befanden sich vier plastische Bildwerke zu beiden Seiten der genannten Gemälde. Neben der *Madonna*

197 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer (Hg.): *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*. [Auktionskatalog]. Berlin 1928. Taf. LXXI, LXXVI.

198 Zur *Mariengeburt* vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Die Sammlung Eugen Schweizer*. [Auktionskatalog]. Berlin 1918. S. 18, Nr. 24, Taf. 11. – Zur Büste: www.khm.at/de/object/12a15e04b5/ [Permalink].

199 Vgl. Gronau, Georg: *Die Venezianer*. In: Kat. KG 1899 S. 52–61; hier S. 60 f.

200 Ebd. S. 54.

201 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

hingen zwei toskanische Marmorwappen, unter denen wiederum zwei Bronzebüsten auf identischen Sockeln standen. Rechts war das Ludovico Lombardi (1509–1575) zugeschriebene Bildnis eines Römers aus der Sammlung de Pourtalès zu sehen und auf der linken Seite die bereits mehrfach ausgestellte *Büste des Papstes Sixtus V.* von Taddeo Landini (um 1550–1596) aus königlichem Besitz.²⁰² Darauf folgten wiederum zwei großformatige Portraitgemälde und zwei mittig darunter platzierte kleine Ovalbilder mit novellistischen Szenen von Bonifazio Veneziano (1487–1553), die ursprünglich wohl als Füllungen eines Möbelstücks gedient hatten.²⁰³ Die Herrenportraits waren zu Beginn der Ausstellung beide dem niederländischen Künstler Antonis Mor (um 1517–1577) zugeschrieben. Für das linke Bildnis erwies sich diese Attribution als valide, während das rechte Portrait eines Mannes mit Filzhut und gelblichem Koller aus dem Besitz des Fürsten Lichnowsky aufgrund seiner Ähnlichkeit mit Frans Floris' (1517–1570) *Falkenjäger* später von Friedländer als dessen Werk gedeutet wurde.²⁰⁴ Sowohl Mor als auch Floris fügten sich in ihrem am italienischen Vorbild geschulten Portraitstil formal in das Arrangement dieser Wand ein und stehen exemplarisch für das ästhetische Narrativ dieser Zusammenstellung, das über die bloße Vorstellung regionaler Schulen hinausging und größere kunsthistorische Entwicklungslinien, speziell der Stilgeschichte in den Fokus rückte. Die Kombination von Werken der Hochrenaissance mit Stücken der ‚primitiven‘ italienischen Kunst lässt dies nochmals überdeutlich werden. Diesem Gestaltungsprinzip folgte bereits das Arrangement der Uhrwand in der Ausstellung von 1883, das ebenso bewusst auf eine akademische Systematik verzichtete und demselben kennerschaftlichen Ansatz folgte.

Neben den Portraits waren zwei vollplastische, farbig gefasste Holzskulpturen einer Magdalena und eines Papstes süddeutscher und Tiroler Herkunft auf Konsolen aufgestellt. Darauf folgten je ein Portrait und eine Madonnendarstellung: Links das *Bildnis des Attila Grimaldi* des bei Tizian geschulten Jan Stephan van Calcar (1499–1546) und eine *Maria mit Kind*, die Gronau dem Cima-Schüler Pasqualino Veneto (tät. 1495–1504) zuschrieb.²⁰⁵ Komplementär dazu waren rechts Tintoretts *Portrait des Prokurators Giovanni Soranzo* und eine *Thronende Madonna* von Marco Basaiti (um 1470–1530) platziert. Als Gegenstück zu Palmas Tonbüste in der linken Raumecke bildete schließlich eine Bronzenachbildung des *Spinario* rechts den seitlichen Abschluss der Wand. Eine sieben Meter breite italienische Verdure Tapissérie aus dem Besitz Kaiser Wilhelms sowie drei Möbelstücke, zwei mit Polstern und Kissen belegte Cassapanecas sowie ein kleiner Tisch, vervollständigten das Ensemble. Auf dem Tisch unterhalb des *Kreuztragenden Christus* befand sich zuletzt ein bronzener Türklopfer in Form eines geflügelten Drachen aus der Sammlung Pourtalès, der bereits 1883 ausgestellt war.²⁰⁶

202 Vgl. Bode, Wilhelm: *Italienische Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Geräthschaften in Bronze*. In: Kat. KG 1899, S. 88–101; hier S. 96.

203 Zu den Ovalbildchen vgl. Bildindex.de, Bilddatei-Nr. gg3198_035; gg3198_036.

204 Vgl. Friedländer 1899 S. 22. – Zum linken Bild siehe: Rich, Daniel Catton: *A Portrait by Antonio Moro*. In: *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 26.1932, Nr. 2, S. 14 f.

205 Vgl. Gronau 1899 S. 57.

206 Vgl. Bode/Dohme 1883a S. 139.

Das Design der Uhrwand bildete ein ästhetisches Gesamtbild gezielt ausgewählter Exponate, deren verständige Kombination und Hängungsweise mit keinem anderen Ausstellungsbeispiel vergleichbar ist. Die Platzierung der größeren Gemälde vermittelte durch eine exakte Kalkulation ihrer Hängungshöhen und -abstände einen ausgewogenen Eindruck und bestimmte zugleich die Platzierung der übrigen Exponate, die in einer ebenso akkuraten Symmetrie eingefügt wurden. Durch die Anordnung der Möbelstücke und Teppiche vor der Wand ergab sich darüber hinaus eine Blickführung in den Raum hinein, sodass auch der in dessen Mitte stehende Schranktisch mit den Statuetten *Neptun* und *Mars* optisch in das dahinter befindliche Ensemble einbezogen wurde.²⁰⁷ Daraus resultierten eine Lockerheit und Abwechslung, gar eine gewisse Dynamik des Arrangements. Die Gestaltung dieser Wand beeindruckt nicht zuletzt deshalb, da die Exponate nicht aus einem fixen Museumsbestand, sondern aus verschiedenen Sammlungen stammten. Bereits während der Vorbereitungsarbeiten müssen Kriterien wie Format und Maße, aber auch die Farbigkeit für die spätere Auswahl berücksichtigt worden sein.²⁰⁸

Gegen das Arrangement der Hauptwand wirkte die Hängung an der Westseite des Saals statischer und nüchterner (**Abb. 23**). Die durch die beiden Türöffnungen durchbrochene Wandfläche erlaubte kein so diffizil durchkomponiertes Design wie das der Uhrwand. Auch hier dominierten wiederum die Werke der Venezianischen Malerschule, die etwa die Hälfte der ausgestellten italienischen Gemälde ausmachten.²⁰⁹ Die linke Schmalseite begann mit dem *Doppelbildnis eines Mannes mit seinem Sohn*, den der Katalog als ein Werk Tintoretts aufführt, und einer kleinen Darstellung der *Erziehung des Jupiter* von Bonifazio Veneziano (**Rek. 7**). Die rechts anschließende, von zwei Stühlen mit rotem Samtbezug flankierte Öffnung war wie schon in der Rokoko-Ausstellung mit einem großen Teppich behangen, vor dem nun eine farbig gefasste Terracotta-Büste eines jungen Bologneser Edelmannes im Harnisch aus der Sammlung Hainauer stand. Bode hatte sie vage an Vincenzo Onofri (tät. 1493–1524) zugeschrieben.²¹⁰ Über den Türen hingen zwei große, ebenfalls gefasste Stuckreliefs von Jacopo Sansovino aus dem Besitz Adolf von Beckeraths.

Die Mittelwand zeigte eine Gruppe von sieben Gemälden, deren Zuschreibungen an einige berühmte Meister von mehreren zeitgenössischen Experten stark diskutiert wurden. Zuerst befand sich die querformatige Darstellung der *Auffindung Moses* von Tintoretto, dessen Autorschaft Gronau für unzutreffend erklärte, ohne jedoch eine alternative Attribution vorschlagen zu können, da die „Höhe, in welcher das Bild placirt [sic] war“, nicht gestattete „sich über den wirklichen Künstler [...] auszusprechen“.²¹¹ Die

207 Der Schranktisch fehlt im Katalog. Die Scherenstühle daneben und dahinter sind nicht sicher zuzuordnen. Zwar nennt der Katalog einen Stuhl mit Papstwappen, doch war dieser wohl ein Einzelstück. Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 908.

208 Dies belegen Friedländers detaillierte Aufzeichnungen aus seinen Besuchen in den Privatsammlungen. Vgl. Notitieboekjes M.J. Friedländer NL-HaRKD.178–180, unpag.

209 Vgl. Gronau 1899 S. 52.

210 Vgl. Bode 1897 S. 12; Taf. 11.

211 Gronau 1899 S. 59. – Auch Rosenberg hielt die überwiegende der Zahl der „Tintoretts“ für Falschzuschreibungen. Vgl. Rosenberg, Adolf: *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*. In: Kunstchronik N. F. 9.1898, Nr. 29, Sp. 465–469; hier Sp. 467.

folgende Bildreihe zeigte einen *Christus mit einer Sphäre* und ein Frauenportrait, beide (laut Rosenberg fälschlich) Palma Vecchio (um 1480–1528) zugewiesen sowie das Selbstportrait eines Künstlers, dessen Identifikation als jüngerem Francesco Bassano (1549–1592) Gronau „unter Vorbehalt“ zustimmte.²¹² In der unteren Reihe hingen schließlich zwei frühitalienische Marien mit Kind von Liberale da Verona (1441–1526) und Carlo Crivelli (um 1430–1500) sowie eine Tizian zugeschriebene *Vermählung der Heiligen Katharina*.

Unter den Gemälden war ähnlich wie an der gegenüberliegenden Ostwand eine Truhe mit zwei figürlich gestalteten Kaminböcken und einer geschnitzten Kassette mit Marmorinlagen aus dem Besitz von Willibald von Dirksen platziert. Die Truhe stammte wie ihr Gegenstück auf der Ostseite des Saals aus der Sammlung Huldshinsky.

Auf der rechten Schmalwand befanden sich zuletzt ein großes Profilportrait von Bernardino de' Conti (1465–1525) aus dem Besitz des Kaisers und eine von Mathilde Wesendonck geliehene *Madonna mit Heiligen* von Lorenzo Costa (1460–1535). Darunter stand ein weiterer Scherenstuhl wie sich auch entlang der gesamten Wand weitere historische Sitzmöbel befanden.

Erstmals präsentierte der Hauptraum der Ausstellung nicht überwiegend Werke aus kaiserlichem Besitz, unter die einige ausgewählte Stücke aus Privatsammlungen gemischt waren, sondern es dominierten (insbesondere an der Hauptwand) eindeutig die Leihgaben der Privatpersonen. Die Werke waren darüber hinaus anhand der Beschriftung und ihrer räumlichen Beziehung zueinander, das heißt durch die Platzierung in der Nähe von oder komplementär zu anderen Stücken derselben Sammlung als zusammengehörig erkennbar.²¹³ Dies machte die besondere Kennerschaft der Sammlerinnen und Sammler sichtbar, die diese Werke als Teile systematisch angelegter Kollektionen erworben hatten. Generell kam den Privatsammlungen in dieser Ausstellung ein besonderer Stellenwert zu, indem ihr Status als *Sammlungen* im Kontrast zum mehr oder weniger unplanmäßig akkumulierten Privat- oder Familienbesitz deutlich hervorgehoben wurde. Dieser spezielle Umgang mit den Berliner Connaisseurs setzte sich in den folgenden Räumen fort.

Unmittelbar an den Uhrraum angrenzend befanden sich „drei Cabinette in dem nach dem Hof gelegenen Saal“ sowie ein weiteres „Cabinet an der Lindenfassade“, die „einzelnen hervorragenden Sammlern zu Sonderausstellungen überlassen“ und „jedes für sich als ein in mannigfachster Weise mit Kunstwerken ausgestatteter, behaglicher kleiner Innenraum hergerichtet wurden“.²¹⁴ Die hier zusammenhängend präsentierten Sammlungen gehörten Adolf von Beckerath, Julie Hainauer, James Simon und Richard von Kaufmann, die die meisten Exponate bereitgestellt hatten. Die Einrichtung der Kabinette erscheint als eine besondere Anerkennung der Kuratoren gegenüber den Hauptleihgebern, die als verdiente Kunstfreunde und wichtigste Unterstützer der Ausstellung besondere Privilegien genossen. Dies betraf nicht nur die Ehrenplätze für ihre Kollektionen, die eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Publikums und der Presse garantierten, sondern

212 Vgl. Rosenberg 1898 Sp. 467. – Gronau 1899 S. 59.

213 Dies wird beispielsweise anhand der Möbel Oskar Huldshinskys, der Vitrine für Georg Reichenheim, der Gemälde aus dem Besitz des Ehepaars Wesendonck oder der verschiedenartigen Leihgaben der Sammlungen Hainauer und de Pourtalès deutlich.

214 Kat. KG 1899 S. 2 f. [Vorwort Bode].



Abb. 24 Unbek. Fotograf,
Möbel und Sculpturen
aus der Sammlung
A. v. Beckerath, 1898,
Lichtdruck.

Simon und von Beckerath hatten ihre Sammlerräume darüber hinaus auch eigenständig gestalten dürfen und so ihren persönlichen Geschmack hinsichtlich des Arrangements der Kunstwerke demonstrieren können. Da für die Kabinette bislang keine ausführlichen Beschreibungen vorliegen und sie im Gesamtkontext der Berliner Leihausstellungen eine gewisse Zäsur hinsichtlich der Rolle der Aussteller markierten, sollen sie in den anschließenden Unterkapiteln jeweils einzeln vorgestellt werden.

Gegenüber den Kabinetten des Nordsaals waren drei Vitrinen mit Bronzearbeiten und Majoliken aufgestellt, die zumeist aus den Sammlungen der zugehörigen Kojen stammten, doch waren teilweise Leihgaben anderer Besitzer hinzugegestellt. Die Bronzen, die mit über 300 Einzelstücken die zahlenmäßig größte Abteilung einnahmen und über den gesamten Ausstellungsbereich verteilt waren, wurden in den Rezensionen wiederholt herausgehoben – Richard Graul sah in ihnen eine wahre „Revelation“.²¹⁵ Zu sehen war ein außerordentlich breites Spektrum italienischer, niederländischer, deutscher und französischer Statuetten aus dem Besitz von 26 Leihgeberinnen und Leihgebern; darunter Werke von Peter Vischer (um 1455–1529) und Adriaen de Vries, von Antonio Pollaiuolo (1431–1498), Francesco da Sangallo (1494–1576) und Giovanni da Bologna (1529–1608). Unter den knapp 200 Plaketten und Kunstmedaillen, die überwiegend aus den Sammlungen Hainauer und Simon stammten, dominierten Arbeiten von Donatello, Pisanello (1395–1455), Moderno (1467–1528) und Il Riccio. Hinzu kamen etwa 40 bronzene Aquamanile, Türklopfer, Mörser, Leuchter und Geräte.

An der langen Wand unterhalb der Fenster sowie an der Rückwand des Nordsaals hingen wie schon in den früheren Ausstellungen großformatige Bildwirkereien.²¹⁶ Nun waren hier vier der sechs *Triumphe des Petrarca* nach Entwürfen von Bernaert van Orley angebracht.²¹⁷ Unterhalb der Gobelins befanden sich Arrangements unterschiedlicher Möbel und Bildhauerarbeiten (**Abb. 24**). Der Saal schloss östlich mit einem großen Glasschrank

215 Graul 1898 S. 18. – Vgl. weiterhin: Bode, Wilhelm: *Italienische Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Gerätschaften in Bronze*. In: Kat. KG 1899 S. 88–101.

216 Vgl. Pietsch 1898 unpag. – Bode 1898 Nr. 263 unpag.

217 Vgl. Kat. KG 1898 S. 142, Nr. 944.

ab, in dem ausschließlich Majoliken des 15. und 16. Jahrhunderts präsentiert wurden. Bode pries die „harmonische Wirkung der reichen Farben dieser durch ihre mannigfaltigen schönen Formen ausgezeichneten und mit besonderem Geschick aufgestellten Stücke“.²¹⁸

Über die im Lindensaal präsentierten Exponate und ihre Anordnung liegen wiederum nur wenige Informationen vor. Laut Bode waren hier die „von den übrigen Ausstellern mehr vereinzelt dargeliehenen Gegenstände ausgestellt“.²¹⁹ Zu sehen waren neben einigen in Fensternischen platzierten Glasmalereien des Mittelalters, weitere Vitrinen mit Keramiken und Kleinkunst. Die beiden Schränke mit den Sammlungen Weisbach und Hollitscher vereinigten ähnlich wie die große Reichenheim-Vitrine im Uhrensaal Werke diverser Gattungen, topografisch wie zeitlich unterschiedlicher Zuordnung.²²⁰ Erneut wurde im Großen wie im Kleinen auf eine systematische Sortierung zugunsten einer „Durcheinanderordnung“ weitgehend verzichtet.²²¹ Hierin erkannte der Maler, Sammler und Kritiker Henry Wallis (1830–1916) ein wesentliches Prinzip des Ausstellungsdesigns, das er in seiner Rezension beschrieb:

No very rigid system of classification has been adopted; paintings and sculpture, maiolica and bronzes, are grouped and disposed so as mutually to relieve and give value to each other. Thus the general effect is tasteful and agreeable, and only the warmest praise is due to the Society for having placed before the public such a pleasant – and for students such an instructive – collection of the best works of the art of the past [...].²²²

Der auch von anderen Rezensenten geäußerte Gedanke, dass die Exponate einander in ihrer breiten Diversität, durch ihre Zusammenstellung und in der Bezugnahme aufeinander gegenseitig in ihrer Wirkung hoben, greift deutlich auf die bereits im Memorandum von 1883 formulierten Grundsätze zurück.²²³ Dass diese in der Renaissance-Ausstellung eine Aktualisierung erfuhren, scheint naheliegend, hatte die Denkschrift doch die Einrichtung des nun im Bau befindlichen Kaiser-Friedrich-Museums bereits antizipiert, welches damals noch als Renaissance-Museum geplant war. Dass die in der Leihausstellung vorgelebten Ordnungs- und Aufstellungsprinzipien für die Einrichtung des Museums adaptiert werden sollten, wurde in der Presse lobend hervorgehoben.²²⁴

218 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

219 Ebd.

220 Weisbach ließ unter anderem eine gotische Elfenbeinmadonna, verschiedene Buchsmedaillen, Faenza- und Deruta-Keramik sowie Bronzestatuetten, Limosiner Emails und Miniaturmalereien. Carl Hollitschers Schaukasten zeigte ebenfalls Bronzen, Faenza-Teller sowie rheinische Krüge. Vgl. ebd.

221 Auburtin 1898 S. 7.

222 Wallis, Henry: *Loan Exhibition of Medieval and Renaissance Art at Berlin*. In: *Athenaeum* 1898, Nr. 3685, 11.06.1898 Sp. 763f.; hier Sp. 763.

223 Ludwig Pietsch drückte sich diesbezüglich so aus: „Alles das ist in einer Gruppierung, die von feinem Geschmack und Kunstgefühl zeugt, in den Räumen so vertheilt, daß kein Gegenstand in seiner Wirkung durch den anderen ihn umgebenden geschädigt wird und jeder zu der ihm gebührenden Geltung kommt.“ Pietsch 1898 unpag.

224 Vgl. Auburtin 1898 S. 7.

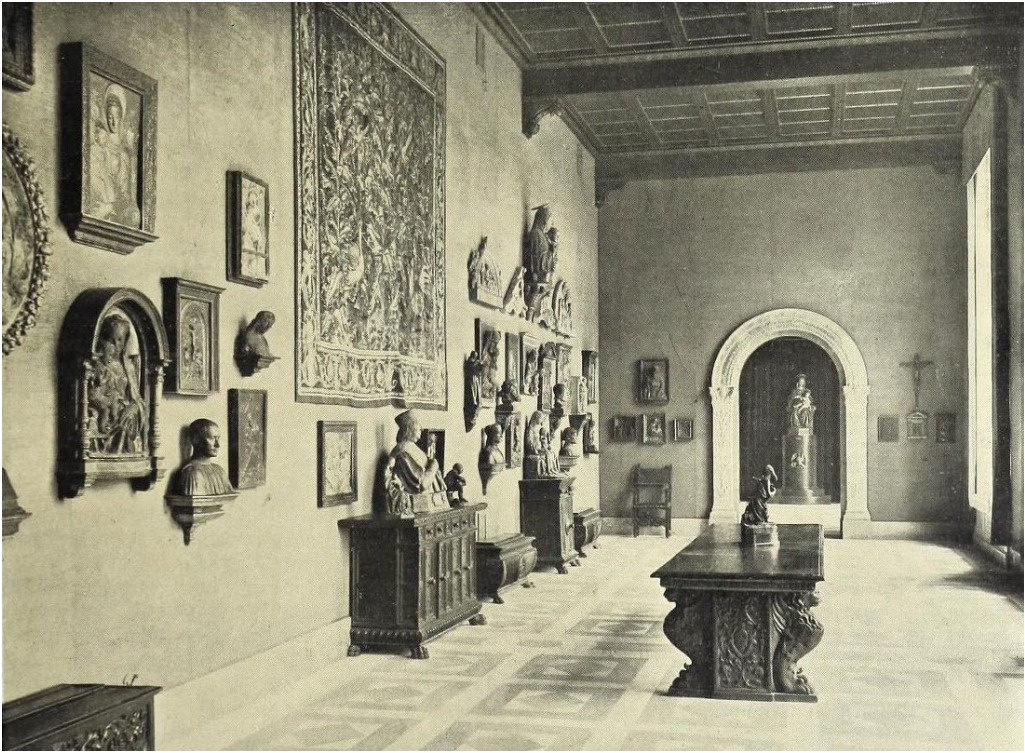


Abb. 25 Unbek. Fotograf, *Rossellino-Saal im Kaiser-Friedrich-Museum*, 1904, Lichtdruck.

Da für die Einrichtung des Kaiser-Friedrich-Museums ausreichend Beschreibungen und Analysen vorliegen, sollen an dieser Stelle einige Stichpunkte dazu genügen.²²⁵ Bode hatte das Prinzip der integrierten Aufstellung insbesondere für die Säle der italienischen Meister übernommen, in denen Gemälde, Plastiken, Tapissereien und Möbel kombiniert und als symmetrisch aufgebaute Ensembles präsentiert wurden (**Abb. 25**). Dabei wurde Paul Clemen zufolge der Versuch gemacht, „die bedeutendsten Kunstwerke nicht nur durch den Ehrenplatz, sondern auch durch eine würdige Umgebung aus der Zahl der übrigen hervorzuheben“, womit sowohl die Einbindung zeitgleicher historischer Architekturelemente als auch die Zusammenstellung stilistisch verwandter Werke gemeint war.²²⁶ Allerdings markierte die Einrichtung des Museums die Grenzen der Regionen, Epochen und Schulen sehr viel stärker. Sie waren wie in den Leihausstellungen immer wieder bewusst, zum Teil auch bedingt durch die Masse der Objektgruppen, durchbrochen worden. Diese auf eine harmonische und „wohnliche“ Gesamtwirkung abzielende ‚Durcheinanderordnung‘ wich nun erneut dem kunstwissenschaftlichen Anspruch, der sich in den großzügigen Museumsräumen anders als in den beengten Akademiesälen mit dem dort dominierenden ästhetischen Prinzip verbinden ließ.²²⁷

225 Vgl. insbes. Joachimides 2001 S. 53–97. – Joachimides 1995. – Paul 1994.

226 Clemen, Paul u. a.: *Das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin*. Leipzig 1904. S. 16–23; hier S. 21.

227 Kat. KG 1899 S. 2.

Wiederholt wurde in den Studien zur Einrichtung des Museums auch darauf hingewiesen, dass Bode sich dabei von den Interieurs der Sammlungs- und Repräsentationsräume der Berliner Kunstliebhaber inspirieren ließ, wobei es hier nicht zu vergessen gilt, wie intensiv er selbst in die Zusammenstellung einiger Kollektionen und deren Arrangement involviert war.²²⁸ Allerdings zeigt die aktive Beteiligung einiger Sammler an der Gestaltung einzelner Ausstellungsabschnitte, dass deren Geschmack und Expertise hier durchaus Anerkennung erhielten. Dies wird insbesondere in der folgenden Betrachtung der Sammlerkabinette und ihrem Verhältnis zur Gestaltung der jeweiligen Privatgalerien deutlich.

4.1.2.4.1 Das Kabinett für die Sammlung Adolf von Beckerath

In Adolf von Beckeraths Kabinett, unmittelbar neben dem Eingang zum Langen Saal, wurde erstmals eine größere Kollektion von Handzeichnungen präsentiert (**Abb. 26**). Zeichnungen und Drucke waren auf den Ausstellungen bislang gänzlich unterrepräsentiert und bestenfalls in Einzelstücken vertreten. Sie waren von Beckeraths „erste und dauerhafteste Liebhaberei im Sammeln“ und er hatte seit den 1860er Jahren weit über 3.000 Blätter zusammengetragen.²²⁹ Dank seines Spezialwissens war er Mitglied der Graphischen Gesellschaft und des Sachverständigenkomitees des Kupferstichkabinetts, das Teile seiner Sammlung 1902 schließlich erwarb.

In seinem Séparée präsentierte der Sammler mehr als 20 Zeichnungen italienischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zusammen mit einigen ausgewählten Reliefs, Möbeln und Skulpturen. Richard Graul lobte das Arrangement, für das von Beckerath die Werke „in meist gleichzeitige Rähmchen“ montiert und „mit einem Geschmack geordnet [hatte], der mustergültig [sei] und namentlich den Sammlungsleitern zur Nacheiferung empfohlen werden [müsse]“.²³⁰

Die rechte Seitenwand präsentierte in drei Reihen über einander fünf teils farbig gefasste Reliefs und sechs Handzeichnungen der Frührenaissance. Zu sehen waren etwa zwei steinerne Profilportraits italienischer Patrizier sowie Stuck- und Tonreliefs florentinischer und umbrischer Meister (**Rek. 8**). Die Zeichnungen waren an Künstler wie Botticelli (1445–1510), Perugino (um 1446–1523) und Correggio (1489–1534) attribuiert. Einige von ihnen wurden später neu zugeschrieben. So auch das in der unteren Reihe rechts neben dem goldgefassten Rundrelief von Luca della Robbia befindliche Herrenportrait, in dem

228 Vgl. exempl. Matthes 2000 S. 138–160. – Kuhrau 2005 S. 142–148.

229 Bode 1898 Nr. 263 unpag. – Vgl. Kuhrau 2005 S. 269. – Schulze Altcapenberg 2002. – Krahn, Volker: *Adolf von Beckerath und die Sammlung italienischer Kunst der Renaissance im Kaiser Wilhelm Museum*. In: Ders./Lessmann, Johanna (Bearb.): *Italienische Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld*. Krefeld 1987. S. 9–18. – Loeser, Charles: *La collection Beckerath. Au cabinet des estampes de Berlin*. In: GdBA 28.1902, Nr. 6, S. 471–482.

230 Graul 1898 S. 18. – Weiterhin: Mackowsky, Hans: *Die Florentiner. Die Umbrer. Die Schulen von Padua, Ferrara, Mailand und Verona*. In: Kat. KG 1899 S. 35–52; bes. S. 47–52.



Abb. 26 Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] Adolf von Beckerath, 1898, Lichtdruck.

Gronau das Selbstbildnis Gentile Bellinis (um 1426–1507) erkannte. Zuvor hatte es als eine Arbeit Melozzo da Forlì (1438–1494) gegolten.²³¹

Mittig unter den Bildern war ein geschnitzter Lehnstuhl platziert und in der Ecke daneben befand sich ein vergoldeter Putto auf einem ebenso kunstvoll gestalteten Sockel. Der hölzerne Putto wurde Donatello (um 1386–1466) zugeschrieben und stammte offenbar von einem Möbelstück. Komplementär dazu befand sich in der linken Ecke eine an Luca della Robbia attribuierte, glasierte Terracotta-Büste eines Johannesknaben. Daneben scheint ein Tisch mit weiteren Werken der Kleinkunst gestanden zu haben. Zuletzt war ein fast vollplastisches marmornes Hochrelief einer Sibylle von Giovanni Pisano (tät. 1260–1314) auf der oberen Kante der rechten Stellwand platziert. Es war laut Katalog ursprünglich wohl Teil einer Kanzel und wurde dementsprechend weit oben aufgestellt. Ihr Gegenstück dürfte sich auf der linken Seitenwand befunden haben.

Die Exponate der Mittelwand waren annähernd ellipsenförmig um ein großes glasiertes Terracotta-Relief mit der *Anbetung des Kindes durch Maria und sechs Engel* von Luca della Robbia angeordnet und bildeten kleinere Gruppen motivisch oder technisch ähnlicher Werke sowie ein in sich geschlossenes Ensemble. Oberhalb des Reliefs befanden sich drei hölzerne italienische Stadt- und Familienwappen, die wiederum von zwei Madonnenreliefs von della Robbia und einem Verrocchio-Schüler flankiert wurden. Unterhalb des

231 Vgl. Gronau 1899 S. 53f.

Reliefs mit der *Anbetung* waren drei größere Zeichnungen von oder nach Filippino Lippi (um 1406–1499), Fra Bartolomeo (1472–1517) und Sebastiano del Piombo (um 1485–1547) in aufwändigen Rahmen platziert. Hinzu kamen eine Darstellung des *Leichnams Christi* von Ercole de' Roberti (vor 1456–1496), in der Mackowsky eine variierte Nachzeichnung der Liverpools *Pietà* Robertis zu erkennen glaubte, und eine Zeichnung zweier männlicher Gewandfiguren von Filippino.²³²

Von den vier Werken am äußeren Rand des Ensembles lassen sich drei identifizieren. Auf der linken Seite befanden sich ein Frauenbildnis von Roberti und ein *Verkündigungengel* von Gaudenzio Ferrari (1477/78–1546), während rechts eine Madonna mit musizierenden Engeln von Francesco di Bosio Zaganelli (1478/80–1531) zu erkennen ist. Für das männliche Profilbildnis darüber lässt sich auf Basis des Kataloges keine Benennung finden.

Den oberen Abschluss der Mittelwand bildete ein aus dem 16. Jahrhundert stammender spanischer Querbehang aus rotem Samt mit der Inschrift „SIN PECADO MA(RIA) ORIGINAL“ (übersetzt: Maria ohne Erbsünde).²³³ Das Spruchband verwies auf die unbefleckte Empfängnis Mariens und passte inhaltlich zu den zahlreichen Mariendarstellungen an dieser Wand. Es kann darüber hinaus als ein religiöses Statement des Sammlers gelesen werden, der die Vorstellung von der Erbsünde aufgrund seines mennonitischen Glaubens ablehnte.²³⁴

Die Anordnung der Exponate wirkte trotz ihrer Vielzahl und der Mischung unterschiedlicher Formate und Gattungen als ein organisch zusammengestelltes Gesamtwerk und lässt dasselbe Streben nach Varianz und Symmetrie erkennen wie das Display des Uhrraums. Um dem Publikum ein einigermaßen müheloses Betrachten zu ermöglichen, platzierte von Beckerath größere Objekte weiter oben an der Wand, während die kleinsten die unteren Reihen einnahmen. Geht man davon aus, dass sich die mittlere Bildreihe der rechten Seitenwand etwa auf Augenhöhe befand, mussten sich die Besucherinnen und Besucher dennoch etwas hinunterbeugen, um die Werke im unteren Wandbereich studieren zu können.

Verglichen mit dem Arrangement der Sammlung im großen Saal seiner Privatvilla (**Abb. 27**), wovon eine Fotografie aus dem Jahr 1916 erhalten ist, hatte von Beckerath für die Ausstellung ein deutlich reduziertes Display gewählt. Inwiefern die Aufnahme für den Zustand des Raums im Jahr 1898 repräsentativ sein kann, bleibt unsicher, doch zeigt sie, wie der Sammler seine Kunstschatze im semiöffentlichen Bereich seines Wohnhauses arrangierte. Zwar waren hier keine Handzeichnungen und nur noch wenige der 1898 ausgestellten Kunstwerke vorhanden, doch blieben die Bildung von Ensembles und symmetrisch angeordneten Gegenständen wie auch die Kombination verschiedener Gattungen

232 Vgl. Mackowsky 1899 S. 50. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [fm193340](https://www.bildindex.de/bilddatei/fm193340).

233 Das Banner ist in der zweiten Auflage des Ausstellungskatalogs unter der Bezeichnung „Inchriftstreifen“ zu finden. Vgl. Kat. KG 1898² S. 139, Nr. 953a. Vgl. weiterhin Lepke's Kunstauktionshaus Berlin (Hg.): *Nachlass Adolf von Beckerath, Berlin*. Bd. 1. Berlin 1916. S. 119, Nr. 884.

234 Von der linken Seitenwand zeigt die aus dem Uhrraum aufgenommene Fotografie nur ein weiteres Madonnenrelief, bei dem es sich wohl um ein Werk des Meisters der Pellegrini-Kapelle handelte, sowie die Zeichnung einer Gewandfigur. Vgl. Kat. KG 1898 Nr. 175.

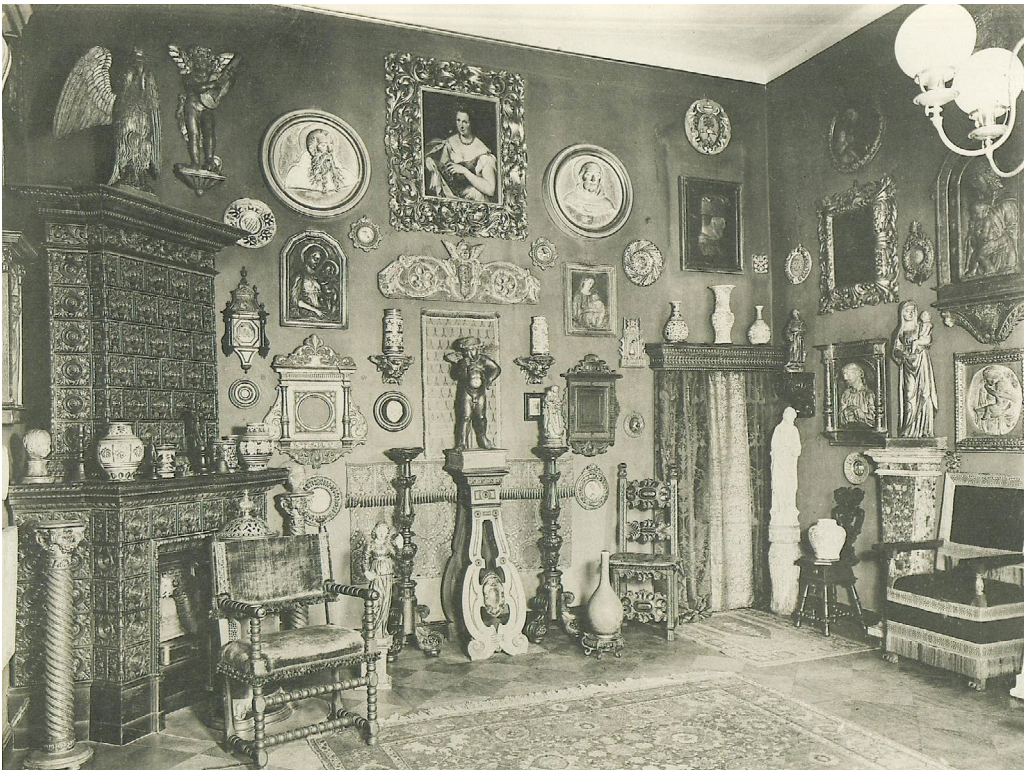


Abb. 27 Unbek. Fotograf, *Der große Saal*, 1916 (?), Lichtdruck.

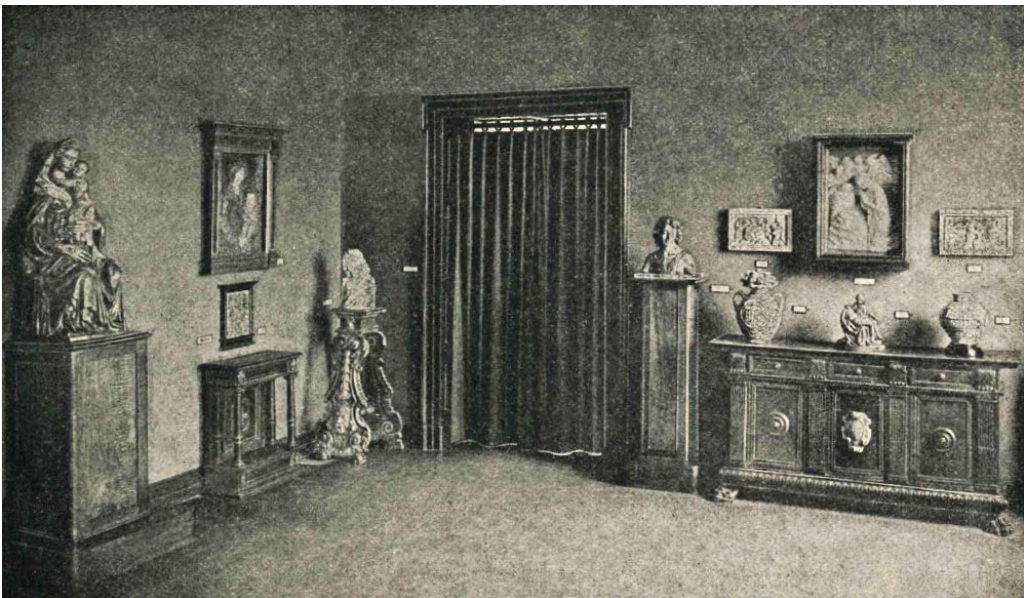


Abb. 28 Unbek. Fotograf, *Blick in die Renaissancesammlung des Kaiser-Wilhelm-Museums*, 1899–1904, Lichtdruck.

grundlegende gestalterische Prinzipien. Durch die schiere Menge der Objekte und die vielen verschiedenen Größen, Formate und Techniken wirkt die Hängung dort jedoch unübersichtlich und unruhig.

Zwischen 1897 und 1904 verhandelte von Beckerath mit dem Direktor Friedrich Deneken (1857–1927) über die Aufstellung seiner Kollektion im neu eröffneten Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum, die hier schon ab 1898 in einem eigenen Sammlerraum ausgestellt wurde (**Abb. 28**).²³⁵ Die Anordnung im Nordsaal des Ostbaus, der von Beckeraths Namen trug, war schließlich stark am Präsentationskonzept der Berliner Renaissanceausstellung orientiert – Deneken beschrieb sein Arrangement ganz nach dem Bode'schen Vorbild als ein „einheitliche[s] Ganze[s]“. ²³⁶ Im Gegensatz zu James Simon, der seine Sammlung 1904 bekanntlich dem Berliner Museum schenkte, hatte von Beckerath seiner Heimatstadt lediglich ein Vorkaufsrecht für seinen Kunstbesitz eingeräumt. Der Ankauf wurde dennoch von Bode befürwortet, der 1900 ein Gutachten dafür verfasste und andere Teile der Kollektion für Berlin erwarb.

4.1.2.4.2 Das Kabinett für die Sammlung Oscar und Julie Hainauer

Links neben dem durch von Beckerath eingerichteten Ausstellungsbereich befand sich das Kabinett für die Sammlung Hainauer, die bereits 1883 in einem separaten Raum ausgestellt und seit dem „weit über den Bereich von Berlin hinaus als eine der bedeutendsten und umfangreichsten Privatsammlungen der Renaissance überhaupt bekannt geworden“ war.²³⁷ Aus diesem Grund ließ Oscar Hainauers Witwe diesmal insbesondere solche Stücke, die der Sammler nach 1883 erworben hatte.

Die im Prachtband publizierte Teilaufnahme (**Abb. 29**) zeigt die Rückwand und die linke Seitenwand des Kabinetts, in dem die Werke nun auf kleinem Raum nach denselben Prinzipien arrangiert waren wie die Exponate im Uhrraum. Die Mittelwand dominierte ein annähernd quadratischer Gobelin mit einer Darstellung der *Anbetung der Könige* nach einem Entwurf von Bernaert van Orley, umgeben von zwei großen Madonnen-Reliefs von Rossellino und einem lombardischen Rundrelief aus Marmor, das ein von Antonio Tamagnini (tät. 1491–1519) geschaffenes Profilportrait des Genueser Bankiers Acellino Salvago (gest. vor 1506) zeigte (**Rek. 9**).²³⁸ Das heute als Altman-Relief bekannte Werk auf der linken Seite war ebenso wie die in einem Rahmen aufgespannte Tapiserie und die Büste des ‚Giovannino‘ von Rossellino bereits 1883 ausgestellt worden und gehörte zu

235 Der Ankauf der Sammlung vollzog sich in mehreren Schritten bis zu von Beckeraths Tod 1916. Vgl. Krahn 1987 S. 11 f. – Weiterhin: Deneken, Friedrich: *Die Erwerbung aus der nachgelassenen Sammlung Adolf von Beckeraths*. In: *Flugblatt des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld* N. F. 13, Juli 1916, unpag.

236 Deneken, Friedrich: *Zweiter Bericht des Städtischen Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld über den Zeitraum vom 1. April 1899 bis zum 31. März 1904*. Krefeld 1904. S. 6.

237 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

238 Das Rundrelief ist im Katalog nicht verzeichnet. Siehe hierzu: Bode 1897 S. 13 [Mit Zeichnung]. – Fadda, Elisabetta: *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*. In: *Arte Lombarda* N. F. 2.1998, Nr. 123, S. 41–49, Abb. 7.



Abb. 29 Unbek. Fotograf, *Kabinet [sic] Hainauer*, 1898, Lichtdruck.

den Hauptstücken der Sammlung Hainauer.²³⁹ Die sogenannte Johannes-Büste befand sich unterhalb des Wandteppichs auf einem hohen französischen Stollenschrank und wurde nun als Portrait eines Knaben aus der Familie Alessandri identifiziert, da sie wie das Madonnen-Relief aus dem Besitz Cosimo Alessandris (1852–1894) stammt, aus dem Hainauer die Stücke 1877 erworben hatte.²⁴⁰

Rechts und links der Büste standen zwei bronzene Mörser, von denen jedoch nur der größere Hainauers Besitz zuzuordnen ist, und auf der unteren Standplatte des Schrankes befand sich ein dickbauchiger Siegburger Bartmannkrug.²⁴¹ Zu beiden Seiten des Dressoirs waren französische Lehnstühle des mittleren und späten 16. Jahrhunderts platziert, über denen je ein kleinformatiges Madonnen-Gemälde hing. Das rechte wird Cima da Conegliano (um 1460–1571/18) zugeschrieben, während das linke in der Art des Hugo van der Goes (um 1440–1482) gemalt war.²⁴² In der Ecke des Raums bildete schließlich eine

²³⁹ Vgl. Kat. 1883 S. 17, Nr. 12 f.

²⁴⁰ Bode 1898 Nr. 261 unpag. – Secret, Meyrle: *Duveen: A Life in Art*. Chicago 2005. S. 487.

²⁴¹ Eine Abbildung des Kruges findet sich bei: Bode 1897 S. 155.

²⁴² Zum linken Bild siehe: RKDimages URL <https://rkd.nl/explore/images/108095> [Letzter Aufruf 19.04.2019].

auf hohem Sockel stehende Bronzestatuette des *Merkur mit dem Haupte des Argus* von Elia Candido (tät. um 1570) den Übergang zur linken Seitenwand.

Dort waren sechs Gemälde Florentiner Meister in zwei Reihen platziert. In der Mitte der oberen Reihe befand sich das *Portrait eines jungen Florentiner Edelmannes*, über dessen Zuschreibung an Botticelli noch immer Uneinigkeit herrscht.²⁴³ Rechts daneben hing eines der letzten Stücke, die Hainauer vor seinem Tod für seine umfassende Sammlung italienischer Frührenaissance-Gemälde erworben hatte: Das *Portrait einer Florentinerin* von Piero del Pollaiuolo (1443–1496). Das heute in Boston befindliche Werk ist nunmehr von der dunklen Übermalung seines hellblauen Hintergrunds befreit.

Links neben dem Jünglingsportrait befand sich in einem altitalienischen Tabernakelrahmen eine Maria mit Kind von Fra Filippo Lippi (um 1406–1469).²⁴⁴ Eine weitere Arbeit des Meisters wurde in dem kleinen Gemälde einer thronenden Madonna mit Kind und Heiligen unterhalb der *Florentinerin* vermutet. Es wurde jedoch bereits 1899 im Sammelband als Werk seines Schülers Francesco Pesellino (1422–1457) aufgeführt.²⁴⁵ Auch die *Madonna mit dem Stieglitz* in der Mitte der unteren Bildreihe stammte von Pesellino, während es sich bei dem Marienbild links daneben um ein Gemälde von Sebastiano Mainardi (um 1460–1513) handelte. Unterhalb der Bilder stand eine geschnitzte Truhe auf Löwenfüßen, vor der mittig im Raum ein Teppich lag, den der Katalog jedoch unerwähnt lässt.

Laut Bodes knapper Beschreibung befanden sich an der gegenüberliegenden Wand Werke altdeutscher und altniederländischer Maler: Eine wiederholt ausgestellte *Anbetung des Kindes* vom Meister des Bartholomäus-Altars, die *Enthauptung Johannes des Täufers* von Herri met de Bles (1500/10–1555/60) und Jan Mostaerts *Portrait des Joost van Bronckhorst*.²⁴⁶ Weiterhin dürften sich hier auch die bereits 1883 ausgestellte *Beschneidung Christi* eines unbekanntes niederländischen Malers und das ebenfalls nicht zugewiesene Portrait eines jungen Mannes mit Stiefmütterchen befunden haben.²⁴⁷ Unterhalb dieser Bilder stand eine weitere Truhe mit einigen Bronzen, die anhand des Kataloges nicht konkret zuzuweisen sind.²⁴⁸

In der rechten Ecke befand sich offensichtlich eine weitere Plastik, von deren Sockel ein kleines Stück in der Fotografie zu erkennen ist. Unter den Leihgaben der Sammlung Hainauer scheint der *Neptun* in der Art Il Riccios für diese Position realistisch.²⁴⁹ Zuletzt befand sich „in einem Pult inmitten des Kabinetts [...] eine Anzahl ganz gewählter größerer

243 Während Bode das Gemälde im Sammlungskatalog an Botticelli attribuiert hatte, hielt Mackowsky Davide Ghirlandaio (1452–1525) für den Autoren. Der Louvre führt es als eine Arbeit Botticellis oder seiner Werkstatt, Frank Zöllners Werkverzeichnis erwähnt es jedoch ebenso wenig wie das von Ronald Lightbown. Für seine Hinweise und Expertise sei Frank Zöllner herzlich gedankt. Vgl. Zöllner, Frank: *Sandro Botticelli*. München 2009. – Lightbown, Ronald: *Sandro Botticelli*. London 1978. – Mackowsky 1899 S. 39. – Bode 1897 Kat. Nr. 49.

244 Vgl. Bode 1897 S. 14; Abb. S. 68, Kat. Nr. 81.

245 Vgl. Kat. KG 1899 S. 36.

246 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag. – Kat. KG 1898 S. 14, Nr. 61; S. 18, Nr. 87; S. 25, Nr. 118.

247 Vgl. Kat. KG. 1898 S. 10, Nr. 48; S. 16, Nr. 74. – Bode 1897 S. 69, Nr. 56.

248 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

249 Vgl. Kat. KG 1899 Taf. XXVI.



Abb. 30 Unbek. Fotograf, Oberlichtsaal in der Villa Hainauer, ca. 1890, Fotografie.

Plaketten“, die für die Aufnahme offensichtlich entfernt worden war, jedoch in **Abb. 22** erkennbar ist.²⁵⁰

In der Gestaltung des Kabinetts orientierten sich die Kuratoren nur zum Teil an der Aufstellung der Werke in der Hainauer’schen Villa, von deren großem Oberlichtsaal eine Fotografie der Zeit um 1890 vorliegt (**Abb. 30**). Ludwig Pietsch zufolge hatte Julie Hainauer die Sammlung ihres Gatten nach dessen Tod „treulich in ihrem Hause auf den gewohnten Plätzen bewahrt“, sodass sich der Saal 1898 wohl weitgehend in dem Zustand befunden haben dürfte, der hier zu sehen ist.²⁵¹ Zwar ähnelt die Anordnung der Möbel an der linken Wand deutlich ihrer Aufstellung entlang der Mittelwand des Kabinetts, da die meisten Leihgaben aus der Sammlung in der Fotografie des Oberlichtsaals jedoch nicht wiederzufinden sind, lassen sich keine weiteren Übereinstimmungen hinsichtlich der Kombination dieser Stücke in der Ausstellung erkennen. Offensichtlich war es nicht das Ziel der Kuratoren, das Display der Werke aus dem Privatbereich der Villa Hainauer in die Ausstellung zu überführen. Die Kabinette stellten keine Faksimiles der Sammlerräume dar, sondern bildeten eine eigene, (temporär) musealisierte Form der Aufstellung, die jedoch einige Grundsätze der Arrangements der Sammlervillen wie die integrierte Aufstellung klar adaptierte.

250 Bode 1898 Nr. 261 unpag.

251 Pietsch 1898 unpag. – Laut Kuhrau war Julie Hainauer nach dem Tod ihres Mannes allerdings in ein anderes Wohnhaus gezogen, genaue Angaben über den Zeitpunkt des Umzugs und das Arrangement der Sammlung macht er jedoch nicht. Vgl. Kuhrau 2005 S. 275.

4.1.2.4.3 Das Kabinett für die Sammlung James Simon

Das letzte Kabinett des Nordsaals nahm ein Teil von James Simons umfassender Renaissance-Sammlung ein (**Abb. 31**). Simon hatte mit mehr als 200 Exponaten die mit Abstand meisten Leihgaben für die Ausstellung bereitgestellt; über die Hälfte davon waren Plaketten und Medaillen. Wie Adolf von Beckerath übernahm er die Gestaltung seiner Abteilung selbst. Ähnlich wie er arrangierte Simon die Werke an den Wänden clusterartig um ein zentrales Mittelstück und setzte einzelne Möbelstücke darunter, wodurch die Blicke der Betrachtenden nach oben geleitet wurden und die Anordnung der Bilder dynamisch erschien. Durch die größeren Hängungsabstände im oberen Bereich der Rückwand wirkte diese zudem freier und leichter als die Arrangements der übrigen Sammlerräume.

Das Hauptstück der Mittelwand (**Rek. 10**) bildete das große Madonnen-Tondo von Raffaellino del Garbo (ca. 1476–1527), umgeben von vier Terracottareliefs Andrea della Robbias: Zwei Medaillons mit Darstellungen der Kirchenväter Gregor und Ambrosius sowie je eine Maria mit Kind und Engeln. Unter dem Rundbild hing das kleine Gemälde *Salome vor Herodes* von Antoniazzo Romano (1430–1508/12) flankiert von einander zugewandten venezianischen Frauenportraits zweier Nachfolger Giovanni Bellinis, Pietro degli Ingannati (tät. 1529–1548) und Vincenzo Catena (1470/80–1531).²⁵² Die fast zeitgleich entstandenen Bildnisse ergänzten einander kompositorisch perfekt.

Zu beiden Seiten der unteren Bildreihe waren zwei Kästen mit über 40 bronzenen Plaketten und Medaillen angebracht. Diese Gattung bildete ein recht neues Sammelgebiet. Die meisten dieser Stücke waren erst während der vergangenen anderthalb Jahrzehnte nach Berlin gekommen und nun erstmals ausgestellt.²⁵³ Simon hatte seine Kollektion italienischer Plaketten um 1870 als einer der Ersten, etwa gleichzeitig mit Oscar Hainauer und Wilhelm de Pourtalès, begonnen und sie bis zur Jahrhundertwende so vergrößert, dass nur die Sammlung Dreyfus in Paris sie noch übertraf.²⁵⁴ Er stattete zudem die Vitrine vor dem Kabinett und wohl auch einen Schautisch in der Mitte des *Séparées*, der in einer anderen Aufnahme (**Abb. 22**) zu sehen ist, mit Plaketten und Kleinbronzen aus.²⁵⁵

Vor der Mittelwand war schließlich eine Kredenz mit einer frühitalienischen Madonnen-Statuette von Andrea Pisano (um 1290–1348), einem an Mino da Fiesole (1430/31–1484) attribuierten Christusknaben sowie einem bronzenen Türklopfer mit der Darstellung einer Sirene von Il Riccio aufgestellt. Den oberen Wandabschluss bildete eine quadratische Tapiserie mit der Darstellung Christi und Marias aus der Sammlung Hainauer.

252 Der Katalog schreibt die *Salome* noch Bernardino Pinturicchio zu. Vgl. Kat. KG 1898 S. 3, Nr. 12.

253 Vgl. Knapp, Fritz: *Die italienischen Plaketten*. In: Kat. KG 1899 S. 101–104; hier S. 101.

254 1904 stiftete er dem Kaiser-Friedrich-Museum mit über 350 Medaillen mehr als ein Drittel seiner Kollektion. Vgl. Königliche Museen zu Berlin (Hg.): *Sammlung von Renaissance-Kunstwerken gestiftet von James Simon zum 18. Oktober 1904*. Berlin 1904. Nr. 87–383. – Weiterhin: Bode 1898 Nr. 263 unpag.

255 In der Vitrine gegenüber dem Kabinett befanden sich weiterhin Bronzen der Sammlung de Pourtalès sowie Apothekegefäße aus Bodes und von Beckeraths Besitz. Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.

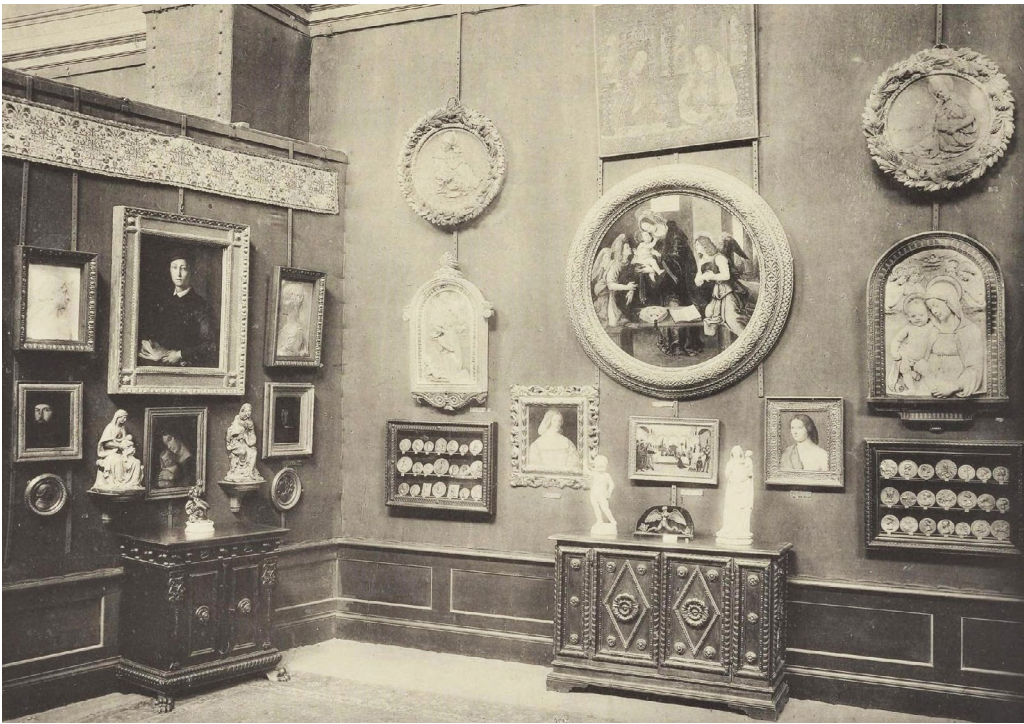


Abb. 31 Unbek. Fotograf, *Kabinet* [sic] James Simon, 1898, Lichtdruck.

Die linke Seitenwand wiederholte und verdichtete das an der Rückwand vorgegebene Muster eines um ein zentrales Hauptwerk angeordneten halbrunden Kranzes von Gemälden und Bildhauerarbeiten. Das Arrangement dominierte ein großes Jünglingsportrait von Bronzino (1503–1572), dem Mackowsky in seiner lobenden Besprechung einen kulturhistorischen Rang als charakteristisches Beispiel des Cortigiano-Typus, des idealen Höflings der Renaissance-Zeit, zusprach.²⁵⁶ Darunter hing Andrea Mategnas (1431–1506) berühmte *Maria mit schlafendem Kind*, das „werthvollste unter allen ausgestellten Bildern der italienischen Schule“.²⁵⁷ Rechts und links davon befanden sich zwei gefasste Madonnen-Statuetten auf Konsolen. Sie stammten aus dem Umfeld des Benedetto da Maiano (um 1442–1497) beziehungsweise von Gervais Delabarre (1570–1644). Letztere wurde damals für das Werk eines Sansovino-Nachfolgers gehalten.

Die Außenseiten des Ensembles bildeten zwei vertikale, spiegelgleich angeordnete Werkgruppen. Zuerst hingen zwei Reliefs mit einander zugewandten weiblichen Profilportraits. Das etwas größere auf der rechten Seite wurde dem Umfeld Desiderio da Settignanos (1428–1464) zugewiesen und ist heute an Gregorio di Lorenzo (1436–um 1504), den sogenannten Meister der Marmor-Madonnen, attribuiert, während das andere weiterhin keinem konkreten Schöpfer zuzuordnen ist. Unter dem rechten Relief hing das Bildnis eines jungen Venezianers, das nun als Arbeit von Mantegnas Konkurrenten Giovanni

256 Vgl. Mackowsky 1899 S. 42.

257 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

Bellini erkannt ist, im Katalog jedoch fehlt. Ihm gegenüber befand sich ein weiteres Portrait eines Mannes mit dunklem Bart und blonder *zarrera*-Friseur, das die Kuratoren zunächst einem Nachfolger Bellinis und später dem Meister selbst zuwies. Die zuletzt von Georg Gronau vorgeschlagene Zuschreibung an Andrea Previtali (um 1480–1528) blieb bis heute gültig.²⁵⁸

Unterhalb der Portraits hingen zwei große Reliefmedaillons. Der Katalog führt unter den Medaillen aus der Sammlung Simon keine passenden Stücke auf, doch finden sich in der Abteilung der Bronzen zwei runde Reliefs, deren Größen und Beschreibungen passend scheinen. So handelt es sich bei dem rechten Werk wohl um die Darstellung eines Kampfes zwischen Seegöttern aus der Werkstatt Alessandro Leopardis (um 1466–um 1523), die auf einen Entwurf Mantegnas zurückgeht,²⁵⁹ und bei dem linken um ein Portrait Francesco Sforzas (1401–1466), geschaffen von einem unbekanntem lombardischen Künstler.²⁶⁰ Dies dürften die beiden „Medaillen“ sein, die Simon 1897 als „Seitenstücke zu [s]einem Andrea [Mantegna]“ erwarb.²⁶¹

Vor der Wand stand ein kleiner Schrank mit einer Bronzestatuette eines gefesselten Kriegers von Pietro Tacca (1577–1640) und oberhalb der Gemälde schloss das Arrangement mit einem schmalen Stoffband in der Art einer Verdura ab, das der Katalog jedoch ebenso wie die Kredenz unerwähnt ließ. Am linken äußeren Rand der Stellwand sind in **Abb. 22**, wenn auch undeutlich, drei über einander platzierte kleinformatige Exponate zu erkennen. Bei dem oberen handelt es sich um eine vergoldete Plakette mit der Darstellung einer Maria in einem Rundbogen, die auch 1904 im James-Simon-Raum des Kaiser-Friedrich-Museums (**Abb. 33**) wieder aufgestellt wurde.²⁶²

Die Gestaltung der rechten Kabinettwand ist fotografisch nicht überliefert, doch nannte Bode einige der hier platzierten Werke in seinem Ausstellungsbericht. Diese Seite war wie schon im vorigen Kabinett für die nordalpinen Renaissancekünstler reserviert. Zu sehen waren eine kleine Predella mit vier Heiligendarstellungen von Gerard David, „ein paar feine farbenschöne Porträts“ eines Ehepaars von Bartel Bruyn sowie „ein größeres Frauenbildniß [sic] in der Art des Mabuse“.²⁶³

Wie in früheren Studien bereits wiederholt dargelegt wurde, findet die Gestaltung des Kabinetts, insbesondere die Zusammenstellung der ausgewählten Exponate, einige Entsprechungen in deren Anordnung in James Simons Arbeitszimmer (**Abb. 32**) und erneut in

258 Vgl. Kat. KG 1898² S. 4, Nr. 22. – Gronau 1899 S. 55. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [gg3198_040](#).

259 Kat. KG 1898 S. 77 Nr. 478. – Ein gleiches Stück befand sich in der Sammlung von Gustave Dreyfus. Vgl. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44110.html> [Letzter Zugriff: 25.03.2020]. – Mantegnas Kupferstich mit dem Kampf der Meergötter befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett Inv. Nr. A 87051.

260 Die Ähnlichkeit Sforzas mit dem Dargestellten auf dem Medaillon wird anhand von Münzvergleichen deutlich. Es findet sich später im James-Simon-Kabinett des KFM wieder, konnte bislang aber noch nicht im Bestand identifiziert werden. Vgl. Kat. KG 1898 S. 77 Nr. 479. – Für Hinweise und Unterstützung danke ich herzlich Neville Rowley.

261 James Simon an Wilhelm Bode, 23.10.1897. Zit. nach: Matthes 2020 S. 183, Nr. 152.

262 Vgl. Kat. KG 1898 S. 85, Nr. 543. – Für Hinweise hierzu danke ich Neville Rowley.

263 Bode 1898 Nr. 263 unpag. – Vgl. Kat. KG 1898 S. 12, Nr. 56a; S. 20, Nr. 93; S. 25f., Nr. 121f. – Bildindex.de, Bilddatei-Nr. [gg0043z](#).



Abb. 32 Unbek. Fotograf, James Simons Arbeitszimmer, um 1900, Fotografie.



Abb. 33 Unbek. Fotograf, Das Kabinett James Simon im Kaiser-Friedrich-Museum, 1905, Lichtdruck.

seinem Sammlerraum im Kaiser-Friedrich-Museum (**Abb. 33**), der erst im Sommer 2019 neu eingerichtet wurde.²⁶⁴ So blieb beispielsweise das Arrangement der Mantegna-Madonna mit den beiden florentinischen Terrakotten in allen drei Räumen ebenso wie in der aktuellen Rekonstruktion von Neville Rowley nahezu identisch. Zwar wurden die Bilder, Skulpturen und Reliefs hier wie dort unterschiedlich kombiniert, doch blieben die als Pendants gewählten Werke wie die Portraits von Bellini und Previtali oder die Damenbildnisse von Ingannati und Catena stets komplementär zu einander positioniert. Ebenso wurden die zentralen Grundprinzipien von Symmetrie und Varianz in der Hängung stets beibehalten.

Wenn die Rezensenten der Renaissance-Ausstellung darauf hinwiesen, dass ihr Design als Muster für das Display des Kaiser-Friedrich-Museums dienen sollte, so bezogen sie sich in Teilen auch immer wieder auf die Sammlerkabinette, die sie in ihrer Gestaltung als besonders gelungen und vorbildhaft darstellten. Selbstverständlich war das Simon-Kabinett ein Sonderfall, da die Sammlung 1904 fast gänzlich so, wie sie hier gezeigt wurde, in öffentlichen Besitz übergang und in einem eigenen Museumsraum präsentiert wurde. Dieser hob sich, wie Bode betonte, in seiner Gestaltung jedoch deutlich von den übrigen Sälen des Museums ab, für die eine reduzierte und stärker akademisierte Anordnung der Exponate gewählt worden war.²⁶⁵

4.1.2.4.4 Das Kabinett für die Sammlung Richard von Kaufmann

In seinem Ausstellungsbericht für die *Vossische Zeitung* widmete Bode zuletzt auch dem kleinen Raum (**Abb. 34**) mit der Sammlung des Nationalökonomen Prof. Dr. Richard von Kaufmann eine knappe Besprechung:

In den schmalen Räumen an der Lindenseite ist das erste Kabinett, das regelmäßig zu Sonderausstellungen benutzt worden ist, mit einer Auswahl aus der Sammlung des Herrn Geheimrath Richard v. Kaufmann angefüllt. Da diese sich mehr als die der vorgenannten Sammler auf Bilder beschränkt, so hat das Kabinett fast ausschließlich den Charakter eines Bilderraumes. Bei dem starken Südlicht und der Zeit und Schulen der Bilder, die ausschließlich Niederländern und Deutschen der Renaissance angehörten, ist es freilich nicht so mannigfaltig, aber dafür in den Farben das reichste und stärkste von allen Sonderkabinetten.²⁶⁶

Tatsächlich wurden mit Ausnahme des Mostaert-Altars alle von ihm geliehenen Gemälde zusammen mit einigen Möbeln und Skulpturen in diesem Kabinett präsentiert.²⁶⁷ In den Quellen finden sich keine Hinweise darauf, welcher der beteiligten Kuratoren für die Ausstellung verantwortlich war oder ob von Kaufmann den Raum gar selbst eingerichtet hatte.

264 Vgl. Kuhrau 2005 S. 137, Abb. 46. – Bode, Wilhelm: *Das Kabinett Simon; Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin*. In: KuK 3.1905, S. 61–70. – Hierzu zuletzt: Rowley 2020.

265 Vgl. Bode 1905 S. 62.

266 Bode 1898 Nr. 263 unpag.

267 Der Katalog führt 26 Gemälde aus dem Besitz von Kaufmanns auf, wobei einige Nummern zwei Werkteile – zumeist Altarflügel – beinhalteten.

Falls der Sammler tatsächlich an der Einrichtung des Kabinetts beteiligt war, so orientierte er sich offenbar kaum an der Ausstattung seiner eigenen Wohnräume, von denen Aufnahmen erhalten sind (**Abb. 35**), die 1917 im Auktionskatalog der Sammlung publiziert wurden. Es scheint jedoch nicht unwahrscheinlich, dass Max J. Friedländer, der die Sammlung im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen gesichtet und die Exponate für die Auswahl vorgeschlagen hatte, auch das Arrangement der Werke übernommen hatte. Seine Notizen zeigen, wie intensiv er sich insbesondere in Vorbereitung auf die zu verfassenden Katalogtexte mit den Leihgaben auseinandersetzte, wobei die Sammlung von Kaufmann mehrfach Erwähnung fand.²⁶⁸

Von diesem Kabinett haben sich keine so aufwändig inszenierten Fotografien erhalten wie für die drei übrigen *Séparées*. Aufgrund der Lichtverhältnisse und des begrenzten Platzes war es technisch nur schwer möglich, eine akzeptable Aufnahme des Zimmers anzufertigen. In der Fotografie der Ostseite des Uhrraals ist jedoch die dem Eingang gegenüberliegende Wand gut zu erkennen. Die hier befindlichen Werke lassen sich anhand der Katalogbeschreibungen und mithilfe von Vergleichsaufnahmen in den Auktionskatalogen der Sammlung allesamt identifizieren (**Rek. 11**).

An der schmalen Wand befanden sich fünf Gemälde altniederländischer und altdeutscher Meister. Ganz oben hing ein Herrenportrait von Lukas Cranach d. Ä., das in Bodes Augen das Beste unter den sechs Cranach-Bildern der Ausstellung war.²⁶⁹ Die darunter befindliche Darstellung der Anna Selbdritt umgeben von Heiligen und König Ludwig von Frankreich stammte vom Meister der Brügger Ursula-Legende. Sie war erst 1896 aus einer Wiener Sammlung in von Kaufmanns Besitz gelangt, nachdem sie zu



Abb. 34 Unbek. Fotograf, Blick in das Kabinett der Sammlung Richard von Kaufmann [Ausschnitt aus Abb. 22].

268 Vgl. Notitieboekjes M. J. Friedländer NL-HaRKD.178–180, unpag. – Hier finden sich Skizzen für die Aufstellung von Gemälden, Skulpturen und Möbeln sowie den Aufbau von Vitrinen, von denen allerdings keine eindeutig der Renaissance-Ausstellung oder dem Kaufmann-Kabinett zuzuordnen ist.

269 Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.



Abb. 35 Unbek. Fotograf, Sammlung Richard von Kaufmann, vor 1917, Fotografie.

Beginn des Jahrhunderts dem niederländischen König Wilhelm II. (1792–1849) gehört hatte.²⁷⁰ Die beiden oberen Bilder waren nach vorn angeschrägt gehängt worden, um für die Besucherinnen und Besucher in dem kleinen Raum gut sichtbar zu sein. In der Mitte der unteren Bildreihe befand sich das Selbstportrait des Meisters vom Tode der Maria, der später als der in Antwerpen tätige Joos van Cleve (1485–1540) identifiziert wurde.²⁷¹ Das Bild war bereits 1883 ausgestellt gewesen, als es sich noch im Besitz des Grafen von Redern befand.²⁷² Rechts und links davon hingen zwei Altarflügel mit Heiligen und Donatoren des Leuener Malers Aelbrecht Bouts (1451/55–1549), auf dessen Identität als Meister der Himmelfahrt Mariae Friedländer in seinem Katalogartikel bereits vorsichtig hinwies.²⁷³

Unterhalb der Bilder war auf einem niedrigen Tisch oder Hocker die mit Teilen ihrer farbigen Fassung erhaltene Holzskulptur eines knieenden Königs von einem unbekanntem oberrheinischen Meister aufgestellt.²⁷⁴ In der rechten Ecke des Raumes ist eine weitere

270 Vgl. RKDimages, Abb. Nr. 0000107327.

271 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*. Bd. 2. *Die niederländischen, französischen und deutschen Gemälde* [Auktionskatalog]. München 1917, S. 168, Nr. 85.

272 Kat. 1883 S. 25 Nr. 16.

273 Vgl. Friedländer 1899 S. 11.

274 Vgl. Kaemmerer, Ludwig: *Deutsche Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts*. In: Kat. KG 1899, S. 72–81; bes. S. 77.

Skulptur im Anschnitt zu erkennen, bei der es sich um eine altdeutsche Bronzeplastik der Madonna mit Kind handelt, die mithilfe einer Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung identifiziert werden kann.²⁷⁵ In der Mitte des Raums ist eine französische Bank auf einem Teppich zu erkennen und an der Tür davor stand ein italienischer Schemel. Diese Möbelstücke waren jedoch nicht im Katalog verzeichnet.²⁷⁶

An der Wand rechts des Eingangs hing Friedländer zufolge ein Flügelaltar mit der Beweinung Christi und Heiligen-Darstellungen von Hans Memling (1430/1440–1494).²⁷⁷ Darüber hinaus befanden sich im Kabinett neben einem Herrenportrait von Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) auch Arbeiten von Stephan Lochner (1400/1410–1451), Hans Schäufelein (1480/85–1553/40) und Lucas van Leyden (1494–1533) sowie ein großes Triptychon von Joachim de Patinir.²⁷⁸ Über die genaue Platzierung dieser Werke liegen keine Informationen vor, doch ist angesichts des begrenzten Platzes von einer relativ dichten Hängung auszugehen. Konkrete Parallelen zur Hängung der Werke in von Kaufmanns Privaträumen (**Abb. 35**) lassen sich auf Basis des engen Bildausschnitts nicht ziehen.

4.1.3 Die erste Leihausstellung des KFMV im Palais Redern (1906)

Als der Vorstand des KFMV die Entscheidung traf, anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaars erstmals eine Ausstellung von Kunstwerken aus dem Besitz seiner Mitglieder zu veranstalten, standen die Organisatoren erneut vor der Aufgabe, ein geeignetes Lokal zu finden. Bereits 1902 war das alte Akademiegebäude abgebrochen worden und an dessen Stelle hatte der Bau der Staatsbibliothek begonnen. Abermals mussten die Künstler auf Interimslösungen ausweichen, bis sie 1907 schließlich ihr neues Domizil im ehemaligen Palais Arnim-Boizenburg am Pariser Platz beziehen konnten.²⁷⁹

James Simon hatte die Idee zur Ausstellung im Juli 1905 erstmals bei Bode vortragen und angefragt, ob „sich [dafür] nicht Räume im alten Museum freimachen“ sollten; hier hatte der Verein 1896 bereits die von ihm angekauften Kunstwerke präsentiert.²⁸⁰ Zwar ist Bodes Antwort nicht überliefert, doch stand spätestens im September fest, dass die Schau in der ersten Etage des ehemaligen Gräflin Redern'schen Palais auf der Straße Unter den Linden 1 (**Abb. 36**) veranstaltet werden würde.²⁸¹

Das 1736 für Friedrich Paul von Kameke (1711–1690) an der südöstlichen Ecke des Pariser Platzes errichtete Gebäude befand sich seit 1798 im Besitz der Familie von Redern

275 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing [Hgg.]: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*. Bd. 3. *Die Bildwerke*. München 1917, Taf. 22.

276 Vgl. hierzu: Cassirer/Helbing 1917b Taf. 87, 91.

277 Vgl. Friedländer 1899 S. 8 f. – Kat. KG 1898 S. 9, Nr. 45.

278 Vgl. Bode 1898 Nr. 263 unpag.

279 Vgl. Baumunk, Bodo-Michael: *Der Neubau der Akademischen Hochschulen für die Bildenden Künste und Musik*. In: Hingst 1996 S. 339–344.

280 SMB-ZA, IV/NL Bode 5136: James Simon an Wilhelm Bode, 09.07.1905. – Vgl. Kap. 3.1.2.2.

281 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 79–80: Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV, 07.09.1905.



Abb. 36 Unbek. Fotograf, *Das Palais Redern Unter den Linden*, 1905, Fotografie.

und war zwischen 1830 und 1833 im Auftrag des Grafen Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883) durch Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) umgebaut worden.²⁸² Von Rederns neue Stellung als Generalintendant der Hofbühnen hatte neben einer Neugestaltung der Fassade vor allem die Einrichtung repräsentativer Empfangs- und Gesellschaftsräume erfordert. Schinkel entwarf hierfür einen Salon, einen Tanz- und einen Speisesaal sowie eine Bibliothek und eine Gemäldegalerie für die Sammlungen des Grafen.

Nachdem das unter Denkmalschutz stehende Gebäude ab 1891 unbewohnt war, gelangte es 1905 schließlich durch Vermittlung des Reichskanzlers von Bülow (1849–1929) in den Besitz des Hoteliers und Gastronomen Lorenz Adlon (1849–1921).²⁸³ Da Adlon an diesem Standort ein neues Nobelhotel plante, wurde der Abriss des Hauses, gegen den sich zahlreiche Proteste in der Berliner und überregionalen Presse erhoben, für das Frühjahr

282 Zur Baugeschichte des Palais Redern vgl. Mackowsky, Hans: *Das Redern'sche Palais*. In: *KuK* 3.1905, S. 311–321.

283 Einer Aussage Max Liebermanns zufolge, sollte das unmittelbar ans Palais Arnim angrenzende Redern'sche Palais ursprünglich der Akademie als neuer Sitz zugesprochen werden. Da aber der aktuelle Besitzer horrenden Spielschulden zu begleichen hatte, verkaufte er es gezwungenermaßen an den höchstbietenden Interessenten, Lorenz Adlon. Vgl. Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin: 1930 – Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Wiesbaden 1976. S. 104.

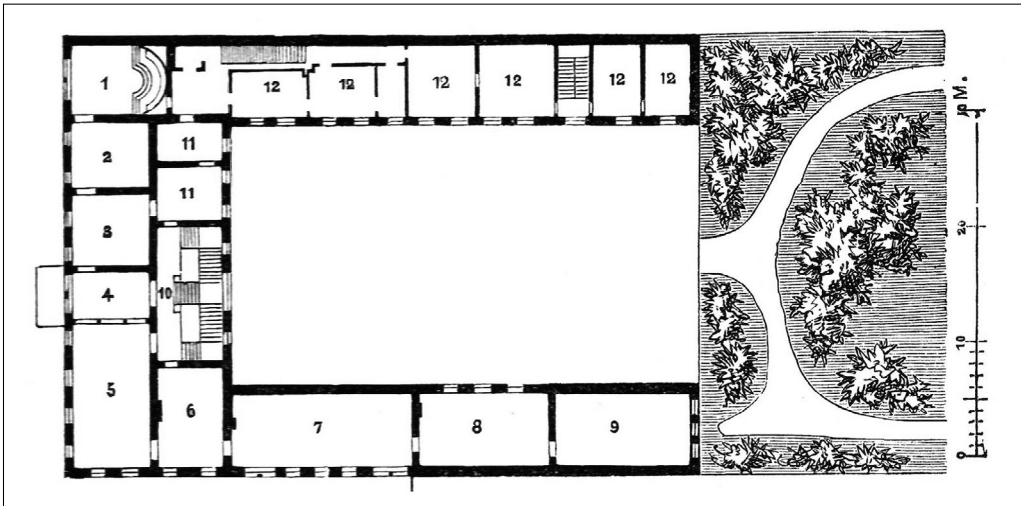


Abb. 37 Grundriss der 1. Etage im Palais Redern.

1906 festgesetzt. Der KFMV nutzte diese „traurige Gelegenheit [...], um die ansprechenden, von Schinkel ausgebauten Räume der Zopfzeit stilgerecht hergerichtet und ausgestattet, dem Publikum durch eine Ausstellung von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz noch einmal zugänglich zu machen.“²⁸⁴

Für die Ausstellung wurden sieben Räume (Abb. 37) im Obergeschoss des Nord- und des Westflügels durch den Architekten Carl von Großheim (1841–1911) „intim und pietätvoll zum Zwecke dieses kurzlebigen Museums hergerichtet“.²⁸⁵ Das Mittelgeschoss war über das repräsentativ gestaltete Treppenhaus (10) erreichbar, über das die Ausstellungsbesucher zunächst in den Eingangsraum (4) gelangten. Von hier aus gingen rechts und links die Gesellschaftsräume des Hauses ab. Nach Osten gelangte man über zwei annähernd gleichgroße Staatszimmer (2, 3) in den ehemaligen Salon (1), der mit seinem Tonnengewölbe und der apsisförmigen Rundung gegenüber dem Bogenfenster besonders aufwändig gestaltet war. Infolge eines Brandes im Jahr 1860 war Schinkels klassizistischer Entwurf allerdings drastisch verändert worden. Das hohe Wandpaneel war nun um ein Feld verkürzt und die beschädigte antikisierende Wandmalerei durch einen roten Stoff verkleidet worden. Die ehemals mit Nischen durchsetzte Exedra war einer glatten, geraden Wand gewichen.²⁸⁶

Dagegen hatte der großzügige Vorraum seine ursprüngliche Pracht weitgehend behalten. Er war von Norden her über ein zweigeschossiges Bogenfenster beleuchtet, dessen Rundung in ein in Grün-, Gold- und Blautönen ausgemaltes Tonnengewölbe in Form eines Laubengangs überging. Westlich öffnete sich der Raum durch zwei korinthische Säulen zum ganz in Weiß und Gold gehaltenen Tanzsaal (5) hin, der funktional wie architektonisch

284 Bode 1930 2. Bd. S. 185.

285 Graul, Richard: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. In: *ZfbK N.F.* 17.1906, H. 6, S. 133–141; hier S. 133.

286 Vgl. ebd. S. 319. – Stahl, Fritz: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin 1911. S. 120, Abb. 141.

eine Einheit mit dem Vorraum bildete.²⁸⁷ In der Südwestecke des Ballsaals schloss ein großzügiger Nebenraum (6) als Übergang zur Galerie (7) an. Sie hätte mit ihrer großzügigen Disposition und der guten Beleuchtung optimale Bedingungen geboten, wäre ihr Zustand nicht so „verwahrlost“ gewesen, wie bei Mackowsky beschrieben.²⁸⁸

Tatsächlich hatte der neue Besitzer des Gebäudes im Vorfeld der Ausstellung von der Nutzung dieses Raums abgeraten. Bruno Güterbock, der Schriftführer des Vereins, berichtete im Spätsommer 1905 die „erfreuliche Hoffnung, den langen Raum nach dem Pariser Platz hinaus für unsere Ausstellung mit nutzbar machen zu können“, sei durch Adlons Prokuristen „zu Wasser gemacht worden“ und er habe stattdessen die Wohn- und Schlafzimmer des Ostflügels angeboten.²⁸⁹ Da diese „nur durch eine Tapetentür zugänglich“ und schon aufgrund ihrer teils in einander verschachtelten Anordnung für Ausstellungszwecke gänzlich ungeeignet waren, muss der Verein auf die Nutzung des Bildersaals bestanden und ihn notdürftig saniert haben.²⁹⁰ In Anbetracht der enormen Anstrengungen, die seit 1883 wiederholt für die Herrichtung der Akademieräume unternommen worden waren, scheint der Gedanke, dass nun auch einem vor dem Abriss stehenden Gebäude mit ebensolchem Aufwand noch einmal zu neuem Glanz verholfen werden sollte, durchaus nicht abwegig.

Die Ausstellung präsentierte schließlich mehr als 500 Exponate unterschiedlicher Gattungen und Epochen, darunter etwa 160 vornehmlich niederländische Gemälde, 45 Holz- und Steinskulpturen sowie weitere 30 Bronzeplastiken und etwa 250 Kunsthandwerkserzeugnisse, die in Vitrinen aufgestellt und über alle Räume verteilt wurden.²⁹¹ Die Auswahl der Exponate sowie ihre Aufstellung waren von Bode geleitet und durch Max Friedländer und Bruno Güterbock umgesetzt worden.²⁹²

In den ersten drei Sälen [Salon und Staatszimmer, Anm. SK] sind die holländischen und vlämischen Gemälde vereinigt. Der weiße Saal [Tanzsaal, Anm. SK], der am deutlichsten das Gepräge des klassizistischen Geistes Schinkels zur Geltung bringt, enthält die Gemälde des XVIII. Jahrhunderts. Ein Saal mit Werken der italienischen Malerei und Skulptur der Renaissancezeit schließt sich an, und den Abschluß bildet ein Raum, der außer einigen Bildwebereien und Tafelbildern aus der Frühzeit deutscher Kunst insbesondere eine Anzahl von Holzskulpturen des XV. und XVI. Jahrhunderts aus Süddeutschland und den rheinischen Landen umschließt.²⁹³

287 Vgl. Mackowsky 1905 S. 320.

288 Ebd. S. 321.

289 SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 16.09.1905.

290 Ebd. – Eine Antwort Bodes ist allerdings ebenso wenig überliefert wie die weitere Korrespondenz mit Adlon.

291 Vgl. Kat. KFMV 1906. – Die Vitrinen waren von den Hofjuwelieren Gebr. Friedländer sowie durch Paul Seidel bereitgestellt worden. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 01.01.1906.

292 Allerdings übertrug Bode Friedländer zuletzt auch die Auswahl der Exponate: „Bei der definitiven Auswahl der Bilder etc. zu der Ausstellung werden Sie die Hauptsache übernehmen müssen.“ Aus: NL-HaRKD.177–180, Bl. 333 Bl. 270: Wilhelm Bode an Max J. Friedländer, 06.12.1905. – Weiterhin: Kat. KFMV 1906 Vorwort. – Valentiner, Wilhelm: *Die Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins im Palais Redern*. In: VZ Nr. 60, 06.02.1906, unpag.; Nr. 98, 28.02.1906, unpag.; hier Nr. 60.

293 Kat. KFMV 1906 Vorwort.

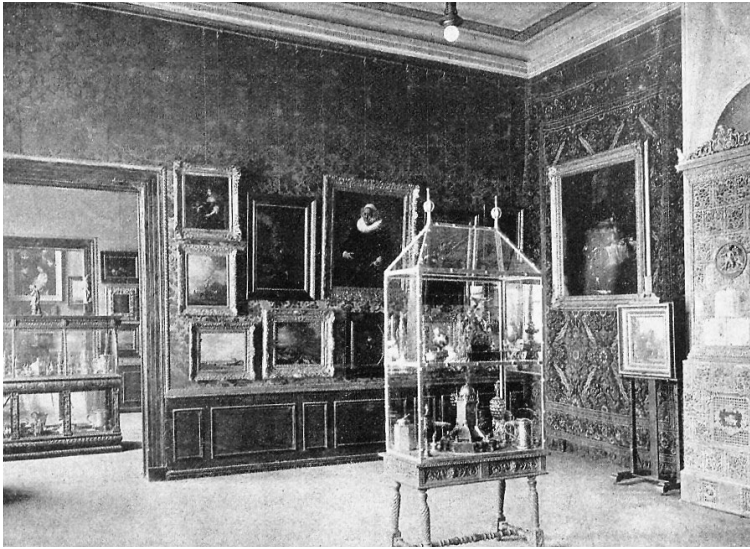


Abb. 38 Alexander Schmoll, *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins in Berlin* (Südostecke des ersten Staatszimmers), 1906, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Die einzige bekannte Fotografie der Ausstellungsräume (**Abb. 38**) zeigt die östliche und einen Teil der südlichen Wand des ersten Staatszimmers (3).²⁹⁴ Trotz der minderen Qualität der Aufnahme wird das Arrangement der Werke, von denen sich einige anhand der im Katalog wiedergegebenen Reproduktionen konkret identifizieren lassen, nachvollziehbar. Im Zentrum des Raums befand sich zunächst eine gläserne Vitrine auf reich geschnitztem Sockel, die Silberschmiedearbeiten auf zwei Ebenen verteilt präsentierte. Erkennbar sind ein Deckelhumpen in der rechten unteren Ecke und ein dahinter platzierter hoher Buckelhumpen.²⁹⁵ In der Mitte der Bodenebene war eine turmförmige Tischuhr aufgestellt, die jedoch im Katalog nicht verzeichnet ist. Links daneben ist eine sechseckige Teebüchse mit gewölbtem Deckel auszumachen. In der schwerer zu erkennenden oberen Vitrinenebene befand sich auf der rechten Seite einer von mehreren auf der Ausstellung präsentierten Kokosnusspokale, während in der Mitte ein Tafelaufsatz in Form eines springenden Hirsches in einem Gehege aufgestellt war.²⁹⁶ Links daneben ist ein weiterer kugelförmiger Pokal zu erkennen.

294 Die Aufnahme stammt vom Berliner Portrait- und Filmfotografen Alexander Schmoll (1880–1943/45), der auch die folgenden drei Leihausstellungen für *Die Woche* fotografierte. Sein Nachlass wurde im Zweiten Weltkrieg nahezu gänzlich zerstört und auch im Bestand des August Scherl Verlags im Digitalen Bildarchiv des Bundesarchivs Koblenz sind weder die Originalabzüge noch zusätzliche Aufnahmen nachzuweisen. Für Hinweise danke ich Martina Schmoll und Monika Fülöp.

295 Beide Arbeiten womöglich aus dem Besitz des Freiherrn von Stumm. Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 247f.

296 Vgl. ebd. Nr. 255.

Im Bereich rechts der Vitrine befand sich ein Kachelofen, neben dem ein Landschaftsbild auf einer Staffelei platziert war, das jedoch nicht konkret zu identifizieren ist.²⁹⁷ Die danebenliegende Tür war durch einen Wandbehang verborgen, worauf ein großformatiges, dunkles Gemälde hing, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um eines der Stilleben von Abraham van Beyerem (1620/21–1690), Willem Kalf (1610–1693) oder Gaspar Peeter Verbruggen d.J. (1664–1730) handelte.²⁹⁸

An der östlichen, mit einer gemusterten Tapete dekorierten Wand waren zwölf weitere, überwiegend holländische Gemälde platziert. Obgleich die rechte Wandhälfte teilweise von der Vitrine verdeckt wird, kann das Arrangement weitgehend rekonstruiert werden (**Rek. 12**). Das Zentrum bildete Frans Hals' *Portrait einer älteren Dame* aus dem Besitz von James Simon, wohl das älteste Stück an dieser Wand. Es wurde flankiert von zwei gleichgroßen, dunklen Gemälden, bei denen es sich um ein Stilleben-Paar des Flamen Jan Fyt (1611–1661) handeln dürfte. Unter dem Portrait befand sich Rembrandts *Bildnis einer jungen Dame*, ebenfalls aus der Sammlung Simon, das anhand seines achteckigen Rahmenausschnitts eindeutig zu identifizieren ist. Links davon waren drei Landschaften von Phillips Wouwerman, Willem van de Velde und Jacob van Ruisdael aus den Sammlungen Kappel, Hollitscher und Robert von Mendelssohn angeordnet. Darüber hing ein weiteres Damenportrait, das anhand der charakteristischen Armhaltung der Dargestellten als ein Werk Caspar Netschers aus dem Besitz von Fritz Clemm erkannt werden kann.

Entsprechend der Bode'schen Hängungsprinzipien dürfte die rechte Wandhälfte weitgehend symmetrisch zur linken gestaltet worden sein. Die bisherige Werkauswahl legt nahe, dass sich dort weitere Landschaften und Portraits befanden. Rechts oben ist ein sehr dunkles, hochrechteckiges Gemälde zu erkennen. Anhand der Maße, der Farbgebung und des Bildaufbaus erscheint Frans Hals' Herrenportrait aus Oscar Huldshinskys Besitz als eine valide Möglichkeit. Dieses Bildnis eines „etwas verlottert aussehende[n] Kerl[s]“ wurde in der Fachpresse als „kleines Meisterwerk“ gepriesen und 1909 erneut ausgestellt.²⁹⁹ Durch die starke Reflexion der Vitrine sind die darunter platzierten Bilder nicht erkennbar, doch finden sich im Katalog mehrere Werke, die anhand ihrer Maße als Pendants für Van de Veldes *Strand mit Blick aufs Meer* in Frage kämen. Meindert Hobbemas *Waldlichtung* entspricht ihm bis auf wenige Millimeter genau und würde sich mit seinem grünlichen Grundton passend zu den Bildhintergründen der Werke in der Mitte einfügen.³⁰⁰ Alternativ könnte auch *Pferde an der Tränke* von Philips Wouwerman hier platziert und mit dem etwas kleineren *Halt einer Jagdgesellschaft* desselben Künstlers zusammengestellt worden sein.³⁰¹

297 Womöglich handelte es sich um ein nachträglich eingereichtes Werk, das daher nicht im Katalog gelistet ist.

298 Ihrer Größe entsprechend kämen Kat. Nr. 7, 9, 19 (Beyerem), 72 (Kalf), 148 (Verbruggen) in Frage. – Bei dem Wandbehang könnte es sich um die Verdure-Tapisserie aus dem Besitz James Simons handeln. Vgl. ebd. Nr. 515.

299 Veth, Jan: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins im Redernschen Palais*. In: KuK 4.1906, S. 260–267; hier S. 263. – Weiterhin: Kap. 4.1.4.2.

300 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 63.

301 Vgl. ebd. Nr. 157 f.

Das Gemälde rechts des Rembrandt-Portraits lässt sich zuletzt ebenfalls nur vermuthungsweise zuordnen, da sich im Katalog kein maßgleiches Gegenstück zu Ruisdaels *Winterlandschaft* auf der anderen Wandseite findet. Auf der Fotografie ist lediglich der helle Hintergrund der oberen Bildhälfte auszumachen, weshalb ein Landschaftsbild oder Seestück als realistischste Varianten scheinen. Die Rekonstruktion schlägt Ruisdaels *Blick auf Haarlem* aus der Sammlung Huldshinsky vor, da es der *Winterlandschaft* in der Höhe ähnelte und auch in seiner Farbgebung passend scheint.

Generell bleiben die hier suggerierten Varianten nur einige von mehreren Möglichkeiten. Sie können ohne weitere Bild- oder Textquellen nicht endgültig verifiziert werden. Dennoch wird das dem Display dieser Wand zugrundeliegende Prinzip anhand der Teilrekonstruktion deutlich. Die Kuratoren zeigten dort vornehmlich holländische Gemälde des Goldenen Zeitalters und wählten Werke einiger der wichtigsten Repräsentanten der Gattungen Landschaft, Stilleben und Portrait. Jan Fyts Stilleben – sofern sie korrekt identifiziert sind – fallen in dieser Konzeption aus dem Rahmen und wurden wohl primär aus ästhetischen Gründen zur Vervollständigung des Arrangements hier platziert.

Die Fotografie gibt weiterhin den Blick in die angrenzenden Räume (2, 1) frei. Sie waren ebenfalls der niederländischen Malerei gewidmet, die die Hälfte aller Ausstellungsräume einnahm. Zu erkennen ist zunächst eine reich verzierte, bodentiefe Vitrine, auf deren oberen Abschluss zwei Statuetten platziert waren. Darinnen befanden sich zahlreiche größere und kleinere Gefäße und andere kunsthandwerkliche Gegenstände, die anhand der Aufnahme jedoch nicht zuzuordnen sind.

An der dahinter liegenden Wand werden drei dicht über einander hängende Gemälde sichtbar. Das obere ist deutlich als Jan Davisz. de Heems (1606–1683/84) *Stilleben mit abgeschälten Zitronen* aus dem Besitz von Hermann Frenkel zu erkennen.³⁰² Seine Maße bilden die Basis zu Identifizierung der beiden anderen Stücke. So kann das darunter befindliche kleinere Gemälde womöglich als Jan Steens Genrestück *Musizierende Bauern* aus der Sammlung Carl von Hollitschers benannt werden.³⁰³ Das letzte, querrrechteckige Bild wies etwa dieselben Werkmaße auf wie das Stilleben. Hierbei handelte es sich vermutlich um die von James Simon geliehene *Winterlandschaft mit gefrorenem Fluss* von Aert van der Neer.³⁰⁴ Für diese Benennung spricht die insgesamt helle Farbgebung mit dem dunklen Streifen der Häuserreihe im rechten mittleren Bildfeld, die sich auch in der Fotografie wiederfindet.

Im zuletzt anschließenden Salon (1) sind ebenfalls drei Bilder an der Ostwand auszumachen. Die große mehrfigurige Szene kann als eine Original-Wiederholung von Jacob Jordaens' Stockholmer *Anbetung der Hirten* identifiziert werden, die zum Zeitpunkt der Ausstellung Karl Max von Lichnowsky gehörte.³⁰⁵ Das darunter befindliche Gemälde scheint sich in einem Rahmen mit ovalem Bildausschnitt befunden zu haben, kann auf dieser Basis und anhand der angenommenen Maße allerdings nicht zugeordnet werden.

302 Vgl. ebd. Nr. 56. – Cassirer, Paul: *Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass Geheimrat Hermann Frenkel* [...]. Berlin 1932. S. 7, Nr. 32; Taf. XIII.

303 Vgl. ebd. Nr. 95.

304 Vgl. ebd. Nr. 91.

305 Vgl. ebd. Nr. 69.

Desgleichen ist auch die rechts der *Anbetung* zu sehende Landschaft, die wahrscheinlich das Format eines breiten, liegenden Rechtecks aufwies, nicht eindeutig zu identifizieren. Jan van Goyens *Flusslandschaft mit Wachturm* aus der Sammlung Huldshinsky könnte aufgrund seiner Abmessungen dafür in Frage kommen.³⁰⁶ Zur übrigen Ausstattung des Salons, der womöglich der flämischen Malerei gewidmet war, oder zu den beiden Staatszimmern, liegen keine weiteren Kenntnisse vor. Wilhelm Valentiner (1880–1858) schrieb zu Wirkung und Inhalt dieser und der weiteren Ausstellungsräume:

So ruhig und geschlossen das Gesamtbild der drei holländischen Zimmer ist, so bunt und reich ist das der drei übrigen Säle. Da sind alle Kunstgebiete mit Gemälden, Holz- und Marmorskulpturen, Bronzen, Schmuck, Porzellan, Silber- und Goldschmiedegefäßen, Dosen, Uhren, Bildwebereien vertreten, Erzeugnisse von fast allen kunstfreundlichen Ländern, den Niederlanden [...] Deutschland, Frankreich, England, Italien, Spanien und aus allen Kunstepochen, vom Mittelalter bis zur Biedermeierzeit [...].³⁰⁷

Zur konkreten Aufstellung der Exponate in den weiteren Räumen ist über ihre generelle Zusammenstellung hinaus nur wenig bekannt. Der Vorraum (4) und der Tanzsaal (5) bildeten einen „Saal des 18. Jahrhunderts“ und zeigten Gemälde des italienischen und französischen Rokoko sowie erstmals auch Werke des ‚Golden Age‘ der englischen Portraitmalerei, zu denen vereinzelte deutsche und spanische Arbeiten hinzukamen.³⁰⁸ Zu den Exponaten dieses Ausstellungsbereichs gehörten Werke von Nattier, Pater, Pesne, de Troy, Vanloo, Greuze und Bonaventura DeBar (1700–1729).³⁰⁹ Von den in Berlin bis dahin wenig gesammelten englischen Meistern waren mehrere Portraits von Reynolds, Romney und Lawrence sowie von Hoppner und Lely zu sehen, die überwiegend auswärtigen Vereinsmitgliedern gehörten.³¹⁰ Von Francisco Guardi (1712–1793) waren sieben venezianische Ansichten ausgestellt; drei weitere Veduten stammten von Canaletto (1697–1768).³¹¹ Francisco de Goyas *Portrait des Don Juan Antonio Llorente* aus der Sammlung Arnhold dürfte mit seinem dunklen Grundton einen deutlichen Kontrast zu den hellen und luftigen Bildern des englischen und französischen Rokoko gebildet haben.³¹² Sehr wahrscheinlich waren auch die beiden Portraits von Anton Graff hier aufgestellt.³¹³ Unklar bleibt, wie das Arrangement der Werke technisch umgesetzt wurde, da diese Säle aufgrund der zahlreichen Fenster, der Säulenstellung und der Wandnischen nur sehr wenig Hängefläche boten. Womöglich waren einige der Bilder auf Staffeleien oder Stellwänden platziert. Zuletzt befand sich im Tanzsaal auch eine Vitrine mit Porzellanfiguren und -geschirren aus der Sammlung Darmstädter.³¹⁴

306 Vgl. ebd. Nr. 37.

307 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

308 Stahl, Fritz: *Werke alter Kunst*. In: BTB 35.1906, H. 165, 27.02.1906, S. 2.

309 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 23, 40a, 77, 87f., 99–101, 144f.

310 Vgl. ebd. Nr. 67, 75f., Nr. 111–115.

311 Vgl. ebd. Nr. 15–17, 41–47.

312 Vgl. ebd. Nr. 34.

313 Vgl. ebd. Nr. 39f.

314 Vgl. Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Kat. KFMV 1906 Nr. 424–442.

Der zwischen Ballsaal und Galerie befindliche Nebenraum (6) war der Renaissancekunst gewidmet und präsentierte neben einigen bereits bekannten Stücken wie Rossellinos *Christusbüste* (**Abb. 13**) und dem *Bildnis eines jungen Mannes* der Botticelli-Werkstatt aus der Sammlung Hainauer auch einige Neuerwerbungen, die hier erstmals öffentlich gezeigt wurden. Zu nennen wären Tizians *Portrait des Antonio Anselmi* aus der Sammlung Willibalds von Dirksen oder Bronzinos *Portrait des Pierantonio Bandini* aus dem Besitz von Eduard Simon.³¹⁵ Diese Werke waren gemeinsam mit drei weiteren großformatigen Bildnissen von Veronese, Bordone und Sebastiano del Piombo an einer Wand aufgehängt und bestimmten den Raumeindruck durch ihre „tiefe, vornehme Farbenstimmung“.³¹⁶

Die Aufstellung italienischer Skulpturen und Möbel des 15. und 16. Jahrhunderts „verstärkte[...]den dekorativen Effekt“ des Saals und dürfte ihm eine ähnliche Wirkung verliehen haben wie sie die Renaissancekabinette der Ausstellungen von 1883 und 1898 zeigten.³¹⁷ Generell scheint dies der einzige Raum gewesen zu sein, der mit Mobiliar ausgestattet wurde. Auch enthielt der Katalog keine Abteilung für Möbelstücke, die diesmal nur marginal als bloße Dekorationsstücke eingesetzt wurden. Das Kunsthandwerk dagegen spielte nun zum letzten Mal seine seit 1890 prädominante Rolle in der Gestaltung der Leihausstellungen. Auch hier war in der Mitte des Raumes eine Vitrine mit Gold- und Silbergerät aufgestellt, das den Luxus der Zeit in zahlreichen Beispielen widerspiegelte und den Renaissance-Saal in seiner Gesamtwirkung vervollständigte.

Zuletzt zeigte die südlich anschließende große Galerie überwiegend Werke der mittelalterlichen Holzbildhauerei. Unter den knapp 50 vornehmlich altdeutschen Holz- und Steinbildwerken, die auf James Simons expliziten Wunsch in die Ausstellung aufgenommen worden waren und vornehmlich aus seiner sowie Benoit Oppenheims Sammlung stammten, befanden sich mehrere seltene Meisterwerke ihrer Zeit wie etwa die *Büste eines heiligen Bischofs* von Tilman Riemenschneider (1460–1531) oder eine süddeutsche Holzgruppe der *Anna Selbdritt* aus dem frühen 16. Jahrhundert.³¹⁸ Über ihre konkrete Anordnung machen die Rezensionen keine Angaben. Lediglich Wilhelm Valentiner urteilte über den „Saal nordischer Plastik“, „fünfhundert Jahre alte Holzskulpturen“ sähen „auf die Entfernung nun einmal nicht sauber und adrett aus wie Porzellanpüppchen aus der Rokokozeit“, was die Vermutung nahelegt, dass einige der Stücke auf Konsolen an den Wänden platziert waren.³¹⁹ Neben den Skulpturen und Schnitzaltären war der Saal zudem mit altdeutschen Tapisserien und Gemälden ausgestattet, darunter auch die *Anbetung der Könige* nach Bernaert van Orley, die ihre Besitzerin Julie Hainauer bereits 1898 ausgestellt hatte.³²⁰

Zur Gesamtwirkung der Ausstellung schrieb Richard Graul, sie sei „ohne den ärgerlichen Zwang eines allzu strikt durchgeführten Prinzips, aber mit Geschmack und [einer]

315 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 14, 143.

316 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Kat. KFMV 1906 Nr. 11, 102, 149.

317 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

318 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 178, 187.

319 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

320 Vgl. Kat. KFMV 1906 Nr. 518.

gefälligen Abwechslung“ ausgeführt worden.³²¹ In Wilhelm Valentiners Augen hatte „sich hier Verschiedenes nah zusammengefunden [...], wie es der Zufall und dekorative Rücksichten ergaben“.³²² Bode und sein Stab hatten sich in dieser ersten Leihausstellung des KFMV erstmals wieder gegen ein monothematisches Programm entschieden und stattdessen eine Gesamtschau der bedeutendsten Erwerbungen seiner Mitglieder initiiert. Anstelle der wissenschaftlichen Erforschung einer Kunstepoche standen nun die persönlichen Leistungen der Sammler im Fokus.³²³ So wurden etwa Vermeers *Dame und Dienerin*, das James Simon noch nachträglich nach der Eröffnung der Ausstellung einreichte, und Rembrandts Selbstportrait aus der Sammlung Robert von Mendelssohns als Sensationsstücke der Schau zelebriert und ihre Besitzer in der Presse als erfolgreiche Kunstkäufer gelobt.³²⁴ Die bislang nur als bescheiden zu bezeichnenden didaktischen Ansätze traten dagegen verstärkt in den Hintergrund. In der Aufnahme des ersten Staatszimmers ist keine Beschilderung oder Nummerierung zu erkennen und auch das Ausstellungsverzeichnis ging äußerst sparsam mit Informationen zu den Exponaten um. Der Katalog beschränkte sich erstmals wieder gänzlich auf die Form eines Ausstellungsverzeichnisses und auf wissenschaftliche Beiträge der Kuratoren wurde verzichtet. An dieser Stelle kündigt sich bereits ein Qualitätswandel in den von Bode verantworteten Leihausstellungen an, der anhand der weiteren Fallbeispiele (1909 und 1914) noch stärker deutlich werden wird.

4.1.4 Die Ausstellungen im Neuen Akademiegebäude

Nach dem Abbruch des alten Marstallgebäudes auf der Straße Unter den Linden erhielt die Königliche Akademie der Künste ihren neuen Standort im Arnim'schen Palais am Pariser Platz 4 (**Abb. 39**). Der Bau wurde ab 1905 vom Hofarchitekten Ernst von Ihne (1848–1917) an die neuen Zwecke angepasst und am 24. Januar 1907 durch Kaiser Wilhelm II. und Kaiserin Auguste Viktoria in einem Festakt eingeweiht.³²⁵ Da hier die letzten vier Ausstellungsbeispiele stattfanden, sollen die verfügbaren Säle in ihrer Disposition und Gestaltung im Folgenden kursorisch beschrieben werden.³²⁶

Unter weitgehender Beibehaltung der bestehenden Bausubstanz hatte von Ihne den Nordteil des Baus zum Wohn- und Geschäftsgebäude der Akademieleitung umgestaltet,

321 Graul 1906 S. 133.

322 Valentiner 1906 Nr. 98 unpag.

323 Vgl. o. V. *Die Ausstellung von Werken alter Kunst*. In: BTB 35.1906 Nr. 47, 26.01.1906, S. 2. – Hierzu weiterhin Kap. 5.2.1.

324 Vgl. Valentiner 1906 Nr. 98 unpag. – Veth 1906 S. 267.

325 Vgl. o. V.: *Vermischtes*. In: Kunstchronik N. F. 18.1907, H. 14, Sp. 218. – Zum Um- und Neubau des Akademiegebäudes siehe insbes.: Gaethgens, Thomas W./Winkler, Kurt (Hgg.): *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2000. Bd. 1 S. 199 f. – Durth, Werner/Behnisch, Günter: *Berlin. Pariser Platz. Neubau der Akademie der Künste*. Berlin 2005. – Brüstlein, Uli: *Der Ausbau des Palais Arnim zum Dienstgebäude für die Königliche Akademie der Künste*. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 27.1907, Nr. 71, S. 466–468.

326 Für das Folgende vgl. insbes. Brüstlein 1907.



Abb. 39 Carl Weinrother, *Berlin, Akademie der Künste am Pariser Platz*, 1933, Fotografie.

während er im Bereich des ehemaligen Gartens einen breiten Ausstellungskomplex mit einer gläsernen Dachkonstruktion errichtete (**Abb. 40**). Die Besucherinnen und Besucher erreichten den Ausstellungsbau über den Haupteingang der Nordfassade, der zunächst in eine große Eintrittshalle und einen Vorraum mit Garderobe und Kassenbereich überging. Von dort aus leitete eine gewölbte Verbindungshalle, die auch als Festraum für Eröffnungsfeiern genutzt wurde, mittig in die Schausäle über. Der eigentliche Ausstellungskomplex begann mit einem quadratischen Saal, auf den ein über 200 m² großer Quersaal folgte. Hieran schlossen zwei weitere große Säle in der Mittelachse des Baus an, die von einem Kranz kleinerer Räume und Kabinette umgeben waren. Im Osten und Westen befanden sich spiegelgleiche Raumfolgen mit je drei Zimmern und im Süden schloss der Ausstellungstrakt mit zwei nebeneinander liegenden Räumen von je über 100 m² Größe ab, die für die Aufstellung von Skulpturen vorgesehen waren und zusätzlich zum Oberlicht über seitliche Fenster verfügten. Die zehn übrigen Säle wurden allein über ihre mit weißem Ornamentglas ausgestatteten Oberlichter beleuchtet.

Die Hauptsäle waren in ihrer Gestaltung durch breite Stuckrahmungen an den Türen, die grünen Marmor imitierten, sowie eine grünliche Tafelung im unteren Wandbereich und einem Bodenbelag aus grau-rot gemusterten Terrazzofliesen von den übrigen Räumen unterschieden. Deren einzigen architektonischen Schmuck bildeten die in hellgrauem Stuck gehaltenen Randstreifen der Oberlichter. Die Wände waren mit grobem Leinenstoff bespannt, der in den Nebensälen rot oder grün gestrichen war und in den übrigen Räumen seine natürliche grau-gelbe Färbung behielt.

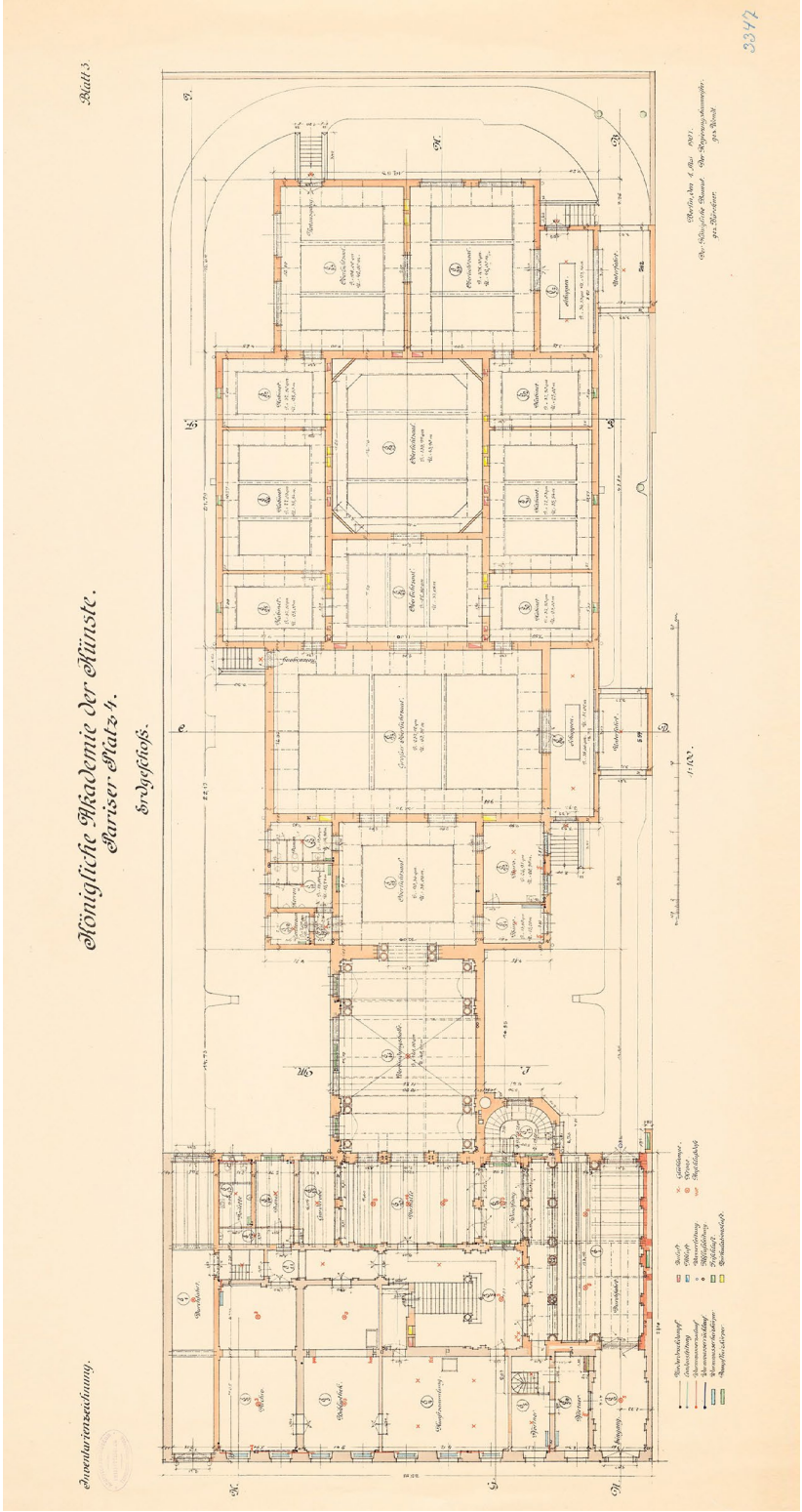


Abb. 40 Ernst von Ihne, Akademie der Künste, Berlin. Umbau und Neubau 1904–1907, Grundriss 1. Obergeschoss 1:100, Lithographie farbig auf Karton.

Dieses gigantische Ausstellungsareal wurde von den Kuratoren oft nur zum Teil bespielt, was durch die individuelle Öffnung und Schließung der einzelnen Säle und Raumfolgen ermöglicht wurde. Nur die *Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* nutzte tatsächlich alle verfügbaren Räume.

4.1.4.1 Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908)

Die britische Malerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erfuhr um die Jahrhundertwende neue Aufmerksamkeit innerhalb der englischen wie auch der deutschsprachigen Kunstforschung. Anknüpfend an Walter Armstrongs (1850–1918) große Monografien zu Gainsborough und Reynolds machte Richard Muther (1860–1909) die Meister der Georgianischen Ära (1714–1830) in seiner *Geschichte der Englischen Malerei* (1903) auch im Kaiserreich wieder bekannt.³²⁷ Weitere Publikationen wie Walther Gensels (1870–1910) Aufsatz zur englischen Portraitkunst zeugen von einem anhaltenden Interesse an der British School, die sich hier aufgrund ihrer stilistischen Bezüge zu den Alten Meistern sowie der großen Individualität und eigenwilligen Eleganz der Dargestellten besonderer Beliebtheit erfreute, in den Museen allerdings kaum repräsentiert war.³²⁸ Zwar waren die Hauptwerke der wichtigsten britischen Künstler aus Fotografien und grafischen Reproduktionen bekannt, Originalen aber konnte das deutsche Kunstpublikum im eigenen Land nur selten begegnen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb die im Januar 1908 eröffnete *Ausstellung älterer englischer Kunst* als eines der wichtigsten Kulturereignisse ihrer Zeit gefeiert wurde.³²⁹

Sie präsentierte mehr als 100 Gemälde und ebenso viele Radierungen und Zeichnungen britischer Meister vom Elisabethanischen Zeitalter (1558–1603) bis zur Regency (1811–1820). Ihr Schwerpunkt lag auf der Portraitkunst des ‚Goldenen Zeitalters‘: Gezeigt wurden 28 Gemälde von Reynolds, 19 von Gainsborough – darunter mehrere Hauptwerke dieser Meister – und weitere neun beziehungsweise acht Bilder von George Romney, John Hoppner und dem Schotten Henry Raeburn (1756–1823). Thomas Lawrence (1769–1830) war mit sechs, John Constable (1776–1839) mit fünf Werken vertreten. Abgesehen von William Hogarth (1697–1764), Johan Zoffany (1733–1810) und David Wilkie (1785–1841) waren die wichtigsten Vertreter der englischen Malerei dieser Zeit repräsentiert.

Für die Ausstellung wurden neun der zwölf Schausäle sowie der quadratische Vorraum und die Verbindungshalle (**Abb. 41**) genutzt. Ludwig Justi, der in die Vorbereitungen involviert gewesen war, beschrieb die „schönen, ruhigen und trefflich beleuchteten

327 Vgl. Armstrong, Walter: *Gainsborough and his Place in English Art*. London 1898. – Ders.: *Sir Joshua Reynolds, first President of the Royal Academy*. London 1900. – Muther, Richard: *Geschichte der Englischen Malerei*. Berlin 1903. – Weiterhin: Osborn, Max: *Alte englische Kunst in Berlin*. In: *Kunstwart* 21.1908, H. 11, S. 313–316.

328 Vgl. Gensel, Walther: *Die klassische Bildniskunst in England*. In: *KfA* 22.1906/07, H. 7, S. 153–169.

329 Vgl. Justi 1908. – C.: *Ausstellung altenglischer Kunst in der Berliner Akademie der Künste*. In: *Kunstchronik* N. F. 19.1908, Sp. 241–246. – Rosenberg, Adolf: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst*. In: *BVZ* 56.1908, Nr. 43, 26.01.1908, S. 2 f. – Grisebach, August: *Die Ausstellung englischer Kunst in Berlin*. In: *KfA* 23.1908, H. 14, S. 313–322. – Friedländer, Max J.: *Die Engländer in der Berliner Akademie*. In: *KuK* 6.1908, H. 6, S. 219–223.

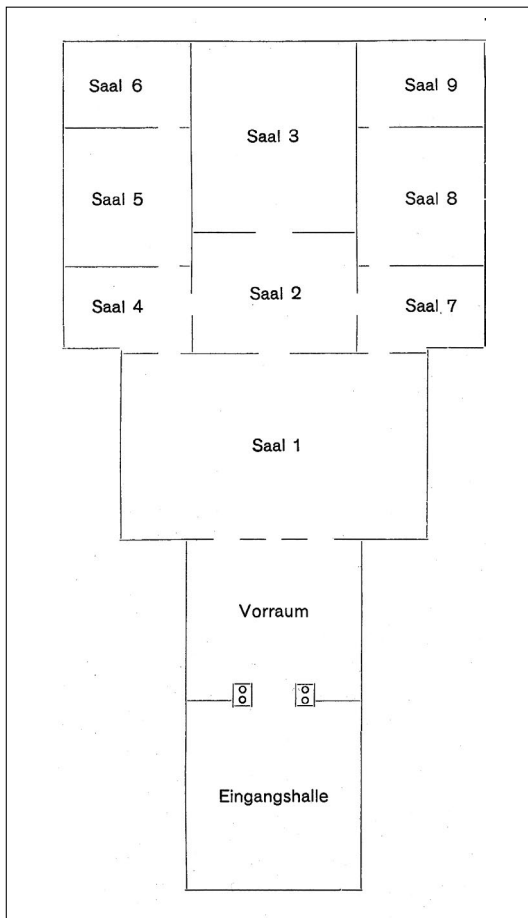


Abb. 41 Grundriß der Ausstellungsräume, 1908.

koppelt blieb, nimmt eine besondere Position innerhalb des Gesamtdisplays ein. Sie wurde in den zeitgenössischen Beschreibungen stets übergangen, obgleich – oder gerade weil – sie die zentrale Aussage dieses deutsch-englischen Gemeinschaftsprojektes transportierte. Allein das Verzeichnis führt die drei hier präsentierten Exponate auf: Zu sehen waren ein Portrait des Generalfeldmarschalls Blücher (1742–1819) von Arthur William Devis (1762–1822), das von Thomas Lawrence geschaffene Bildnis des britischen Außenministers Robert Stewart (1769–1822) und eine Kopie seines *Portraits des Staatskanzlers Hardenberg*.³³²

330 Justi 1908 S. 290.

331 Die Exponate wurden im Uhrzeigersinn je links des Eingangs beginnend aufgeführt. Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung älterer englischer Kunst*. Berlin et al. 1908. S. 10. [Nachf. Kat. AdK 1908]

332 Die Portraits von Hardenberg und Blücher stammten aus dem Besitz des Grafen von Seckendorff, während das Stewart-Bild von dessen Nachkommen, dem Marquess of Londonderry (1852–1915) geliehen war Vgl. Kat. AdK 1908 S. 10, Nr. 1–3.

Ausstellungsräume“ in seinem Artikel für die *Woche* und die „großzügige und vornehme Anordnung“ der Gemälde, die „nicht wenig zu dem schlechthin überwältigenden Eindruck dieser Ausstellung“ beigetragen habe.³³⁰

Da die Exponate im Katalog den jeweiligen Sälen zugeordnet und ihrer Aufstellung entsprechend der Reihe nach aufgelistet sind, lässt sich ihre Anordnung weitgehend nachvollziehen.³³¹ Dennoch soll im Folgenden nicht jedes Werk einzeln benannt und seinem vermuteten Hängungsort zugewiesen werden, sondern es gilt vielmehr, die grundlegenden Prinzipien des Displays sowie die Gesamtkonzeption der Ausstellung zu rekonstruieren. Dies scheint insbesondere auch deshalb lohnenswert, da das Begleitheft erstmals die intendierte Wegführung durch die einzelnen Räume sowie die gesamte Ausstellung vorgab und so die Dramaturgie ihres Aufbaus erkennbar werden ließ (**Rek. 13**).

Die der eigentlichen Ausstellung vorgeschaltete Eingangshalle, die funktional vom Rest der Schau ent-

Die herausgehobene Platzierung dieser drei Gemälde ist als deutliche Botschaft der Veranstalter an die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung und insbesondere die Gäste der hier veranstalteten Eröffnungsfeier zu verstehen.³³³ Blücher, Stewart und Hardenberg hatten zu den bedeutendsten Akteuren der deutsch-englischen Allianz während der Koalitionskriege gehört.³³⁴ Sie standen exemplarisch für die erfolgreiche Zusammenarbeit Preußens und des Vereinigten Königreichs im Kampf um die Wiederherstellung und den Erhalt des Friedens in Europa sowie gegen den gemeinsamen Feind Frankreich. Dieses hier so deutlich evozierte historische Staatenbündnis war offensichtlich als Appell für eine erneute friedliche Koexistenz gemeint, für die die Ausstellung im Sinne der aktuellen Friedensbewegung einen Grundstein legen sollte. Um diese Aussage zu verstärken, wurden auch in den folgenden Räumen punktuell Bezüge zum historisch engen Verhältnis zwischen Deutschland und England hergestellt.

Der an die Eingangshalle anschließende Vorraum zeigte zehn Portraits englischer Monarchen und Monarchinnen, die mit einer Ausnahme sämtlich zur Sammlung der Kaiserin Friedrich gehört hatten.³³⁵ Justi bezeichnete den Saal als „eine Art Anlauf“, da die meisten dieser Bilder aus der Zeit „vor dem ungeahnten Aufschwung der englischen Kunst“ stammten und deren Vorläufer, die Malerei Holbeins, van Dycks und Lelys repräsentierten.³³⁶ Allerdings waren die meisten dieser Werke keinem konkreten Künstler zuzuordnen und es befanden sich selbst einige Kopien darunter. Der Originalwert der Gemälde war hier jedoch weniger relevant als die dargestellte Person beziehungsweise die Kunst und die Zeit, die sie vertrat.

Links des Saaleingangs befanden sich Darstellungen König Georges II. (reg. 1727–1760), des Verbündeten Friedrichs II. im Siebenjährigen Krieg (1756–1763), sowie des ersten Hannoveraner Regenten, George I. (reg. 1714–1727).³³⁷ Die Welfen waren mit den Hohenzollern familiär eng verbunden und so wurde nicht nur auf eine weitere militärische Allianz der beiden Staaten rekurriert, sondern auch die dynastische Beziehung des preußischen und des britischen Herrscherhauses hervorgehoben. Nicht zufällig waren diese Bildnisse an den Beginn des Rundgangs gestellt, der nun in einer antichronologischen Abfolge mit den Stuarts und Tudors fortsetzte. Es folgten unter anderem Staatsportraits

333 Vgl. hierzu Kap. 4.3.1.

334 Blücher hatte die Freiheitskämpfe gegen die französischen Armeen angeführt und Napoleon 1815 gemeinsam mit General Wellington (1769–1852) in der Schlacht von Waterloo besiegt. Carl August von Hardenberg (1750–1822) und Robert Stewart waren im selben Jahr auf dem Wiener Kongress an der Neuordnung Europas beteiligt, nachdem sie bereits zuvor internationale Bündnisse gegen Frankreich geformt hatten. Vgl. Hausscherr, Hans: *Blücher von Wahlstatt, Gebhard Leberecht Fürst*. In: NDB 2.1955, S. 317–319. – Ders./Bußmann, Walter: *Hardenberg, Carl August Fürst von/seit 1814*. In: NDB 7.1966, S. 658–663. – Roland Thorne: *Stewart, Robert, Viscount Castlereagh and second marquess of Londonderry (1769–1822)*. In: ODNB, 21. Mai 2009. [Vollst. Ang. Siehe Lit. VZ].

335 Sie waren nun im Besitz von Margarethe Landgräfin von Hessen-Kassel. Vgl. Kat. AdK 1908 S. 12–18, Nr. 5–17.

336 Justi 1908 S. 290. – Vgl. weiterhin: Rosenberg 1908.

337 Zum Haus Hannover auf den britischen Thron vgl. Thompson, Andrew C.: *Georg I. und Georg II. Die neuen Herrscher*. In: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hg.): *Als die Royals aus Hannover kamen. Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1837*. Dresden 2014. S. 46–69.

König Charles II. (reg. 1660–1685) und seiner Gattin Catharina von Braganza (1638–1705) sowie mehrere Werke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, darunter zeitgenössische Kopien von Antonis Mors *Königin Mary I.* und des sogenannten Cobham Portraits von Elizabeth I. (reg. 1558–1603).³³⁸

Der folgende große Quersaal (1) eröffnete mit 21 Portraits britischer Meister des 18. Jahrhunderts den Hauptteil der Ausstellung.³³⁹ Da mit einer Ausnahme alle Gemälde identifiziert werden können, lassen sich mithilfe der im Katalog angegebenen Hängungsfolge anschauliche Rekonstruktionstableaus des Raums erstellen (**Rek. 14–15b**). Hier wird deutlich, dass die jeweils gegenüberliegenden Wände in der Anordnung der Exponate komplementär gestaltet waren. Während die Nord- und die Südseite im Wechsel größere und kleinere Gemälde präsentierten, zeigten die beiden zwölf Meter langen Seitenwände jeweils eine gestaffelte Hängung. Dort hing in der Mitte der Wand je ein lebensgroßes Reiterportrait, flankiert von zwei großformatigen Damenbildnissen, auf die an den Außenseiten wiederum kleinere Kinder- und Herrenportraits folgten, wobei die jeweils gegenüber platzierten Werke zueinander in Dialog gesetzt wurden.

Die linke (östliche) Wand präsentierte überwiegend Werke der beiden Hauptmeister der Gründerjahre der Royal Academy, Reynolds und Gainsborough, die hier im Wechsel aufgestellt waren, während die rechte Seite auch Vertreter der jüngeren Künstlergeneration zeigte. Links bildete eine Variante von Reynolds' *Marquess of Granby* das Zentrum und komplementär dazu befand sich auf der rechten Raumseite Gainsboroughs *General Honywood*, der verglichen mit dem viel gerühmten Gegenstück von den Rezensenten als „kraftlos und verschwommen“ wahrgenommen wurde.³⁴⁰ Die beiden Militärs hatten an der Seite Georges II. im Siebenjährigen Krieg gekämpft und so wurde dem Publikum erneut diese ‚glorreiche Episode‘ der deutsch-englischen Geschichte vor Augen geführt.

Die weiteren, von Türen durchbrochenen Wände waren ebenfalls der jüngeren (Nordseite) respektive älteren Künstlergeneration (Süden) gewidmet. Zu sehen waren etwa das Gruppenbild der drei Kinder der Familie Elphinstone in der Mitte der Eingangswand, über das Justi schrieb, nie „eine bessere Malerei von Raeburn gesehen zu haben“.³⁴¹ An den Außenwänden befanden sich weitere lebensgroße Familienportraits von Hoppner und Raeburn. Die Braun- und Cremetöne ihrer Bildhintergründe ließen das Arrangement harmonisch und visuell geschlossen wirken. Desgleichen war auch die gegenüberliegende Saalseite farblich einheitlich gestaltet. Auf den breiten Wandstücken zwischen den Durchgängen dominierten die von Gainsborough als Pendants geschaffenen Bildnisse des *Viscount Ligonier* und seiner Gattin. Dazwischen und an den Schmalwänden befanden sich vier kleinere Damenportraits von Reynolds und Romney, die teilweise den roten Hauptton der Ligonier-Bilder aufgriffen.

338 Zu den Stuart-Portraits vgl. Bildindex.de, Aufn.-Nr. [187.886](#); [187.899](#). – Zu den Tudor-Bildnissen vgl. Ranke, Winfried (Hg.): *Victoria & Albert, Vicky & the Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 246, Kat. Nr. IV/4 [Abbildung des Portraits der Queen Mary]. – Mai, Monica: *Bildnis der Königin Elisabeth I. von England (1533–1603)*. In: Ebd. S. 245, Kat. Nr. IV/5. – Weiterhin: Bildindex.de, Bilddatei Nr. [fm187880](#).

339 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 20–28, Nr. 18–38.

340 Grisebach 1908 S. 318.

341 Justi 1908 S. 290.

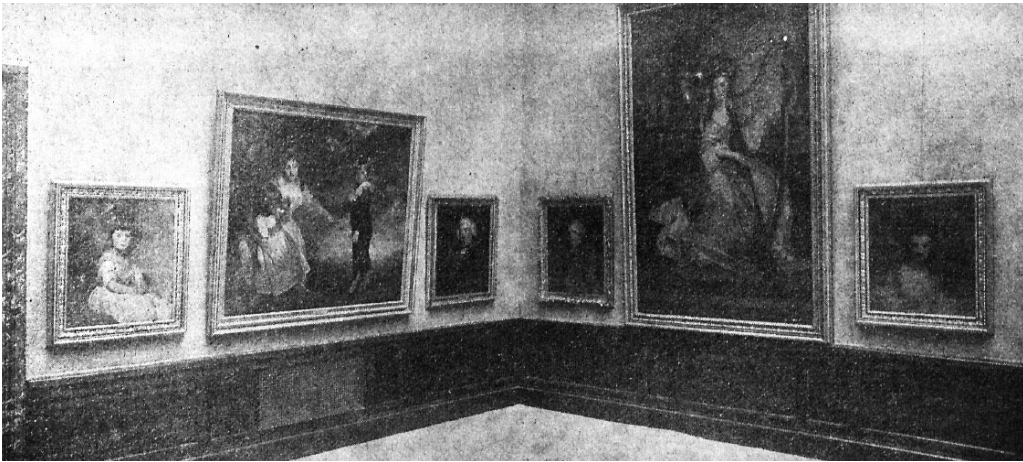


Abb. 42 Alexander Schmoll, *Von der Ausstellung berühmter englischer Meisterbilder in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* [Südostecke Saal 2], 1908, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Sie stammten fast alle aus dem Besitz des Londoner Kunsthändlers Charles Wertheimer, der beinahe die Hälfte der hier ausgestellten Exponate geliehen hatte.

Der südlich anschließende Durchgangssaal (2) präsentierte 20 Gemälde in einer ihren Formaten entsprechenden alternierenden Hängung (**Rek. 16**).³⁴² Von der südöstlichen Saalecke hat sich eine Aufnahme erhalten, die trotz ihrer dürftigen Qualität einen Eindruck von der Anordnung der Werke geben kann (**Abb. 42**). Zu sehen sind fünf Einzelportraits und ein Gruppenbildnis, wobei stets zwei kleinere Gemälde ein größeres rahmen. Die Reihe beginnt links mit dem Kinderbildnis *Miss Holbeck* von Romney, gefolgt von Hoppners *The Setting Sun*, das „diesen für uns meist ungenießbaren Künstler“ in Justis Augen „außergewöhnlich gut vertritt“.³⁴³ Die vier folgenden Werke stammten von Hoppners Lehrer Joshua Reynolds, beginnend mit den annähernd gleichgroßen Bildnissen *Dr. Thomas Leland* aus der Stuttgarter Staatsgemäldegalerie und dem unvollendeten *Admiral Keppel* aus der Sammlung der Kaiserin Friedrich in der Ecke.³⁴⁴ In der Mitte der linken Südwand ist sein überlebensgroßes *Bildnis der Countess of Eglinton* zu sehen und zuletzt eine Skizze für ein Damenportrait.

Die Auswahl und das Arrangement der Exponate der folgenden rechten Wand ergänzten die Stücke der linken Seite, sodass sich für diese Raumhälfte ein einheitliches Gesamtbild ergeben haben dürfte. So befand sich beispielsweise rechts neben der Tür als Gegenstück zu Reynolds' Portraitskizze das Bildnis der Sängerin Elizabeth Linley (1754–1792) von Gainsborough in ähnlichem Kostüm und ebenfalls mit Rokoko-typischer Hochfrisur. Darauf folgte George Romneys Knabenbildnis *John Walter Tempest*, das beinahe maßgleich war mit dem der *Countess Eglinton*, und den Abschluss bildete ein Herrenportrait eines unbekanntenen Künstlers aus dem Besitz von Robert von Mendelssohn. Die Westwand zeigte

342 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 30–38, Nr. 39–58.

343 Justi 1908 S. 291.

344 Vgl. Ranke 1997 S. 247, Nr. IV/8

unter anderem das *Portrait eines Mädchens mit Puppe* von Reynolds aus dem ehemaligen Besitz der Kaiserin Friedrich und ein von George Romney geschaffenes Kinderbild des John Fane Lord Burghersh (1759–1841), dessen jüngerer Bruder Thomas Fane (1760–1807) auf der gegenüberliegenden Wand dargestellt war.³⁴⁵ Die rechte Eingangswand schloss den Rundgang durch diesen Saal mit Gainsboroughs außergewöhnlichem Portrait der Tänzerin Giovanna Baccelli (1753–1801) und William Beechey (1753–1839) *Herzog von Wellington* ab.

Der nun anschließende große Saal (3) bildete den Höhepunkt des Rundgangs und präsentierte unter seinen 17 Exponaten die berühmtesten und wertvollsten Werke der Ausstellung (**Rek. 17–18b**).³⁴⁶ Diese Sensationsstücke waren jeweils in der Mitte der drei geschlossenen Wände platziert, beginnend mit Thomas Gainsboroughs *Blue Boy* (**Abb. 43**), einem Hauptwerk des Meisters, der hier auf die großen Staatsportraits von Anthonys van Dyck rekurriert hatte, um zu beweisen, dass er ebenso wie sein Konkurrent Reynolds fähig war, die Alten Meister zu imitieren.³⁴⁷ In der Berichterstattung zur Ausstellung fand dieses Stück mehrfach Erwähnung, da es England zuvor noch nie verlassen hatte und nur schwer für die Schau gewonnen werden konnte.³⁴⁸ Das überlebensgroße Bildnis war flankiert von zwei Landschaftsbildern desselben Malers. An der gegenüberliegenden Wand befanden sich komplementär dazu John Constables berühmte Werke *The Leaping Horse* und *The Young Waltonias* aus der Sammlung der Royal Academy und dem Besitz von Lord Swaythling (1832–1911), dem auch die Gainsborough-Landschaften gehörten. Beide Maler hatten mit ihren Werken zur Emanzipation der Landschaftsmalerei als eigenständigem Genre in England beigetragen.³⁴⁹

Zwischen den beiden Constable-Landschaften befand sich ein weiteres Hauptstück, laut Rosenberg gar der „Clou der Ausstellung“: Das Portrait der *Miss Elizabeth Farren*, mit dem sich Thomas Lawrence die Nachfolge Reynolds' als Präsident der Royal Academy gesichert hatte.³⁵⁰ Das Werk repräsentierte das ‚Goldene Zeitalter‘ der britischen Portraitkunst und galt als Kaiser Wilhelms Lieblingsstück der Schau.³⁵¹ Darüber hinaus war es das wertvollste unter den Exponaten. Sein Besitzer John Pierpont Morgan (1837–1913) hatte das Gemälde ein knappes Jahr zuvor für die damals aberwitzige Summe von 200.000 Dollar erworben und es für die Ausstellung mit 900.000 Mark – über die Hälfte der Gesamtversicherungssumme – absichern lassen.³⁵² Wie schon im Fall des *Blue Boy* wird deutlich, wie die in den Presseberichten verbreiteten Narrative zu den Bildern deren öffentliche

345 Zum Mädchenportrait siehe ebd. S. 246, Nr. IV/10.

346 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 40–46, Nr. 59–76.

347 Vgl. Asleson, Robyn/Bennett, Shelley: *British paintings at The Huntington*. New Haven, London 2001. S. 106 f.

348 Vgl. Kap. 3.1.3.1.

349 Vgl. Warrell, Ian: *Constable, Gainsborough, Turner and the Making of Landscape. Tracing the emergence of landscape painting as a distinct genre in its own right*. In: *RA Magazine*, Winterausgabe 2012. [Onlineausgabe].

350 Rosenberg 1908 S. 2f. – Zum Bild siehe: Gardner, Elizabeth E.: *Portrait of an Actress*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* N. F. 9.1951, H. 8, S. 197–200.

351 Vgl. Art Journal Mar. 1908, S. 84.

352 Vgl. o. V.: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst*. In: BBZ 53.1908, 25.01.1908, S. 7.



Abb. 43 Thomas Gainsborough, *Master Jonathan Buttall (The Blue Boy)*, ca. 1770, Öl auf Leinwand, 180 × 124 cm.

Wahrnehmung formten und nicht zuletzt die Ausstellung selbst als ein „Ereignis wie es in der Geschichte der Kunst-Ausstellungen noch nicht da war“, stilisierten.³⁵³

In seinem Ausstellungsbericht behauptete Justi, er habe das Gemälde für den Ehrenplatz, die Mitte der Abschlusswand und „Perspektive der ganzen Ausstellung“, vorgeschlagen, worauf die Kommission jedoch geantwortet habe: „die Miß [sic] Farren mag ja sehr reizend sein, aber für uns kommen doch nur die künstlerischen Qualitäten in Betracht“.³⁵⁴

353 Auburtin, Victor: *Die englische Kunstausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 43, 26.01.1908, 2. Beil., unpag.
354 Justi 1908 S. 292.

Stattdessen wurde Reynolds' Paradestück der Grand Manner Portraiture *Lady Elizabeth Delmé mit ihren Kindern* (**Abb. 44**) zum Hauptwerk des Saals bestimmt.³⁵⁵ Friedländer beschrieb das Familienbildnis der Lady Delmé als ein perfektes Beispiel für die eklektische Malweise des Künstlers, die an den Vorbildern Raffaels, van Dycks und Rembrandts geschult war.³⁵⁶ Mit der Wahl des Gemäldes als Höhepunkt der Ausstellung wurde sein Schöpfer über all seine Zeitgenossen und Nachfolger erhoben und als Hauptmeister der akademischen und höfischen Malerei unter George III. geehrt. Von ihm waren hier auch *Pick-a-Back*, *Lady Stanhope* und das in den Rezensionen vielfach erwähnte Portrait der *Georgiana von Devonshire mit ihrer Tochter* zu sehen, die ebenfalls zu seinen beliebtesten Werken gehörten.

Vom Hauptsaal aus mussten die Ausstellungsgäste in den zweiten Saal zurückkehren, um die sechs übrigen Räume zu erreichen. Sie sind in den Rezensionen nicht ausführlicher beschrieben und können auch hier nur punktuell vorgestellt werden. Im östlich gelegenen grünen Raum (4) befanden sich 14 überwiegend kleinformatige Gemälde, zumeist von Vertretern der jüngeren Malergeneration, sowie zwei Farbstiche nach Genrestücken von Francis Wheatley (1747–1801).³⁵⁷ Zu den Highlights des Saals gehörten Raeburns *Lady Maitland* aus der Morgan-Sammlung und Hoppners *Lady Louisa Manners* sowie das berühmte Gemälde *Childhoods Innocence* von Thomas Lawrence, beide geliehen von Charles Wertheimer (**Rek. 19**). Die übrigen Exponate stammten fast ausschließlich aus deutschem Privatbesitz.

Der in Rot gehaltene Saal 5 zeigte zuletzt noch einmal 20 Gemälde des Rokokos, Klassizismus und der Romantik, deren Arrangement den bisherigen Gestaltungsprinzipien folgte (**Rek. 20**).³⁵⁸ In der Mitte der Nord-, Ost- und Südwand hing je ein größeres Portrait zusammen mit zwei kleineren, wobei die Damenbildnisse stets von Herrenportraits gerahmt wurden und *vice versa*. Die Westwand zeigte im Wechsel Portraits und Landschaften mit Romneys Doppelbildnis *Beauty and the Arts* im Zentrum. Am linken äußeren Rand befand sich zudem die Kopie eines Portraits von König James II. (1633–1607) nach William Dobson (1610–1646), das wohl eher im Vorraum zu erwarten gewesen wäre. Auf der rechten Seite schloss die Wand mit einer *Ideallandschaft (Meeresbucht im Sonnenschein)* von William Turner (1775–1851) ab, dessen Werk den Aufbruch in die Moderne markierte.

Im hieran angrenzenden Saal 6 waren 22 farbige Schabkunstblätter und Arbeiten in Punktiermanier aus der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts ausgestellt.³⁵⁹ Die Blätter stammten aus den Werkstätten einiger der bekanntesten Druckkünstler ihrer Zeit wie James Watson (um 1739–1790), Francesco Bartolozzi (1728–1815) und William Ward (1766–1826). Motivisch dominierten neben Damen- und Kinderbildnissen insbesondere die Hohenzollern-Portraits der Zeit um 1800.

Der Rundgang fand seinen Abschluss in den drei Westsälen. Sie zeigten noch einmal knapp 100 Mezzotinto-Blätter und einige Handzeichnungen aus den Sammlungen

355 Vgl. Hayes, John: *Lady Elizabeth Delmé and her Children*. In: The National Gallery of Art (Hg.): *British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries. The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. Cambridge 1992. S. 213–215.

356 Vgl. Friedländer 1908 S. 221.

357 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 48–54, Nr. 76–92.

358 Vgl. ebd. S. 56–61, Nr. 94–113.

359 Vgl. Kat. AdK 1908 S. 62 f., Nr. 114–127h.



Abb. 44 Sir Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé mit ihren Kindern*, 1777–1779, Öl auf Leinwand, 238,4×147,3 cm.

Colnaghi (Saal 7) und Oppenheimer (Saal 8), die beide weitgehend geschlossen präsentiert wurden, während in Saal 9 weitere Drucke und Zeichnungen aus verschiedenem Besitz gezeigt wurden.³⁶⁰ Zu sehen war etwa ein von John Raphael Smith (1751–1812) geschaffener Druck nach Gainsboroughs *Portrait des Prince of Wales*, der dem Künstler seinen offiziellen Rang als Mezzotinto Engraver unter eben diesem Kronprinzen eingebracht hatte.³⁶¹ In einer ähnlichen Position befand sich auch John Jones (um 1755–1797), von dem mehrere Stiche nach Werken von Reynolds, Hoppner und Romney ausgestellt waren. Die in Saal 8 arrangierte Sammlung des Bankiers Henry Oppenheimer (1859–1932) ergänzte diese Arbeiten um einige Werke der frühesten britischen Mezzotinto-Künstler wie John Smith (1652–1753).³⁶² Auch ein von Robert Tompson (aktiv 1659–1693) verlegter Druck nach Lelys *Portrait des Prinzen Rupert*, der die Schabkunst weiterentwickelt und nach England gebracht hatte, war zu sehen.³⁶³ Mit Thomas (1750–1781) und James Watson (um 1739–1790) waren in Raum 9 zuletzt einige weitere führende Druckkünstler des 18. Jahrhunderts vertreten.

Anhand der eher unsystematischen Motivzusammenstellung der Radierungen wird deutlich, dass sie nicht einfach weitere Werke der großen Maler abbilden und so gewissermaßen die Leerstellen der Ausstellung schließen sollten, sondern dass hier durchaus ein umfassender Überblick über die britische Druckkunst des 18. Jahrhunderts und insbesondere die Entwicklung des Mezzotinto-Verfahrens gegeben wurde. Eine chronologische Ordnung oder eine Trennung verschiedener Werkstätten wurden dabei allerdings nicht eingehalten. Ebenso unklar bleibt, inwiefern die Ausstellungsgäste über die sehr knappen Angaben des Kataloges hinaus über die Inhalte und Hintergründe der Werke informiert wurden, da auf eine Beschilderung gänzlich verzichtet worden zu sein schien.

Generell folgte die Ausstellung keinem konkreten didaktischen Anspruch, sondern stellte die ästhetische Wirkung der Werke deutlich über eine kunstwissenschaftliche Semantik der jeweiligen Säle. So findet sich in allen Räumen eine lose Zusammenstellung von Herren-, Damen- und Kinderportraits von Einzel- und Gruppenbildnissen ohne erkennbare historische Systematik. Auch waren außer den wenigen Landschaftsgemälden keine weiteren Kunstgenres neben der Portraitmalerei vertreten.

Die Ausstellung wurde über die Grenzen Berlins hinaus enthusiastisch aufgenommen und über die Maßen gelobt. Wiederholt wurde die englische Malerei des 18. Jahrhunderts als Gegenpol zur zeitgenössischen deutschen Kunst, insbesondere zu den Verkaufsausstellungen der Akademie und den Werken moderner Künstlerinnen und Künstler dargestellt. Sie löste eine Debatte um den zeitgenössischen Kunstgeschmack aus, an der sich mehrere

360 Vgl. ebd. S. 64–72, Nr. 128–222. – Die Exponate in Saal 9 stammten aus dem Kupferstichkabinett, dem Besitz von Graf von Seckendorff, der Prinzessin Margarethe und der Kunsthandlung Colnaghi. Vgl. ebd. S. 70–72.

361 Zu John R. Smith siehe: D'Oench, Ellen G.: *Copper into Gold: Prints of John Raphael Smith (1751–1812)*. New Haven 1999.

362 Vgl. zu John Smith: Griffiths, Antony: *Early Mezzotint Publishing in England - I John Smith, 1652–1743*. In: *Print Quarterly* 6.1989, Nr. 3, S. 243–257.

363 Vgl. Ders.: *Early Mezzotint Publishing in England - II Peter Lely, Tompson and Browne*. In: *Print Quarterly* 7.1990, Nr. 2, S. 131–145.

Vertreter der Berliner Secession beteiligten. Hierauf soll das Synthesekapitel 5.1.3 nochmals näher eingehen.

4.1.4.2 Die Portraitausstellung des KFMV (1909)

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein stellte seine im Frühjahr 1909 veranstaltete *Ausstellung von Bildnissen des 15. bis 18. Jahrhunderts* als eine Ergänzung der im Vorjahr hier gezeigten englischen Ausstellung dar und versuchte damit offenbar, an deren durchschlagenden Publikumserfolg anzuknüpfen. Im Vorwort des Verzeichnisses heißt es, der KFMV habe beabsichtigt „am gleichen Platz in einer ähnlichen Ausstellung die Entwicklung [sic] der Porträtkunst vor der englischen Schule durch das, was die Mitglieder unseres Vereins an tüchtigen Bildnissen der verschiedenen alten Schulen besitzen, zur Anschauung zu bringen“.³⁶⁴ Unter allen Privatbesitzausstellungen des KFMV war dies die einzige monothematische, obgleich sich die Auswahl der Exponate keineswegs auf Portraitemalerei beschränkte. Unter den knapp 150 Arbeiten italienischer, niederländischer, französischer, deutscher und spanischer Meister befand sich auch „eine Anzahl gewählter Stilleben [sic]“ (etwa 20 Werke), um die Ausstellung „nicht zu einformig erscheinen zu lassen“.³⁶⁵ In dieser Formulierung wird ein Anspruch auf inhaltliche wie ästhetische Abwechslung deutlich, der für Bodes Ausstellungsinszenierungen typisch scheint. Für eine „wohnliche und zugleich dekorative Wirkung“ waren darüber hinaus wie in den früheren Schauen des KFMV und der KG historische Möbel, Gobelins, Vorhänge und Teppiche sowie Bronzen in das Display integriert worden.³⁶⁶ Zudem waren die Räume mit Blumen und Palmen dekoriert.³⁶⁷

Ein Teil des Arrangements war in der illustrierten Zeitung *Die Woche* abgebildet (**Abb. 45–47**), für die Bode einen kurzen Ausstellungsbericht verfasst hatte. Da der Fotograf Alexander Schmall bei der Anfertigung der Aufnahmen weniger die Gestaltung einzelner Wände oder des gesamten Raumes in den Blick nahm, sondern lediglich einige kleinere Gemäldegruppen ablichtete, ist der Aussagewert dieser Fotografien hinsichtlich der kuratorischen Inszenierungsstrategien jedoch relativ begrenzt. Der Katalog listet die Exponate alphabetisch nach Künstlern geordnet auf und liefert keine Hinweise auf die Platzierung, sodass die Ausstellungsrekonstruktion in diesem Fall überwiegend auf Basis der Zeitungsberichte und Rezensionen geschehen muss.³⁶⁸

364 Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Illustrierter Katalog der Ausstellung von Bildnissen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Vereins*. 3. verbesserte Aufl. Berlin 1909. S. 3. [Nachf. Kat. KFMV 1909³].

365 Ebd.

366 Bode 1909 S. 652. – A. W.R.: *Klassische Portraitausstellung*. In: BVZ 57.1909, Nr. 157, 03.04.1909, S. 2 f.; hier S. 2. – Der Katalog erwähnt, dass die Dekorationsgegenstände aus dem Besitz von Willibald von Dirksen, Eduard Simon, Oskar Huldshinsky und Wilhelm Bode stammten, führt sie jedoch nicht als Exponate auf. Vgl. Kat. KFMV 1909³ S. 4.

367 Die Pflanzendekoration stammte vom Erfurter Hoflieferanten J. C. Schmidt. Vgl. ebd. S. 3.

368 Vgl. weiterhin: Pietsch, Ludwig: *Die neue Ausstellung im Akademiegebäude*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1909, unpag. – Friedländer, Max J.: *Kunstaustellungen. Porträts alter Meister in der Berliner Akademie*. In:

Die Ausstellung führte in einem linearen Rundgang vom Vorraum durch die drei Mittelsäle (**Rek. 21**). Der quadratische Vorsaal präsentierte drei großformatige Gemälde. Die Wand gegenüber dem Eingang nahm Francisco de Goyas *Portrait des Don Juan Antonio Llorente* ein, das sein Besitzer Eduard Arnhold bereits drei Jahre zuvor im Palais Redern gezeigt hatte. Die Seitenwände präsentierten rechts ein ganzfiguriges Doppelbildnis aus dem Besitz von Karl von der Heydt, das heute als Rubens' *Bianca Spinola Imperiale mit ihrer Nichte Maddalena* erkannt ist, damals aber als ein Werk van Dycks galt, und links ein an Nicolaes van Helt Stockade (1614–1669) attribuiertes Familienportrait aus der Sammlung Hainauer.³⁶⁹ Die Zusammenstellung der Werke scheint primär durch ihre Dimensionen sowie die Disposition des Raumes bedingt, dessen Wände allesamt von Türen durchbrochen waren.

Der anschließende, mit einem großen Pflanzenarrangement geschmückte Saal (1) präsentierte als größter Raum die holländischen Meister, die erneut den Schwerpunkt der Ausstellung bildeten.³⁷⁰ An den Schmalwänden rechts und links der Eingangstüren waren zunächst Rembrandt und Frans Hals gegenübergestellt.³⁷¹ Von Rembrandt waren neun Bildnisse „aus verschiedenen Perioden seines künstlerischen Schaffens [zu sehen], deren jedes zu den großen Wundertaten seines Genies gezählt werdend darf“.³⁷² Ein Teil dieser Wand ist in Schmolls Fotografie wiedergegeben (**Abb. 45**): Die Gemälde waren nach dem bekannten Muster gehängt, wonach mehrere Bildpaare ein Hauptstück rahmten. Als solches diente das Portrait des Künstlers Gerard de Lairese (1641–1711), das Bode als das wohl „interessanteste Bild der ganzen Ausstellung“ bezeichnete, da der Künstler es verstanden habe, in diesem Bildnis „eines häßlichen [sic] Mannes [...] lebhaftes Interesse, ja warme Sympathie [...] uns abzugewinnen“.³⁷³ Leopold Koppel hatte das Gemälde erst ein Jahr zuvor erworben und so gehörte es zu den wichtigsten Neuzugängen in den Berliner Privatsammlungen. Rechts und links davon befanden sich einander zugewandt zwei Portraits junger Frauen aus den Sammlungen von Hollitscher und Huldshinsky und darunter zwei kleinformatige Studien eines älteren Mannes und eines Mädchens.

Laut Pietsch befanden sich an dieser Wand vier weitere Werke Rembrandts, die bereits 1906 ausgestellt waren: Das ovale *Brustbild einer Frau*, das ebenso wie das ganzfigurige Damenbildnis aus James Simons Sammlung zu den frühen Werken des Meisters zählt.³⁷⁴ Das *Selbstportrait im Pelz mit Barrett und Goldkette* und ein *Bildnis der Hendrickje Stoffels* aus dem Besitz von Robert von Mendelssohn gelten dagegen als spätere Arbeiten. Ihr

KuK 7.1909, H. 9, S. 421–426. – Voss, Hermann: *Ausstellung von Bildnissen des XV. bis XVII. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins zu Berlin*. In: Cicerone 1.1909, H. 9, S. 287–290. – H.: *Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: Kunstchronik N. F. 20.1909, H. 21, Sp. 346–348.

369 Vgl. Pietsch 1909 unpag. – Kat. KFMV 1909³ Nr. 29, 41, 56. – RKDimages: Abb. Nr. [1001218356](#). – Bildindex.de: Aufn. Nr. [65.306](#).

370 Vgl. Bode 1909 S. 651. – A. W. R. 1909 S. 2.

371 Vgl. A. W. R. 1909 S. 2. – Pietsch spricht von Seitenwänden.

372 Pietsch 1909 unpag.

373 Bode 1909 S. 651.

374 Vgl. Pietsch 1909 unpag. – Bode 1909 S. 651.

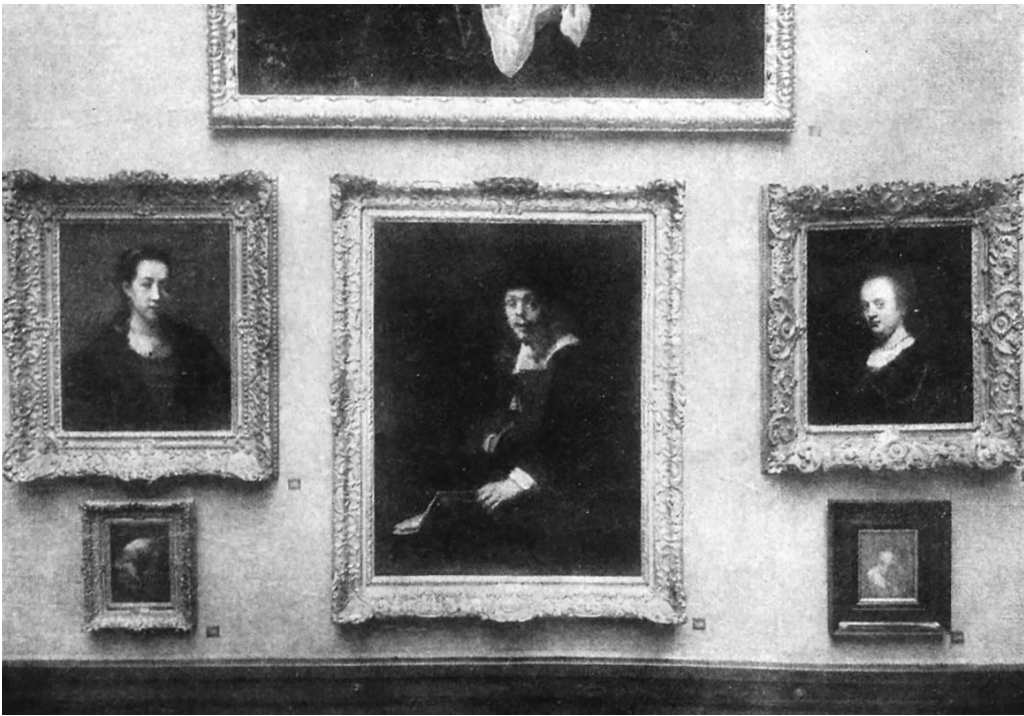


Abb. 45 Alexander Schmoll, *Die Rembrandts [...]*, 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Arrangement kann anhand der gängigen Hängungsprinzipien zumindest vermutungsweise rekonstruiert werden (**Rek. 22**). Den oberen Abschluss bildete ein großes Prunkstillleben von Abraham van Beyerens aus der Sammlung von Hermann Frenkel.

Frans Hals war mit insgesamt sechs Gemälden vertreten, von denen fünf gemeinsam gezeigt wurden.³⁷⁵ Von den beiden Brustbildern junger Frauen wird das Portrait einer Dame mit Fächer aus der Sammlung Hollitscher heute Jan Hals (1620–1654) zugeschrieben.³⁷⁶ Die ebenfalls bereits 1906 von Oscar Huldshinsky geliehene Darstellung eines Mannes auf einem Stuhl, „der halb Philosoph, halb Lüdrian, sich wundervoll zwanglos bewegt“, wurde nun als Portrait des Malers Frans Post (um 1620–1680) interpretiert.³⁷⁷ Daneben waren ein weiteres Herrenportrait aus dem Besitz von Marcus Kappel sowie das *Bildnis eines dunkelhaarigen Mannes mit Handschuh* aus der Sammlung Schwabach zu sehen, das sich heute im Kunsthaus Zürich befindet.³⁷⁸ Es darf angenommen werden, dass sich ebenso wie auf der Rembrandt gewidmeten Seite auch über dieser Gemäldegruppe ein größeres, querformatiges Stillleben befand, denkbar wäre etwa einer der Arbeiten von Frans Snyders.³⁷⁹

375 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 45–50. – Pietsch 1909 unpag.

376 Vgl. RKDimages: Abb. Nr. [1001241535](#). – Neumeister 2016.

377 Friedländer 1909 S. 424.

378 Vgl. Bildindex.de, Bilddatei Nr. [fmc656228](#).

379 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 127f., 130.

An einer anderen Wand des Saals befand sich zuletzt das bereits 1906 von James Simon geliehene *Portrait einer Dame im Lehnstuhl*.³⁸⁰ Da das erst kürzlich von Marcus Kappel erworbene *Kniestück einer alten Frau* von Nicolaes Maes (1632–1693) ein ähnliches Motiv zeigte, liegt die Vermutung nahe, die beiden großformatigen Gemälde könnten an den südlichen Wänden oder in der Mitte der Ost- und der Westwand als Gegenstücke platziert worden sein.³⁸¹ Zuletzt waren drei weitere Stillleben von van Beyerens zusammen mit einem *Teller mit Früchten* von Frans Snyders, der mit insgesamt fünf Gemälden in der Ausstellung vertreten war, an einer Wand vereint.³⁸² An holländischen Meistern führt der Katalog weiterhin sechs Werke von Terborch, je vier von Michiel van Mierevelt (1567–1641) und Willem van Mieris (1662–1747) (Miniaturen), drei von Caspar Netscher und Palamedesz. (um 1601–1673) sowie einzelne Gemälde von Gerard Dou (1613–1675), Govaert Flinck (1615–1660), Jan Lievens und Pieter Nason sowie von fünf unbekanntem Malern auf, deren Platzierung jedoch unklar bleibt.

Einige von ihnen dürften sich in Saal 2 befunden haben, der ebenfalls holländische und offenbar auch deutsche und französische Gemälde zeigte. Laut dem Berichterstatter der *Berliner Volkszeitung* hingen hier ähnlich wie in der Ausstellung englischer Meister „mehrere lustige Kinderbilder“ unter anderem der *Homo Bulla* von Bartholomeus van der Helst (um 1613–1670) sowie Arbeiten von Nicolaes Maes und Johann Kupetzky (1666–1740).³⁸³ Daneben dürften Werke von Angelika Kauffmann (1741–1807), Elisabeth Vigée Lebrun (1755–1842), Nattier und Rigaud dort ausgestellt worden sein, deren inhomogene Mischung mit den älteren deutschen und niederländischen Bildern kaum Anhaltspunkte für eine Platzierung oder gar ein konsistentes Display gibt.

Der letzte Saal (3) präsentierte überwiegend flämische und italienische Meister, wobei die Flamen geschlossen an der Hauptwand gegenüber dem Eingang und die Italiener an den gut zehn Meter langen Seitenwänden platziert waren.³⁸⁴ Bode gab einige vage Hinweise auf die Anordnung der sieben Gemälde von Rubens und van Dyck an der Hauptwand (**Rek. 23**). Die beiden nahezu gleichgroßen Bildnisse des Philipp Rubens (1574–1611) und eines älteren Herrn mit Halskrause, das der KFMV erst 1908 erworben hatte, dürften an den Außenseiten platziert gewesen sein. Zwischen ihnen befanden sich drei Portraits Genueser Damen und möglicherweise auch das kleine *Brustbild eines Jünglings* von van Dyck. In der Mitte hing vermutlich das größte der hier gezeigten Bildnisse: Rubens' Portrait des Ritters *Cornelius van Lantschot* aus der Sammlung Huldshinsky. Da die Wandfläche ausreichend breit war, dürften die Werke nebeneinander in einer Reihe platziert worden sein. Den oberen Abschluss bildete zuletzt ein weiteres Stillleben von Snyders, sicher das größte von ihnen, ein Jagdstück, das ebenfalls Oscar Huldshinsky gehörte.

Die 18 Werke der italienischen Renaissance waren nach Schulen getrennt auf die langen Seitenwände des Hauptsaaes verteilt. Vier Werke florentinischer Meister sind in Schmolls Aufnahme abgebildet (**Abb. 46**): Von rechts nach links sind Giuliano Bugiardinis

380 Vgl. ebd. Nr. 50. – Pietsch 1909 unpag.

381 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 73a.

382 Vgl. ebd. Nr. 1, 3f.; 129. – Pietsch 1909 unpag.

383 A.W.R. 1909 S. 2. – Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 54, 67f., 74f.

384 Vgl. Bode 1909 S. 651.

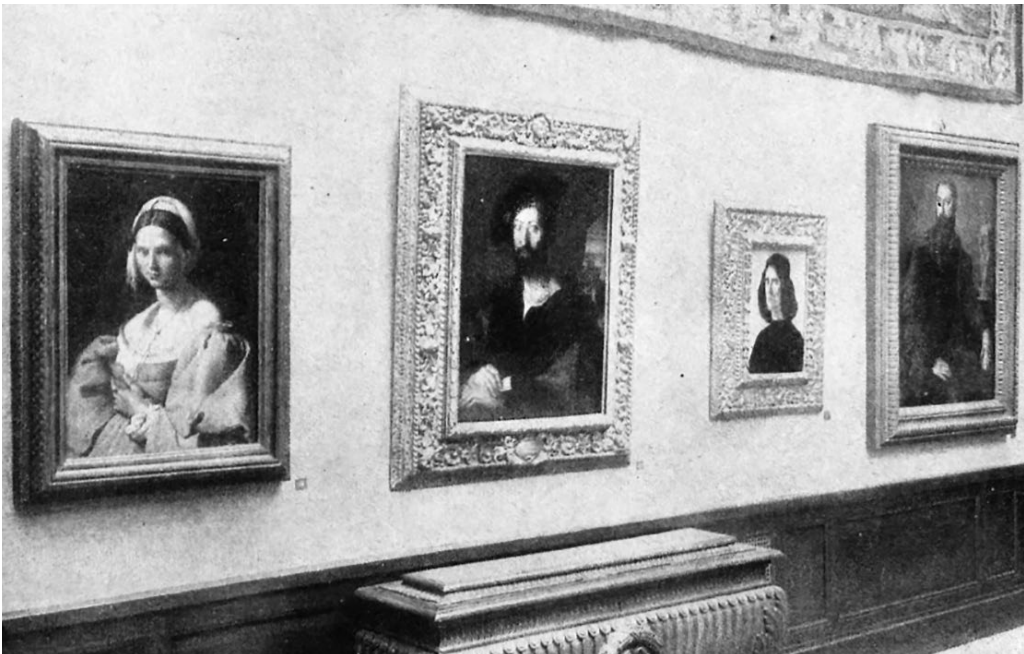


Abb. 46 Alexander Schmoll, *Italienische Meister* [...], 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

(1475–1555) *Brustbild einer jungen Dame* und Raffaels *Portrait Giuliano de' Medicis* zu sehen, das laut Bode den Mittelpunkt dieser Wand bildete, daneben das heute als Darstellung des Dichters Michael Marullus (1452–1500) erkannte Gemälde Botticellis und das bereits 1906 gezeigte *Portrait des Pierantonio Bandini* von Bronzino.³⁸⁵

Aufgrund des erkennbaren Wechsels größerer und kleinerer Exponate steht zu vermuten, dass sich links außen ein an Bacchiacca (1494–1557) attribuiertes *Brustbild eines jungen Mannes* aus der Sammlung Huldshinsky befand, da es unter den Florentiner Werken das Kleinste war.³⁸⁶ Zudem dürfte auch Jacopo da Pontormos (1494–1557) *Kniestück einer Dame* zu dieser Gruppe gehört haben.³⁸⁷ Hierfür scheint die Position rechts außen neben dem Bronzino-Gemälde am wahrscheinlichsten, da beide Künstler zu den Hauptvertretern des florentinischen Manierismus gehörten und das Bild in seiner Farbgebung ein ideales Gegenstück Bugiardinis Damenbildnis darstellte. Den oberen Abschluss der Wand bildete ein Gobelin, der jedoch ebenso wenig wie die italienische Cassone unterhalb der Bilder einer Sammlung zuzuweisen ist.

An der gegenüberliegenden westlichen Wand waren die venezianischen Meister der Hochrenaissance ausgestellt, die wie schon bei der Renaissance-Ausstellung von 1898 wesentlich stärker repräsentiert waren als die Künstler der übrigen italienischen Schulen. Tizians *Mann mit einem Falken*, für den Bode eine Benennung als Alfonso d'Este (1476–1534)

385 Vgl. Kat. KFMV 1909³ Nr. 8–10, 125 [Sammlungen Huldshinsky und Eduard Simon].

386 Vgl. ebd. Nr. 146.

387 Vgl. ebd. Nr. 19 [Sammlung von Dirksen].



Abb. 47 Alexander Schmoll, *Damenporträte Francisco Goya [...]*, 1909, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

vorschlug, bildete das Hauptstück.³⁸⁸ Vom selben Künstler war das *Portrait des Antonio Anselmi* zu sehen, das bereits drei Jahre zuvor ausgestellt worden war.³⁸⁹ Bode erwähnt weiterhin Damenportraits von Bordone und Veronese sowie drei Prokuratorenbildnisse Jacopo Tintoretts, von denen zwei als Pendants gestaltet waren und sicher auch als solche präsentiert wurden, wobei sie aufgrund ihrer Größe womöglich zwei der Schrägwände einnahmen.³⁹⁰ Darüber hinaus listet der Katalog Werke von Bellini, Bassano, Calcar, Sebastiano del Piombo und Tiepolo (eine Pastellzeichnung), die sich prinzipiell alle an dieser Wand befunden haben könnten. Konkrete Aussagen hierzu fehlen jedoch. Ebenso unklar bleibt die Platzierung der beiden spanischen Meister Goya und Vicente López Portaña (1772–1850). Goyas Damenportraits waren in der *Woche* abgebildet, doch lässt sich nicht feststellen, in welchem Raum die Aufnahme gemacht wurde (**Abb. 47**).³⁹¹

Zusammenfassend scheint anhand der vorhandenen Informationen zu den Inszenierungspraktiken dieser Ausstellung eine Varianz der bisherigen Muster erkennbar. Die offenbar reduzierte Ausstattung mit Möbeln und die teilweise in einfacher Reihung gehängten Gemälde weisen auf eine neue Auffassung des Displays hin, die sich stärker an den kuratorischen Mitteln der Akademieschauen zu orientieren schien und weniger auf

388 Vgl. ebd. Nr. 148 [Sammlung Eduard Simon]. – Bode 1909 S. 652.

389 Vgl. ebd. Nr. 147 [Sammlung von Dirksen].

390 Vgl. ebd. Nr. 6, 17, 117–120. – Bode S. 652. – Bode identifiziert die Prokuratoren als Mitglieder der Familie Giustiniani.

391 Vgl. Kat. KFMV 1909³ S. 10, Nr. 42–44.

eine Ensemble-Wirkung abzielte. Dennoch legten die Initiatoren Wert auf eine ‚wohnliche‘ und dekorative Gestaltung der Räume, die aufgrund ihrer Größe jedoch nicht auf dieselbe Weise wirken konnten wie die wesentlich kleineren Säle des Palais Redern oder des alten Akademiegebäudes.

Hinsichtlich der Repräsentationswirkung des Arrangements für die Leihgeber fällt es schwer, ein klares Urteil zu treffen. Auf Sammlerkabinette wurde in diesem Fall erneut verzichtet, auch gibt es keine Hinweise auf Vitrinen, die wie in den anderen Fällen häufig einzelne kunsthandwerkliche Kollektionen separat präsentierten. Eine wirklich prominente Platzierung ist lediglich für Eduard Arnholds Goya im Vorraum sowie für die Exponate des Hauptsaaus nachzuvollziehen. Bezüglich der Anzahl ihrer Leihgaben tauchen die Namen von James Simon (35 Exponate), Carl von Hollitscher (17), Oscar Huldshinsky (15), Max Steinthal (13) und Willibald von Dirksen (10) am weitaus häufigsten auf. Die erhaltenen Aufnahmen lassen vermuten, dass die dort sichtbare Beschilderung aufgrund ihrer geringen Größe lediglich die Katalognummern der Exponate beinhaltete, anhand der die Zugehörigkeit der Werke zu den jeweiligen Besitzern nachvollziehbar wurde. Erneut ergibt sich aus der Analyse der Eindruck, dass die Schau weniger edukativen Zielen folgte, als vielmehr eine Leistungsschau der Berliner Sammlerschaft darstellte.

4.1.4.3 Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts (1910)

Nach dem überragenden Erfolg der *Ausstellung englischer Kunst* veranstaltete die Akademie im Frühjahr 1910 ein weiteres kulturelles Großevent und füllte ihre Säle mit fast 400 Werken französischer Künstler und Künstlerinnen des Barock und Rokoko. Alle elf Ausstellungsräume sowie die Eingangshalle und der Vorraum wurden für die Präsentation der Werke genutzt. Damit war dies die flächenmäßig größte Berliner Leihausstellung seit der Gewerbeschau von 1872. Der Ausstellungsaufbau und die Anordnung der Exponate sind auch in diesem Fall dank mehrerer Fotoaufnahmen (**Abb. 48–51**) sowie anhand der Systematik des Verzeichnisses gut nachvollziehbar. Im Sinne des besseren Überblicks werden sie im Folgenden summarisch wiedergegeben und durch Rekonstruktionsdarstellungen ergänzt (**Rek. 24–29**).³⁹²

Das Hauptstück der Verbindungshalle zwischen dem eigentlichen Eingangsbereich und dem ersten kleineren Oberlichtsaal bildete der über 20 m² große Gobelin mit der *Krönung der Psyche*, den Nicolas van Plattenberg, genannt Platte-Montagne (1631–1706), für die von Ludwig XIV. (reg. 1643–1715) bestellte Serie *Sujets de la fable* entworfen hatte.³⁹³ Der aus dem Mobilier National stammende Wandteppich wurde flankiert von zwei großformatigen Staatsbildnissen des Prinzen Clemens Wenzeslaus von Sachsen (1739–1812)

392 Mit Ausnahme der Eingangshalle waren die Werke erneut in der Reihenfolge ihrer Hängung, je links des Eingangs beginnend, aufgeführt. Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): *Ausstellung von Werken Französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vom 26. Januar bis 6. März 1910*. 3. revid. Aufl. München, Berlin 1910. S. 26. [Nachf. Kat. AdK 1910³].

393 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 2. – Zur Gobelinserie siehe: Standen, Edith A.: *The Sujets de la Fable Gobelines Tapestries*. In: *The Art Bulletin* 46. 1964, H. 2, S. 143–157; bes. S. 152.

und Ludwigs XIV. von George Desmarées (1697–1776) und Pierre Mignard (1612–1695) aus dem Besitz König Friedrich Augusts von Sachsen (1865–1932).³⁹⁴ Aufgrund der Größe der Exponate kommt für ihre Platzierung nur die 14 m lange Westwand des Raumes infrage. Zudem befanden sich hier Gipsabgüsse der lebensgroßen Skulpturen *Venus* und *Merkur* von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785), die Teil dieses Ensembles gewesen sein mochten, aber ebenso gut in den Nischen oder neben den Durchgängen der Eingangshalle gestanden haben könnten.³⁹⁵

Anders als bei der englischen Ausstellung ließen die hier zusammengestellten der Werke inhaltlich keine politische Aussage erkennen. Zwar war Clemens von Sachsen als letzter Kurfürst von Trier um einen Ausgleich mit Frankreich bemüht, doch wurden seine diplomatischen Erfolge durch die Besetzung seines Kurstaates im Zuge der Französischen Revolution zunichte gemacht.³⁹⁶ Eine im Kontext der Ausstellung relevante Verbindung zwischen ihm und Louis Quatorze ist nicht erkennbar. Doch scheint die Annahme naheliegend, dass die Herkunft des Gobelins aus Französischem Staatsbesitz im Rahmen der hier veranstalteten Eröffnungszeremonie nicht unerwähnt blieb.

Der nun folgende quadratische Vorraum war wie schon 1908 den Repräsentanten verschiedener Fürstenhäuser gewidmet, wobei der Schwerpunkt nun auf den albertinischen Wettinern lag.³⁹⁷ Die linke Seitenwand (**Abb. 48**) zeigte ein lebensgroßes Portrait des Grafen Moritz von Sachsen (1796–1750), der unter Ludwig XV. (reg. 1715–1774) als *Marchéal de Saxe* gedient hatte.³⁹⁸ Das von Nattier geschaffene Werk aus der Dresdner Gemäldegalerie wurde gerahmt von zwei Bronzebildnissen der Könige Gustav III. (reg. 1771–1792) und Karl XII. von Schweden (reg. 1697–1718) von Jaques-Philip Bouchardon (1711–1753). Unterhalb des Gemäldes war eine klassizistische Kommode mit drei steinernen Deckelgefäßen aufgestellt, die im Katalog jedoch keine Erwähnung finden.

Auf der gegenüberliegenden Seite befand sich als Pendant zu Nattiers Gemälde „ein prächtiger Rigaud [...] vielleicht sein Hauptwerk“, das Portrait *Augusts III. als Kurprinz*.³⁹⁹ Es war flankiert von den Marmorbüsten des Grafen Moritz und Augusts des Starken (reg. 1694–1733) von Delvaux (1695–1778) und Coustou (1656–1733). Sicher war auch hier ein Möbelstück zur Vervollständigung des Ensembles aufgestellt. Die übrigen Wände zeigten Portraits Friedrichs II. sowie von Personen seines näheren Umfelds.⁴⁰⁰ So rekurrierte dieser Saal auf zwei der berühmtesten deutschen Rokoko-Fürsten, August den Starken und

394 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 1, 3.

395 Vgl. ebd. Nr. 4f.

396 Vgl. Just, Leo: *Clemens Wenzeslaus*. In: NDB 3.1957, S. 282 f.

397 Zu sehen waren fünf großformatige Portraitgemälde zusammen mit sieben Marmor- und Bronzebildwerken. Vgl. Kat. AdK 1910³ S. 30–34, Nr. 6–19.

398 Vgl. Hochedlinger, Michael: *Moritz*. In: NDB 18.1997, S. 143 f.

399 Gillet, Louis: *Un siècle d'art français à Berlin*. In: *Revue des deux mondes* 56.1910, Mars 1910, S. 209–228; hier S. 216. – Originalzitat: „un somptueux Rigaud [...] peut-être son chef-d'œuvre“.

400 Links neben dem Eingang befand sich das bekannte Kinderbildnis Friedrichs und seiner Schwester, das zuletzt 1892 in einer Berliner Leihausstellung zu sehen gewesen war. Die rechte Eingangswand zeigte das Portrait des hessischen Landgrafen Wilhelm VIII. (reg. 1751–1760), einem engen Freund Friedrichs. Dieser war zuletzt noch einmal an der Wand zwischen den Durchgangstüren in einem Portrait von Antoine Pesne zu sehen. Des Weiteren waren Mädchenbüsten von Houdon

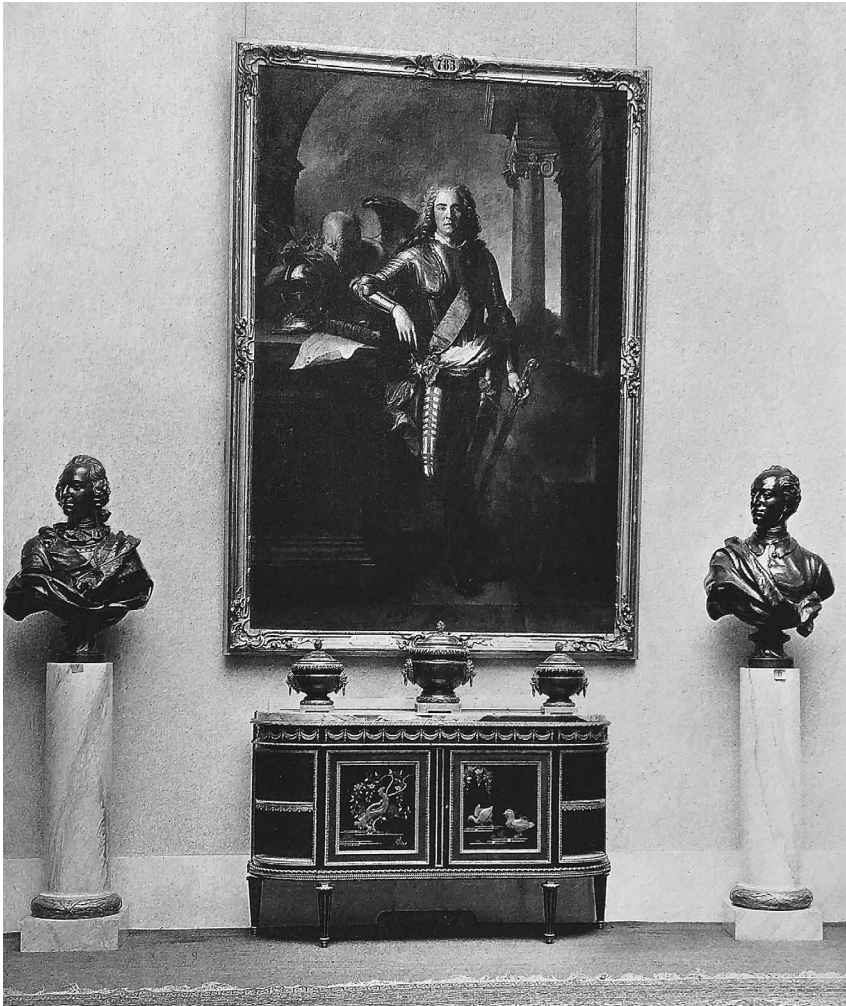


Abb. 48 Photographische Gesellschaft zu Berlin, Aufnahme der linken Seitenwand des Vorrums, 1910.

Friedrich den Großen, und pries die neuen deutschen Monarchien ihrer Zeit sowie das monarchische Prinzip im Allgemeinen. Darstellungen französischer Herrscher fanden sich in mehreren der nachfolgenden Räume.

Der große Saal (**Abb. 49, 50**) präsentierte die siebenteilige Gobelin-Serie der *Geschichte der Esther* nach Entwürfen von Jean-François de Troy (1679–1775) aus dem Besitz der Französischen Republik.⁴⁰¹ Aufgrund der unterschiedlichen Formate der einzelnen

und Pajou sowie bronzene Putti von Clodion und Pigalle im Raum aufgestellt. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 9f., 12, 14f.

401 Vgl. ebd. S. 36–40, Nr. 20–40; bes. Nr. 21, 23f., 27f., 33, 38. – Zur Gobelin-Serie siehe: Leribault, Christophe: *Jean-François de Troy et l'Histoire d'Esther*. In: Daufresne, Geneviève et. al.: *Le retour d'Esther: les fastes retrouvés du château de La Roche-Guyon*. Paris 2001. S. 27–38.



Abb. 49 Unbek. Fotograf, Aufnahme aus Saal 1 der Akademie, 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Tapissereien konnte die Serie nicht gemäß ihrer tatsächlichen Erzählfolge gehängt werden, sondern es musste für die drei letzten Stücke eine Kompromisslösung gefunden werden. Beginnend mit der *Schmückung der Esther* zur Linken des Eingangs, setzte der Rundgang mit der *Weigerung des Mardochai* und der *Ohnmacht der Esther* an der östlichen Seitenwand fort. Die beiden Tapissereien dürften die zwölf Meter breite Wand nahezu vollständig bedeckt haben.

Zu beiden Seiten des mittleren südlichen Durchgangs waren links das *Gastmahl der Esther* und rechts die *Verurteilung Hamans* platziert, an deren Stelle genau genommen der fünfte Teil der Serie, die *Krönung der Esther*, hätte folgen müssen. Er war mit seinen über fünf Meter Breite für diese Wandfläche allerdings zu groß und wurde daher auf der gegenüberliegenden Seite neben dem Eingang platziert.⁴⁰² So bildete die *Krönung* nun anstelle des *Triumphs des Mardochai* den Abschluss der Serie, da dieser nur an der Seitenwand ausreichend Platz fand. Die inhaltliche Umkehrung des Narrativs der Serie scheint dabei nicht als problematisch empfunden worden zu sein, zumal die Teppiche wohl primär als Beispiele des Tapissere-Handwerks unter Louis Quatorze hier ausgestellt waren und ihre Sujets – zumindest im Katalog – keine nähere Erläuterung fanden.

Zur weiteren Ausstattung des Raumes schrieb Friedländer, dass mithilfe der Möbel und Bildhauerarbeiten „Andeutungen von Wohnlichkeit erreicht“ wurden und er ergänzte: „Es war leicht möglich, wäre aber nicht klug gewesen, darin weiter zu gehen“, denn eine

⁴⁰² Die *Verurteilung* füllte die Fläche zwischen den Türrahmungen mit ihren 4,86m Breite bereits vollständig aus.



Abb. 50 Unbek. Fotograf, *Saalansicht aus der Französischen Ausstellung der K. Akademie der Künste Berlin, 1910*, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

„Saloneleganz war bei Oberlicht in den gegebenen Räumen doch nicht zu erzielen.“⁴⁰³ Tatsächlich zeigen die Raumaufnahmen eine vergleichsweise zurückhaltende Ausstattung mit Möbeln, Marmorbüsten und Bronzestatuetten. So war in der Mitte des Raums eine große Reiterstatuette König Ludwigs XIV. aus der Sammlung des Grünen Gewölbes aufgestellt. Unter den Bildwerken befand sich weiterhin Houdons berühmte Voltaire-Büste aus dem Besitz der Akademie der Wissenschaften, die gemeinsam mit Caffieris (1725–1792) Marmorbildnis des *Philosophen Helvetius* den größten der Gobelins rahmte. Dazwischen standen zwei Armlehnsessel sowie eine Schildpattkommode, die zwar deutlich an Exponate der früheren Rokoko-Schauen erinnerten, anhand der Aufnahme jedoch nicht eindeutig zu identifizieren sind. In der rechten Saalecke ist unterhalb eines gerahmten Tapissierepanenaus ein Kaminschirm zu erkennen, der eine Beauvaisier Bildwirkerei mit der *Allegorie der Musik* nach einem Vorbild von Boucher zeigte.⁴⁰⁴

Zwischen den Eingangstüren des Saals befand sich zuletzt ein großes Zylinderkabinett, auf dem ebenso wie auf der Kommode dekorative Kunsthandwerksarbeiten platziert waren. An der Wand darüber befand sich eines von mehreren hier ausgestellten Portraits der Königin Marie Antoinette (1755–1793) von Élisabeth Vigée-Lebrun. Für Amersdorffer war der Saal neben den „Hauptwerken Watteaus und dem ‚Millionenbild‘ der Pompadour von Boucher“, die im Hauptsaal zu sehen waren, „der Clou der Ausstellung“ und erweckte

403 Friedländer, Max J.: *Die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts*. In: *KuK* 8.1910, H. 6, S. 289–300; hier S. 290.

404 An den Schmalwänden der Südseite sowie an den äußeren Rändern der Ostwand befanden sich insgesamt vier kleinere, gerahmte Tapissierepanenaus. Vgl. *Kat. AdK 1910*³ Nr. 26, 30, 37.

in seinen Augen mithilfe der Ausstattung „die Illusion eines festlich geschmückten Raums aus der Zeit des ancien régime [sic]“.⁴⁰⁵

Obgleich die Exponate des Mittelsaals (2) überwiegend aus der Zeit Ludwigs XV., der Hochphase des Rokoko stammten, dominierten hier realistisch-bürgerliche Portraits von Greuze und Duplessis (1725–1802).⁴⁰⁶ Daneben waren Aristokratenbildnisse von Roslin (1718–1793) und Tocqué (1696–1772), Stilleben von Chardin, Veduten und Galanterien von Robert (1733–1808) und Pater sowie einige Genre- und Mythenbilder von Fragonard und Boucher ausgestellt.

Wie schon 1908 waren die Arrangements der gegenüberliegenden Wände gänzlich auf Symmetrie und Geschlossenheit ausgerichtet (**Rek. 24**). Die vom Eingang zuerst sichtbare Südwand präsentierte zu beiden Seiten des Durchgangs die zusammengehörigen Stilleben *Attribute der Kunst* und *Attribute der Wissenschaft* von Chardin aus der Sammlung Jacquemart-André, die aufgrund ihrer Größe und ihrer in Untersicht gestalteten Komposition für die Platzierung im oberen Wandbereich prädestiniert waren. Unterhalb der Stilleben befand sich eine Reihe von sechs Gemälden, wobei je zwei breite, mehrfigurige Stücke ein hochformatiges Portrait rahmten.⁴⁰⁷ Auch die seitlichen Wände dieser Raumhälfte waren komplementär gestaltet. Hier bildeten Roslins Bildnisse des *Monsieur Flandre de Brunville* und seiner Gattin jeweils die Mittelstücke, die von je zwei gleichgroßen Portraits von Vanloo und Tocqué beziehungsweise Greuze flankiert wurden.

Die Nordseite des Saals war nachträglich umgestaltet worden und griff nun die Anordnung der gegenüberliegenden Wand auf. Links des Durchgangs waren zunächst die Bildnisse des Malers Étienne Jaurat (1699–1789) und des Komponisten Christoph Gluck (1714–1787) von Greuze und Duplessis zu sehen, zwischen denen sich eine *Gesellschaft im Freien* von Pater befand. Bouchers *Erziehung Amors* aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II. muss oberhalb dieser Gruppe platziert gewesen sein, da das Werk laut einer früheren Auflage des Katalogs zuvor in der südwestlichen Ecke des Hauptsaaals gehangen hatte und erst später hierhin verbracht worden war.⁴⁰⁸ Ebenso verhielt es sich mit Hubert Roberts *Wäscherinnen*, die nun auf der rechten Eingangswand über Fragonards *Toilette der Venus*, Paters *Fest im Freien* und Pierre Danloux' (1745–1809) klassizistischem *Portrait der Mademoiselle Rosalie Duthé* hingen, nachdem sie zuvor die nordwestliche Schrägwand des Hauptraums eingenommen hatten.⁴⁰⁹ Dort befand sich nun der linke Teil von Watteaus *Ladenschild*, das

405 Amersdorffer, Alexander: *Die Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts in Berlin*. In: KfA 25.1909/10, H. 12, S. 265–280; hier S. 279.

406 Vgl. ebd. S. 41–46, Nr. 41–64.

407 Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 49f., 52–54, 56.

408 In der dritten Auflage des Katalogs trägt das Gemälde die Nummer 42a, was dafürspricht, dass es erst nachträglich eingefügt wurde. In der ersten Auflage ist es jedoch mit der Nummer 81 versehen und zwischen dem *L'homme en rouge* von Largillière und Paters *Guckkastenmann* in Saal 3 aufgelistet. Vgl. Kat. AdK 1910 S. 50, Nr. 81.

409 Vgl. ebd. S. 52, Nr. 89. – Die neue Platzierung oberhalb der Bilderreihen erscheint als die praktikabelste Lösung, da andernfalls das Arrangement der gesamten Raumseite hätte neu geordnet werden müssen. Zwar wäre prinzipiell auch an den verbleibenden Seitenwänden Platz gewesen, da sich dort je nur ein kleines und ein mittelformatiges Gemälde befanden, doch spricht die Reihenfolge der Bilder im Katalog gegen diese Lösung. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 44f., 60f.

der Kaiser erst kurz vor Beginn der Ausstellung freigegeben hatte, als die Anordnung der Exponate sowie die Drucklegung des Katalogs offenbar bereits erfolgt waren.

Der Hauptsaal (3) war Antoine Watteau und seinem Umfeld gewidmet (**Rek. 25**).⁴¹⁰ Neun der 27 hier ausgestellten Bilder waren an ihn attribuiert; insgesamt präsentierte die Ausstellung elf seiner Werke. An der Wand links des Eingangs befand sich neben Fragonards ovalem Gemälde *Die gute Mutter* eine Darstellung französischer Komödianten, *Gilles, Scaramouche, Scapin und Harlekin* aus dem Besitz von Rose-Anne Porgès (1854–1937), die 1910 an Watteau attribuiert wurde, wohl aber zumindest unter Beteiligung eines anderen, ihm nahestehenden Künstlers entstanden war.⁴¹¹

An der nordöstlichen Schrägwand, an der sich zuvor Lancret's *Blindekuhspiel* befunden hatte, folgte der rechte Teil des *Ladenschilts für den Kunsthändler Gersaint*, das 1883 zum letzten Mal in Berlin ausgestellt war und nun zur Ausstattung des Salons der Kaiserin gehörte.⁴¹² Die linke Bildhälfte befand sich an der nordwestlichen Schrägwand, sodass die beiden Werkteile nun gut zehn Meter voneinander entfernt hingen. Dies bedauerte auch Friedländer, dem zufolge sich der „Beschauer“ die „einheitliche Wirkung der Komposition [...] leichter restaurieren [könnte], wenn die Hälften aneinander gerückt [sic] worden wären“.⁴¹³ Die Hängung stellte freilich einen Kompromiss dar, da die Gemälde erst im letzten Moment in die Ausstellung gelangt waren. Dennoch erhielten sie wie kein anderes Werk die Aufmerksamkeit der internationalen Presse. Insbesondere vonseiten französischer Kritiker wurden die Echtheit und die Zuschreibung an Watteau wiederholt angezweifelt und intensiv debattiert.⁴¹⁴

Die Hauptwand dominierte das berühmte Bildnis der *Marquise de Pompadour* von Watteaus Antipoden François Boucher aus dem Besitz von Maurice de Rothschild, einem Mitglied des Pariser Komitees (**Abb. 51**). Da die drei Mittelsäle in einer Linie angeordnet waren, konnten die Besucherinnen und Besucher das Werk durch die großen Türöffnungen bereits vom ersten Saal aus am Ende der Raumflucht sehen. Dies war unbestritten die prominenteste Position, die einem Exponat in diesen Räumen zugeordnet werden konnte. In diesem Fall wurde der Ehrenplatz dem mit Abstand wertvollsten Stück der Ausstellung zugeteilt. Den Versicherungswert der *Pompadour* hatten ihr Besitzer und Louis Metman

410 Vgl. ebd. S. 48–53, Nr. 65–91.

411 Vgl. [Gazette Drouot 2011](#).

412 Das *Blindekuhspiel* war nun auf der anderen Seite des Raums in der südwestlichen Ecke platziert, wo bis dahin Bouchers *Erziehung Amors* gehangen hatte. Vgl. Kat. Adk 1910³ S. 48 Nr. 67. – Zu den Wohnräumen der Kaiserin siehe: Meiner 2015 S. 228, Abb. 15.

413 Friedländer 1910 S. 293.

414 Vgl. Stahl, Fritz: *Watteaus Kunsthändlerschild*. In: BTB 39.1910, Nr. 46, 26.02.1910, S. 2. [Nachf. Stahl 1910b]. – o. V.: *Un tableau du Guillaume II*. In: *La Croix* 31.1910, Nr. 8263, 02.03.1910, S. 1. – o. V.: *Der angezweifelte Watteau*. In: Ebd. Nr. 113, 03.03.1910, S. 2 f. – o. V.: *Der Berliner und der Pariser Watteau*. In: BTB 39.1910, Nr. 115, 05.03.1910, S. 2. – o. V.: *Le Watteau de Berlin n'est pas un vrai Watteau*. In: *Le Matin* 27.1910, Nr. 9503, 05.03.1910, S. 1. – o. V.: *Le Watteau de Berlin*. In: Ebd. Nr. 9504, 06.03.1910, S. 1. – Auburtin, Victor: *Die Anzweiflung des sogenannten „Watteaus der Kaiserin“*. In: BBZ 55.1910, Nr. 109, 06.03.1910, S. 9.

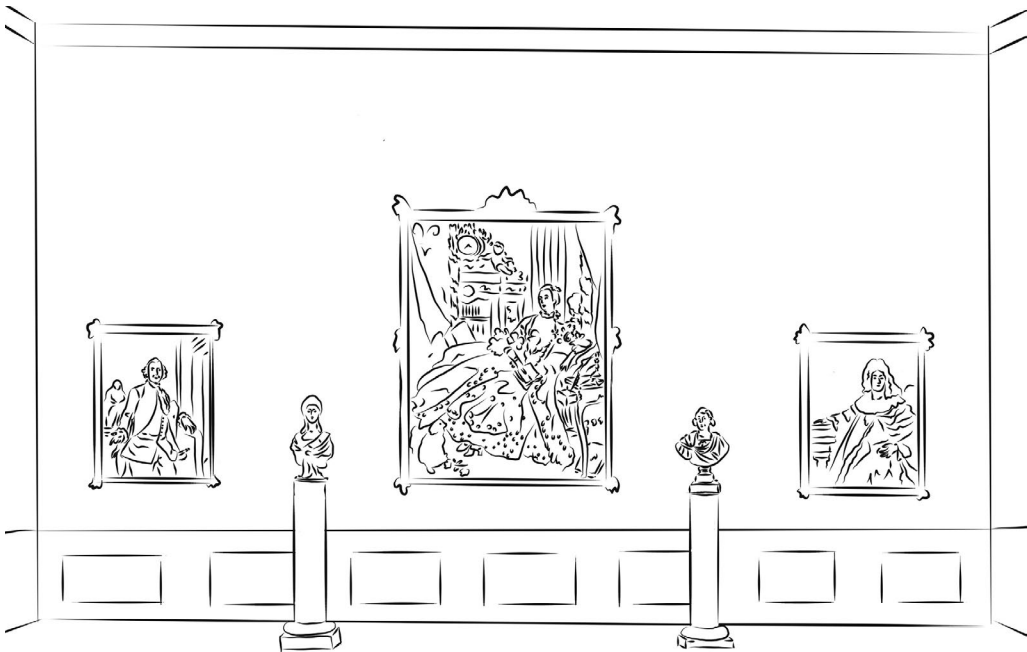


Abb. 51 Digitale Rekonstruktionszeichnung des Arrangements der Hauptwand in Saal 3 der Französischen Ausstellung (1910).

auf eine Million Francs angesetzt; er lag doppelt so hoch wie der Wert für die sieben *Esther*-Gobelins aus dem Mobilier National zusammen.⁴¹⁵

Das Gemälde wurde flankiert von zwei Bronzebüsten der *Großherzogin Nathalie von Russland* von Augustin Pajou (1730–1809) und des *Prinzen Heinrich von Preußen* von Houdon. Die Außenseiten der Wand zeigten rechts ein Bildnis mit dem Titel *L'homme en Rouge* von Nicolas de Largillière (1656–1746) und links das Portrait des Bildhauers Caffieri, das damals dank einer gefälschten Signatur als ein Werk Jacques-Louis Davids (1748–1825) galt. Tatsächlich handelte es sich um eine Arbeit von Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811), dem damit die Aufnahme in die Académie des Beaux-Arts gelungen war.⁴¹⁶ Bei der Zusammenstellung dieser Gemälde fällt ihr kontrastreiche Farbgebung auf. Während das Bildnis der Madame de Pompadour (1721–1764) in Türkis-, Rosa- und Goldtönen leuchtete, dominierten bei den Herrenportraits die Farben Rot, Silber, Weiß und Grau. Die südlichen Schrägwände zeigten links Watteaus *Iris* und rechts, wie schon erwähnt, Lancrets *Blindekuhspiel*. Sie sind nicht als Teil des Gesamtensembles der Südwand zu verstehen, sondern standen vielmehr für sich.

415 Vgl. Vgl. MAD, D2/59 unpag.: Leihschein Nr. 22 vom 01.01.1910. – Auch die beiden Fragonards des Comte de Pillet-Wille waren mit 500.000 Francs versichert gewesen. Vgl. ebd. Leihschein Nr. 1, Nr. 24, 01.01.1910.

416 Die falsche Signatur wurde 1936 entfernt. Vgl. Museum of Fine Arts Boston: *Jean Jacques Caffieri*. [Onlinekatalog](#).

Die Längswände des Saals waren wie schon 1908 inhaltlich und formal komplementär gestaltet. Das Mittelstück bildete jeweils ein großformatiges, mehrfiguriges Selbstportrait eines Künstlers und einer Künstlerin. Links befand sich Antoine Pesnes Selbstbildnis mit seiner Familie und rechts das der Malerin Adelaïde Labille-Guiard (1749–1783) mit ihren Schülerinnen. Sie wurden auf beiden Seiten von je drei Galanterieszenen und Portraits begleitet. Die Werke waren ihren Formaten entsprechend im Wechsel aufgereiht und thematisch zueinander in Dialog gesetzt. Zu sehen waren beispielsweise Watteaus *Liebe auf dem Lande*, Paters *Gesellschaft an der Parkmauer* (linke Wand) sowie Lancrets *Guckkastenmann* und die *Tänzerin Camargo*. Allein elf der im Hauptsaal präsentierten Gemälde stammten aus dem Besitz des Kaisers, der hier erstmals wieder prominent mit einer Vielzahl von Leihgaben vertreten war.

Der erste Saal an der Ostseite des Ausstellungstraktes (4) war für die Präsentation von 43 Zeichnungen, Stichen und Radierungen bestimmt, die überwiegend aus dem Besitz des Botschafters Cambon sowie dem Kunstgewerbemuseum stammten.⁴¹⁷ Die gemeinschaftliche Platzierung dieser Sammlungen in einem eigenen Kabinett kann als Allusion auf die deutsch-französische Kollaboration für das Zustandekommen der Ausstellung und als Zeichen der Anerkennung für Cambons unermüdlchen Einsatz dafür verstanden werden. Zu sehen waren etwa Arbeiten von Cochin (1715–1790), Moreau le jeune (1741–1814) und François-Bernard Lépicié (1698–1755) sowie unterschiedliche Motive nach Werken von Watteau, Fragonard und Chardin. Daneben waren kleinere, hauptsächlich Beauvaisier Bildwirkereien und Bronzemedallions ausgestellt. Wie schon in den früheren Schauen stellt die Rekonstruktion des Displays der grafischen Arbeiten ein Problem dar. Da die Maße der Skizzen und Drucke im Katalog nicht angegeben sind, lässt sich ihre genaue Platzierung und Anordnung nicht näher nachvollziehen.

Der anschließende Saal (5) präsentierte nicht weniger als 34 Gemälde und drei Bronzestatuetten (**Rek. 26**).⁴¹⁸ Zu den Hauptstücken gehörten Fragonards *Leserin* in der Mitte der Nordwand und eine bislang wenig bekannte, sittsamere Variante von Bouchers *L'Odalisque brune* aus dem Besitz von Maurice de Rothschild.⁴¹⁹ Sie war offenbar zusammen mit einer Gruppe von drei ovalen Bildnissen einer Dame und zweier Knaben in der Mitte der Ostwand platziert. Ihr gegenüber befand sich Vigée-Lebruns lebensgroßes Portrait der berühmten Schauspielerin *Lady Hamilton*. Auch die weiteren Exponate waren primär Damenbildnisse des Rokokos und des Klassizismus. Daneben waren Park- und Genreszenen von Robert, Pater und Lancret ausgestellt.

Saal 6 präsentierte 37 Zeichnungen, zumeist von Fragonard und Watteau, aus dem Besitz verschiedener Pariser Leihgeber.⁴²⁰ Auch hier ist die Anordnung nicht konkret nachvollziehbar, doch scheinen die zahlreichen Arbeiten Fragonards weitgehend geschlossen

417 Vgl. Kat. AdK 1910³ S. 54–60, Nr. 92–135a.

418 Vgl. ebd. S. 61–69, Nr. 136–169.

419 Der Katalog benennt das Werk fälschlicher Weise als *Porträt von Miss Murphy*, bei dem es sich jedoch um die etwas später entstandene sog. blonde Odaliske, Marie-Louise O'Murphy (1737–1814), handelt. Vgl. ebd. Nr. 146. – Weiterhin: Faroult, Guillaume: *François Boucher L'Odalisque brune*. Paris 2019. S. 29, Abb. 20.

420 Vgl. ebd. S. 70–78, Nr. 170–207. [Nr. 202 entfiel].

am Beginn des Rundgangs präsentiert worden zu sein, während die Zeichnungen von Watteau den Abschluss bildeten.

Der westlich an den Durchgangsraum anschließende Saal (7) zeigte eine Zusammenstellung verschiedener Kunstgattungen (**Rek. 27**).⁴²¹ Auf einem Schautisch wurden einige Preziosen zusammen mit dem Essbesteck der dänischen Prinzessin Luise Auguste (1771–1843) ausgestellt und in einer Vitrine daneben waren Miniaturmalereien, tönerner Portraitmedaillons sowie verschiedene „Silbersachen“ zu sehen.⁴²²

Darüber hinaus wurden Pastellbilder von Latour, eine Stickerei mit dem Bildnis der Marie Antoinette, eine Bronzestatuette des Kardinals Richelieu (1585–1645) sowie ein Gobelin mit dem *Opfer der Iphigenie* nach einem Entwurf von Coypel aus dem Besitz der Französischen Republik gezeigt. Letzterer muss aufgrund seiner Maße und in Anbetracht der im Katalog wiedergegebenen Abfolge an der Südwand platziert gewesen sein. Die übrigen Exponate waren, von Watteaus *Musikalischen Affen* abgesehen, ausschließlich Portraitgemälde zumeist aus deutschem Besitz. Unter den Portraitierten befanden sich mehrere Personen aus dem Umfeld Ludwigs XV. wie sein Vater, seine Gattin und sein Leibarzt Jean-Baptiste Silva (1682–1742). Ein großes Staatsportrait des Königs als Kind befand sich rechts des südlichen Raumeingangs. Darüber hinaus waren ein weiteres Bildnis der Marie Antoinette von Vigée-Lebrun und die Darstellung der Königin als Gefangene im Temple von Alexander Kucharski (1741–1819) zu sehen. Die Abteilung zeigte einen deutlichen historischen Schwerpunkt und repräsentierte wichtige Ereignisse und bekannte Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, aber auch einzelne dekorative Werke ohne klaren historischen Bezug wie etwa zwei Mädchenbildnisse von Greuze.

Saal 8 in der Mitte des Westflügels präsentierte ebenfalls überwiegend Portraitgemälde sowie eine weitere Tapiserie, *Aeneas und Dido* nach Coypel, aus dem Mobilier National.⁴²³ Letztere war in der Zeitschrift *Le Monde Illustré* abgebildet, die eine Fotografie der Westwand zeigte (**Abb. 52**). Rechts und links des Gobelins befanden sich Rigauds Bildnisse des Chirurgen François Gigot de la Peyronie (1678–1747) und des Kardinals Dubois (1656–1723). Rechts davon ist ein Pastellbildnis des Malers Weidemann von Antoine Pesne zu erkennen. Die unerwartete Asymmetrie des Arrangements resultierte aus der schieren Größe der Exponate, da allein der Gobelin über 60 % der zehn Meter breiten Wandfläche einnahm. Davor waren zuletzt zwei Kerzenhalter auf Sockeln und ein kleiner Schautisch mit französischer Kleinkunst auf einem Teppich platziert.

Darüber hinaus befanden sich in diesem Saal, vermutlich an der schmaleren Südwand, sechs Rahmen mit Zeichnungen verschiedener Künstler, darunter Chardin, Fragonard, Pesne und Watteau, sowie ein Rahmen mit 25 Medaillen von Jean-Baptiste Nini (1717–1786) aus dem Besitz des Grafen von Seckendorff. Vor der Wand war wiederum ein Pult mit weiteren Medaillen aus der Sammlung Schulte aufgestellt. Die übrigen Wände zeigten unter anderem Bildnisse von Prud'hon (1758–1823), Vigée-Lebrun und Tocqué sowie Vanloos großformatige Darstellung der *Mademoiselle Clairon als Medea mit Monsieur Lekain als Jason* aus dem Besitz des Kaisers an der Eingangswand.

421 Vgl. ebd. S. 80–86, Nr. 208–228.

422 Vgl. ebd. Nr. 209b.

423 Vgl. ebd. S. 88–92, Nr. 229–252.

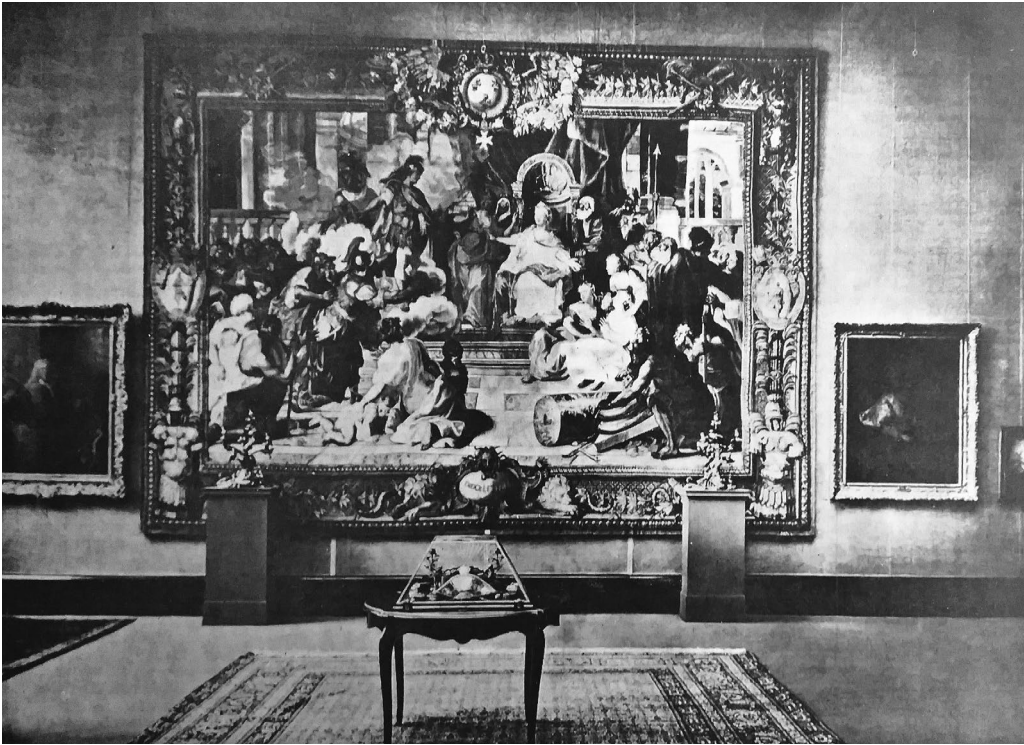


Abb. 52 Unbek. Fotograf, „Enée et Didon“ tapisserie des Gobelins exposée à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin [Aufnahme aus Saal VIII], 1910, Fotografie, Maße und Verbleib unbek.

Die Säle 9 und 11 beinhalteten insgesamt über 90 Stiche aus der Sammlung des pensionierten Bankiers Julius Model.⁴²⁴ Zu sehen waren unterschiedliche Motive nach Historien- und Genremälden sowie Portraits, geschaffen von einigen der bekanntesten französischen Graveure des 18. Jahrhunderts wie Beauvarlet (1731–1797), Lavreince (1737–1807), De Launay (1739–1792), Simonet (1742–1813) oder Debucourt (1755–1832). Ähnlich wie in der englischen Ausstellung sollte ein Überblick über die wichtigsten Repräsentanten dieses Kunstzweigs gegeben werden, wobei jedoch fraglich bleibt, inwiefern sich dem Publikum die Zusammenhänge der Entwicklung der Kupferstecherkunst in Frankreich tatsächlich erschlossen, da der Katalog nur sehr knappe Informationen zu den einzelnen Exponaten lieferte und die Graveure im vorangestellten Künstlerverzeichnis übergang.⁴²⁵ Auch zeigten die Aufnahmen der übrigen Räume, dass auf eine Beschilderung wohl gänzlich verzichtet wurde.

Der zehnte Saal im südwestlichen Teil des Gebäudes war zuletzt dem Werk Chardins gewidmet, von dem hier 15 Arbeiten gemeinsam mit weiteren zwölf Gemälden von

424 Vgl. ebd. S. 93–97, Nr. 253–294; S. 106–11, Nr. 323–373.

425 Vgl. ebd. S. 12–25. – Der Katalog weist explizit darauf hin, dass hier „nur die wichtigeren in der Ausstellung vertretenen Künstler aufgenommen“ wurden und die „graphischen Künstler“ nicht vollständig aufgeführt sind.

Boucher, Fragonard, Lancret, Vigée-Lebrun, Nattier und Drouais-fils (1727–1775) ausgestellt waren.⁴²⁶ Amersdorffer beschrieb den Eindruck dieses Raums als „völlig überraschend“, da Chardins Schöpfungen anders als die „flimmernde Farbenpracht der Watteaus, Bouchers und Fragonards“ vielmehr durch „blonde helle Töne, graue und bräunliche Farbharmenien“ und „feine, intime koloristische Wirkung[...]“ geprägt waren.⁴²⁷ Die Zusammenstellung der Exponate lässt ein Streben nach einheitlicher Farbwirkung erkennen. So zeigten etwa das kleine Pompadour-Portrait von Boucher aus dem Besitz des Baron de Schlichting oder Fragonards *Fanchon* aus der Sammlung von Albert Lehmann, die sich zusammen mit Chardins *Küchenmädchen mit Orange* an der Nordwand zur linken des Eingangs befanden, ein ähnlich bräunliches Kolorit wie dessen Werke. Die übrigen Arbeiten Chardins waren in Gruppen von je sieben Gemälden in dichter Reihung oder geclustert auf die beiden Hälften der Ostwand verteilt (**Rek. 28a–29**). Auf der linken Seite dürfte die zuletzt 1883 ausgestellte *Briefsieglerin* aus dem Besitz des Kaisers und auf der rechten das sogenannte *Bildnis von Sédaine* aus Pariser Privatbesitz das Hauptstück gebildet haben. Während links verschiedene Varianten für ein symmetrisches Arrangement der Bilder möglich scheinen, hemmt rechts ein kleines, quadratisches Stilleben die sonst gleichmäßige Hängung.

An der westlichen Wand dominierten wiederum kältere Blautöne etwa in den Bildnissen der *Madame Adelaïde* von Vigée-Lebrun und der *Marquise de Soran* von Drouais-fils, die einen deutlichen Kontrast zum Braun, Beige und Rot der gegenüberliegenden Werke bildeten.⁴²⁸ Auch motivisch stellten die Portraits vornehmer Damen und Herren des französischen Hochadels einen Gegensatz zu den Köchinnen und Gouvernanten in Chardins genrehaften Bildern dar. Diese kontrastreiche Zusammenstellung der Bilder erscheint als eines der Hauptmotive der Ausstellung und rekurriert auf das Narrativ vom 18. Jahrhundert als „Jahrhundert der Gegensätze“.⁴²⁹

In ihrem Gesamturteil der Ausstellung zeigten sich die zeitgenössischen Kunstjournalisten und -kritiker durchweg positiv beeindruckt. Friedländer etwa hob die Einzigartigkeit dieses Unternehmens hervor und lobte die gelungene Auswahl und Zusammenstellung der Exponate:

Immerhin ist meines Wissens nie, selbst in Paris nicht, eine ebenso reiche Gruppe französischer Malereien des achtzehnten Jahrhunderts für einige Zeit zusammengefügt worden. Und – was das Wichtigste ist – die schöpferischen Meister (in der Reihenfolge ihrer Bedeutung: Watteau, Chardin, Fragonard, Boucher) treten deutlich hervor.⁴³⁰

Armand Dayot (1851–1934) bezeichnete die Ausstellung in seiner Rezension für die *Illustrierte Zeitung* als ein „wahres Fest der Kunst“ und Alexander Amersdorffer deklarierte

426 Vgl. ebd. S. 98–105, Nr. 295–322. – Zudem war eine Terrakotta-Statuette von Falconet im Saal aufgestellt.

427 Amersdorffer 1910 S. 275.

428 Die *Marquise des Soran* ist im Katalog als *Portrait der Princesse Condé* bezeichnet. Vgl. Kat. AdK 1910³ Nr. 322.

429 Amersdorffer 1910 S. 274.

430 Friedländer 1910 S. 290.

sie zu Berlins „große[m] Kunstereignis für 1910“.⁴³¹ Tatsächlich muss sie allein schon angesichts der Vielzahl hochkarätiger Exponate und des massiven Aufwandes für Organisation und Logistik, was nicht zuletzt den Transport von zehn großformatigen Tapisserien von Paris nach Berlin einschloss, als ein kulturelles Event der Superlative gewürdigt werden, das heute wohl kaum noch in dieser Weise umzusetzen wäre.

4.1.4.4 Die Ausstellung alter Meister des KFMV (1914)

Im Mai 1914 veranstaltete der KFMV seine vorerst letzte Leihausstellung in den Räumen der Akademie. Abermals sollten die neuesten Ankäufe der Vereinsmitglieder, speziell die Erwerbungen der vergangenen zehn Jahre, präsentiert werden.⁴³² Demgemäß war die Ausstellung als Überblicksschau angelegt und präsentierte ein breites Spektrum an Kunstzweigen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Sie vereinte fast 200 Gemälde Alter Meister, unter denen wie in den früheren Schauen des Vereins der niederländische Barock und die italienischen Renaissancekünstler klar dominierten.⁴³³ Hinzu kamen sieben Wandteppiche, 40 Bildhauerarbeiten in Marmor, Holz und Ton, 50 Bronzestatuetten und -geräte, die zusammen mit knapp 100 Silberschmiedearbeiten und etwas mehr als einem Dutzend Majoliken auf insgesamt sieben Vitrinen verteilt waren. Zwei weitere Vitrinen zeigten kleinere Holz- und Elfenbeinschnitzereien sowie eine Sammlung von über 40 Miniaturen aus dem Besitz von Marcus Kappel.

Der Katalog führt die Exponate nach Gattungen getrennt in alphabetischer Abfolge auf. Nur an wenigen Stellen finden sich dort Hinweise auf ihre Platzierung. Auch die Presse- und Fachberichte geben nur bedingt Auskunft über den Ausstellungsaufbau.⁴³⁴ Die Werke waren auf sieben Säle verteilt; legt man die Nummerierung des Grundrisses von 1908 zugrunde, wurden folglich der Vorraum und die drei Mittelsäle sowie die drei östlichen Räume genutzt (**Rek. 30**).

Der Quersaal (1) diente wie schon in der Ausstellung französischer Kunst 1910 der Präsentation großformatiger Tapisserien. Der schlesische Montanindustrielle Franz Hubert Graf von Tiele-Winckler (1857–1922) hatte sechs Brüsseler Gobelins aus einer Serie von zehn Wandteppichen zur Geschichte Jakobs geliehen, die um 1530 nach Vorlagen von

431 Dayot, Armand: *Die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts in Berlin*. In: Illustrierte Zeitung 134.1910, Nr. 3474, 27.01.1910, S. 149–152; hier S. 149. – Amersdorffer 1910 S. 265.

432 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 006, Bl. 70–71; Protokoll der Vorstandssitzung des KFMV vom 05.02.1914.

433 Vgl. Kaiser Friedrich-Museums-Verein (Hg.): *Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins*. Katalog. 4. Aufl. Berlin 1914. [Nachf. Kat. KFMV 1914*].

434 Vgl. Plietzsch, Eduard: *Die „Ausstellung von Werken alter Kunst“ in der Berliner Kgl. Akademie der Künste*. In: ZfbK N. F. 25.1914, H. 9, S. 225–235. – Burchardt, Ludwig: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: KuK 12.1914, H. 10, S. 538–543. – Stahl, Fritz: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Ausstellung in der Akademie*. In: BTB 43.1914, Nr. 219, 01.05.1914, S. 1. – C. C.: *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. In: BVZ 62.1914, Nr. 203, 02.05.1914, S. 3. – K.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz*. In: BBZ 101.1914, Nr. 215, 09.05.1914, S. 8. – R. N.: *Alte Kunst aus Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins*. In: VZ Nr. 219, 01.5.1914, unpag.

Bernaert van Orley in der Werkstatt von Willem de Kempeneer (tät. ca. 1522–1548) ausgeführt worden waren.⁴³⁵ Die über vier mal sechs Meter großen Tapisserien dürften die Seitenwände und die Flächen neben den Eingangstüren eingenommen haben, während die beiden kleineren Abschnitte mit der Geburt und der Hochzeit Jacobs den Durchgang zum zweiten Saal flankiert haben mussten. Die Jacobsgeschichte (Genesis 25–35) wurde demnach nicht linear erzählt, sondern aufgrund der Disposition des Raumes versatzstückweise dargestellt.

Für den ersten Saal erwähnte der Berichtersteller der *Vossischen Zeitung* weiterhin ein Gemälde aus dem Besitz Leopold Koppels, das sich dieser Rekonstruktion zufolge nur zwischen den Eingangstüren befunden haben konnte.⁴³⁶ Das lebensgroße *Bildnis eines Schauspielers* (**Abb. 53**) wurde aufgrund seiner Ähnlichkeit zum sogenannten *Borro* aus dem Kaiser-Friedrich-Museum für ein Werk Berninis (1598–1680) gehalten, nachdem es zuvor Velázquez zugeschrieben war.⁴³⁷ Allerdings behielten sich die Kuratoren vor, im Katalog ein Fragezeichen hinter den Namen des Künstlers zu setzen.

Fritz Stahl gab an, im Saal hätten sich weiterhin Vitrinen mit „erlesene[n] Kunst-arbeiten aus der Sammlung des Dr. v. Pannwitz“ befunden, bei denen es sich demzufolge um die im Katalog verzeichneten Vitrinen C und D gehandelt haben musste, die Bronzen, Silberschmiedearbeiten und Majoliken aus dieser Sammlung enthielten.⁴³⁸ Aufgrund der Größe des Quersaals ist nicht ausgeschlossen, dass sich hier ebenfalls die Vitrinen A und B befanden, die fast ausschließlich Kleinkunst und Kunstgewerbe aus dem Besitz Willibaldis von Dirksen beinhalteten.⁴³⁹ Da Stahl sie jedoch nicht erwähnte, könnten sie stattdessen auch im Vorraum platziert gewesen sein, obgleich unklar ist, wie dieser darüber hinaus ausgestattet war.

In den Vitrinen E bis G, deren Aufstellungsorte gleichfalls nur vermutet werden können, wurden die Kunsthandwerkssammlungen weiterer Leihgeber und Leihgeberinnen weitgehend geschlossen präsentiert.⁴⁴⁰ Dieses bereits aus der Renaissance-Ausstellung bekannte Vorgehen, zeigt wie die einzelnen Sammlungen, deren Bestände als Ensembles wirken sollten, hier erneut in den Fokus gerückt wurden. Dem ästhetischen Arrangement und der Repräsentation der Aussteller wurde so einmal mehr der Vorzug gegenüber der kunstwissenschaftlichen Vorstellung einer stilgeschichtlichen oder technischen Entwicklung einzelner Gattungen gegeben.

435 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 48, Nr. 195–200. – Lessing, Julius (Hg.): *Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzväters Jacob*. In: *Vorbilderhefte aus dem Kunstgewerbemuseum* 25.1900.

436 Vgl. R.N. 1914.

437 Vgl. ebd. – Kat. KFMV 1914⁴ S. 8, Nr. 5. – Der *Borro* gilt heute als eine Arbeit von Charles Mellin (1597–1649).

438 Stahl 1914. – Kat. KFMV 1914⁴ S. 58 f., Nr. 263–273 [Bronzen]; S. 64 f., Nr. 301–314 [Silber]; S. 70 f., Nr. 332–339 [Majolika].

439 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 54 f., Nr. 243–252 [Bronzen]; S. 62–64, Nr. 292–300 [Silber]; S. 69, Nr. 326–331 [Majolika]. – In den Vitrinen befanden sich nur einzelne Stücke aus dem Besitz von Carl Hagen und Robert von Mendelssohn.

440 Die Vitrine E beinhaltete Bronzen und Silber aus dem Besitz von Marie von Kaufmann und Ludwig Darmstädter, die Vitrine F Bronzen, Silber und eine Majolika-Kanne von Margarethe Reichenheim-Oppenheim und die Vitrine G Bronzen aus der Sammlung von Eduard Simon. Vgl. ebd. S. 55–71.



Abb. 53 Giovanni Lorenzo Bernini (?), *Bildnis eines Schauspielers*,
Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 200×118 cm, Verbleib unbek.

Die exponierte Präsentation einzelner Kollektionen setzte sich in den Nebenräumen fort. Die kleineren Säle 4 und 6 beinhalteten die Sammlungen Marcus Kappels und James Simons. Kappel hatte seine Gemälde- und seine Miniaturensammlung ausgestellt, die mit Ausnahme des *Bildnis der Simonetta Vespucci* geschlossen im vierten Saal untergebracht waren.⁴⁴¹ In mehreren Schreiben an Bode und wohl auch an Friedländer hatte der Sammler auf die separate Aufstellung seiner Leihgaben gedrängt, wobei er ursprünglich gehofft hatte, dass hierfür der Hauptsaal genutzt werden würde.⁴⁴²

Insgesamt 27 Gemälde niederländischer Meister, darunter sechs an Rembrandt attribuierte Werke, waren ins seinem Kabinett vereint.⁴⁴³ Den heute verschollenen *Studienkopf eines jungen Mädchens*, der später als eine Teilkopie der *Beschneidung Christi* erkannt wurde, hatte Kappel erst kurz vor Beginn der Ausstellung erstanden und umgehend als Leihgabe bereitgestellt.⁴⁴⁴ Am Tag der Eröffnung schrieb er an Bode: „Ich verfehle nicht, Ihnen mitzuteilen, daß [sic] ich das kleine Damenportrait von Rembrandt erworben habe. [...] Ich werde für das Bild ein kleines Schild anfertigen lassen, um solches zur Ausstellung in der Akademie zu Ihrer Verfügung zu stellen.“⁴⁴⁵ Er legte offensichtlich großen Wert darauf, seine neueste Erwerbung sogleich öffentlich zu präsentieren.

Aus Kappels Sammlung stammte auch das berühmte letzte Selbstbildnis Rembrandts aus dem Jahr 1669, das bereits im Winter 1913/14 in Amsterdam ausgestellt war und neben der Wiederholung des sogenannten *Jüdischen Philosophen* als die „Glorie“ dieses Saals präsentiert wurde.⁴⁴⁶ Darüber hinaus waren hier das von Frans Hals geschaffene *Portrait der Catharina Brugman*, drei Bildnisse der Grafenfamilie Bouchange von Corneille de la Haye (um 1500–1575), eine *Mutter mit Kind* von Nicolaes Maes, Landschaften von Hobbema, van der Neer und Jacob van Ruisdael sowie Genreszenen von Paul Potter (1625–1654), Adriaen van Ostade, Jan Steen und David Teniers zu sehen.⁴⁴⁷ Die meisten dieser Bilder waren eher kleinformatige Kabinettstücke. Inwiefern ihr Arrangement der zweireihigen Hängung in Kappels Privatgalerie entsprach, die Bode für ihn eingerichtet hatte, oder ob wiederum eine clusterartige Zusammenstellung gewählt wurde, wie sie in der Redern-Ausstellung oder in den Holländer-Sälen des Kaiser-Friedrich-Museums zu sehen war, ist nicht rekonstruierbar.⁴⁴⁸ Wahrscheinlich waren die Rembrandts wie in der Portraitausstellung von 1909 an einer Wand vereint.

Für die Anordnung der Miniaturen kommen verschiedene Varianten infrage. Kappels Miniaturgemäldesammlung, die bislang nicht näher wissenschaftlich untersucht ist, war universal angelegt und beinhaltete Beispiele des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Italien,

441 Vgl. ebd. S. 72–77, Nr. 340–382 [Miniaturen].

442 Vgl. Kap. 3.2.2.2. – SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 18.03. und 22.04.1914.

443 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 36, Nr. 130–134a.

444 Vgl. RKDimages, Abb. Nr. [1001335730](#).

445 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 01.05.1914.

446 Stahl 1914 S. 1. – Vgl. R.B.: *Ausstellungen. Amsterdam*. In: Cicerone 6.1914, H. 1, S. 22 f.

447 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 59, 65, 83–85, 87, 110, 116, 126, 147, 160 f., 164.

448 Für Aufnahmen der Kappel'schen Privatgalerie siehe: Martin, Wilhelm: *Alt-Holländische Bilder. Sammeln/Bestimmen/Konservieren*. Berlin 1921. Abb. 105 f.

England, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland.⁴⁴⁹ In der Ausstellung waren Öl-, Email- und Aquarellbilder von der Elisabethanischen bis zur Napoleonischen Zeit zu sehen. Der Katalog listet sie nach Techniken getrennt auf, gibt sonst aber keine weiteren Hinweise auf eine mögliche Sortierung. Es scheint naheliegend, dass die Exponate ähnlich wie im Sammlungskatalog in kleineren Gruppen auf Tafeln montiert in einer Tischvitrine präsentiert wurden.⁴⁵⁰

James Simon hatte wie bereits 1906 zahlreiche Holz- und Steinbildwerke in die Ausstellung gegeben, die er im letzten Schausaal möglicherweise selbst anordnete.⁴⁵¹ Diesmal ließ er zwölf überwiegend altdeutsche Skulpturen, Reliefs und Schnitzaltäre, von denen nur sehr wenige Stücke zuvor bereits ausgestellt waren.⁴⁵² Die Reliefs, Altäre und Wandfiguren dürften an den Wänden montiert worden sein, während die vollplastischen Arbeiten auf Konsolen oder Möbeln platziert gewesen sein mussten. Der Katalog macht in mehreren Fällen Angaben über Schränke und Truhen, die unter den Bildwerken aufgestellt waren.⁴⁵³ Simons Kabinett war offenbar der einzige Raum der Ausstellung, in dem sich auch Möbel befanden, wogegen die übrigen Säle puristischer gestaltet waren und ohne zusätzliche dekorative Elemente auskamen.

Auch in diesem Raum war eine Vitrine aufgestellt, an deren innerer Rückseite eine spätgotische deutsche Verdure-Tapisserie angebracht war, die den Hintergrund für zehn kleinformatige Schnitzkunstwerke des 14. bis 16. Jahrhunderts bildete.⁴⁵⁴ Zuletzt führt der Katalog weitere sieben Holzbildwerke sowie einen venezianischen Spiegelrahmen und ein Elfenbeinrelief aus dem Besitz von Marie von Kaufmann, Margarethe von Reichenheim-Oppenheim und Otto Lanz auf.⁴⁵⁵ Da es sich überwiegend um kleinformatige Arbeiten handelte, scheint eine Aufstellung dieser Stücke in der Vitrine des Simon-Saals wahrscheinlich.

Obschon in diesem Saal wieder mehrere unterschiedliche Kunstgattungen vertreten waren, stellte er wohl kein typisches Beispiel für Bodes Modell der integrierten Aufstellung dar, denn es fehlten hier anscheinend zeitgleiche Gemälde. Zwar hatte Simon mehrere Gemälde geliehen, doch befanden sich darunter keine altdeutschen Arbeiten. Zu seinen Leihgaben gehörte beispielsweise Vermeers *Dame mit Dienstmagd*, die bereits 1906 kurz nach ihrem Ankauf zu den Sensationsstücken der Redern-Ausstellung gehört hatte. Zudem ließ Simon Landschaften von Guardi, Canaletto, van Goyen und van Ruisdael, Genrestücke von Ostade und Metsu sowie eine *Madonna mit zwei Engeln* von Isenbrant.⁴⁵⁶

449 Vgl. Bode, Wilhelm von: *Die Gemäldesammlung Marcus Kappel in Berlin*. Berlin 1914. Abb. S. 30, 35 sowie die letzten beiden Tafeln (unpag.). – Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hgg.): *Gemälde und Kunstgegenstände aus der ehemaligen Sammlung Marcus Kappel*. Berlin 1930. Nr. 25–33.

450 Vgl. Bode 1914b [Vorletzte und letzte Tafel].

451 „James Simon hat ein Kabinett mit Holzsulpturen arrangiert, in dem sich prachtvolle, im ganzen Schmuck der Farbe erhaltene Figuren und Gruppen darstellen“. Stahl 1914.

452 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 50–52, Nr. 211–221. [Nr. 212 A, B sowie 215 waren bereits 1906 ausgestellt].

453 Genannt werden ein französischer Schrank des 15. Jahrhunderts, zwei gotische Schränke und zwei gotische Truhen sowie zwei Renaissanceschränke. Vgl. ebd.

454 Vgl. ebd. S. 52f., Nr. 222–231. – Burchard 1914 S. 543.

455 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ S. 53 f. Nr. 232–240.

456 Vgl. ebd. Nr. 20, 46, 57, 72, 103, 121, 150, 182.



Abb. 54 Botticelli-Werkstatt, *Simonetta Vespucci*, 1480–1488, Tempera auf Holz, 63,5 × 44,5 cm.

Über das Display der übrigen drei Säle kann aufgrund der Quellensituation lediglich spekuliert werden. Eine Orientierung an der Aufstellung von 1909 scheint durchaus wahrscheinlich, zumal die Inhalte der Schauen einander stark ähnelten. So wird der Hauptsaal (3) den großformatigen Werken der wichtigsten kanonischen Meister der niederländischen und italienischen Kunst vorbehalten gewesen sein.

Zu diesen gehörte gewiss Marcus Kappels *Bella Simonetta* der Botticelli-Werkstatt, die nicht in dessen Kabinett sondern „mit den andern [sic] Italienern ausgestellt“ war (Abb. 54).⁴⁵⁷ Ihr wurde gewiss ein Ehrenplatz eingeräumt, da sie die besondere Aufmerksamkeit des Kaisers genoss.⁴⁵⁸ Sie könnte allein an einer der Schrägwände oder gemeinsam mit den beiden anderen Arbeiten Botticellis aus den Sammlungen Huldshinsky und Eduard Simon gehängt worden sein.⁴⁵⁹

Da die florentinischen Meister wie schon in den Jahren zuvor nur mit wenigen Werken vertreten waren, ist davon auszugehen, dass sie nicht allein eine einzelne Wand füllten, sondern zusammen mit Vertretern anderer Schulen präsentiert wurden.⁴⁶⁰ Die älteren wie die jüngeren venezianischen Künstler waren mit über 30 Werken wiederum reichlich vertreten. Von Cima waren ein Madonnenkopf und ein Damenbildnis zu sehen, von Lorenzo Lotto (um 1480–1556) eine *Anbetung des Kindes* und eine Darstellung dreier Frauen, Benedetto Montagna (um 1481–1558) war ein Madonnenbild zugeschrieben und Palma Vecchio eine weibliche Halbfigur.⁴⁶¹ Eine *Heilige Katharina* und das Profilportrait eines Dogen aus dem Besitz von Leopold Koppel waren an Tizian attribuiert.⁴⁶² Bordone war mit *Mars und*

457 SMB-ZA, IV/NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm Bode, 22.04.1914. – Die *Simonetta* wird heute als Arbeit der Botticelli-Werkstatt gelistet. Vgl. Lightbown 1978 Kat. Nr. C5.

458 Vgl. Kap. 4.3.2.

459 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 9–11.

460 Neben Botticellis Werken waren lediglich Bacchiaccas *Tobias mit dem Engel* und Andrea del Sartos *Madonna mit Johannes*, beide ebenfalls aus der Sammlung von Eduard Simon, ausgestellt. Vgl. ebd. Nr. 3, 154.

461 Vgl. ebd. Nr. 24 f., 81 f., 105, 122.

462 Vgl. ebd. Nr. 178 f.

Venus aus der Sammlung von Dirksen vertreten, Licinio mit einem Herrenportrait.⁴⁶³ Die venezianische Barockkunst vertraten Canaletto mit zwei, Guardi mit sechs, Giovanni und Domenico Tiepolo mit fünf beziehungsweise vier Werken und von Tintoretto stammte eine zweiteilige *Verkündigung*.⁴⁶⁴

Der niederländische Barock war unter anderem durch sieben Werke von Rubens repräsentiert, von denen allein vier aus der Sammlung Leopold Koppels stammten.⁴⁶⁵ Daneben wurden auch die vier Gemälde Aelbert Cuyp (1620–1691) als im deutschen Privatbesitz besonders seltene Stücke in den Berichten herausgehoben.⁴⁶⁶ Desgleichen auch Werke von Metsu, Terborch und van Dyck sowie Pieter Bruegels *Schlaraffenland* aus der Sammlung von Kaufmann.⁴⁶⁷ Die übrigen niederländischen Werke waren größtenteils kleinere Portraits und andere Kabinettstücke, die wahrscheinlich zusammen mit den altdeutschen Meistern in den kleineren Sälen 2 und 5 arrangiert waren.⁴⁶⁸

Die Annahme, das Arrangement dieser Ausstellung habe dem der früheren Schauen des Vereins sehr geähnelt, resultiert nicht zuletzt aus der relativen Gleichförmigkeit der Leihgaben, die auch von den zeitgenössischen Berichterstattern hervorgehoben und zum Teil bemängelt wurde. So schrieb Ludwig Burchard (1886–1960), die Ausstellung habe „wie ein Stück Kaiser-Friedrich-Museum“ angemutet und, da es an „Extravaganzen“ fehlte, „reichlich unpersönlich“ gewirkt.⁴⁶⁹ Ihm zufolge bewegten sich die Berliner Sammler „alle in längst betretenen Bahnen“, keiner habe sich „zum Beispiel die Freiheit genommen, an einen Greco heranzutreten“, und unter den Mitgliedern des Vereins fehlte es an „Männern [...], die als Sammler Persönlichkeiten mit selbstständigen Passionen sind“.⁴⁷⁰ Bode griff diese Kritik, von der er sich als Berater dieser Kunstfreunde offensichtlich auch persönlich angegriffen fühlte, wenige Monate später in einem Artikel auf:

Die Presse, die diese Ausstellungen alter Kunst bei uns zum Teil nicht besonders gern sieht, hat im übrigen [sic] diesmal ihrer üblen Stimmung nur nach einer Richtung Luft gemacht, indem sie die Einförmigkeit der ausgestellten Kunstwerke bemängelte, die sie auf die völlige Abhängigkeit der Aussteller von mir und auf meine übertriebene Vorliebe für die holländische Malerei zurückführte, wobei sie noch durchfühlen ließ, daß dieses Sammeln der Berliner vielfach nur eine Geldspekulation sei. Ich will nicht darüber rechten, daß diese Art der Kritik ein schlechter Lohn ist für das Opfer, welches die Sammler bringen, indem sie alle paar Jahre monatelang sich ihrer Kunstschätze begeben und in liberalster Weise das Berliner Publikum sich daran erfreuen lassen. [...]

Wahrlich, wenn man diesen Ausstellungen einen Vorwurf nicht machen kann, so ist es der der Einförmigkeit und Wiederholung! Es waren ganz verschiedenartige

463 Vgl. ebd. Nr. 8, 79.

464 Vgl. ebd. Nr. 19 f., 52–57, 169–177 A und B.

465 Vgl. ebd. Nr. 137–143.

466 Vgl. ebd. Nr. 30–33. – K. 1914 S. 8.

467 Vgl. ebd. Nr. 18, 100–103, 38, 167–168. – Burchard 1914 S. 539–543.

468 Vgl. Kat. KFMV 1914⁴ Nr. 13–16,

469 Burchard 1914 S. 539.

470 Ebd.

Ausstellungen in verschiedener Aufmachung, und was sie brachten, war fast immer neu und gut oder selbst ausgezeichnet. Wer die gleichzeitigen Ausstellungen alter Kunst in London und namentlich in Paris verfolgt hat, weiß, wieviel einförmiger und wieviel liebloser hergerichtet diese meist waren, obgleich hier der Besitz soviel [sic] reicher ist und regelmäßig ganz England und Frankreich daran teilnehmen.⁴⁷¹

Bodes Antwort erlaubt einen wichtigen Einblick in seinen Umgang mit der seit einigen Jahren wachsenden Kritik an seiner Rolle als ‚Museums-Condottiere‘ und seinen Einfluss auf private Sammler.⁴⁷² Schon 1909 hatte er in ähnlicher Weise auf negative Presseurteile zur Portraitausstellung des KFMV reagiert, indem er sie als „nicht [...] sehr patriotisch“ und als undankbar gegenüber der Großzügigkeit der Aussteller bezeichnete.⁴⁷³ Auch die Anspielung auf die seiner Ansicht nach schwächeren Pariser und Londoner Schauen findet sich dort wieder.

Ein vergleichender Blick auf die zeitgenössischen englischen und französischen Leihausstellungen ist aufgrund der fehlenden Forschungsdaten hierzu aktuell noch nicht möglich. Doch sollen die Berliner Privatbesitzausstellungen alter Kunst in ihrer kuratorischen Entwicklung im Folgenden unter einander verglichen und nochmals zusammenfassend betrachtet werden.

4.1.5 Zwischenfazit – Ausstellungspraktiken und Repräsentationsansprüche

Trotz der unterschiedlich dichten Überlieferungen zu den zehn untersuchten Fallbeispielen wurde deutlich, wie breit diese Ausstellungen sowohl konzeptionell als auch inhaltlich aufgestellt waren. Ihr Spektrum reichte von universell angelegten Überblickschau und festlichen Gelegenheitsausstellungen bis hin zu wissenschaftlichen Forschungsansprüchen folgenden, monothematischen Sonderausstellungen. Die kunsthistorischen Programme orientierten sich zunächst gezwungenermaßen an den kardinalen Geschmackspräferenzen der Berliner Sammlerinnen und Sammler: Dem Kunsthandwerk und der bildenden Kunst der italienischen und nordalpinen Renaissance, des niederländischen Barock und des französischen Rokoko. Sie machen deutlich, dass Ausstellungen aus Privatbesitz stets als Momentaufnahmen der zeitgenössischen lokalen Sammlungskultur zu verstehen sind.

Erst nach der Jahrhundertwende gingen die Kuratoren verstärkt über die vor Ort verfügbaren Bestände hinaus, integrierten Leihgaben überregionaler und internationaler

471 Vgl. Bode 1914 S. 169–171.

472 Ebenso wie die Bezeichnung als ‚Bismarck der Museen‘ ist auch der Ursprung der nur teilweise als Kompliment zu verstehende Benennung als ‚Condottiere‘ nicht mehr nachzuvollziehen. Vgl. KFMV 1995 S. 13. – Zur Kritik an Bode siehe insbes. Wolff-Thomsen, Ulrike: *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?* Kiel 2006. – Hierzu Kap. 5.1.2.

473 Bode 1909 S. 650.

Kollektionen in ihre Schauen und erweiterten so punktuell ihr Themenspektrum.⁴⁷⁴ Grundsätzlich blieben die Ausstellungsinhalte dennoch recht homogen und gewährten nur vereinzelt Einblicke in ‚primitive‘ Richtungen, grafische Gattungen oder bislang wenig repräsentierte regionale Schulen. Der zuvor geäußerte zeitgenössische Vorwurf einer gewissen Uniformität der Schauen scheint sich dahingehend zu bestätigen.

Tatsächlich wird in der Gesamtschau der Ausstellungen und im Vergleich zu den vom Gewerbeverein und der Akademie veranstalteten Beispielen deutlich, wie massiv Wilhelm Bode viele Berliner Privatsammlungen und ihre Präsentation im öffentlichen Raum geprägt hatte. Sein 1883 erstmals erprobtes Modell wurde – in Varianten – immer wieder aufgelegt und neu interpretiert. Dabei stellten die Dominanz des ästhetischen Arrangements gegenüber der kunstwissenschaftlichen Systematik und Didaktik sowie die integrierte Aufstellung der Exponate die Kerncharakteristika dar.

Die kombinierte Präsentation verschiedener Gattungen findet sich in allen von Bode geleiteten Schauen,⁴⁷⁵ wenngleich sie nach der Jahrhundertwende fast nur noch für die Gestaltung einzelner Räume – zumeist der Renaissancesäle – zur Anwendung kam. Es sei an dieser Stelle nochmals betont, dass sich dieses von der Gestaltung kulturhistorischer Sammlungen inspirierte Prinzip bereits in Teilen für die 1872 von Julius Lessing kuratierte Gewerbeschau nachweisen ließ. Weitere Orientierungspunkte für Bodes Konzept gaben neben den Periodenzimmern der Museen für Kulturgeschichte auch das historisch tradierte Interieur der königlichen Schlösser, speziell der Kleinen Galerie in Sanssouci, sowie die historisierende Einrichtung zeitgenössischer Sammlervillen. Der bislang nur schwer einzuschätzende eigene Anteil der Kunstsammler an der Gestaltung der Schauen konnte nun erstmals sichtbar gemacht werden.

Die Heraushebung einzelner Kollektionen durch die Einrichtung separater Kabinette, Vitrinen oder Schaukästen bildete eine weitere Konstante in Bodes kuratorischer Praxis. Sie kam ebenfalls bereits 1872 für die Leihgaben der Hohenzollern zur Anwendung und ist später auch in den Ausstellungen der Akademie punktuell wiederzuerkennen. Die geschlossene Präsentation einzelner Sammlungen stellt fraglos eine der wichtigsten Besonderheiten dieses Ausstellungsformats dar, die sich durchaus prägend auf die Gestaltung der öffentlichen Museen auswirkte. In ihr ist das wichtigste Element für die repräsentative Inszenierung der Berliner Privatsammlungen sowie ihrer Besitzerinnen und Besitzer zu erkennen.

Bode schien im Laufe des Untersuchungszeitraums zunehmend auf die Wünsche einzelner Leihgeber und Leihgeberinnen einzugehen. Er gestand ihnen wiederholt die Entscheidung über Auswahl und Arrangement ihrer Exponate zu und schuf so eine Plattform für ihre Selbstinszenierung als Connaisseurs. Wenngleich die Kuratoren der Akademie einzelnen Kollektionen oder Ausstellungstücken ebenfalls Ehrenplätze zuwiesen, ließen sie derartige ‚Vorzugsbehandlungen‘ nur selten Berliner Privatsammlern zukommen. Deren Leihgaben wurden 1908 und 1910 fast ausschließlich in den Nebenräumen platziert,

474 Dies bezieht sich primär auf die Beteiligung von Privatpersonen. Das Kaiserhaus ließ schon ab 1890 Werke aus den außerhalb von Berlin und Potsdam befindlichen Residenzen.

475 Es sei daran erinnert, dass die Akademie dieses Prinzip 1910 punktuell ebenfalls zur Anwendung brachte.

während die externen Kollektionen an prominenteren Stellen präsentiert wurden. Dies mag zum einen auf die diplomatischen Hintergründe der Schauen zurückzuführen sein, die eine zuvorkommende Behandlung der internationalen Aussteller erforderte. Wie anhand der von Justi erwähnten Diskussion um die Platzierung der *Miss Farren* deutlich wurde, nahmen die Verantwortlichen bei ihren Entscheidungen über die Platzierung der Werke jedoch primär deren künstlerische Qualität zum wesentlichen Kriterium. – Im Übrigen gilt dies durchaus auch für die von Bode kuratierten Schauen. Wie das Beispiel der Kappel'schen Rembrandt-Sammlung zeigte, ordnete auch er die Gesamtkonzeption seiner Ausstellungen nicht gänzlich den Wünschen einzelner Leihgeber unter. Die Hauptsäle und deren repräsentativste Stell- und Hängungsflächen waren auch hier stets für die Werke vorgesehen, die seinen eigenen Ansichten zufolge dafür in Betracht kamen.

Die Kunstgewerbeausstellung im Zeughaus war dagegen noch stark den bestehenden Präsentationsmustern zeitgenössischer Gewerbemuseen verpflichtet und ordnete die Exponate primär nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ohne die Besitzerinnen und Besitzer – mit Ausnahme der Mitglieder des Kaiserhauses – überhaupt näher in den Fokus zu rücken. Die Sonderrolle der Hohenzollern, denen bei fast allen Schauen, an denen sie sich beteiligten herausgehobene Positionen für ihre Leihgaben reserviert wurden, wird in Kapitel 5.1.4 nochmals näher beleuchtet werden.

4.2 Leihausstellungen als soziale Ereignisse

Öffentliche und semiöffentliche Veranstaltungen im Umfeld von Kunstausstellungen wie Vorbesichtigungen, Eröffnungszeremonien, geführte oder ungeführte Besuche sind als soziale Praktiken im kulturellen Kontext sowie als Räume der Gemeinschaftsbildung und Repräsentation zu begreifen.⁴⁷⁶ Als solche sind sie für die Betrachtung der gesellschaftlichen Dimensionen der Berliner Leihausstellung von zentraler Bedeutung. Anders als die Studien von Pierre Bourdieu und Alain Darbel (2006), Nina Tessa Zahner (2012/2014) oder Luise Reitstätter (2015), die sich jeweils mit Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit befassten, kann die vorliegende Arbeit nicht auf Besucherbefragungen und -statistiken, soziologische Feldstudien wie die Teilnehmende Beobachtung oder anderweitige Dokumentationen zurückgreifen. Welche sozialen Kreise sich an diesen Praktiken beteiligten und wie sie sich im Kontext der Schauen verhielten, Kunst rezipierten und mit einander interagierten, wird für die historischen Fallbeispiele stets nur in Teilen zu beantworten sein, da über das Publikum und seine Erfahrungen im Kontext der Leihausstellungen kaum Informationen vorliegen. Zwar können anhand einzelner Koordinaten wie den Eintrittspreisen und Öffnungszeiten sowie mittels einiger Schriftquellen Rückschlüsse darüber gezogen werden, welche gesellschaftlichen Gruppen potenziell Zugang zu den

476 Zur Ausstellung als soziale Veranstaltung siehe: Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktion im musealen Raum*. Berlin 2015. S. 165–206. – Zahner 2014. – Dies. 2012 S. 209–232. – Burzan, Nicole u. a.: *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*. Wiesbaden 2008. – Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz 2006.

Schauen gehabt haben können und wer zu Sonderveranstaltungen eingeladen wurde, doch sind daraus nur bedingt Aussagen über die reelle Publikumsbeteiligung zu ziehen.

Daher wird im Folgenden das Augenmerk zunächst auf die Veranstaltungen selbst gelegt, um zu untersuchen, wie die Ausstellungen mittels ihrer performativen oder didaktischen Rahmenprogramme in den Fokus des Publikums und der Öffentlichkeit gerückt wurden. Die in den Presseberichten überlieferten Beschreibungen solcher Events können anhand der dort wiedergegebenen Veranstaltungsabläufe sowie der Nennungen anwesender Gäste und Honoratioren Aufschluss darüber geben, welchen Stellenwert die jeweilige Schau als kulturelles, soziales oder gar politisches Ereignis einnahm oder einnehmen sollte. Im Zentrum steht dabei die Frage, an welche Gesellschaftskreise diese Veranstaltungen adressiert waren und welche Formen symbolischer Handlungen sie beinhalteten.

In diesem Zusammenhang werden besonders auch die von den Initiatoren gewählten Anlässe zur Veranstaltung der Schauen relevant. Sie waren nicht nur maßgebend für Art und Umfang der begleitenden Events, sondern sie bestimmten als zentrale Inszenierungstaktiken die Öffentlichkeitswirkung der Privatbesitzausstellungen wesentlich mit. Nicht zuletzt dienten sie als Zugmittel für Leihgeber, Presse und Publikum. Daher soll der folgenden Betrachtung eine Untersuchung der offiziellen wie inoffiziellen Ausstellungsanlässe vorangestellt werden.

4.2.1 Anlässe und ‚Vorwände‘ zur Veranstaltung von Leihausstellungen

Zwar wurden die für die Ausstellungsveranstaltungen gewählten Gelegenheiten bereits knapp erwähnt, doch verdienen sie nicht zuletzt auch als wichtige Indikatoren für mögliche Intentionen der Ausstellungsmacher weitere Aufmerksamkeit. So wurden vier der zehn Schauen im Kontext höfischer Festlichkeiten zu Ehren des Kaiserhauses veranstaltet. Bisweilen werden für die Wahl eines solchen äußeren Rahmens bei genauer Betrachtung jedoch tieferliegende Gründe deutlich, die über die Huldigung der Monarchen hinausgingen. Dass es in einigen Fällen das Verhältnis zwischen dem offiziellen Anlass und den tatsächlichen Ausstellungsgründen genauer auszuloten gilt, verdeutlicht etwa ein privates Schreiben Paul von Schwabachs an Wilhelm Bode vom Ende des Jahres 1907:

Sind wirklich seit der Redern-Ausstellung so viele neue Sachen hergekommen, dass Sie nach einer Gelegenheit suchen sie zu zeigen? [...] Eine besondere Ausrede für eine neue Ausstellung ist mir leider auch nicht eingefallen. Feiern Sie nicht vielleicht ein Jubiläum? Sonst könnte ich nur raten entweder keine Ausstellung oder eine solche ohne Ausrede zu veranstalten.⁴⁷⁷

Weshalb Bode nun so offensichtlich nach einem Vorwand suchte, um die für 1909 gedachte Ausstellung veranstalten zu können, obgleich er zuvor bereits mehrfach Schauen „ohne Ausrede“ initiiert hatte, gilt es nachfolgend genauer zu betrachten. In anderen Fällen werden neben den formellen Anlässen vereinzelt weitere Motive der Initiatoren

477 SMB-ZA, IV/NL Bode 5014, unpag.: Paul von Schwabach an Wilhelm Bode, 28.12.1907.

ersichtlich, ihre Ausstellungen zu einem bestimmten Zeitpunkt oder in einem speziellen Kontext stattfinden zu lassen. Diese inoffiziellen oder ‚offiziösen‘ Anlässe sollen anhand des historischen Rahmens der betreffenden Beispiele anschaulich gemacht und die potenziell dahinterstehenden Strategien und Gründe diskutiert werden.

Die Gewerbeausstellung von 1872 stellt einen Sonderfall unter den Untersuchungsbeispielen dar. Für sie wurde weder in der zeitgenössischen lokalen Presse noch in den erhaltenen internen Dokumenten des Ausstellungskomitees, des Kronprinzen oder der Ministerien ein offizieller Anlass deklariert. Im historisch-politischen Kontext zeigt sich jedoch, wie wohlkalkuliert der Ausstellungszeitraum gesetzt war und dass damit gleich mehrere inoffizielle Anlässe für ihre Veranstaltung nahelagen. Selbstredend wurden der 1. und 2. September 1872 nicht zufällig als Termine für die Eröffnung und die Publikumsfreigabe gewählt. Sie fielen mit dem Jubiläum der kriegsentscheidenden Schlacht von Sedan (1870) zusammen, in der das französische Heer vernichtend geschlagen und Kaiser Napoleon III. (1808–1873) arretiert worden war.⁴⁷⁸ Der Gedenktag der französischen Kapitulation am 2. September 1870, der sogenannte Sedantag, hatte nach der Reichsgründung zwar nicht den offiziellen Status, sehr wohl aber die kulturelle Bedeutung eines Nationalfeiertags erreicht.⁴⁷⁹

Obwohl die Ausstellung und ihre Eröffnungsfeier von den Initiatoren selbst nicht in direkten Zusammenhang mit dem Sedan-Jubiläum gestellt wurden, war die implizite Verbindung zu diesem Gedenktag allein wegen des vom Kronprinzen gewählten Ausstellungslokals überdeutlich. Wie zuvor gezeigt, bildete zudem ein Teil der im Zeughaus aufbewahrten historischen Waffen den Kern der Schau. Die ebenfalls dort aufbewahrten Trophäen aus dem Deutsch-Französischen Krieg wie „der rostige Schlüssel der Festung Sedan“ waren hingegen aus den Sälen entfernt worden: „[...] kein Beutestück, keine eroberte Waffe, keine französische Fahne war dem Zuschauer vor Augen gerückt, vielmehr [blieb] diese reiche, blutige Errungenschaft [...] in einem verschlossenen Raume“ verborgen.⁴⁸⁰ Angesichts des Ruhmes, den Friedrich Wilhelm als Oberbefehlshaber der Dritten Armee während der Schlacht erlangt hatte, der Bedeutung dieses Sieges für die Reichseinigung und nicht zuletzt der tiefen Erbfeindschaft mit Frankreich, erscheint das Verbergen der französischen Trophäen zunächst unverständlich. Der Kriegsberichterstatler Adolph Zehlicke (1834–1904) begründete es damit, „daß man jede eitle Prahlerei und Ruhmsucht, jede oberflächliche Neugier fern halten [sic] und Zeugniß dafür ablegen [wollte], daß Krieg und Sieg nur zur Befestigung des Gemeinwohles, der bürgerlichen Arbeit und der Friedenswerke dienen sollen.“⁴⁸¹ Doch auch ohne ein ostentatives Zurschaustellen der Beutewaffen und ohne explizite Erwähnung der Schlacht, war der große Sieg über Frankreich allein durch die Wahl des Eröffnungszeitraums und des Ausstellungsortes omnipräsent.

478 Vgl. exempl. Ohnezeit, Maik: *Das Ende des Deutsch-Französischen Krieges, die Reichsgründung und die Annexion Elsaß-Lothringens*. In: Ganschow/Haselhorst/Ohnezeit 2013 S. 191–228.

479 Auch am Abend des 1. September fanden oft schon erste patriotische Feierlichkeiten statt. Vgl. Koch, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*. Darmstadt 2013. S. 51–64.

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

481 Ebd.

Allerdings schien diese vermeintliche Bescheidenheitsgeste nur an einen Teil des Ausstellungspublikums gerichtet. Laut der Wiener *Deutschen Zeitung* hatte der Kronprinz es sich nicht nehmen lassen, die französischen Trophäen im Rahmen der Eröffnungsfeier gemeinsam mit dem Großfürsten Nikolaus (1831–1891), der anlässlich des für das junge Kaiserreich diplomatisch so bedeutsamen Drei-Kaiser-Treffens in Berlin weilte, zu besichtigen.⁴⁸² Während der Thronfolger seine militärischen Erfolge der Öffentlichkeit gegenüber bescheiden in den Hintergrund stellte und im Kontext der Ausstellung als kunstliebender Förderer des heimischen Gewerbes auftrat, verbarg er seinen Feldherrnstolz dem Vetter gegenüber nicht. Die naheliegende Annahme, er könnte die Beutewaffen während des späteren Ausstellungsbesuchs Franz Josephs I. von Österreich (1830–1916) und Zar Alexanders II. (1818–1881) im Anschluss an die Drei-Kaiser-Zusammenkunft ebenfalls vorgeführt haben, lässt sich bislang nicht durch Quellen verifizieren.⁴⁸³ Doch war die Besichtigung in das Begleitprogramm der Freundschaftsvisite der beiden Herrscher integriert, worin ein weiterer Grund für die Wahl dieses konkreten Ausstellungszeitraums erkennbar wird. In ihrem erweiterten historischen Kontext ist die Gewerbeausstellung somit unmissverständlich als kulturelle Machtdemonstration des neu gegründeten Reiches zu werten.

Die Gemäldeausstellung zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares (1883) führte den Anlass ihrer Veranstaltung bereits im Titel. An früherer Stelle wurde deutlich, dass Bode die Gelegenheit nutzte, um das schon länger vorbereitete Programm zur Neugestaltung der Berliner Museumslandschaft vorzustellen. Die Einbettung der Ausstellung in den höfischen Festrahmen stellte offenbar eine taktische Notwendigkeit dar, die dem Vorhaben breites öffentliches Interesse und damit Nachdruck bei den verantwortlichen Stellen verschaffte – nicht zuletzt auch beim Kaiser. Die Fürsprache des Kronprinzenpaares allein genügte nicht, um die umfassenden Änderungspläne und langfristig auch den Neubau des avisierten Renaissance-Museums durchsetzen zu können. Wie Katrin Wehrys Studie zu Friedrich Wilhelms kulturpolitischer Arbeit zeigte, agierte dieser in seiner Rolle als Protektor der königlichen Museen zwar weitgehend frei, doch bedurften seine Anträge stets der Bewilligung seines ihm gegenüber oft willkürlich agierenden Vaters.⁴⁸⁴ Unter dem Vorwand, das Hochzeitsjubiläum des kunstliebenden Paares mit der Ausstellung zu zelebrieren, konnten die museumspolitischen Ziele jedoch scheinbar *en passant* veranschaulicht werden.

In ähnlicher Weise veranstaltete auch der KFMV 1906 seine erste Leihausstellung im Palais Redern „als Huldigung für Seine Majestät den Kaiser und König, den allergnädigsten Schirmherrn und das erste Mitglied des Vereins“ anlässlich der Feier der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars.⁴⁸⁵ Der ursprünglichen Planung zufolge sollte sie am Tag des Jubiläums, dem 27. Februar 1906, eröffnet werden. Da der Abriss des Palais jedoch in

482 Vgl. o. V.: *Berlin. 2. September*. In: DZ Nr. 241, 02.09.1872, S. 3. – Zum Drei-Kaiser-Treffen siehe: Wolter, Heinz: *Bismarcks Außenpolitik, 1871–1881. Außenpolitische Grundlinien von der Reichsgründung bis zum Dreikaiserbündnis*. Berlin 1983. S. 118–141.

483 Zu den Besuchen der fürstlichen Gäste siehe Kap. 4.2.3.

484 Vgl. Wehry 2013 S. 115–120. – Zur museumspolitischen Dimension der Schauen siehe Kap. 5.1.1.

485 Kat. KFMV 1906 unpag. [Vorwort].

Kürze bevorstand, musste der Ausstellungsbeginn um einen Monat vorverlegt werden.⁴⁸⁶ Die Eröffnung fiel nun auf den Geburtstag Kaiser Wilhelms, wodurch die Schau von gleich zwei festlichen Gelegenheiten gerahmt wurde.

Ob in der Anbindung der Ausstellung an das royale Jubiläum eine planvolle Absicht der Initiatoren zu erkennen ist, die über die vordergründige Ehrung des Kaisers hinausgeht, lässt sich nur annäherungsweise klären. Für den Verein könnten damit weitere Ziele wie die Gewinnung neuer Förderer oder das Halten aktueller Mitglieder in Verbindung gestanden haben. So hatte etwa Carl von Hollitscher noch im Jahr zuvor seinen Austritt angekündigt, sich schließlich aber doch an der Schau beteiligt und seine Mitgliedschaft fortgeführt.⁴⁸⁷ Bereits an früherer Stelle wurde vermutet, dass die Ausstellungen des KFMV für Bode ein Mittel zur ‚Ermunterung‘ seiner wichtigsten Mäzene darstellten, die sich hier mit ihren Sammlungen öffentlich präsentieren konnten. Der festliche Rahmen und der würdige Anlass nobilitierten die Veranstaltungen und enthoben sie ihrer Alltäglichkeit – nicht zuletzt durch die Anwesenheit des Kaisers selbst. Im nachfolgenden Kapitel sollen die Ausstellungen als Kontaktstellen zum Hof nochmals näher untersucht werden.

Darüber hinaus wirkten sich die festlichen Anlässe der Leihausstellungen unmittelbar auf deren inhaltliche Konzeption aus. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert finden sich in deutschen Städten zahlreiche Beispiele für Jubiläumsschauen, wobei insbesondere Kunst- und Museumsvereine zu ihren wichtigsten Initiatoren gehörten. Anlässlich ihrer Gründungsjubiläen, aber auch im Kontext regionaler Jahrestage präsentierten sie oftmals überblicksmäßig angelegte Ausstellungen aus lokalem Privat- und Museumsbesitz. Exemplarisch seien die große Kunstgewerbeausstellung zum 400. Gründungsjahr der Leipziger Messe (1897), die für das Jubiläum des Aachener Museumsvereins ausgerichtete *Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz* (1903) sowie die *Karlsruher Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* (1906) genannt, die anlässlich des 80. Geburtstags und der Goldenen Hochzeit des Großherzogs Friedrich I. (1826–1907) vom Badischen Kunstgewerbeverein veranstaltet wurde.⁴⁸⁸

In der Betrachtung dieser und weiterer Beispiele wird deutlich, dass Leihausstellungen, die in Verbindung mit einem konkreten äußeren Anlass initiiert wurden, oft ähnlich wie die Benefizausstellungen in Form von Universalschauen, das heißt ohne engeres kunstwissenschaftliches Programm gestaltet waren. Sie dienten als Zeugnisse der kulturfördernden Tätigkeit der beteiligten Akteure und gaben einen Überblick über deren vergangene wie aktuelle Leistungen. In ihrer Eigenschaft als prestigeträchtige Gelegenheitsausstellungen konnten sie selbstredend nur mit einer „besonderen Ausrede“ veranstaltet werden.

486 Vgl. Mackowsky 1905. – SMB-ZA, III KFMV 004, Bl. 1 f.: Protokoll der Vorstandssitzung vom 28.10.1905.

487 Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2246, unpag.: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 23.03.1905. – SMB-ZA, IV/NL Bode 1913, unpag.: Max J. Friedländer an Wilhelm Bode, 25.03.1905.

488 Vgl. Graul, Richard: *Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz*. Leipzig 1897. – o.V.: *Der Museumsverein zu Aachen*. In: *Kunstchronik* N. F. 14.1903, H. 28, 05.06.1903, Sp. 452 f. – o.V.: *In Karlsruhe*. In: *Kunstchronik* N. F. 17.1906, H. 32, 24.08.1906, Sp. 524.

Spezialausstellungen hingegen bedurften in der Regel keines offiziellen Anlasses, da sie sich aus ihrem Forschungsanspruch heraus legitimierten.⁴⁸⁹

Damit wird deutlich, weshalb Bode für die zweite Leihausstellung des KFMV einen formellen Anlass suchte. Der neue Verein hatte Konzept, Anspruch und Zielstellung der Schauen grundlegend geändert. Während die KG klaren kunstwissenschaftlichen Ambitionen gefolgt war, ihre Ausstellungen zur Erforschung teils wenig bekannter Kunstzweige genutzt und ihnen mit dem thematischen Fokus auf das Mäzenatentum der Hohenzollern zugleich einen klaren patriotischen Duktus verliehen hatte, konnte der Museumsverein keine derart spezifizierten Schauen veranstalten. Da die Beteiligung nun exklusiv seinen Mitgliedern vorbehalten blieb, war die Auswahl unter den verfügbaren Exponaten aufgrund der relativen Heterogenität ihrer Sammlungs- und Ankaufsstrategien sowie durch den Ausschluss anderer spezialisierter Privatsammlungen nun sehr viel stärker beschränkt.⁴⁹⁰ Unter dieser Prämisse war der KFMV prinzipiell auf Überblicksausstellungen festgelegt, die offenbar jedoch einer gewissen Rechtfertigung – eines offiziellen Anlasses – bedurften.

Angesichts der innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft dauerhaft verhandelten Luxus- und Konsumdebatte schien eine Ausstellung, bei der die Berliner *nouveau riche* ihre neuesten Ankäufe ohne besonderen Grund öffentlich zur Schau stellte, zu diesem Zeitpunkt undenkbar.⁴⁹¹ Daher entschied der Verein, die für 1909 geplante Schau kurzerhand als Portraitausstellung zu gestalten und sie als inhaltliche Ergänzung der im Vorjahr von der Akademie veranstalteten Ausstellung britischer Bildniskunst zu deklarieren.⁴⁹² Die Kuratoren gaben ihr damit vordergründig die Aufmachung einer Spezialausstellung, die sich über ihren Anspruch, die Entwicklung der älteren Portraitmalerie umfassender vorzustellen, rechtfertigte. Zugleich konnten sie so aus einer sehr viel größeren Menge potenzieller Exponate auswählen, da sie nicht auf eine bestimmte Region oder Epoche festgelegt waren und die allermeisten Mitglieder des KFMV historische Portraitmalerie besessen haben dürften.

Anhand der beiden von der Akademie der Künste ausgerichteten Spezialausstellungen, die jeweils anlässlich des Kaisergeburtstags initiiert wurden, zeigt sich die Tragweite dieser Verbindung zum royalen Jubiläum zuletzt in besonderer Deutlichkeit. Zugleich wird hier die Disparität von offiziellem und tatsächlichem Anlass speziell in der Berichterstattung nationaler und internationaler Medien, eindrucklich vorgeführt. Deren oftmals widersprüchliche Aussagen wurden anhand diverser Beispiele bereits hinreichend illustriert.

489 Künstlerretrospektiven, die als eine Unterkategorie der spezialisierten Privatbesitzausstellungen in der Regel anlässlich des Geburts- oder Todesjahres der betreffenden Künstler und Künstlerinnen stattfanden, bilden hiervon natürlich die Ausnahme.

490 So fand etwa auch die 1927 von Wilhelm Bode, Hermann Voss und Irene Kunze-Kühnel (1899–1988) veranstaltete Ausstellung italienischer Barockmalerei außerhalb des KFMV statt. Vgl. Kat. Wertheim 1927.

491 Vgl. Kuhrau 2005 S. 105–107. – Breckman 1991 S. 485–505.

492 Vgl. Kat. KFMV 1909³ unpag. [Vorwort].

Im Fall der *Ausstellung älterer englischer Meister* (1908), die als kulturdiplomatische Versöhnungsgeste gegenüber dem Vereinigten Königreich fungierte, wird angesichts des überaus knappen Zeitraums von nicht einmal drei Monaten, innerhalb dessen dieses Großprojekt verwirklicht wurde, deutlich, wie wichtig den Initiatoren die Anbindung an das Hoffest und den Staatsbesuch des Kaiserpaars gewesen sein musste. Diese offiziellen Anlässe hatten wesentlich dazu beigetragen, die Außenwirkung der Schau zu steuern. So bezeichnete der Publizist Fritz Stahl (1864–1928) die Beteiligung der britischen Besitzer in seinem Ausstellungsbericht als einen „prächtigen Huldigungszug“ gegenüber dem Deutschen Kaiser und auch in der internationalen Presse wurde wiederholt betont, dass sich einige Leihgeber nur deshalb zur Bereitstellung ihrer Kunstschatze bereiterklärt hätten, um Wilhelm II. eine Höflichkeit zu erweisen.⁴⁹³ So wirkte der feierliche Rahmen als Ansporn und Multiplikator für die Gewinnung der britischen Leihgeber. Zugleich wurde der Anschein erweckt, als wäre die englische Beteiligung an der Ausstellung und damit an den Feierlichkeiten zum Kaisergeburtstag tatsächlich als ein Akt der Ehrerbietung gegenüber Wilhelm II. zu verstehen, womit letztlich die erhoffte Aussöhnung des englischen Volkes mit dem Kaiserreich antizipiert wurde. Nicht zuletzt wollte man gewiss auch der für den Sommer 1908 angesetzten *Franco-British-Exhibition* zuvorkommen.

Möglicherweise hatte die Anbindung an den Kaisergeburtstag zunächst jedoch als Vorwand gedient, um die Ausstellung überhaupt in dieser Weise umsetzen zu können. In der Überschau der zeitgenössischen Berichterstattung fällt auf, dass der Zusammenhang zum Englandbesuch des Kaisers sowie zu den diplomatischen Freundschaftsbestrebungen stets erst nach ihrer formellen Eröffnung hergestellt wurde. In den Vorankündigungen wurde der politische Akzent der Ausstellung nicht angesprochen, später dagegen umso stärker betont. Angesichts der delikaten politischen Situation zwischen den Großmächten war ein vorsichtiges Taktieren in dieser Angelegenheit unerlässlich. Die Ausstellung von Beginn an offiziell in den Kontext der diplomatischen Beziehungen zu rücken, hätte bedeutet, die Konflikte offen einzugestehen, während ein nachträgliches Herstellen dieses Zusammenhangs – nach der erfolgreichen Durchführung des Projektes – die Festigung der deutsch-englischen Beziehungen vielmehr als ein Ergebnis dieses international bedeutsamen Kunstereignisses dargelegt hätte.

Die *Ausstellung vom Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* war von vorn herein als Festveranstaltung zu Ehren Wilhelms II. geplant und auf den Kaisergeburtstag terminiert.⁴⁹⁴ Auch hier steht zunächst die repräsentative Wirkung der Verbindung zum Hoffest im Vordergrund. Erst im Kontext der Eröffnungsfeierlichkeiten und weiteren offiziellen Veranstaltungen, die in den nachfolgenden Kapiteln beschrieben werden sollen, offenbarte sich die politische Dimension des Ausstellungsprojektes.

493 Stahl, Fritz: *Die großen englischen Maler. Zur Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: BTB 37.1908, Nr. 45, 25.01.1908, S. 1f; hier S. 1.

494 „Die Königliche Akademie der Künste beabsichtigt, zum Geburtstage Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1910 eine Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts zu eröffnen.“ GStA PK, BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40: Arthur Kampf an Oberhof- und Hausmarschall August Graf zu Eulenburg, 06.11.1909.

4.2.2 Vorbesichtigungen und Eröffnungsfeiern

In seiner Publikation *Die Vernissage* beschrieb Hans Peter Thurn, wie sich der ursprünglich nur den ausstellenden Künstlern vorbehaltene *varnishing day* oder *jour du vernissage*, der wortwörtlich als Firnis-Tag zur Fertigstellung ihrer zum Pariser Salon beziehungsweise zur Londoner Akademieausstellung eingereichten Gemälde diente, im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer institutionalisierten Veranstaltung der „kollektiven Initiation“ entwickelte.⁴⁹⁵ Dieses zunächst überwiegend praktischen Zwecken untergeordnete Künstlertreffen verschränkte sich allmählich mit der im Kunsthandel üblich gewordenen Vorbesichtigung der Verkaufs- und Auktionsgüter, dem *preview* oder *private view*, den Händler wie James Christie (1730–1803) oder Paul Colnaghi (1751–1833) um 1800 in London für Stammkunden und Ehrengäste eingeführt hatten.⁴⁹⁶ Veranstaltungen wie diese hatten aufgrund des exklusiven Zutritts für ausgewählte Kreise einen distinktiven Prestigewert. Nur mit einer persönlichen Einladung war es möglich, die Exponate noch vor der eigentlichen Öffnung zu besichtigen. Im Rahmen solcher *private days*⁴⁹⁷ konnten die lokalen Kultur-, Bildungs- oder Wirtschaftseliten ihrem Kunstgenuss ähnlich wie bei den Abendausstellungen der British Institution unter Ausschluss des ‚gewöhnlichen‘ Publikums nachgehen.

Im Laufe des Jahrhunderts entwickelte sich der anfangs nur für einen sehr kleinen Kreis gedachte *private view*, der sich nun sukzessive von den *varnishing days* löste,⁴⁹⁸ zu einem der gesellschaftlich bedeutendsten Kulturereignisse und vereinzelt gar zu einer regelrechten Massenveranstaltung. So gab die Vorbesichtigung zur Sommerausstellung der Schülerarbeiten der Royal Academy in Burlington House als eines der wichtigsten sozialen Events des Jahres stets den Auftakt zur Londoner *season*. Sie stand als zentraler Sammelpunkt der britischen Upperclass auf einer Stufe mit dem Pferderennen in Ascot oder Queen Victorias berühmter Gartenparty.⁴⁹⁹ Ähnlich bedeutsam wurde der *private view* auch für die Leihausstellungen der Royal Academy, die den Schauen der lebenden Künstler unmittelbar vorangingen. Henry Jamyn Brooks (1839–1925) stellte eine solche Vorbesichtigung für die Winterausstellung von 1888 dar (**Abb. 55**). Die Anwesenheit

495 Für das Folgende vgl. Thurn, Hans Peter: *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*. Köln 2002. S. 28–33. – Butlin, Mark: *Varnishing Days*. In: Ders./ Joll, Evelyn/Herrman, Luke (Hgg.): *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford 2003. S. 354–358.

496 Vgl. Thurn 2002 S. 29 f.

497 Laut Thurn wurden die Bezeichnungen *preview*, *private view* und *private days* synonym für verschiedene exklusive Kunstveranstaltungen verwendet. Der Begriff *Vernissage* taucht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kontext von Ausstellungseröffnungen auf, ist zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht eindeutig von der Vorbesichtigung abgegrenzt. Vgl. ebd. S. 30.

498 Ursprünglich gaben die englischen Akademiekünstler eine begrenzte Zahl von Einladungskärtchen an ihre Mäzene oder andere Personen aus, die dann zu bestimmten Zeiten dem *varnishing day* beiwohnen durften. Ähnliche Praktiken sind auch für den Pariser Salon bekannt. Vgl. ebd. S. 31.

499 Vgl. Heath, Elizabeth: *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy, 1888*. o. D. In: Webkatalog der National Portrait Gallery o. D. – Davidoff, Leonore: *The Best Circles: Society, Etiquette and the Season*. London 1974. S. 20–36.



Abb. 55 Henry Jamyn Brooks, *Private View of the Old Masters Exhibition, Royal Academy, 1888, 1889*, Öl auf Leinwand, 154,5 × 271,5 cm.

zahlreicher Künstler, Aristokraten und prominenter Persönlichkeiten der viktorianischen High Society verdeutlicht den Rang dieses Events als ein soziales Großereignis.⁵⁰⁰

Spätestens um 1900 war die Vernissage in ganz Europa fester Bestandteil der Ausstellungspraxis von Akademien, Galerien, Auktionshäusern, Kunstvereinen und Museen. Allerdings wurden Vorbesichtigung und Eröffnungsfeier nun häufig als separate Veranstaltungen organisiert, die jeweils ausschließlich an geladene Gäste adressiert waren. Hierzu waren die Ausstellungsräume mehrere Stunden lang für jeden, der eine Einladung vorweisen konnte, nach Belieben zugänglich. Die Eröffnungsfeiern hingegen folgten in der Regel einem festen Ablauf. Sie bestanden aus dem Empfang der Gäste und Honoratioren, einer oder mehreren Reden, der offiziellen Freigabe sowie einer geführten oder freien Besichtigung der Ausstellungsräume. Die eigentliche Öffnung für das zahlende Publikum wurde zumeist an einem der folgenden Tage ohne größeren Aufwand abgehandelt. Die Teilnahme an der ‚Initiation‘ blieb dagegen ausgewählten Kreisen vorbehalten.

Der skizzierten Praxis folgten auch die *previews* und Vernissagen der Berliner Privatbesitzausstellungen. Gestaltung und Umfang der einzelnen Veranstaltungen konnten jedoch stark variieren. In der Gesamtschau wird ersichtlich, dass die Eröffnungen derjenigen Ausstellungen, die unter der Schirmherrschaft der Mitglieder des Kaiserhauses standen

500 Unter den 66 Dargestellten lassen sich u. a. Akademiepräsident Sir Frederic Leighton (1830–1896), die Maler John Everett Millais (1829–1896) und Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), der Mäzen Alfred de Rothschild (1842–1918) und der Kunsthändler William Agnew (1825–1910), der Kritiker John Ruskin (1819–1900) sowie Premierminister William Ewart Gladstone (1809–1898) identifizieren. Vgl. Heath o. D.

oder ihnen zu Ehren ausgerichtet wurden, häufig mit besonderem Aufwand gestaltet waren, keineswegs aber einem einheitlichen Protokoll folgten.⁵⁰¹

Im Fall der Gewerbeausstellung im Königlichen Zeughaus fand laut Presseberichten bereits drei Tage vor der Eröffnungsfeier eine Vorbesichtigung für die Mitglieder des Komitees statt. Hierbei handelte es sich allerdings weniger um eine repräsentative Veranstaltung in der Manier der *private views* als vielmehr um eine letzte Abnahme der Ausstellungsräume. So berichtete die Berliner Börsenzeitung, das Komitee habe die Ausstellung „am Mittwoch besichtigt und seine volle Zustimmung zu den getroffenen Anordnungen ausgesprochen.“⁵⁰²

Die feierliche Eröffnung am 1. September 1872 entsprach dagegen viel eher dem Event-Charakter einer Vernissage, zumal sie vom Schirmherrn persönlich durchgeführt wurde.⁵⁰³ Kronprinz Friedrich Wilhelm fuhr pünktlich um 13 Uhr in Begleitung seiner Onkel Karl und Adalbert von Preußen (1811–1873) sowie ihrer jeweiligen Adjutanten am Portal des Zeughauses vor, wo er „mit jugendlicher Frische und Leichtigkeit [...] aus seinem Wagen durch die ihn lebhaft begrüßende Menge in das Zeughaus zu der Ausstellung“⁵⁰⁴ eilte, um dort von den Mitgliedern des Komitees in Empfang genommen zu werden. Durch das reich geschmückte Treppenhaus wurde er von Carl Grunow zur Ausstellung begleitet, wo er die anwesenden Ehrengäste – eine „ebenso erlesene als zahlreiche Gesellschaft“ begrüßte.⁵⁰⁵ Auf Einladung des Komitees waren der Berliner Oberbürgermeister Arthur Hobrecht (1824–1912), Vertreter der Ministerien sowie einiger städtischer Behörden, „der Akademie der Wissenschaften und Künste, der Universität, der Kaufmannschaft“ sowie „die Vorstände der Museen und höheren Unterrichtsanstalten, die Vertreter der Presse und gemeinnützigen Bildungsvereine“ – kurz Angehörige aller zentralen Berliner Kultur-, Bildungs-, Gewerbe- und Verwaltungsinstitutionen erschienen.⁵⁰⁶ Die genaue Zahl der Gäste ist nicht überliefert, Einlass erhielt jedoch nur, wer eine Einladungskarte vorweisen konnte.⁵⁰⁷

Auf die Begrüßung der Ehrengäste folgte in der großen Waffenhalle eine Rede Grunows, der Ziel und Bedeutung der Ausstellung darlegte und insbesondere dem Kronprinzen

501 Für die von der KG und dem KFMV veranstalteten Fallbeispiele liegen zu wenige Quellen vor, um konkrete Aussagen über die Abläufe der Eröffnungsveranstaltungen treffen zu können. Beide Institutionen boten geladenen Gästen eine Vorbesichtigung ihrer Leihausstellungen an, wobei lediglich die eigenen Mitglieder sowie die Leihgeber als Gäste genannt werden. Vgl. VZ Nr. 7.2.3–7.2.6, 7.2.8, 7.2.10.

502 o. V.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände*. In: BBZ 18.1872, Nr. 406, 31.08.1872, S. 7. – Weiterhin teilte das Komitee am Tag nach der Besichtigung Handelsminister von Itzenplitz mit, die Vorbereitungen seien nun so weit fortgeschritten, dass man das avisierte Eröffnungsdatum realisieren könne. Siehe: GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 141: Ausstellungskomitee an Heinrich von Itzenplitz, 29.08.1872.

503 Für das Folgende siehe insbes. HBH, Nr. 18.747, 02.09.1872, S. 4. – o. V.: *Hofnachrichten*. In: VZ Nr. 205, 03.09.1872, unpag. – KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469–472. – Zehlicke 1872.

504 Zehlicke 1872 S. 8.

505 KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

506 Zehlicke 1872 S. 8.

507 Vgl. ebd.

sowie allen Mitwirkenden für die Unterstützung des Vorhabens dankte, wobei er einzelne Leihgeber namentlich hervorhob.⁵⁰⁸ Daraufhin erklärte Friedrich Wilhelm die Ausstellung für eröffnet und Julius Lessing leitete gemeinsam mit Hauptmann Ining eine Führung durch die Räume. Nach etwa einer Stunde verließ der Kronprinz das Zeughaus wieder, womit die Eröffnung offiziell endete.⁵⁰⁹

Im Fall der Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars (1883) musste das geplante festliche Eröffnungsprogramm aufgrund der äußeren Umstände kurzfristig variiert werden. Rückblickend schrieb Bode: „Die Ausstellung war ein großer Erfolg, aber leider mußte die feierliche Eröffnung infolge des plötzlichen Ablebens des alten Prinzen Karl unmittelbar vor dem Festtage unterbleiben.“⁵¹⁰ Stattdessen fand am Abend des 24. Januar bei elektrischer Beleuchtung ein *private view* für „eine eingeladene Gesellschaft von Notabilitäten Berlins“ statt.⁵¹¹ Üblicherweise wurden Veranstaltungen wie diese aufgrund der Lichtverhältnisse im Winter auf die Mittagsstunden gelegt, doch konnte dank der neu installierten Glühlampen zum ersten Mal überhaupt in Berlin eine Abendausstellung veranstaltet werden, was für sich allein bereits eine Sensation darstellte.⁵¹² Unter den anwesenden prominenten Gästen befanden sich neben Kultusminister Gustav von Goßler (1838–1902) und seinen Ministerialräten unter anderem auch die Berliner Bürgermeister und Stadtverordnetenvorsteher, die Direktoren der königlichen Sammlungen, mehrere Mitglieder des Senats der Akademie sowie zahlreiche Künstler, Kunstfreunde und Pressevertreter.⁵¹³

Fruglos hatte die aufwändige Abendausstellung den eigentlichen Eröffnungsakt darstellen sollen, zu dem gewiss auch das Kronprinzenpaar mit seinen Gästen erschienen wäre. Die Veranstaltung war nun aber kurzerhand zur Vorbesichtigung umgemünzt worden. Die Tatsache, dass der Termin beibehalten und von so vielen Honoratioren wahrgenommen wurde, obwohl am selben Tag die Trauerfeier für den verstorbenen Prinzen im Berliner Dom stattgefunden hatte, zeugt von dem hohen kulturpolitischen Stellenwert der Ausstellung.⁵¹⁴ Sie war als einzige der für die Silberhochzeit geplanten Festveranstaltungen nicht abgesagt oder verschoben worden.⁵¹⁵

508 Vgl. KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

509 Vgl. C. St.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im kgl. Zeughause*. In: VZ Nr. 206, 03.09.1872, unpag.

510 Bode 1930 Bd. 2 S. 3. – Prinz Karl war am 21. Januar 1883 verstorben.

511 Pietsch, Ludwig: *Die Ausstellung im Akademiegebäude I*. In: VZ Nr. 42, 25.01.1883, unpag. – Vgl. weiterhin: o. V.: *Am gestrigen Abend*. In: BBZ 39.1883, Nr. 41, 25.01.1883, S. 7. – R. S.: *Eine festliche Gemälde-Ausstellung*. In: BTB 12.1883, Nr. 43, 26.01.1883, S. 2.

512 Vgl. Lessing 1883.

513 Namentlich genannt werden etwa der Historiker Theodor Mommsen, die Maler Adolf Menzel und Ludwig Knaus, der Generaldirektor der Königlichen Sammlungen Julius Meyer, der Leiter der Nationalgalerie Max Jordan, der Direktor des Kupferstichkabinetts Friedrich Lippmann sowie Robert Dohme und Julius Lessing. Vgl. R. S. 1883.

514 Vgl. o. V.: *Reglement zur feierlichen Einsegnung der sterblichen Hülle Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Carl Alexander von Preußen im Dom zu Berlin am 24. Januar 1883*. In: BBZ 39.1883, Nr. 39, 24.01.1883, S. 1.

515 Vgl. o. V.: *Wie wir erfahren*. In: BBZ 39.1883, Nr. 36, 22.01.1883, S. 3.

Die feierliche Eröffnung fand schließlich mit Genehmigung Kaiser Wilhelms I. und des Kronprinzen am Tag der Silberhochzeit, dem 25. Januar, statt. Das Ehrenpaar erschien in Begleitung seiner Töchter sowie des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818–1901) und dessen Sohn Karl August (1844–1894). Außer ihnen waren lediglich die Mitglieder des Komitees anwesend.⁵¹⁶ Detaillierte Presseberichte zum Ablauf des Besuchs liegen nicht vor, da diesmal offenbar keine Journalisten geladen waren. Doch ist von einer eher schlichten Veranstaltung auszugehen, zumal sich ein größerer feierlicher Empfang in der Trauerzeit für das Kaiserhaus verbot.⁵¹⁷

Über die begleitenden Veranstaltungen der Schauen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft liegen nur sehr vereinzelt Informationen vor. So fand die Eröffnung der Niederländerausstellung 1890 offenbar ohne größere Feierlichkeiten statt, doch hatte Wilhelm Bode zumindest „ein Private view [sic] für die Gesellschaftsmitglieder u[nd] die Aussteller“ geplant, der schließlich am 30. März veranstaltet wurde.⁵¹⁸ Noch am selben Tag hatte Kaiser Wilhelm II. seinen Besuch kurzfristig telegrafisch bei Paul Seidel ankündigen lassen, wobei Hausmarschall von Lyncker (1845–1923) deutlich machte, „Seine Majestät“ erwarte von ihm und Bode empfangen zu werden, „jeder ausgedehntere Empfang“ sei jedoch „bei diesem Anlaß ausgeschlossen“.⁵¹⁹ Ludwig Pietsch berichtete über diesen Termin:

Sonntag in den Mittagsstunden fand die Besichtigung dieser altniederländischen Ausstellung durch ein geladenes Publikum statt. Als erster Besucher erschien bereits vor 12 Uhr der Kaiser. Er verweilte etwa fünfviertel Stunden in den Räumen und nahm die ausgestellten Werke genau eingehend mit so lebhafter Theilnahme als überall bekundetem seinem Verständnis ihrer künstlerischen Vorzüge in Augenschein.⁵²⁰

Ganz ähnlich spielte sich zu Beginn des Jahres 1906 die Eröffnung der Ausstellung zur Silberhochzeit Kaiser Wilhelms und Auguste Viktorias im Palais Redern ab. Eine wirkliche Eröffnungszeremonie wurde auch hier nicht abgehalten. Es fand lediglich am Vortag der Publikumsöffnung, die auf den Geburtstag Kaiser Wilhelms (27. Januar) gelegt war, eine Vorbesichtigung statt, die wohl primär an die Mitarbeiter der Presse gerichtet war.⁵²¹ Wilhelm II. selbst hatte bereits am Nachmittag des 25. Januar die Räume besucht und war dort von den Vereinsmitgliedern mitsamt „ihren Damen“ in Empfang genommen worden.⁵²² Im Anschluss an einen Vortrag seines Oberhofmarschalls zu Eulenburg ließ

516 Vgl. NZ 36.1883, 26.01.1883, 1. Beiblatt, unpag.

517 Am folgenden Tag wurde die Schau zur regulären Öffnungszeit für das Publikum freigegeben Vgl. R. S. 1883.

518 Vgl. GStA PK VI. HA FA W. v. Bode Mappe II Nr. 34: Wilhelm Bode an Adolph Thiem, 11.03.1890.

519 SMB-ZA, IV/NL Bode 5068: Maximilian Freiherr von Lyncker an Paul Seidel, 30.03.1890. – Laut den Tageszeitungen war auch Kaiserin Auguste Viktoria bei dem Besuch zugegen. Vgl. o. V.: *Morgen, den 1. April*. In: BTB 21.1892, Nr. 165, 31.03.1890, S. 3. – o. V.: *Die Kaiserin*. In: BBZ 35.1890, Nr. 152, 31.03.1890, S. 2.

520 Pietsch, Ludwig: *Ausstellung niederländischer Kunstwerke I*. In: VZ Nr. 153, 01.04.1890, unpag.

521 o. V.: *Eine Ausstellung von Werken alter Kunst*. In: BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 3. – o. V.: *Berlin*. In: Kunstchronik N. F. 17.1906, H. 13, 26.10.1906, Sp. 201.

522 SMB-ZA, IV/NL Bode 1493/5: August von Dönhoff-Friedrichstein an Wilhelm Bode, 22.01.1906. – Weiterhin: o. V.: *Der Kaiser erschien heute im Automobil*. In: BTB 35.1906, Nr. 45, 25.01.1906, S. 4.

sich der Kaiser von Wilhelm Bode durch die Räume führen. In ihrem Aufbau ähnelte diese Veranstaltung einer Vernissage, wobei die intime, vereinsinterne Feier in Gegenwart des Kaisers einen aufwändigeren Eröffnungsakt mit zahlreichen Gästen ersetzte. Durch die Anwesenheit der Gattinnen wirkte der Termin vielmehr wie ein Privatempfang, ein exklusives soziales Event für die Mitglieder des KFMV, die Wilhelm II. auf diese Weise ehren und ihm zugleich ein wenig nahekommen durften. So schrieb Carl Hollitscher kurz darauf an Bode:

Ich war [...] gerade in dem Zimmer, wo die Mehrzahl meiner Bilder hängen als Sie S. Majestät dahin geleiteten & bemerkte auch, wie S. Majestät einige meiner Bilder betrachtete. Auch war ich unter dem Eindrucke, daß Sie mich sahen. Mich [...] bemerkbar machen konnte ich aber nicht, das geht gegen meine Natur.⁵²³

Hollitscher hatte offenbar gehofft, Bode würde ihn dem Kaiser bei dieser Gelegenheit vorstellen. Abermals wird die Rolle der Ausstellungen als Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit der Krone erkennbar. Dies war fraglos bei einer eher offiziösen Feier grundsätzlich leichter möglich als im Rahmen größerer formeller Veranstaltungen. Wie das vorangegangene Beispiel verdeutlichte, bevorzugte der Monarch wohl selbst dieses privatere Format. So lehnte er auch später (ohne Angabe von Gründen) die Bitte ab, die Portraitausstellung des KFMV (1909) persönlich zu eröffnen und wünschte stattdessen erneut eine separate Vorbesichtigung.⁵²⁴

Die Eröffnungsfeiern der Ausstellungen englischer und französischer Meisterwerke in der Akademie waren ebenso wie die Ausstellung im Palais Redern kurz vor dem Kaisergeburtstag, dem Höhepunkt der winterlichen Hofsaaison, angesetzt.⁵²⁵ Anlässlich dieser diplomatisch hochbedeutenden Veranstaltungen bildete Wilhelm II. nunmehr den Mittelpunkt zweier großer Eröffnungszeremonien.

Die Einweihung der englischen Ausstellung fand am 25. Januar 1908 um zwei Uhr nachmittags statt, nachdem am Vortag bereits eine Pressebesichtigung angesetzt war.⁵²⁶ Zur Eröffnung hatten sich die „ersten Kreise der Berliner Gesellschaft eingefunden“, darunter die Kultus- und Finanzminister Ludwig Holle (1855–1909) und Georg von Rheinbaben (1855–1921), der Diplomat Axel von Varnbühler (1851–1937) sowie der britische Gesandte Frank Lascelles (1884–1920) mit seinem Botschaftspersonal.⁵²⁷ Darüber hinaus waren

523 SMB-ZA, IV/NL Bode 2614: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 27.01.1906.

524 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 79: Abschrift eines Telegramms von August Graf zu Eulenburg an den KFMV vom 27.03.1909. – Der *private view* für geladene Gäste fand am Tag nach der Besichtigung durch den Kaiser statt. Ob die Vereinsmitglieder am Vortag zugegen waren, ist nicht bekannt. Vgl. o. V.: *Die Ausstellung alter Portraits aus Privatbesitz*. In: VZ Nr. 151, 31.03.1909, unpag.

525 Der Kaisergeburtstag bildete in wilhelminischer Zeit stets den Mittelpunkt der auf Januar und Februar konzentrierten Hoffestlichkeiten. Vgl. Kohlrausch, Martin: *Zwischen Tradition und Innovation. Das Hofzeremoniell der wilhelminischen Monarchie*. In: Biefang, Andreas/Epkenhans, Michael/Tenfelde, Klaus (Hgg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871–1918*. Düsseldorf 2008. S. 31–51; bes. S. 38.

526 Vgl. o.V.: *Die englische Ausstellung*. In: BBZ 89.1908, Nr. 41, 25.01.1908, S. 12. – Ebd. Nr. 42, 27.01.1908, S. 7. – o.V.: *Old English Masters in Berlin*. In: Times Nr. 38.545, 27.01.1908, S. 5f.

527 BBZ 89.1908, Nr. 41, 25.01.1908, S. 12.

sämtliche Mitglieder der Akademie sowie Vertreter der städtischen Behörden anwesend, um den Kaiser und seine Entourage in Empfang zu nehmen. Der Ehrengast war gemeinsam mit seiner Gattin, seinem Stellvertreter und Flottenchef Prinz Heinrich (1862–1929), seinem Sohn August Wilhelm (1887–1949), dem Prinzenpaar von Schaumburg-Lippe sowie einem Großteil des Hofstaats erschienen. Nach ihrer Ankunft wurden die hohen Herrschaften von Arthur Kampf in den Vorraum des neuen Akademiegebäudes geführt, wo der Kaiser zunächst den englischen Botschafter begrüßte und sich dann mit mehreren Gästen unterhielt. Im großen Saal hielt Götz von Seckendorff die Eröffnungsrede, in der er das Zustandekommen der Ausstellung darlegte und dem Kaiser im Namen der Akademie seinen Dank aussprach. Dieser „antwortete mit einem Händedruck“, worauf ein zweistündiger Rundgang durch die Ausstellungsräume begann.⁵²⁸

Noch wesentlich aufwändiger war schließlich die Eröffnung der Ausstellung französischer Kunst zwei Jahre darauf gestaltet.⁵²⁹ Die Kaiserfamilie erschien wiederum mit ihrem Hofstaat und einer Schar von Generälen im großen Empfangssaal der Akademie. Hier wurde sie von den Machern der Ausstellung, von Botschafter Cambon und seinen Mitarbeitern, Reichskanzler von Bethmann Hollweg, dem Staatssekretär des Auswärtigen Amtes Wilhelm von Schoen (1851–1933), einer prominent besetzten Pariser Künstlerdelegation, den Angehörigen der Berliner französischen Kolonie und allem „was das künstlerische, das amtliche und das gesellschaftliche Berlin an interessanten Persönlichkeiten aufzuweisen hat“ erwartet.⁵³⁰ Zum weiteren Ablauf berichtete die Zeitschrift *Germania*:

Ihnen öffnet sich auf besonderen Wunsch des Kaisers der abgeschlossene Raum, in dem die Eröffnungs-Zeremonie stattfindet. [...] Die Oberhofmeisterin der Kaiserin Gräfin von Brockdorff sowie Kammerherr von Knesebeck erscheinen. Ihr Eintritt kündigt den Eintritt des Kaiserhauses an. Die Versammlung ordnet sich und bildet Spalier. Die Kronprinzessin [...] wird vom Prinzen August Wilhelm geführt. Dann folgen, unter Vorantritt des Oberhofmarschalls Grafen von Eulenburg, mit großem Hofstaat der Kaiser und die Kaiserin. [...] Die Majestäten begaben sich sofort nach dem inneren Empfangsraum, in dem sich ein zwangloser Cercle entwickelt. Das Kaiserpaar unterhält sich ganz besonders mit den Mitgliedern der französischen Akademie, insbesondere mit den Malern Bonnard, Cormon und Ferrier, dem Bildhauer Mercier, mit Louis Bernier und Jules Comte und läßt sich auch die Herren Henry von Rothschild, den Grafen Camondo und Herrn Dreyfuß vorstellen. Graf von Seckendorff [...] gibt in französischer Sprache eine kurze Geschichte dieser Ausstellung, die von der gegenseitigen Achtung und der Entente zweier großer Nationen zeuge und in Frankreich mit Enthusiasmus begrüßt worden sei. Nachdem der Kaiser mit einigen wenigen französischen Worten die Ausstellung für eröffnet

528 Ebd.

529 Vgl. o. V.: *Die Eröffnung der französischen Ausstellung*. In: BBZ 55.1910, Nr. 40, 25.01.1910, S. 3. – o. V.: *Une «journée française»*. In: Gaulois 45.1910, Nr. 11.792, 26.01.1910, S. 2. – o. V.: *L'Exposition française de Berlin. La visite de L'Empereur*. In: PP 35.1910, Nr. 12.142, 26.01.1910, S. 3. – *Echo de Paris* 27.1910, Nr. 9.307, 26.01.1910, S. 4. – o. V.: *Die Eröffnung der französischen Kunstausstellung*. In: *Germania* 39.1910, Nr. 26, 26.01.1910, unpag.

530 *Germania* 39.1910, Nr. 26, 26.01.1910.

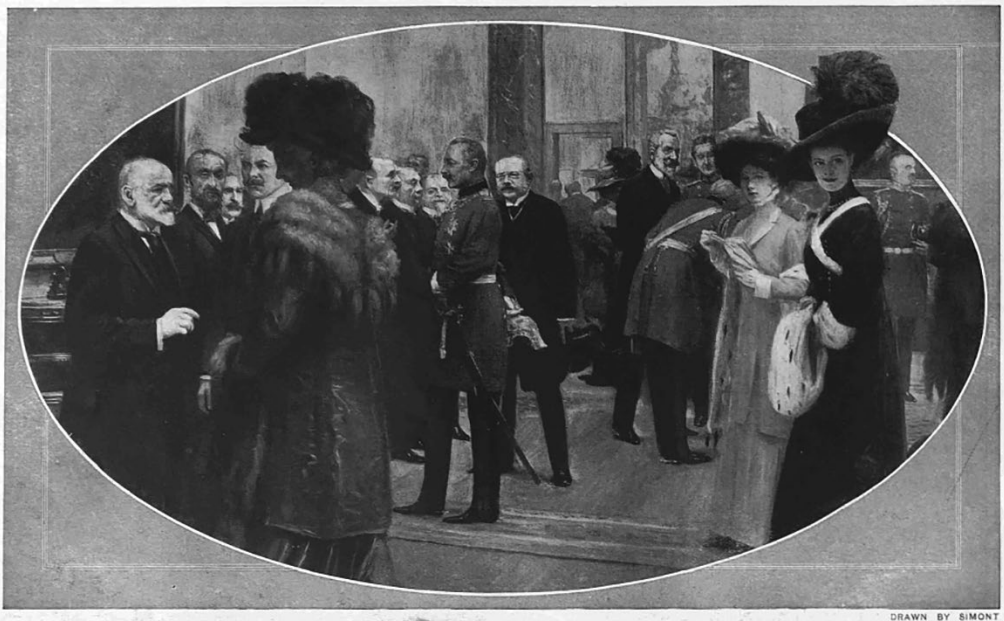


Abb. 56 José Simont, *The German Emperor inspecting the pictures at the French Exhibition in Berlin, 1910*, Montagezeichnung, Maße und Verbleib unbek.

erklärt hatte, begann unter Führung der Professoren Kampf, Justi und Koeppling die Besichtigung der Kunstwerke.⁵³¹

In der detaillierten Wiedergabe wird der höfisch-zeremonielle Charakter dieser minutiös geplanten Eröffnungsfeier deutlich. Von der Auswahl und Reihenfolge der eintretenden Personen, über das Spalierstehen der Gäste, bis hin zum Cercle entsprach jeder Schritt der höfischen Etikette. Regisseur dieses Schauspiels war August zu Eulenburg, der das höfische Festgebaren seit 1883 in seiner Funktion als Zeremonienmeister geprägt hatte.⁵³²

Eine in der britischen Zeitung *The Sphere* abgebildete Montagezeichnung (**Abb. 56**) des Illustrators José Simont (1875–1968) und die Skizze eines unbekanntes Künstlers (**Abb. 57**) in der Tageszeitung *Le Matin*, zeigen den Kaiser sowie weitere Mitglieder des Königshauses als Gäste der Vernissage. Es handelt sich hierbei um die einzigen bekannten Darstellungen, die die Ausstellungsräume während der Eröffnungszeremonie beziehungsweise in Anwesenheit eines Publikums wiedergeben. Wilhelm II., der in Kürassieruniform mit Degen und Paradehelm erschienen war, wird jeweils im Gespräch mit den französischen Delegierten dargestellt. Während Simont eine idealisierte Version des Cercle entwarf, für die er die bekannten Persönlichkeiten offenbar zeitgenössischen Portraits nachempfand, um sie in den nicht eindeutig zuzuweisenden Ausstellungsraum zu montieren, gab der Zeichner des *Matin* eine vergleichsweise realistische Situation wieder, die den Kaiser

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Vgl. Kohlrausch 2008 S. 34. – Weiterhin: GStAPK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 40, unpag.: Paul Seidel und August Graf zu Eulenburg an Arthur Kampf, 16.12.1909.



Abb. 57 Unbek. Künstler, *L'empereur et l'impératrice d'Allemagne, conduits par MM. Roujon et Bonnat, visitent l'exposition d'art français, à Berlin (Croquis de l'envoyé special d'illustration)*, 1910, Zeichnung, Maße und Verbleib unbek.

gemeinsam mit Henry Roujon und Léon Bonnat bei der Betrachtung einer Reihe von Gemälden zeigt. Die typische alternierende Hängungsweise der Werke zeugt von einer hohen Authentizität der Zeichnung.⁵³³

Natürlich stellte diese besondere Form des Eröffnungszeremoniells in der Gesamtsicht auf die untersuchten Schauen eine Ausnahme dar. Doch verdeutlicht der besondere Aufwand, mit dem diese Vernissage gestaltet wurde, nicht nur den hohen diplomatischen Rang der Ausstellung, sondern auch die zentrale Bedeutung der Anwesenheit des Kaiserhauses für dieses sozial wie politisch herausragende Kunstereignis. Im Folgenden sollen die Ausstellungen daher als Orte schichtenübergreifender Zusammenkünfte und als Berührungspunkte mit dem Hof nochmals ausführlicher betrachtet werden.

4.2.3 Royale Besuche – Leihausstellungen und Hofgesellschaft

Auch außerhalb der Eröffnungszeremonien statteten die Mitglieder des Kaiserhauses den Ausstellungen immer wieder Besuche ab. Diese konnten entweder mit weiteren offiziellen Anlässen verbunden gewesen sein oder private, eher informell gestaltete Besichtigungen

⁵³³ Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um die linke Seitenwand des großen Hauptsals (3) der Akademie. Die Annahme basiert auf der im Hintergrund sichtbaren Schrägwand, die sich nur in diesem Saal befand. Der Kaiser dürfte in diesem Moment somit Watteaus *Nymphe mit der Sonnenblume* (Kat. Nr. 70) aus der Sammlung Rothschild betrachtet haben.

dargestellt haben. Hierüber informierte die Berliner Presse meist in sehr knapper Form im Kontext der Hof- oder Lokalnachrichten, doch enthalten auch die Protokolle und Korrespondenzen der veranstaltenden Akteure vereinzelt Anmerkungen dazu. Genaue Details über die Abläufe dieser Besuche sind zumeist aber nicht überliefert. So können die erhaltenen Quellen zwar oft nur wenig über die Öffentlichkeitswirksamkeit respektive die Exklusivität dieser Ausstellungsbesichtigungen aussagen, doch geben sie Informationen darüber, inwiefern das Kaiserhaus auch über die Eröffnungsfeierlichkeiten hinaus Interesse an den Ausstellungen zeigte, wie diese an übergeordnete höfische Zusammenhänge angebunden wurden und welchen Stellenwert sie für die Majestäten innerhalb des Kulturkalenders einnahmen.

Eine offizielle Visite der Gewerbeausstellung fand beispielsweise am 11. September 1872 im Rahmen des Abschiedsprogramms für Kaiser Franz Joseph I. und Zar Alexander II. im Kontext der Monarchen-Zusammenkunft statt.⁵³⁴ Sie besuchten das Zeughaus auf Einladung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm am Tag ihrer Abreise gemeinsam mit ihm und den Großfürsten Alexander (1845–1894), Wladimir (1847–1909) und Nikolaus, dem Bruder des Zaren, der schon bei der Eröffnung zugegen gewesen war. Eine Wiener Zeitschrift berichtete hierzu:

Um 3 Uhr Nachmittags [sic] fuhr der Kaiser Franz Josef [sic] nach der Gewerbeausstellung, welche sich im Zeughause befindet. Der Kronprinz erwartete, als Protektor der Ausstellung, an der Spitze sämtlicher Aussteller und des Zeughaus-Kommando's unseren Kaiser. Die Besichtigung dauerte kaum eine halbe Stunde, als schon der Ober-Bürgermeister vorfuhr, um den österreichischen Kaiser durch die Stadt zu geleiten [...].⁵³⁵

Trotz der unerwartet kurzen Dauer dieses Besuchs wurde der Empfang der royalen Gäste mit großem Aufwand gestaltet. Ob sich das Erscheinen „sämtlicher Aussteller“ auf die Leihgeber oder vielmehr nur die Mitglieder des Komitees bezog, bleibt ungewiss.⁵³⁶ Gleichwohl war innerhalb beider Gruppen ein großer Personenkreis vertreten, der nicht dem Hof zugehörte und üblicherweise nicht unmittelbar an höfischen Ereignissen teilhaben konnte. Nun aber wurde auch einigen Angehörigen des Bürgertums die Ehre zuteil, diesem besonderen Anlass beizuwohnen und die Ankunft der Monarchen mitzuerleben. Eine wirkliche Bewertung solcher Ereignisse fällt allerdings schwer, zumal ein klares Desiderat in der Untersuchung von Kunstaustellungen als Begegnungsorte von Herrschern und Untertanen beziehungsweise von Hochadel und Bürgertum besteht.⁵³⁷

534 Vgl. o. V.: *Berlin 12. September (Schlußbericht über die Kaiserzusammenkunft)*. In: PA Nr. 217, 13.09.1872, S. 2. – o. V.: *Die beiden kaiserlichen Gäste*. In: *Fremden-Blatt* Nr. 233, 25.08.1872, S. 2.

535 L. W.: *Post von nah und fern. Aus Berlin (Von unserem Spezial-Berichterstatter) – 12. September*. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1.1872, Nr. 171, 14.09.1872, S. 5. [Der Bericht bezieht sich auf den Vortag].

536 Da die beteiligten fürstlichen Leihgeber gewiss konkret erwähnt worden wären, ist davon auszugehen, dass sie bei diesem Empfang nicht zugegen waren.

537 Mit der Begegnung zwischen Volk und Herrscher befasste sich bislang u. a. Huch, Gaby: *Zwischen Ehrenpforte und Inkognito: Preußische Könige auf Reisen: Quellen zur Repräsentation der Monarchie zwischen 1797 und 1871*. Berlin 2016.

Bemerkenswert erscheint in diesem Kontext auch die Begrüßung der Regenten durch das Zeughauskommando. Es handelte sich hierbei zwar kaum um einen aufwändigen Empfang mit militärischen Ehren, wie er bis heute Teil des diplomatischen Zeremoniells bei Staatsbesuchen darstellt, zumal erst wenige Tage zuvor ein Großer Zapfenstreich zu Ehren der kaiserlichen Gäste veranstaltet worden war.⁵³⁸ Doch kann das Erscheinen der Mitglieder des Artillerie-Depots als ein Element des Staatsprotokolls gewertet werden, der die Ausstellungsbesichtigung des Zaren und des österreichischen Kaisers als Teil des kulturellen Begleitprogramms in den Kontext dieser für das junge Kaiserreich diplomatisch höchstwichtigen Zusammenkunft einbettete.

Darüber hinaus stieß die Gewerbeausstellung auf ein reges Interesse vonseiten des Kaiserhauses sowie anderer fürstlicher Gäste. So besichtigte die Prinzessin Karl, Marie von Preußen (1808–1877), deren Gatte seine historische Waffensammlung dort präsentierte, die Ausstellung mehrfach ausgiebig.⁵³⁹ Kaiser Wilhelm I., der Kronprinz und die in Berlin weilende Großfürstin Helene von Russland (1807–1873) statteten dem Zeughaus ebenfalls Besuche ab.⁵⁴⁰ Wer die kaiserlichen Gäste bei diesen Gelegenheiten empfing und begleitete und ob das übrige Publikum währenddessen Zutritt zur Ausstellung erhielt, ist den knappen Quellen nicht zu entnehmen.

Der Festaussstellung zu Ehren des Kronprinzenpaares 1883 statteten ebenfalls zahlreiche, deutsche wie europäische Hochadlige, die für das Hochzeitsjubiläum nach Berlin gereist waren, ihren Besuch ab. Dies gilt sowohl für den ursprünglich angesetzten Festzeitraum Ende Januar als auch für die im darauffolgenden Monat nachgeholtten Feierlichkeiten. Bereits am 26. Januar besichtigte Kronprinzessin Victoria die Ausstellung ein zweites Mal, nun gemeinsam mit ihrer Schwägerin, der Zarin Marija Alexandrowna (1853–1920). Im Laufe des Nachmittags erschienen weitere fürstliche Gäste, die Berlin trotz des Aufschubs der Feierlichkeiten noch nicht verlassen hatten.⁵⁴¹

Da die Ausstellung am selben Tag für die Öffentlichkeit freigegeben wurde, stellt sich die Frage, ob die hohen Herrschaften die Räume gleichzeitig mit den ‚gewöhnlichen‘ Besucherinnen und Besuchern besichtigten oder erst nachmittags, während der Schließzeit eintrafen. Direkte Quellen liegen hierzu nicht vor. Wohl gemerkt war der Eintrittspreis während der ersten Tage jedoch doppelt so hoch angesetzt wie für die übrige Ausstellungszeit.⁵⁴² Somit ist davon auszugehen, dass das anwesende Publikum während der Besuche der fürstlichen Gäste in seiner Masse reduziert und auf ein bestimmtes Klientel beschränkt bleiben sollte.

Friedrich Wilhelm und Victoria besuchten die ihnen gewidmete Ausstellung insgesamt fünf Mal gemeinsam und je ein weiteres Mal separat. Während einer abendlichen

538 Vgl. Wohlan, Martina: *Das diplomatische Protokoll im Wandel*. Tübingen 2014. S. 218–220. – Zum Großen Zapfenstreich am 7. September 1872 siehe: o. V.: *Die Drei-Kaiser-Vereinigung*. In: *Provinzial-Correspondenz* 10.1872, Nr. 37, 11.09.1872, unpag.

539 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 18.1872, Nr. 442, 21.09.1872, S. 2.; Nr. 468, 06.10.1872, S. 2.

540 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 18.1872, Nr. 456, 29.09.1872, S. 2. – o. V.: *Deutschland*. In: VZ Nr. 229, 01.10.1872, S. 1; Nr. 233, 05.10.1872, S. 1.

541 Vgl. o. V.: *Deutschland. Hof- und Personalmeldungen*. In: NAZ 22.1883, Nr. 44, 27.01.1883, S. 2.

542 Vgl. o. V.: *Locales und Vermischtes*. In: BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6 f.

Besichtigung ließen sie sich die Wirkung der elektrischen Beleuchtung von Bode, Hainauer und von Seckendorff vorführen.⁵⁴³ Die Komiteevorsitzenden übernahmen auch den Empfang und die Führung des Kaisers kurz vor Schluss der Ausstellung.⁵⁴⁴ Diesem Termin wohnten neben dem Kronprinzenpaar unter anderem auch das Sächsische Königs-paar, der österreichische Kronprinz Rudolf (1858–1889) sowie Edward Prince of Wales (1841–1910) bei. Für Oscar Hainauer, der als einziger der Anwesenden nicht dem Hof angehörte oder wie Bode regelmäßig dort verkehrte, dürften diese Termine ein besonderes Privileg dargestellt haben. Gewiss erhielt der Sammler dabei auch die Gelegenheit, den fürstlichen Gästen das von ihm ausgestattete Renaissance-Kabinett vorzuführen.

Anders als seine Eltern stattete Kaiser Wilhelm II. den Schauen nur selten offizielle Besuche ab. Dies mag vielleicht weniger mit seinem Desinteresse als mit den zusätzlichen Verpflichtungen in Zusammenhang stehen, die er als Kaiser zu absolvieren hatte, während sein Vater während seiner Anwartschaft auf den Thron bekanntlich vom politischen Tagesgeschäft ferngehalten wurde.⁵⁴⁵ Wie anhand der Ausstellungen von 1890, 1906 und 1909 deutlich wurde, bevorzugte Wilhelm II. zudem eher privat gehaltene Vorbesichtigungen, wobei die Grenzen zwischen *preview* und Vernissage bei diesen Anlässen oft verschwammen.

Während der Rokoko-Ausstellung im Frühjahr 1892 war Wilhelm II. auf Reisen.⁵⁴⁶ Kaiserin Auguste Viktoria besichtigte die Ausstellung hingegen mehrmals. Sie kam bereits am Tag der Vorbesichtigung in die Akademie und später noch einmal gemeinsam mit Prinzessin Feodora von Schleswig-Holstein (1874–1910). Die Schwestern ließen sich von Paul Seidel durch die Räume führen, wobei sich die Kaiserin „besonders für die zahlreichen Gegenstände, die seit ihrem ersten Besuch neu hinzugekommen waren“, interessiert haben soll.⁵⁴⁷ Auch durch die Renaissance-Ausstellung (1898) ließ sich die Kaiserin von einem der Kuratoren begleiten. Die Führung übernahm diesmal Richard Stettiner.⁵⁴⁸ Wilhelm II. blieb wiederum fern, da er sich während der Frühjahrs- und Sommermonate üblicherweise nur selten in Berlin aufhielt.⁵⁴⁹

Während die Schauen des KFMV kaum auf das Interesse der Angehörigen des Herrscherhauses stießen, wurde die Ausstellung englischer Meister (1908) während ihrer kurzen Öffnungsdauer von mehreren Mitgliedern des Kaiserhauses wiederholt besichtigt. Der kunstbegeisterte Prinz August Wilhelm besuchte die Akademie vier Mal binnen weniger Tage.⁵⁵⁰ Kaiser Wilhelm selbst erschien erst nach dem offiziellen Schluss der Ausstellung wieder, wobei zu diesem exklusiven Termin auch die Mitglieder des

543 Vgl. o. V.: *Die Ausstellung von Gemälde älterer Meister*. In: BTB 11.1883, Nr. 65, 08.02.1883, S. 3.

544 Vgl. o. V.: *Locales*. In: BBZ 28.1883, Nr. 101, 01.03.1883, S. 8. – o. V.: *Locales*. In: VZ Nr. 101, 01.03.1883, unpag.

545 Vgl. Wehry 2013 S. 115.

546 Vgl. exempl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 37.1892, Nr. 231 19.05.1892. S. 2.

547 o. V.: *Locales*. In: BBZ 37.1892 Nr. 235, 21.05.1892, S. 6. – Zum Besuch am 16. April 1892: Kat. 1893 S. 5.

548 Vgl. o. V.: *Feuilleton*. In: BTB 25.1898, Nr. 279, 05.06.1898, S. 10.

549 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 39 f.

550 Vgl. o. V.: *Die englische Ausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 55, 02.02.1908, S. 9; Nr. 63, 07.02.1908, S. 8.

Preußischen Landtages geladen waren.⁵⁵¹ Die französische Ausstellung dagegen wurde nach ihrer feierlichen Eröffnung offenbar weder von Wilhelm II., noch von seinen Familienangehörigen wieder besichtigt. Allerdings hatten Kaiser und Hof an einigen der im Rahmen des ‚mois de la France‘ veranstalteten Festlichkeiten, insbesondere dem Diner in der Französischen Botschaft teilgenommen und damit ein bedeutendes diplomatisches Zeichen gesetzt.⁵⁵²

Im Fall der *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) scheute der KFMV zuletzt keinen Aufwand, um den Kaiser zu einem Besuch der Schau zu bewegen. In einem Schreiben an Haus- und Hofmarschall zu Eulenburg hatte der erst kürzlich nobilitierte Wilhelm von Bode darum gebeten, „den Besuch bei Ew. Majestät in Anregung zu bringen“.⁵⁵³ Bei dieser Gelegenheit sollte dem Kaiser eine Farbfotografie des Portraits der *Simonetta Vespucci* durch dessen Besitzer Marcus Kappel überreicht werden.⁵⁵⁴ Die Reproduktion war offenbar auf Wunsch des Monarchen angefertigt worden, der Kappel erst wenige Wochen zuvor gemeinsam mit Bode zu einer Audienz geladen hatte, um den gerade erschienenen Prachtband des Sammlungskatalogs in Empfang zu nehmen.⁵⁵⁵ Der Kaiser hatte die Privatgalerie im vorangegangenen Jahr persönlich besichtigt – eine Ehre die nur wenigen Berliner Sammlern zuteilwurde.⁵⁵⁶ Obwohl laut zu Eulenburg kein Termin für einen Ausstellungsbesuch Seiner Majestät vor ihrer Schließung am Pfingstmontag (1. Juni) möglich war und die Öffnungsdauer aus diesem Grund bereits um 14 Tage verlängert worden war, erschien der Kaiser bereits am 29. Mai gemeinsam mit seiner Gattin und besuchte die Akademie am 5. Juni erneut, um dort die Fotografie der *Simonetta* in Empfang zu nehmen.⁵⁵⁷

Die wiederholten Einladungen an den Kaiser und das offensichtliche Ausspielen der persönlichen Verbindung zu Marcus Kappel zeugen von dem großen Interesse der Veranstalter, den Besuch des Monarchen zu ermöglichen. Fraglos wurde die Ausstellung ebenso wie jedes andere Kulturereignis durch seine Gegenwart nobilitiert. Sie machte einen kulturellen Anlass zu einem sozialen Event. Schließlich hatten die Anwesenden potenziell die Chance, den Majestäten nahezukommen und unter Umständen gar einige

551 o. V.: *Der Kaiser in der englischen Ausstellung*. In: BTB 37. Jg., Nr. 104, 26.02.1908, S. 2f. – Auch für die Ausstellung französischer Werke des 18. Jahrhunderts waren kurz vor Ende der Schau zwei Besuche der Angehörigen des Abgeordnetenhauses angesetzt. Vgl. o. V.: *Die Französische Ausstellung in der Berliner Akademie*. In: BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

552 Bonnefon, Charles: *Lettres d'Allemagne. Le mois de la France*. In: *Le Figaro* 56. Jg., 3. Serie 1910, Nr. 64, 05.03.1910, S. 3. – Zu den Festveranstaltungen anlässlich der Ausstellung siehe: Kriebel 2019 S. 146–148.

553 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006 Bl. 11–12: Wilhelm von Bode an August Graf zu Eulenburg, 18.05.1914.

554 Vgl. SMB-ZA, NL Bode 2842/2: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 07.05. und 01.06.1914.

555 Vgl. o. V.: *Politische Nachrichten*. In: BBZ 59.1914, Nr. 128, 17.03.1914, S. 13. – Bode 1914b.

556 Vgl. M. S.: *Marcus Kappel †*. In: BBZ 65.1920, Nr. 33, 21.01.1920, S. 3. – Zum Besuch des Kaisers siehe: *Börsen-Halle* Nr. 93, 20.02.1913, S. 37.

557 Vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20006, Bl. 13: August Graf zu Eulenburg an Wilhelm Bode, 27.05.1914. – o. V.: *Der Kaiser*. In: BTB 43.1914, Nr. 271, 30.05.1914, S. 5; Nr. 282, 06.06.1914, S. 3.

Worte mit ihnen zu wechseln. Eine Einladung zu einer Vorbesichtigung, einer Eröffnungsfeier oder einem Ausstellungsbesuch der Mitglieder des Kaiserhauses zu erhalten, stellte folglich eine besondere Auszeichnung dar, die allein der gesellschaftlichen Elite vorbehalten war. Den Ausstellungen verschafften die Besuche des Kaiserhauses oder anderer Fürsten zusätzliche mediale Aufmerksamkeit und das Interesse der hohen Herrschaften zeugte darüber hinaus von ihrer Qualität und ihrem kulturellen Stellenwert. Nicht zuletzt reflektierte dies den sozialen Rang der beteiligten Akteure innerhalb der Berliner Kulturlandschaft.

Es ist somit hinreichend deutlich geworden, dass solche Termine als *point of contact*⁵⁵⁸ zwischen Krone und ‚Volk‘ fungierten. So legte Martin Kohlrausch dar, wie Wilhelm II. versuchte den Personenkreis, den das höfische Zeremoniell erreichte, insbesondere auf das Bürgertum auszuweiten.⁵⁵⁹ Er nutzte Anlässe wie Ausstellungs- und Museumseröffnungen, Denkmalseinweihungen, Subskriptionsbälle oder Militärparaden gezielt dazu, seinen Hof volksnaher zu präsentieren, indem er dort gemeinsam mit seiner Familie und einer repräsentativen Gruppe hoffähiger Aristokraten auftrat, um direkt oder indirekt mit Personen in Kontakt zu kommen, die üblicherweise außerhalb der Hofgesellschaft standen. Schon sein beim Volk sehr beliebter Vater hatte als Kronprinz ein ähnliches Verhalten gezeigt und die Ausstellungen offensichtlich für relativ zwanglose Auftritte genutzt.

4.2.4 Publikumserfolg und Publikumsstruktur

Dass die Fest- und Sonderveranstaltungen im engeren Kontext der Leihausstellungen exklusive soziale Events darstellten und nur ausgewählten Gästen zugänglich waren, ist nunmehr hinreichend belegt. Ob aber der reguläre Zutritt zu den Schauen selbst ebenfalls durch äußere Bedingungen eingeschränkt oder wirklich jedem möglich war, wurde bislang nicht untersucht. Grundsätzlich sollten sie angesichts ihres edukativen Anspruchs und ihres Sensationscharakters ein universelles Publikum angesprochen haben. Doch wie ‚öffentlich‘ waren die Berliner Privatbesitzausstellungen tatsächlich?

Während sich aktuelle kultursoziologische Arbeiten intensiv mit dem Kunstpublikum der Gegenwart befassen, stellt die historische Rezeptions- und Publikumsforschung noch immer ein Desiderat der Exhibition Studies dar.⁵⁶⁰ Allerdings wird der Erkenntnisgewinn durch einen Mangel an tangiblen Daten und Quellen oft massiv erschwert.⁵⁶¹ So ist auch

558 Der ursprünglich aus dem Marketing stammende Begriff wird in der Geschichtsforschung insbesondere auf die frühneuzeitlichen Hofgesellschaft angewandt, die er als „Vermittlungszentrum von Klientelbeziehungen, Karrierechancen [und] Finanzen“ definiert. Vgl. Keller, Kathrin: *Das Frauenzimmer. Zur integrativen Wirkung des Wiener Hofes am Beispiel der Hofstaaten von Kaiserinnen und Erzherzoginnen zwischen 1611 und 1657*. In: Mat'a, Petr/Winkelbauer, Thomas (Hgg.): *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*. Stuttgart 2006. S. 131–158; hier S. 131.

559 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 42f. – Vgl. hierzu auch: Augustine 1994 S. 201–204.

560 Vgl. exempl. Zahner 2014 S. 187–210. – Zahner 2012. – Burzan 2008.

561 Vgl. Savoy, Bénédicte: *Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*. In: Dies. (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*. Mainz 2006. S. 9–26.

die Betrachtung des Publikumsverkehrs der Berliner Schauen nur eingeschränkt möglich. In den erhaltenen Akten, Korrespondenzen und Zeitungsberichten finden sich keine direkten Aussagen darüber, welche Gesellschaftskreise die Ausstellungen besuchen oder an welches Klientel sie grundsätzlich adressiert waren; auch zeigt keine der erhaltenen fotografischen Aufnahmen Personen in den Ausstellungsräumen. Allerdings lassen sich mittels sekundärer Daten wie der Öffnungszeiten und Eintrittspreise sowie anhand der didaktischen Gestaltung der Displays durchaus Rückschlüsse darüber ziehen, an welche Art Publikum und ‚Öffentlichkeit‘ sie gerichtet waren.

Neben der Frage nach dem realen und dem intendierten⁵⁶² Publikum der Berliner Leihausstellungen soll im Folgenden zugleich untersucht werden, wie erfolgreich die Ausstellungen im Sinne ihrer Öffentlichkeitswirksamkeit waren. Zwar liegen nicht für alle Beispiele konkrete Besuchszahlen vor, doch lassen sich diese in den meisten Fällen anhand ergänzender Informationen ermitteln oder wenigstens annäherungsweise schätzen, sodass in der Gesamtschau ein differenziertes Bild des allgemeinen Publikumsverkehrs der Berliner Leihausstellungen alter Kunst gegeben werden kann (**Tab. 6**).

Die Zielgruppen der Gewerbeausstellung 1872 nannte Carl Grunow indirekt in seiner Eröffnungsrede. Er erklärte, es sei die Idee der Ausstellung, „[a]lles, was unsere Stadt und nächste Umgebung an Schätzen kunstgewerblicher Arbeiten birgt, einmal in reicher Auswahl jedem, der lernen und schauen will an einer Stelle vereinigt vorzuführen“.⁵⁶³ Bereits während der Vorbereitungsarbeiten hatten die Mitglieder des Ausstellungskomitees den Zweck ihres Vorhabens in einem Schreiben an Kultusminister Adalbert Falk konkretisiert. Sie beschrieben die Ausstellung als ein Unternehmen, „welches für die kunstgewerbliche Bildung der Industriellen, so wie [sic] des Publikums von erheblicher Wichtigkeit zu werden verspricht“.⁵⁶⁴ Die Schau richtete sich folglich explizit an Gewerbeschaffende, die ihre Fertigkeiten an den älteren Vorbildern schulen sollten. Zu diesem Zweck wurden den Angehörigen der Berliner Akademien, Lehranstalten und Bildungsvereine von Beginn an „Erleichterungen für den Besuch“ gewährt, womit eine Reduzierung des regulären Eintrittspreises von 5 Silbergroschen oder zusätzliche Besuchszeiten gemeint sein könnten.⁵⁶⁵ Insbesondere die Damenklasse der Unterrichtsanstalt des Gewerbemuseums nutzte das Angebot rege für das „Copiren hervorragender Stücke“.⁵⁶⁶

Tatsächlich konnte die Schau einen regen Besucherandrang verzeichnen. Sie wurde laut Zeitungsaussagen allein während des ersten Öffnungsmonats von mehr als 21.000 Personen besucht.⁵⁶⁷ Legt man diesen Wert zugrunde, müssten durchschnittlich etwa 700 Personen pro Tag erschienen sein, womit sich auf die Dauer des Ausstellungszeitraums

562 Zum Begriff des intendierten Publikums siehe: Klein, Hans Joachim: *Kunstpublikum und Kunstrezeption*. In: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen 2013. S. 337–359.

563 KuG 6.1872, Nr. 30/31, S. 469.

564 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 4 Abt. XV Nr. 43 Bl. 21–23: Das Comité für die Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughaus an Kultusminister Adalbert Falk, 08.05.1872.

565 o. V.: *Die Kunstgewerbe-Ausstellung im Zeughause*. In: VZ Nr. 238, 11.10.1872, unpag.

566 Ebd. – Gemeint ist die Anfertigung von Zeichnungen als Kopiervorlagen.

567 Vgl. ebd.

gerechnet eine ungefähre Gesamtzahl von 54.600 Personen ergäbe.⁵⁶⁸ Dies waren beinahe zehn Mal so viele Besucherinnen und Besucher wie sie das Gewerbemuseum in dieser Zeit durchschnittlich pro Jahr verzeichnete.⁵⁶⁹ Damit gehörte die Gewerbeschau zu den drei bestbesuchten Ausstellungen innerhalb des Samples der Fallbeispiele.

Die Gemäldeausstellung zu Ehren des Kronprinzenpaars war während der ersten fünf Öffnungstage für einen Eintrittspreis von 2 Mk (entsprechend etwa 16 Euro) zugänglich und damit vier Mal so teuer wie ihre Vorgängerin.⁵⁷⁰ Dennoch bezeichnete die *Berliner Börsenzeitung* den Publikumsbesuch während der ersten Tage als überaus stark.⁵⁷¹ Ab dem 1. Februar wurde das Entrée schließlich um die Hälfte reduziert. Preisänderungen kamen auch bei anderen Schauen wiederholt vor und betrafen zumeist einzelne Wochentage oder die letzten Tage vor Ausstellungsschluss. So konnte der erfahrungsgemäß hohe Publikumsandrang der ersten und der letzten Öffnungswoche reguliert werden.

Allerdings ließen sich die Ausgaben von schätzungsweise 45.000 Mk so nur knapp zur Hälfte decken.⁵⁷² Vertraut man den Presseaussagen, so ergibt sich daraus eine Gesamtbesucherzahl von mehr als 22.500 Personen, sofern man vom ermäßigten Eintrittspreis ausgeht. Somit dürfte der Besuchsandrang mit durchschnittlich knapp 480 Personen pro Tag bedeutend schwächer ausgefallen sein als bei der vorangegangenen Ausstellung, insgesamt steht er jedoch noch immer an vierter Stelle.

Dass sich die Festausstellung beim Kaiserhaus und dessen fürstlichen Gästen besonderer Beliebtheit erfreute, ist bereits dargelegt worden. Darüber hinaus ist über das Publikum allerdings nur wenig in Erfahrung zu bringen. Aus einem Schreiben des Ausschusses der Studierenden am Kunstgewerbemuseum geht hervor, dass die Gewerbeschüler beim Senat der Akademie um Ermäßigung oder Erlass des Eintrittsgeldes gebeten hatten.⁵⁷³ Zwar liegen über eine Zustimmung oder Ablehnung des Antrags keine Informationen vor, doch wird deutlich, dass auch diese Ausstellung für Studienzwecke genutzt wurde und auf das Interesse der angehenden Künstlerschaft traf, die sich eine Eintrittskarte offensichtlich jedoch kaum leisten konnte.

568 Dies deckt sich annähernd mit der von Lessing angegebenen Summe der Einnahmen von 27.000 Mk aus Kartenverkäufen. Bei einem regulären Eintrittspreis von umgerechnet 50 Pfennigen, ergibt sich daraus eine Menge von 54.000 zahlenden Personen, zu denen die Gewerbeschüler und -schülerinnen hinzukamen. Vgl. Lessing 1881 S. 12.

569 Vgl. ebd. S. 40.

570 Die Umrechnung des Kaufkraftwerts der Reichsmark basiert auf dem von Christian Maus angegebenen Verhältnis von 1 Reichsmark zu 8 Euro. Siehe: Maus, Christian: *Der Ordentliche Professor und sein Gehalt. Die Rechtsstellung der juristischen Ordinarien an den Universitäten Berlin und Bonn zwischen 1810 und 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Einkommensverhältnisse*. Bonn 2013. S. 37, Anm. 76. – Seine Angaben basieren auf Hinweisen der Deutschen Bundesbank sowie auf den Berechnungsmethoden von Trapp, Wolfgang/Fried, Torsten: *Handbuch der Münzkunde und des Geldwerts in Deutschland*. 2. Aufl. Stuttgart 2006. S. 182 f.

571 BBZ 28.1883, Nr. 53, 01.02.1883, S. 6 f.

572 Vgl. o. V.: *Ueber das finanzielle Ergebnis der Ausstellung in der Akademie der Künste*. In: BBZ 28.1883, Nr. 181, 18.03.1883, S. 6.

573 PrAdK 0310, Bl. 297: Ausschuss der Studierenden am Kunstgewerbemuseum an den Senat der Akademie der Künste, 07.02.1883.

Die Ausstellungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, deren Charakter als ‚Gelehrtenmuseen‘ anhand ihres Fokus auf die kunsthistorische Forschung, ihres streng wissenschaftlichen Aufbaus und der begleitenden Fachpublikationen bereits deutlich wurde, stießen beim allgemeinen Publikum wie schon beim Kaiserhaus auf begrenztes Interesse. Insbesondere die beiden ersten Schauen waren finanziell gesehen Misserfolge und schlossen mit teils erheblichen Minusbeträgen ab, während die Renaissance-Ausstellung ihre Kosten immerhin beinahe hatte decken können.

Im Fall der Niederländer-Ausstellung, die schätzungsweise von etwa 120 Personen pro Tag besichtigt wurde,⁵⁷⁴ versuchten die Initiatoren das Desinteresse des Publikums mit der mangelnden Berichterstattung der Feuilletons zu erklären. So schrieb Richard von Kaufmann zwei Wochen nach der Eröffnung an Bode: „Mit der Ausstellung geht es gut, obschon die Zeitungen sie ignorieren.“⁵⁷⁵ Und auch der Schatzmeister Wilhelm Gumprecht berichtete in der folgenden Woche: „Der Besuch hat in den letzten Tagen sehr nachgelassen, die Zeitungen nehmen sich unserer Sache gar so kümmerlich an.“⁵⁷⁶

Die Kulturjournalisten der *Berliner Börsenzeitung* lieferten ihrerseits eine eigene Erklärung für das geringe Publikumsinteresse: „Man würde mehr als die doppelte Zahl sehen, wenn man sich entschlösse, den Eintrittspreis von einer Mark auf den üblichen Satz von 50 Pfg. zu ermäßigen.“⁵⁷⁷ Tatsächlich kostete ein Billet für die Ausstellungen der Akademie wie auch des Berliner und des Preußischen Kunstvereins zu dieser Zeit regulär nur 50 Pfennige (etwa 4 Euro).⁵⁷⁸ Allerdings waren dies Verkaufsausstellungen, deren Rentabilität durch Provisionen und lange Laufzeiten gewährleistet war.

Die Kritik am zu hohen Eintrittspreis nahm die KG jedoch offensichtlich ernst und setzte für die folgende Ausstellung von vorn herein ein Entrée von 50 Pfennigen fest; nur montags war eine Mark zu zahlen.⁵⁷⁹ Dennoch klagte Robert Dohme, es hätten während der acht Öffnungswochen täglich nur 142 Personen die Akademie besucht, und kam zu dem Schluss, „dass es noch fortgesetzter Erziehung unseres Publikums bedarf, damit sich das Verständnis für den intimen Reiz älterer Kunstwerke in weiteren Kreisen erschliesse [sic]“.⁵⁸⁰ Zum besseren Verständnis hätte gewiss auch die Herausgabe eines kleinformatigen Ausstellungsführers gedient, worauf in diesem Fall allerdings verzichtet worden

574 Dieser Wert ergibt sich aus den Einnahmen von 5.629 Mk und dem regulären Eintrittspreis von 1 Mk. Kalkuliert man mit einer Gesamtzahl von ca. 5.600 Personen, ergeben sich auf die 48 Ausstellungstage etwa 117 Besucher täglich. Da die Eintrittspreise variierten, stellt dies nur einen groben Überschlag dar. Vgl. VZ 7.2.3.

575 SMB-ZA, IV/NL Bode 2860, unpag.: Richard von Kaufmann an Wilhelm Bode, 14.04.1890.

576 SMB-ZA, IV/NL Bode 2261, unpag.: Wilhelm Gumprecht an Wilhelm Bode, 22.04.1890.

577 o. V.: *Die Ausstellung Niederländischer Kunst*. In: BBZ 35.1890, Nr. 169, 12.04.1890, S. 8. – Tatsächlich senkten die Veranstalter das Eintrittsgeld für die letzten vier Öffnungstage auf diesen Betrag, die Ausstellungskosten konnten so dennoch nicht gedeckt werden und die Gesellschaft musste den Subskribenten die Beiträge zum Garantiefonds aus der Vereinskasse erstatten. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft (Hg.): *Sitzungsbericht V. 1890. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 27. Juni 1890 Berlin*. Berlin 1890, S. 23.

578 Vgl. Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 7. Aufl. Leipzig 1891. S. 48f.

579 Vgl. VZ Nr. 183, 20.04.1892, unpag. [Anzeigenteil].

580 Kat. KG 1893 S. 6 [Einleitung].

war. So kann das massive Einnahmedefizit von mehr als 7.000 Mark letztlich wenig überraschen.

Für die letzte Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft liegen keine vollständigen Daten hinsichtlich der Kosten, Finanzierung und Einnahmen vor. Carl Hollitscher, der in diesem Fall die Versicherungs- und Zahlungsangelegenheiten geregelt hatte, berichtete in einer Sitzung der Gesellschaft jedoch, die Ausstellung habe sich eines „stetig zunehmenden Besuch[s]“ erfreut und das „an sich geringe Deficit [sic] von 794, 61 Mark“ erbracht, wobei über die Hälfte davon für die fotografischen Aufnahmen der geplanten Publikation anzurechnen wären.⁵⁸¹

Nachdem die akademisierte Ausstellungsreihe der KG nur geringes Interesse verzeichnen konnte, hatten die ab 1906 veranstalteten Leihausstellungen des KFMV etwas größeren Erfolg. Für sie liegen einige konkrete Daten vor, die eine genauere Betrachtung des Publikumsbesuchs zulassen. So berichtete Schriftführer Bruno Güterbock nach den ersten drei Öffnungswochen der Ausstellung im Palais Redern an Bode, sie habe am 17. Februar (einem Sonnabend) infolge einer positiven Rezension Friedländers und dank der guten Witterung einen vorläufigen Einnahmenrekord von 580 Mark erzielt.⁵⁸² Er ergänzte, der bisher ertragreichste Sonntag habe Einnahmen in Höhe von 780 Mark gebracht. Insofern scheint die Ausstellung an den arbeitsfreien Sonntagen wesentlich mehr Publikum angezogen zu haben als unter der Woche. Die Besucheranzahl lag rund 26 % höher als an Arbeitstagen.

Im Zusammenspiel mit ihrem feierlichen Anlass, der sehr kurzen Ausstellungsdauer von nur 36 Öffnungstagen und der Tatsache, dass sie ihren Besuchern ermöglichte, ein letztes und in den vielen Fällen sicher auch einziges Mal die prunkvollen Räume des vor dem Abbruch stehenden Palais Redern zu besichtigen, konnte die Ausstellung einen kontinuierlichen Besucherstrom verzeichnen. Bereits am 18. Februar, zwei Wochen vor Schluss, waren über 9.000 Eintrittskarten verkauft worden.⁵⁸³ Die Gesamtbesucherzahl dürfte damit, grob überschlagen, mehr als 14.000 Personen umfasst haben.

Dagegen konnte die Portraitausstellung von 1909, die ähnlich lang geöffnet war wie das vorherige Beispiel, nur knapp die Hälfte dieser Publikumszahlen erreichen. Für sie liegen dank einer erhaltenen Abrechnung exakte Zahlen für ihre Einnahmen, Ausgaben und Besuchermenge vor.⁵⁸⁴ Ihr zufolge wurden drei Arten von Eintrittskarten ausgegeben: Die zum regulären Preis von einer Mark, eine Ermäßigung von 50 Pfennigen und die Dauerkarte à drei Mark. Welche Personengruppen zum Erwerb des ermäßigten Billets berechtigt waren, ist nicht angegeben, allerdings wurden hiervon nur 303 Stück verkauft. Eine Dauerkarte war von nur 54 Personen erworben genommen worden. Der überwiegende Teil des Publikums (95 %) zahlte den regulären Preis. Zwar wurde die Ausstellung von weniger als 200 Personen täglich besucht, doch brachte sie dank der zusätzlichen

581 Vgl. KG Sitzung VI. 1898 S. 24.

582 SMB-ZA, IV/NL Bode 2246: Bruno Güterbock an Wilhelm Bode, 18.02.1906.

583 Laut Güterbock war man an diesem Tag bereits „im zehnten Tausend der [...] 1 M,- Billets“ angeht. Ebd.

584 SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 74–77: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1. April bis 9. Mai 1909.

Katalog- und Postkartenverkäufe einen geringen Gewinn ein. Etwa jeder dritte Gast erwarb einen Katalog und war folglich gewillt, sich näher mit den Exponaten zu beschäftigen.⁵⁸⁵

Die Schlussrechnung der KFMV-Ausstellung von 1914 zeigt eine noch größere Vari-
anz an Preiskategorien.⁵⁸⁶ Womöglich sollte mittels der Diversifizierung ein noch brei-
teres Publikum angesprochen werden. Eine Karte kostete nun zwischen 50 Pfennigen
und fünf Mark; entsprechend vier bis 40 Euro. Der reguläre Eintritt lag bei einer Mark
(acht Euro), wie es mittlerweile für Kunstaustellungen üblich war.⁵⁸⁷ Über 10.500 Stück
dieser Karten wurden verkauft. Dagegen wurden weniger als zwei Prozent der Billets
mit Ermäßigung ausgegeben. Gleiches galt für die Karten zum erhöhten Preis von zwei,
drei und fünf Mark, deren Verkaufszahlen noch niedriger lagen. Aus der Abrechnung
geht nicht hervor, welche Vorteile diese teureren Tickets brachten, womöglich bezogen
sich die verschiedenen Preise auf bestimmte Tage oder Tageszeiten, vielleicht auch auf
Sonderveranstaltungen. Die höchste Preiskategorie sprach stets nur einen sehr kleinen
Besucheranteil an, zumal viele Dauerkarten zuvor gemeinsam mit den Einladungen zum
private view versandt wurden.⁵⁸⁸ Die Mitglieder des KFMV, assoziierte Kunstkenner und
-förderer und sicher auch Angehörige der Presse dürften daher kostenfreien Zutritt zu
den Schauen gehabt haben.

Während die Ausstellungen des Museumsvereins und die der KG zumeist nur ver-
haltenen Erfolg zeigten, können die Schauen der Akademie als regelrechte Massenver-
anstaltungen bezeichnet werden. Mit nur 31 Öffnungstagen war die *Ausstellung älterer
englischer Meister* 1908 zwar das kürzeste, hinsichtlich des Publikumsverkehrs wohl aber
das erfolgreichste der untersuchten Beispiele. Die Berichterstatter verkündeten: „Die
Aufnahme durch Publikum und Presse ist [...] eine so enthusiastische, wie sie noch nie
eine Vereinigung älterer Kunstwerke in der Reichshauptstadt gefunden hat.“⁵⁸⁹ Die Gäste
hätten „auf dem Pariser Platz Queue [ge]standen, um schubweise hineinbefördert zu
werden“.⁵⁹⁰

Laut dem *Berliner Tageblatt* sahen die Schau täglich 2.500 bis 3.000 Personen, womit
sie bis zu 90.000 Besucher erreicht haben müsste.⁵⁹¹ Anhand des – zugegebenermaßen
überdurchschnittlich hohen – Gewinns von 135.000 Mk, lässt sich eine solch enorme
Besuchermenge allerdings nicht verifizieren. Legt man den regulären Eintrittspreis
von zwei Mark zugrunde,⁵⁹² dürften maximal 67.500 Besucherinnen und Besucher die
Ausstellung gesehen haben, entsprechend einem durchschnittlichen Tageswert von

585 Laut der Abrechnung wurden 2.500 Kataloge à 1 Mk verkauft. Vgl. ebd.

586 Ebd., Bl. 199: Abrechnung des KFMV über die Ausstellung vom 1.5.-15.6.1914.

587 Die Preise für die *Große Berliner Kunstaustellung* stiegen in diesen Jahren ebenfalls auf eine bis
fünf Mark. Vgl. Baedeker, Karl (Hg.): *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*. 18. Aufl. Leipzig
1914. S. 39.

588 Vgl. SMB-ZA, III KFMV 025, Bl. 31: Entwurf für eine Einladungskarte zur Vorbesichtigung am
1. April 1914.

589 C. 1908 hier Sp. 241.

590 Grisebach 1908 S. 313.

591 Vgl. o. V.: *Die englische Ausstellung*. In: BTB 37.1908, Nr. 101, 25.02.1908, S. 3.

592 Vgl. PrAdK 1254, Bl. 53: Sitzungsprotokoll der Ausstellungskommission, 04.03.1908.

immerhin 2.100 Personen. Allerdings müssen die Zahlen noch leicht darunter liegen, da diese Rechnung die unbekannte Summe der Einnahmen aus den Katalogverkäufen nicht einkalkuliert. Das *Tageblatt* gab demnach wohl die Spitzenwerte einiger besonders erfolgreicher Tage wieder.

Die realen Zahlen, obgleich nur grob geschätzt, bleiben dennoch mehr als beeindruckend. Mit seiner laxen Bemerkung „der Andrang des Publikums ist fabelhaft, als ob es sich um Automobile handelte“ wies Justi darauf hin, dass Kunstausstellungen sonst nur selten einen solchen Ansturm auslösten.⁵⁹³ Tatsächlich musste die Akademie den Publikumsstrom mehrfach zurückdrängen, indem sie den Eintritt tageweise auf fünf Mark erhöhte und die Schau an den besonders besucherreichen Sonntagen zeitweise sperrte.⁵⁹⁴

Als eines der bedeutendsten Kulturereignisse ihrer Zeit, zog die englische Ausstellung Kunstfreunde aus zahlreichen deutschen Städten wie auch dem Ausland an.⁵⁹⁵ Das besondere Interesse des deutschen wie des internationalen Publikums wird in den Ausstellungsberichten häufig mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht, dass die meisten der gezeigten Werke England noch nie verlassen hatten und auch dort nur selten öffentlich ausgestellt wurden.⁵⁹⁶ Darüber hinaus war die britische Kunst des 18. Jahrhunderts in deutschen wie internationalen Kennerkreisen zu dieser Zeit dank des Interesses der Fachpresse zunehmend bekannt und beliebt geworden und erzielte teils wahnwitzige Marktpreise, wie das Beispiel der *Miss Farren* gezeigt hat.

Die Nachfolgeveranstaltung der Akademie im Jahr 1910 erreichte ähnlich hohe Tageswerte und dank ihrer etwas längeren Laufzeit eine noch größere Besuchermenge. Mit einem regulären Eintrittspreis von zwei Mark war auch die französische Ausstellung eine äußerst kostspielige Veranstaltung. Zusätzlich wurde das Eintrittsgeld während der ersten Öffnungswoche sowie montags auf fünf Mark angehoben.⁵⁹⁷ Dennoch konnte die französische Ausstellung Presseberichten zufolge bereits innerhalb der ersten vier Wochen mehr als 60.000 Interessierte erreichen.⁵⁹⁸ Nimmt man dies als Richtwert, ergeben sich ein durchschnittlicher täglicher Publikumsbesuch von etwas mehr als 1.900 Personen und eine Gesamtmenge von rund 77.000 Personen. Somit können beide Ausstellungen als wahre Massenevents der Berliner wie der deutschen Kulturwelt bezeichnet werden. Der Akademie waren nichts weniger als zwei frühe ‚Blockbuster‘-Ausstellungen gelungen.⁵⁹⁹

Zuletzt soll anhand der Öffnungszeiten und Eintrittspreise eine Einschätzung darüber gegeben werden, inwiefern auch solche Gesellschaftskreise potenziell die Möglichkeit zum

593 Justi 1908 S. 290.

594 o. V.: *Der Andrang zur englischen Ausstellung*. In: BBZ 53.1908, Nr. 81, 18.02.1908, S. 7.

595 So berichtete die Presse etwa über einen Besuch des amerikanischen Illustrators Charles Dana Gibson (1867–1944). Vgl. o. V.: *Locales*. In: BBZ 53.1908, Nr. 61, 06.02.1908, S. 7.

596 Vgl. Fed. H. 1908 Sp. 242.

597 Ebenso waren bei der englischen Ausstellung am ersten sowie an den beiden letzten Öffnungstagen erhöhte Preise veranschlagt worden, um den Publikumsverkehr zu regulieren. Vgl. Verz. 7.2.7.

598 BBZ 55.1910, Nr. 95, 25.02.1910, S. 6.

599 Zwar erreichten andere Massenausstellungen Besuchermengen im Millionenbereich, doch muss stets die relativ kurze Laufzeit der Leihausstellungen berücksichtigt werden. – Zum Begriff siehe: Lüddemann, Stefan: *Blockbuster. Besichtigung eines Ausstellungsformats*. Ostfildern 2011.

Ausstellungsbesuch hatten, die nicht zur Gruppe der Leihgeberinnen und Leihgeber, zur sozialen Oberschicht Berlins, gehörten. Dass die Leihgebenden selbst – auch außerhalb der Eröffnungszeremonien – Teil des Ausstellungspublikums waren, ist mehrfach durch Quellen belegt.⁶⁰⁰ Die hier vertretenen Personenkreise verfügten sowohl über die nötigen finanziellen Mittel als auch über ausreichend freie Zeit, um nicht nur zum potenziellen, sondern auch zum realen Publikum der Berliner Privatbesitzausstellungen zu gehören. Diese beiden Faktoren – Zeit und Geld – stellten auch für die Gesellschaftsgruppen außerhalb der adlig-bürgerlichen Elite wesentliche Grundvoraussetzungen des Ausstellungsbesuchs dar und sollen die Eckpunkte der nachfolgenden Betrachtung bilden.

Die untersuchten Ausstellungen waren an den Wochentagen bis einschließlich Sonnabend zumeist von 10 bis 18 Uhr zugänglich. Damit war ihre Öffnungsdauer mit sechs bis acht Stunden (**Diagr. 4**) deutlich länger als bei der Mehrzahl der Berliner Museen, die unter der Woche oft nicht mehr als vier Stunden und in der Regel nicht täglich geöffnet waren.⁶⁰¹ Die Initiatoren der Leihausstellungen orientierten sich bei der Festlegung der Öffnungszeiten wohl eher an den temporären Ausstellungen der Akademie und der Künstlervereine. Vergnügungsschauen der Populärkultur wie Panoramen und Dioramen, Wachsfigurenkabinette und sogenannte ‚ethnographische Sammlungen‘ wie *Castans Panopticum* oder das *Passage-Panoptikum* waren dagegen bis in die späten Abendstunden zugänglich.

Abendausstellungen, wie sie in London üblich waren, finden sich für die gewählten Beispiele nur im Fall der Festausstellung von 1883. Für sie waren zusätzliche Öffnungszeiten von 18 bis 21 Uhr eingerichtet worden. Schon mehrfach wurde auf die Ausstattung der Akademieräumen mit der hochmodernen elektrischen Lichtanlage hingewiesen. Aufgrund der enormen Kosten des Betriebs dieser Anlage, erscheint die abendliche Öffnung der Schau als eine überaus großzügige Geste gegenüber dem Publikum. Noch 20 Jahre später schrieb Bode: „Unsere Galerien wären in der Tat schon längst auch abends geöffnet, kostete eine ausgiebige Beleuchtung und Bewachung nicht so heidenmässig viel Geld!“⁶⁰² In diesem Punkt konnte sich die Gemäldeausstellung als Modell für die öffentlichen Sammlungen offensichtlich nicht durchsetzen.

Ob die Masse der arbeitenden Bevölkerung tatsächlich die Möglichkeit hatte, sich nach Dienstschluss in die Stadtmitte zu begeben, um eine Kunstaussstellung zu besuchen, bleibt fraglich. Vor der Jahrhundertwende konnte der reguläre Werktag eines Fabrikarbeiters bis zu sechzehn Stunden dauern; zehn bis zwölf Arbeitsstunden waren die Regel.⁶⁰³ Da alle Schauen täglich, einschließlich sonntags öffneten, war der Besuch grundsätzlich wohl auch für die Teile der Bevölkerung möglich, die innerhalb der regulären Arbeitswoche einer solchen Tätigkeit nachgingen. Wie gezeigt, schlug sich dieser Umstand merkbar in den Besucherzahlen nieder. Sie lagen an Sonntagen deutlich höher. Die konkrete

600 Vgl. exempl.: SMB-ZA, IV/NL Bode 2614, unpag.: Carl von Hollitscher an Wilhelm Bode, 27.01.1906. – SMB-ZA, IV/NL Bode 5131, unpag.: Eduard Simon an Wilhelm Bode, 04.02.1906.

601 Für das Folgende vgl. Baedeker 1891 S. 48 f. – Baedeker 1914 S. 42 f.

602 Bode, Wilhelm: *Unsere Museen und ihre Besucher*. In: *Woche* 5.1903, Nr. 39, 26.09.1903, S. 1734–1736; hier S. 1735.

603 Vgl. o. V.: *Der Kampf um den Achtstundentag. Festschrift zum 1. Mai 1890*. Leipzig 1890. S. 4.

Öffnungsdauer der Sonn- und Feiertage konnte unter der einzelnen Fallbeispielen allerdings erheblich variieren. Während für den überwiegenden Teil der Beispiele an den Sonntagen die gleichen Öffnungszeiten galten wie unter der Woche, richtete die KG für ihre Schauen vergleichsweise kurze Sonntagsöffnungszeiten von lediglich drei bis fünf Stunden ein. Diese deckten sich jedoch mit den Öffnungszeiten der Berliner Museen und den Ausstellungen der Kunstvereine.⁶⁰⁴ Somit scheint sich die KG in dieser Hinsicht an der gängigen Öffnungspraxis der staatlichen Museen orientiert zu haben, während die übrigen Institutionen deutlich großzügigere Zeiträume für Ausstellungsbesuche an arbeitsfreien Tagen einrichteten.

Trotz der regulären Sonntagsöffnungen waren bestimmte soziale Gruppen wie etwa Fabrikarbeiter und Angestellte in Handwerksbetrieben bis zum Beginn der 1890er Jahre überwiegend vom Ausstellungsbesuch ausgeschlossen. Durch die Anforderungen der Industriegesellschaft und die weitgehende Technisierung der Produktionsabläufe, die einen kontinuierlichen Betrieb der Arbeitsmaschinen verlangte, war für sie neben dem üblichen Dienst häufig auch Sonntagsarbeit zur Regel geworden.⁶⁰⁵ Erst mit der Einführung des *Gesetzes über die Abänderung der Gewerbeordnung* von 1891 durften viele Arbeiter an Sonn- und Feiertagen nicht länger beschäftigt werden.⁶⁰⁶

Zudem hatte kurz nach der Jahrhundertwende ausgehend von einer Konferenz der Centralstelle für Arbeiter- und Wohlfahrtseinrichtungen (1903) eine breite Diskussion über den Bildungsauftrag der deutschen öffentlichen Sammlungen eingesetzt.⁶⁰⁷ Damit einhergehend wurde die Frage nach der Öffentlichkeitswirksamkeit der Museen debattiert und in der Folge wurden deren Öffnungszeiten schließlich sukzessive an die Bedürfnisse eines erweiterten Publikumskreises angepasst.

Wilhelm Bode äußerte sich zur selben Zeit in seinem Artikel *Unsere Museen und ihre Besucher* über die potenziellen Risiken, denen Kunstwerke durch „die Popularisierungssucht der Kunst“ und den „ununterbrochenen Besuch“ der Museen ausgesetzt wären, obgleich er es als „ein vergebliches und törichtes Beginnen“ betrachtete, „das allgemeine Interesse an der Kunst wieder einschränken zu wollen“.⁶⁰⁸ Um dem insbesondere aus

604 Vgl. Baedeker 1891 S. 48.

605 Vgl. Schneider, Michael: *Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart*. In: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 35. Jg. 1984, H. 2, S. 77–89; bes. S. 78. – Heckmann, Friedrich: *Der Kampf um den freien Sonntag im 19. Jahrhundert*. In: Przybylski, Hartmut/Rinderspacher, Jürgen (Hgg.): *Das Ende gemeinsamer Zeit? Risiken neuer Arbeitszeitgestaltung und Öffnungszeiten*. Bochum 1988. S. 99–115.

606 Diese Neuregelung galt etwa für Berg- und Hüttenwerke, Brüche, Gruben, Fabriken und Werkstätten, Zimmerplätze und Bauhöfe, Werften und Ziegeleien. Gehilfen, Lehrlinge und Arbeiter in Handelsbetrieben durften dagegen weiterhin für maximal fünf Stunden an Sonn- und Feiertagen beschäftigt werden. Die maximale Arbeitsdauer wurde auf 13 Stunden täglich festgelegt. Vgl. *Gesetz, betreffend Abänderung der Gewerbeordnung vom 1. Juni 1891. Abs. I §105b*. In: *Deutsches Reichsgesetzblatt* 18.1891, S. 261–290.

607 Vgl. Lichtwark, Alfred: *Museen als Bildungsstätten*. In: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.): *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin 1904. S. 6–12.– Weiterhin: Klein 2013 S. 338–340.

608 Bode 1903 S. 1735.

konservatorischer Sicht problematischen übermäßigen Besucherstrom entgegenzuwirken, appellierte er für möglichst lange Öffnungszeiten, die einen auf wenige Stunden konzentrierten, massenhaften Besucherandrang verhindern würden. In der Praxis wurde diese Forderung allerdings nur für die Wochentage umgesetzt und so vermerkte Baedekers Reiseführer noch 1914, dass es beispielsweise im Kaiser-Friedrich-Museum sonntags „gewöhnlich sehr voll“ sei.⁶⁰⁹

Angehörige der Arbeiterschicht hatten somit nun grundsätzlich die Möglichkeit, in ihrer knapp bemessenen Freizeit Museen und Ausstellungen zu besuchen. – Doch waren die Kunstausstellungen für sie auch erschwinglich? Prinzipiell ist durchaus davon auszugehen, dass sich Fabrikarbeiterinnen und Handwerker in den Jahren um 1900 einen Ausstellungsbesuch leisten konnten. Für ihre Studie zu Familienzeitschriften im Kaiserreich hat Nina Reusch anhand zeitgenössischer Einkommensstatistiken detailliert errechnet, wieviel Geld in einem exemplarischen, von einem gelernten Metallarbeiter und einer Textilarbeiterin geführten Arbeiterhaushalt bei einem gemeinsamen wöchentlichen Einkommen von etwa 50 Mark durchschnittlich für Bildung und Unterhaltung übrig bleiben konnte. Sie geht davon aus, dass um 1900 etwa 5,9 % des Wochenlohns, also rund drei Mark, für die Freizeitgestaltung aufgewendet werden konnten.⁶¹⁰

Zwar sind in dieser Rechnung regionale Unterschiede sowie Lohngefälle zwischen gelernten und ungelernten Arbeitern und Arbeiterinnen nicht berücksichtigt, doch kann die Aufstellung durchaus als Vergleichshorizont dienen. Laut einer für das Jahr 1895 angefertigten Statistik der Zugehörigkeit der Arbeiterschaft zu Industrie, Handel und Landwirtschaft waren über 50 % der hauptstädtischen Beschäftigten Teil der Industriegewerkschaft, wobei in Berlin ein starker Schwerpunkt auf der Textilindustrie lag.⁶¹¹ Somit dürften die Leihausstellungen spätestens ab den 1890er Jahren grundsätzlich auch für Beschäftigte in Fabriken und Angehörige der Gewerbewirtschaft sowie für alle finanziell besser gestellten Gesellschaftsgruppen erschwinglich gewesen sein.

Freilich stellt die ausreichende Verfügbarkeit von Zeit und Geld nur eine Minimalanforderung für die Teilhabe am Ausstellungsgeschehen sowie am Kunstgenuss dar. Darüber hinaus gälte es weitere Voraussetzungen wie das Wissen um die Veranstaltungen, das etwa durch Werbeanzeigen verbreitet wurde,⁶¹² sowie die Erreichbarkeit der Ausstellungsorte

609 Baedeker 1914 S. 439.

610 Vgl. Reusch, Nina: *Populäre Geschichte im Kaiserreich: Familienzeitschriften als Akteure der deutschen Geschichtskultur 1890–1913*. Bielefeld 2015. S. 151 f. – Weiterhin: Ritter, Gerhard A./Tenfelde, Klaus: *Arbeiter im Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1914*. Bonn 1992.

611 Vgl. *Die industrielle Bevölkerung nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895*. In: Kaiserlich Statistisches Amt (Hg.): *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*. 19. Jg. Berlin 1898. 2. Beilage. – *Die Bevölkerung der Berufsgruppe Textilindustrie nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895*. In: Ebd. 20. Jg. Berlin 1899. 2. Beilage.

612 Generell wurden alle Ausstellungsbeispiele in der Tagespresse besprochen, einige gar mit Anzeigen beworben. Anhand des relativ hohen Alphabetisierungsgrades im Kaiserreich, der bereits 1871 bei rund 87 % lag, ist davon auszugehen, dass der Hauptteil der Bevölkerung durchaus in der Lage war, diese Anzeigen auch inhaltlich wahrzunehmen. Vgl. hierzu: Kuhlemann, Frank-Michael: *Schulen, Hochschulen, Lehrer. 1. Niedere Schulen*. In: Berg, Christa (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. 4. Bd. München 1991. S. 179–217; hier S. 193.

zu berücksichtigen. Nicht zuletzt steht zu bedenken, inwiefern etwa Handwerker, Hilfs- und Facharbeiter ein generelles Interesse an den Schauen zeigten und ferner die mit einem Ausstellungsbesuch verbundenen Kulturtechniken, das heißt die für diesen sozialen Rahmen spezifischen Verhaltensanforderungen internalisiert haben konnten.⁶¹³ Eingedenk der um 1900 geführten Debatten über die publikumsorientierte didaktische Gestaltung der öffentlichen Sammlungen, steht zu vermuten, dass der Besuch temporärer und permanenter Kunstausstellungen damals wie heute als „bildungselitäre Praxis“ zu bezeichnen ist.⁶¹⁴

613 Vgl. weiterhin: Salsa, Alena: *Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Die Rolle des Besuchers für das museale Handeln um 1900 im Vergleich zu heute. Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft.* Hamburg 2009. S. 10–16. – Seemann, Birgit-Katharine: *Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens.* Husum 1998. S. 194 f.

614 Laut jüngerer Publikumsstudien verfügen 80 % der deutschen Besucher von Kunstmuseen über Abitur oder einen Hochschulabschluss. Zahner 2012 S. 209.