

## 5 Synthese – Vom Sinn des Leihens

Nachdem die vorangegangenen quellenbasierten Beschreibungen und Analysen erstmals detaillierte Einblicke in die kuratorischen wie die sozialen Praktiken der Berliner Privatbesitzausstellungen des Deutschen Kaiserreichs liefern konnten, sollen die daraus resultierenden Erkenntnisse abschließend gebündelt und in Bezug zum theoretischen wie historischen Rahmen der Arbeit gesetzt werden.

Um die offiziell wie auch inoffiziell mit den Schauen verbundenen Ziele sowie die individuellen und kollektiven Interessen der Akteure zielgerichtet herausarbeiten zu können, werden die Perspektiven der Ausstellungsinitiatoren sowie die der Leihgeberinnen und Leihgeber weitgehend separat betrachtet. Freilich sind diese Akteursgruppen keinesfalls trennscharf voneinander zu scheiden. Bekanntlich traten mehrere Museumsleute, Sammler und Mitglieder des Kaiserhauses sowohl als Veranstalter als auch auf der Seite der Leihgebenden in Erscheinung – umso relevanter werden die Schnittstellen zwischen ihren jeweiligen Intentionen. Diese Konstellation sowie die schiere Masse der Beteiligten legen nahe, dass sich im Folgenden ein vielschichtiges Interessengemenge abzeichnen wird, das für die Bewertung der sozialen und kulturpolitischen Funktionen des Ausstellungsphänomens sowie der kulturellen Praxis des Leihens im Kunstfeld von zentraler Bedeutung sein wird.

### 5.1 Kulturförderung und kulturelle Hegemonie – Die Veranstalterperspektive

Es ist keine kleine und zum Theil eine wenig erfreuliche Aufgabe, eine solche Ausstellung in Szene zu setzen, an den Thüren anzuklopfen, um die Kunstwerke und den Garantiefonds zu erhalten, die Auswahl mit den Besitzern zu vereinbaren, die Vertheilung und Aufstellung in den Räumen zu machen.<sup>1</sup>

Heutige Kuratorinnen und Ausstellungsmacher würden Bodes Aussage gewiss unumwunden zustimmen, wenn sie zur Organisation aktueller Sonderschauen befragt würden, die meist ebenfalls zahllose Leihgaben aus Privathand wie aus Museumsbesitz vereinen. Bernhard Maaz, der als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eine zu Bodes Stellung äquivalente Position im gegenwärtigen Museumsbetrieb einnimmt, berichtete zu Beginn des Jahres 2020 in einem Interview für den Deutschlandfunk, welch aufwändigen und hochkomplexen Prozessen das Leihnehmen wie auch das Leihgeben

---

1 Vgl. Bode 1898 Nr. 261 unpag.

dort unterliegen.<sup>2</sup> Zwar mag die heutige Ausstellungsarbeit durch digitale Recherche- und Kommunikationsmittel, bessere Transportmöglichkeiten und moderne Sicherheitstechnik auf den ersten Blick erleichtert scheinen. Doch stehen dem diffizile internationale Rechtslagen und politische Rahmenbedingungen sowie weitere Herausforderungen der globalisierten Welt gegenüber, durch die das Ausstellen temporärer Leihgaben gewiss nicht weniger mühselig ist als zu Bodes Zeiten.

Dennoch gehört der aufwändige Leihverkehr für die meisten Ausstellungshäuser zum Tagesgeschäft, zumal Neuankäufe oft nahezu unmöglich sind. Dauerleihgaben und für Wechsellausstellungen geliehene Objekte bringen somit einen unverzichtbaren Mehrwert für die öffentlichen Sammlungen. Sie dienen schließlich dazu, „den eigenen Bestand zu erhellen“.<sup>3</sup>

Die Berliner Privatbesitzausstellungen des Kaiserreichs fanden jedoch stets außerhalb der Museen statt.<sup>4</sup> Tatsächlich wurden die meisten Schauen unter der Leitung von Direktoren und Angestellten der öffentlichen Sammlungen, parallel zum regulären Museumsbetrieb organisiert. Die Sichtbarmachung wenig bekannter Werke mag zwar indirekt zur Ergänzung und Erforschung der Museumsbestände beigetragen haben, doch zeigten nur wenige Schauen einen genuin wissenschaftlichen Anspruch und waren darüber hinaus wirtschaftlich erfolgreich. Warum also stellten sich die Berliner Kuratoren neben ihren eigentlichen beruflichen und wissenschaftlichen Tätigkeiten sowie der Vereins- und Gremienarbeit dennoch wiederholt dieser „wenig erfreuliche[n] Aufgabe“?

Während ihre Motive in einigen Fällen explizit genannt wurden oder evident schienen, bedurfte es in anderen intensiver Recherchen, um die konkreten Hintergründe zu eruieren. Dies galt insbesondere auch für die Rolle der Akademie, deren primärer Auftrag schließlich in der Förderung lebender Künstler und Künstlerinnen bestand, nicht aber im Ausstellen von Werken älterer Meister. Ohne den erweiterten historisch-politischen Kontext wird auch hier nicht ersichtlich, welche Ziele die Initiatoren damit verfolgten.

### 5.1.1 Beziehungsmanagement – Leihausstellungen und Museumspolitik

Ein unmittelbarer Vorteil, den die Veranstaltung von Kunstausstellungen aus Privatbesitz für die Leiter der Museen mit sich brachte, war die Möglichkeit museumspolitische Interessen

---

2 Vgl. Maaz, Bernhard: *Leihgaben in Museen*. „Unsere Mission ist den eigenen Bestand zu erhellen“, im Gespräch mit Antje Allroggen, Interview für deutschlandfunk.de, 05.01.2020. – An dieser Stelle sei Bernhard Maaz für seine spannenden Einsichten in das heutige museale Ausstellungswesen herzlich gedankt.

3 Ebd.

4 Es sei jedoch auf die bislang wenig untersuchten Spezialausstellungen des Kunstgewerbemuseums hingewiesen. Hier wurden im Winter 1883/84 eine Sonderschau asiatischer Ethnographika und kunstgewerblicher Gegenstände der Sammlung Emil Riebeck (1853–1885) und 1904 Porzellangruppen aus Privatsammlungen und Schlossbeständen gezeigt. Vgl. Kunstgewerbemuseum (Hg.): *Die Sammlung des Herrn Dr. Emil Riebeck. Ausgestellt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin Winter 1883–1884*. Berlin 1884. – P.: *Siebte Sonder-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin*. In: *Kunstchronik* 19.1884, Nr. 10, Sp. 165–169. – Friedländer, Max: *Die Sammlung Model*. In: *KuK* 2.1904, S. 295 f. – GStA PK BPH Rep. 192 NL Seidel, P. Nr. 29: Leihbescheinigung Nr. 44, 12.02.1904.

in den Fokus der Öffentlichkeit und – viel wichtiger noch – der jeweiligen Entscheidungsträger zu rücken. Nicht weniger als die Hälfte der hier betrachteten Beispiele stand in direkter Verbindung mit der Förderung der Berliner öffentlichen Sammlungen. Ob als Werbemittel für die Finanzierung, Einrichtung oder Umstrukturierung ihrer Kollektionen oder als Modelle für die Revision traditioneller Aufstellungskonzepte, bis zur Jahrhundertwende spielten die Leihausstellungen eine überragende Rolle in der Neugestaltung des Berliner Museumswesens und der seit den 1880er Jahren aktiven Reformbewegung.<sup>5</sup>

Besonders die Schauen von 1872 und 1883 offenbarten sich vor ihrem historischen Hintergrund als taktische Instrumente ihrer Organisatoren, um die Aufmerksamkeit kulturpolitisch relevanter Akteure auf die Belange der Museen zu lenken. Die Gewerbeschau im Zeughaus und die Gemäldeausstellung in der Akademie waren für die komplexe Berliner Museumspolitik gerade deshalb so bedeutsam, da Kaiser Wilhelm I. anders als seine beiden Nachfolger den Kunstangelegenheiten eher desinteressiert, ja beinahe geringschätzig gegenüberstand. Mit ihrer Hilfe konnte ihm der repräsentative Wert der öffentlichen Kollektionen visualisiert werden. Sie führten einerseits die Lücken in den Museumsbeständen wie auch in ihrer Finanzierung vor Augen und machten andererseits Potenziale für die Weiterentwicklung der rückständigen Berliner Kulturlandschaft anschaulich.

Als königliche und staatliche Einrichtungen zugleich stellten die Museen der Reichshauptstadt von Beginn an komplexe Hybridgebilde dar.<sup>6</sup> Diese Konstellation hatte komplizierte Verwaltungsstrukturen, undurchsichtige Zuständigkeitsbereiche und konkurrierende Hierarchien zwischen den Ministerien, der Generaldirektion und dem Kaiserhaus zur Folge, die das Museumsgeschehen bis zum Ende des Kaiserreichs prägten und insbesondere in Erwerbungs- und Finanzierungsfragen oft massiv behinderten. Aus diesem bürokratischen Dilemma heraus wurden zwangsläufig diverse Alternativstrategien geboren, um den administrativen Aufwand so weit wie möglich einzugrenzen und vorhersehbare Untiefen zu umschiffen. Das Verhalten des Kronprinzen ist dafür ebenso symptomatisch wie das äußerst kalkulierte Vorgehen der Museumsleute, speziell Wilhelm Bodes.

Bekanntlich war Friedrich Wilhelms Handlungsfähigkeit in seiner Rolle als Protektor der Museen durch die Kontrolle des Kaisers stark beschränkt, sodass er für die Bewilligung der von ihm unterstützten Vorhaben stets sehr bemessen vorgehen musste. Indem er etwa die Zeughausausstellung zu einem taktisch gewählten Zeitpunkt, in enger Kooperation mit den Ministerien und mithilfe fachmännischer Beratung initiierte, verließ er seinen Forderungen nach einer adäquaten Unterbringung und besseren Finanzierung der Gewerbesammlung offensichtlich genügend Nachdruck, um seinen Vater, der sich in Museumsfragen trotz allem die endgültige Entscheidungsgewalt vorbehielt, zur Einsicht zu bewegen. Von seinem geschickten Agieren zeugte bereits die hochkarätige Besetzung des Ausstellungskomitees, dem etwa auch der jüngst zum Generaldirektor der Museen ernannte Guido von Usedom, ein Vertrauter Wilhelms I., angehörte. Von ihm erhoffte sich

5 Vgl. Joachimides 1995 S. 142.

6 Vgl. Waetzoldt, Stephan: *Museumspolitik – Richard Schöne und Wilhelm Bode*. In: Ders./Mai, Ekkehard: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Berlin 1981. S. 481–490. – Wehry 2013 S. 31–34.

der Kronprinz offenbar auch künftig Unterstützung in den Museumsangelegenheiten.<sup>7</sup> Die Ausstellung fügte sich folglich optimal in seine Strategie ein, durch die er mittels sorgfältiger Vorbereitungsarbeit mögliche Widerstände vonseiten des Kaisers vorausschauend abzuwenden versuchte.<sup>8</sup>

In diesem Kontext wird auch die Entscheidung, die folgende Privatbesitzausstellung (1883) ohne das direkte Mitwirken des Kronprinzenpaars zu veranstalten, verständlich. Bode erklärte in seiner Autobiografie, Friedrich Wilhelm sei der Überzeugung gewesen, die Belange der Museen fänden beim Kaiser oft allein deshalb keine Beachtung, da dieser die Vorschläge seines Sohnes scheinbar willkürlich ablehnte. Er zitierte den Kronprinzen: „Ich bin Ihr Verhängnis, Bode. Sie können mir’s [sic] glauben, wäre ich es nicht gewesen, der ihn meinem Vater warm empfohlen hätte, so wäre Ihr Antrag durchgegangen.“<sup>9</sup> Erneut bestätigt sich die bereits geäußerte Vermutung, dass die Veranstaltung der Gemäldeschau gewissermaßen unter dem Vorwand des Jubiläums stattfand und eine ebenso gezielte Taktik darstellte wie die nachträgliche Veröffentlichung des Memorandums.

Für Bode wurde die Festausstellung zu einem wichtigen Markstein seiner Museumskarriere und zugleich Grundlage für die Etablierung seines persönlichen Systems, mit dem er die Museen in seiner späteren Funktion als Generaldirektor leiten sollte.<sup>10</sup> Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen hatte er einmal mehr sein Führungstalent, sein besonderes Gespür im Umgang mit den Leihgebern sowie seine kunsthistorische Kenner-schaft beweisen können und so erhielt er noch im selben Jahr den Posten als Direktor der Skulpturen-Abteilung.<sup>11</sup>

Weiterhin legte er hier bekanntlich den Grundstein für seine langjährige Zusammenarbeit mit der neuen Privatsammlergeneration, die die Schau seiner eigenen Überzeugung nach erst hervorgebracht hatte: „[D]iese erste große Ausstellung alter Kunst aus Privatbesitz [hat] in Berlin das Vorbild für manche folgende und einen starken Anstoß zur Lust am Sammeln in Privatkreisen Berlins gegeben“.<sup>12</sup> Wichtige Sammlerkontakte wie die enge Verbindung zu James Simon entstammten dieser initiativen Veranstaltung. Seine intensive Arbeit mit den Berliner Kunstfreunden, die er durch die Gründungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und des Kaiser Friedrich-Museumsvereins institutionalisierte, bildete die Basis für viele weitere Leihausstellungen.

Bei genauerer Betrachtung sind letztlich alle unter Bodes Ägide veranstalteten Privatbesitzausstellungen als Elemente museumspolitischer Strategien zu verstehen. Während die Schauen der 1890er Jahre als Versuchsmodelle zur Erprobung und Etablierung neuer Aufstellungsprinzipien dienten, also auf konzeptioneller Ebene wirkten, können die nach der Jahrhundertwende veranstalteten Ausstellungen des Museumsvereins als exklusive,

---

7 Der Kronprinz hatte von Usedom's Besetzung damals unterstützt, da er wohl auf ein leichteres Agieren der Museen speulierte. Doch schon kurze Zeit nach der Gewerbeausstellung begann sich ihr Verhältnis zu verschlechtern, bis es sich später gänzlich verhärtete. Vgl. Wehry 2013 S. 37–42.

8 Vgl. ebd. S. 34f., 115.

9 Bode 1930 Bd. 1 S. 104.

10 Vgl. Wolff-Thomsen 2006.

11 Vgl. Justi 1955 S. 347.

12 Bode 1930 Bd. 2. S. 3. – Siehe weiterhin Kap. 3.1.1.2.

soziokulturell bedeutsame Veranstaltungen betrachtet werden, die gewissermaßen zur ‚Ermunterung‘ der Geldgeber für die öffentlichen Sammlungen dienten. Sie waren Teil von Bodes systematischer Arbeit mit den Privatsammlern, die das Fundament für viele großzügige Spenden und Schenkungen an die Museen bildete.

Das Konzept der Ausstellungen war nach der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums stark verändert worden. Zum einen trat der wissenschaftliche Anspruch der Schauen deutlich zurück und zum anderen war die Beteiligung als Leihgeber nun allein den Vereinsmitgliedern vorbehalten. Dies bezog sich auch auf die Teilhabe an speziell inszenierten Events wie den Besuchen des Kaisers bei Vorbesichtigungen und Eröffnungen oder der Sonderveranstaltung zur Übergabe der *Simonetta*-Fotografie.

Aus heutiger Sicht sind diese Ereignisse als Elemente eines strategischen Beziehungsmanagements zu verstehen. Damit sind im weitesten Sinne Maßnahmen zur Anbahnung, Gestaltung und Steuerung von Geschäftsbeziehungen gemeint.<sup>13</sup> Betrachtet man die Berliner Museen als Unternehmen und Bodes Verhältnis zu den Sammlern als eine professionelle Partnerschaft, erscheint die Verwendung dieses modernen Marketingbegriffs durchaus gerechtfertigt.

Der Geschäftsaspekt von Bodes Verbindung zu den Sammlern wurde mehrfach deutlich: Er bot seine Expertise beim Aufbau ihrer Kollektionen an, ließ ihnen gelegentlich den Vortritt bei Ankäufen oder war durch seine Händlerkontakte bei der Beschaffung der Objekte behilflich. Im Gegenzug erwartete er, selbige Werke später als Schenkungen für die Museen zu erhalten oder zumindest ein Vorkaufsrecht zugesprochen zu bekommen.

Die Leihausstellungen waren zweifelsfrei Teil dieser Strategie, nicht nur deshalb, da sie als Ansporn für den Auf- oder Ausbau privater Kollektionen dienten. Speziell die einzelnen Leihgebern angeediehene Vorzugsbehandlung hinsichtlich der Platzierung ihrer Exponate und die im Umfeld der Schauen veranstalteten Events erscheinen als besondere Gefälligkeiten ihnen gegenüber. Hier konnten sie sich als Connaisseurs präsentieren, miteinander wetteifern, an der Elitekultur teilhaben oder aber sich als Wohltäter inszenieren.<sup>14</sup> Speziell die Schauen des Museumsvereins boten den Rahmen für solche PR-Veranstaltungen *avant la lettre*, zumal die Vereinsstruktur nur wenig Gelegenheit zur Veranstaltung von ‚Sponsorentreffen‘ gab. Doch schon 1883 hatte Bode diese Strategie erstmals angewandt, als er Oscar Hainauer sein Kabinett einrichten ließ. Dieser schrieb ihm daraufhin dankend, er wolle ihm künftig mit Vergnügen „in der einen oder anderen Weise dienlich [...] sein“.<sup>15</sup>

Für die Museen waren die guten Beziehungen ihrer Mitarbeiter zu den Sammlern immanent wichtig; besonders seit den ab der Jahrhundertwende stark zunehmenden Verkäufen ins Ausland. Während die seit 1872 veranstalteten Ausstellungen also unmittelbare museumspolitische Strategien darstellten, um konkrete Projekte zur Umsetzung zu bringen, waren insbesondere die Schauen des KFMV als Instrumente zur Beziehungsförderung zwischen dem Generaldirektor und den Unterstützern der Museen auf eine langfristige

13 Zum Begriff des Beziehungsmanagements in PR und Marketing siehe: Diller, Hermann/Kusterer, Marion: *Beziehungsmanagement. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*. In: *Marketing-ZFP*, 10.1988, S. 211–220. – Für ihre Hinweise sei Christine Viertmann von Herzen gedankt.

14 Hiermit wird sich Kapitel 5.2 nochmals eingehender befassen.

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

Wirkung ausgerichtet. Die tatsächliche Tragweite der museumspolitischen Dimension der Privatbesitzausstellungen wird an dieser Stelle wohl erstmals konkret greifbar.

### 5.1.2 Deutungshoheit – Kunstforschung und Kanonbildung

Eine Grundprämisse der Privatbesitzausstellungen war es, selten oder nie gezeigte Kunstwerke sichtbar und bekannt zu machen. Viele dieser Arbeiten wurden im Kontext der Schauen erstmals öffentlich präsentiert, wissenschaftlich beschrieben, bewertet und reproduziert. Dadurch gelangten sie nicht nur ins kollektive Gedächtnis des Ausstellungspublikums, sondern wurden zugleich als bedeutende Repräsentanten bestimmter Gattungen, Stile, Schulen oder Künstler kanonisiert.<sup>16</sup>

Natürlich traf dies lediglich auf einen Bruchteil der Exponate zu. Anhand der Ausstellungsrekonstruktionen wurde deutlich, dass zahlreiche Werke, selbst einige der fotografisch abgebildeten, heute nicht mehr eindeutig zu identifizieren sind, da sie weder in den Katalogen noch in den begleitenden Texten näher beschrieben wurden. Dagegen waren einige Spitzenstücke wie die Schöpfungen Botticellis, Rembrandts, Van Dycks, Watteaus und weiterer kanonischer Künstler zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung bereits recht prominent und wurden in ihrem Status allenfalls weiter bestätigt. Zu diesen kamen punktuell weitere hinzu, indem den ‚klassischen‘ Meistern im Kontext der Schauen gelegentlich neu entdeckte Werke zugeordnet werden konnten. Exemplarisch seien die *Diana im Bade* und die *Geburt der Venus* von Rubens oder Chardins *Briefsieglerin* genannt, die im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen 1883 respektive 1890 im Magazin der Königlichen Schlösser wiederaufgefunden wurden.<sup>17</sup>

Einige dieser Stücke wurden trotz des allgemeinen Grundsatzes, bereits gezeigte Exponate nicht erneut auszustellen, wiederholt präsentiert und im Zuge dessen fest in den Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben. Dies galt für Werke aus königlichem Besitz, wie die *Diana* oder die *Briefsieglerin*, ebenso wie für solche in Privateigentum. So waren beispielsweise die allegorischen Bronzeplastiken *Neptun* und *Mars* aus der Sammlung de Pourtalès mindestens dreimal in einer Berliner Leihausstellung zu sehen; auch wurden sie mehrfach reproduziert.<sup>18</sup> Bode befasste sich in seinen Publikationen mehrmals mit den beiden Plastiken, die als Teil einer Privatsammlung absolute Seltenheiten darstellten und selbst in öffentlichem Besitz seinerzeit kaum Vergleichsstücke kannten. Ihre Qualität wertete er noch höher als Sansovinos Statuen der Loggetta am Markusturm in Venedig und

16 Zum Kanon in der Kunstgeschichte siehe einf.: Langfeld, Gregor: *The canon in art history: concepts and approaches*. In: *Journal of Art Historiography*, Nr. 19, Dez. 2018, S. 1–18.

17 Siehe hierzu Kap. 4.1.2.1 f.

18 Die Werke waren unter anderem auf dem Titelbild zu Bodes Einleitung für den Prachtband der Renaissance-Ausstellung abgebildet. Vgl. Kat. KG 1899 S. 1. – In seiner Beschreibung der Provenienz der Werke übersah Richardson die Ausstellungen von 1872 und 1883, erwähnte jedoch, sie seien auch 1906 nochmals in Berlin präsentiert worden. Im Katalog der Redern-Ausstellung werden sie allerdings nicht erwähnt, zumal Friedrich de Pourtalès sich nicht an der Schau beteiligte. Vgl. Richardson 1949 S. 61.

er zählte sie zu den „vollendetsten Figuren, welche die Hochrenaissance überhaupt aufzuweisen hat“.<sup>19</sup> Seine Zuschreibung an Jacopo Sansovino, die er nicht nur auf die Gestaltung der Werke, sondern auch auf ihre Provenienz zurückführte, hatte lange Zeit Bestand.

Ein weiteres Beispiel ist Oscar Hainauers Marmorbüste des jungen Christus von Antonio Rossellino. Als repräsentative Vertreterin des seit Donatello bekannten Typus wurde sie ebenfalls dreimal in Berlin ausgestellt, bevor sie 1906 zusammen mit dem Rest der Sammlung an Duveen verkauft wurde. Laut Bode war die Büste bereits bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten im Jahr 1883 „das Lieblingsstück des Publikums“<sup>20</sup> und auch 1898 bildete sie als „eins der schönsten Stücke der ganzen Ausstellung“<sup>21</sup> den Mittelpunkt des Hainauer'schen Kabinetts. Wie die deskriptive Ausstellungsanalyse gezeigt hat, wurden solch bedeutende Sammlungsstücke entsprechend prominent platziert. Darüber hinaus priesen die Autoren der Forschungsbeiträge Spitzenwerke wie diese stets in Superlativen, um sie als nachahmungswürdige, in ihrem künstlerisch-ästhetischen Wert überragende und damit zeitlos gültige Meisterwerke unter den übrigen Exponaten herauszuheben – sie zu kanonisieren.

Als ein solches überzeitliches Meisterstück wurde auch Antoine Watteaus *Ladenschild* betrachtet, das nicht allein aufgrund seines Status als die größte und womöglich letzte von ihm geschaffene Arbeit, sondern auch wegen der international geführten Debatten um seine Echtheit in den Fokus der Fachkreise rückte und schließlich in die Reihe seiner Hauptwerke aufgenommen wurde.<sup>22</sup> Das zweigeteilte Gemälde war 1883 und dann erst wieder 1910 in Berlin ausgestellt worden, 1900 aber als Leihgabe nach Paris gegangen. Mit der Rolle dieser Ausstellungen für die deutsche wie auch die französische Watteau-Forschung hat sich Christoph Martin Vogtherr befasst.<sup>23</sup> Er zeigte, wie die Meisterwerke des französischen Rokoko in den Berliner Königlichen Sammlungen im Kontext der Schauen erstmals näher erforscht und publiziert wurden, um schließlich dauerhafte Anerkennung zu erlangen. So habe dieses bedeutende Kapitel in der Wiederentdeckung des Künstlers unsere heutige Sicht auf die französische Kunst des 18. Jahrhunderts maßgeblich geprägt.

Dasselbe ließe sich für den preußischen Hofmaler Antoine Pesne behaupten, der dank der Rokoko-Ausstellung von 1892 ebenfalls wieder zu öffentlichem Ruhm gelangte. Sein bis dahin nur anhand von Einzelwerken bekanntes Œuvre wurde dort erstmals umfassender vorgestellt. Paul Seidel, der schon seit 1888 mehrfach zu ihm publiziert hatte und einen großen Prachtband zur französischen Malerei der Zeit Friedrichs des Großen vorbereitete, besprach Pesnes Werk und seine Beziehungen zum Hof im Ausstellungskatalog sowie in einem Fachartikel ausführlich.<sup>24</sup> Fraglos trug die Schau zu seiner Wiederentdeckung und erneuten Wertschätzung bei.

19 Bode, Wilhelm: *Die italienischen Bronze Statuetten der Renaissance*. Bd. 2, Berlin 1907. S. 23. – Weiterhin: Bode/Dohme 1883a S. 141 f. – Weiterhin: Bode 1899 S. 97 f.

20 Bode/Dohme 1883a S. 135.

21 Tschudi 1898 S. 84. – Tschudi zweifelte hier erstmals die Benennung als *Giovannino* ob des fehlenden Fellgewands an.

22 Vgl. Auburtin 1910. – Stahl 1910b. – Kap. 4.1.4.3.

23 Vgl. Vogtherr 2014.

24 Vgl. Kat. KG 1893 S. 32, Anm. 1. – Seidel 1892 S. 193–196. – Ders.: *Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit*. Berlin 1892.

Der zwischen 1883 und 1898 dominierende forschersische Anspruch der Berliner Schauen artikulierte sich folglich insbesondere über die von den Initiatoren verfassten Begleitpublikationen. Zunächst waren dies umfassende Artikel für das 1880 gegründete *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*.<sup>25</sup> Dort gab beispielsweise Friedrich Lippmann anhand der Exponate der Niederländer-Ausstellung (1890) einen ersten kursorischen Einblick in die noch kaum untersuchte Delfter Fayencekunst und richtete zugleich einen Appell an seine Forscherkollegen, sich dem Gebiet künftig verstärkt zu widmen.<sup>26</sup>

Für die Ausstellungen von 1892 und 1898 wurden zudem große wissenschaftliche Kataloge nach dem Vorbild der Publikationen des Burlington Fine Arts Clubs erstellt, an denen zahlreiche Fachleute mitwirkten. Beide Formate lieferten umfassende Erkenntnisse über die verschiedenen Kunstzweige und stellten künstlerische Techniken, Werkstattabläufe und historische Marktbedingungen anschaulich dar.<sup>27</sup> Darüber hinaus diskutierten sie Qualität, Datierung, Autorschaft und Originalwert der Exponate anhand kennerschaftlicher Gesichtspunkte. Indem sie auch auf bekannte Vergleichsstücke in anderen privaten oder öffentlichen Sammlungen rekurrten, um die Einzelwerke so innerhalb eines größeren kunsthistorischen Kontextes zu verorten, trugen diese Arbeiten dazu bei, das Wissen um diese Künstler, Schulen und Gattungen zu bündeln und zu erweitern.

Speziell die Zuschreibungsfrage war für die Experten ebenso wie für die Besitzerinnen und Besitzer der Werke,<sup>28</sup> aber auch die Kritiker von besonderer Bedeutung. Anders als die Kuratoren verschiedener Leihausstellungen im In- und Ausland erhob Bode lange Zeit den Anspruch, die Benennungen der Exponate zu hinterfragen, statt den Angaben ihrer Eigentümer unkritisch zu folgen.<sup>29</sup> Beispiele wie das 1898 und 1906 gezeigte *Portrait eines Jägers* von Frans Floris, dessen Attribution in den verschiedenen Katalogauflagen immer deutlicher spezifiziert wurde, zeugen von der kontinuierlichen wie ernsthaften Beschäftigung der Verfasser mit der Frage der Autorschaft. Auch sie hatten ein Interesse daran, die Werke möglichst präzise zuzuordnen, zumal viele von ihnen gerade am Beginn ihrer Forschungs- und Museumskarrieren standen und sich so in Fachkreisen bekannt machen, sich als Spezialisten auf ihrem Gebiet beweisen konnten. Wie erwähnt, beschäftigte Bode ab den späten 1890er Jahren eine Schar von Assistenten und Volontären für die Ausstellungs- und Katalogarbeiten. Sie konnten durch die Schauen Praxiserfahrung sammeln, wichtige Kontakte innerhalb der Sammlerszene knüpfen und gegebenenfalls gar die Ersten sein, die zu bislang unbekanntem Kunstwerken publizierten.

Nach der Jahrhundertwende beschränkten sich die Kuratoren auf einfache Ausstellungsverzeichnisse, die zwar vereinzelt in großen Prachtausgaben mit aufwändigen

25 Vgl. Bode/Dohme 1883a, b. – Bode 1890. – Seidel 1890. – Lippmann 1891. – Seidel 1892.

26 Vgl. Lippmann 1890 S. 39f. – Weiterhin: Hüseler, Konrad: *Holländische und deutsche Fayencen*. In: *Oud Holland* 69.1954, Nr. 3, S. 167–178; bes. S. 167.

27 Vgl. hierzu exempl.: Sarre, Friedrich: *Die Erzeugnisse der Silberschmiedekunst*. In: Kat. KG 1893 S. 95–110. – Seidlitz, Woldemar von: *Das Porzellan: Die Meissner Manufaktur*. In: Ebd. S. 133–140.

28 Siehe hierzu Kap. 5.2.3.

29 Bode kritisierte diese Vorgehensweise bereits 1887 in seiner Rezension zweier Leihausstellungen. Vgl. Bode, Wilhelm: *Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886*. In: *RfK* 10.1887, H. 1, S. 30–58; bes. S. 44.



Reproduktionen der wichtigsten Exponate erschienen (1906 und 1910), auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen jedoch verzichteten.<sup>30</sup> Letztere wurden auf die Rezensionen der zahlreichen Fachzeitschriften, aber auch in die Populärpresse ausgelagert. In ihrer forscherschen Qualität reichten sie jedoch nicht an die Publikationen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft heran, da der Museumsverein und auch die Akademie mit ihren Schauen einem solchen Anspruch offensichtlich nicht folgten.

Eine weitere Änderung betraf schließlich auch die Benennung der Kunstwerke. So wies das Vorwort des Verzeichnisses für die *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) entgegen Bodes bisherigem Grundsatz explizit darauf hin, dass die „Kunstwerke unter den Künstlernamen aufgeführt [werden], die sie in den Privatsammlungen tragen“.<sup>31</sup> In der Folge wurde die Ausstellung scharf kritisiert. Der Publizist Maximilian Harden (1861–1927) griff Bode in einem Artikel mit dem Titel *Bildertaufe* direkt an:

Ein Drittel aller hier ausgestellten Bilder scheint mir unsicherer Herkunft. »Aber Excellenz Bode hat den Ankauf empfohlen und die Echtheit bescheinigt.« Empfehlung und Bescheinigung überzeugen mich nicht; [...] Des Generaldirektors Stimme verhallt; allzu oft schon hat er geirrt.<sup>32</sup>

Anschließend ging Harden auf vier Fälle ein, die die Fehlbarkeit von Bodes Kunsturteil belegen sollten, welches dank seiner Autorität als Generaldirektor sonst niemand wahrhaft in Zweifel zu ziehen wage: „Alle schlottern vor ihm. Nur das jeder Kunstkultur ferne Spreevolk weist munter auf das breite Gneisbecken vor dem Alten Museum und holt aus grinsenden Lippen das Weisheit[s]wort: ‚Dadrin tauft Bode die Bilder!‘“<sup>33</sup>

Harden hatte bereits 1909 in Zusammenhang mit der Flora-Affäre zu Bodes größten Kritikern gehört.<sup>34</sup> Ulrike Wolff-Thomsen legte an diesem Beispiel anschaulich dar, wie zentral Bodes Deutungshoheit in Fragen der Meisterbestimmung historischer Kunstwerke war und verdeutlichte die Tragweite etwaiger Irrtümer. Bodes Urteil galt als unumstößliches Faktum. Eine Falschzuschreibung hätte nicht nur seiner eigenen Reputation geschadet, sondern sich auch auf die von ihm beratenen Sammler, die Berliner Museen und die mit ihm kooperierenden Kunsthändler ausgewirkt.<sup>35</sup> Seine fraglos exzellente, aber gewiss nicht irrtumsfreie Kennerschaft musste über jeden Zweifel erhaben sein. Schließlich bildete sie die Grundlage seines Finanzierungs- und Erwerbungs-systems für die öffentlichen Sammlungen, das ebenso wie die Kaufentscheidungen vieler Berliner Kunstfreunde massiv von seinem Expertenimage abhing.<sup>36</sup>

30 In der Regel vermerkten die Kataloge jedoch sichtbare Signaturen und Datierungen sowie die Provenienzen.

31 Kat. KFMV 1914<sup>4</sup> S. 3.

32 Harden, Maximilian: *Bildertaufe*. In: *Die Zukunft* 87.1914, Maiheft 1914, S. 248–256; hier S. 248.

33 Ebd. S. 256.

34 Die Affäre betraf eine Wachsbüste, die Bode für ein Werk Leonardo da Vincis hielt. Vgl. Wolff-Thomsen 2006.

35 Siehe hierzu: Kap. 5.2.3.

36 Vgl. Wolff-Thomsen 2006 S. 199–201.

Bodes Unfehlbarkeitsanspruch spielte sicher auch eine Rolle im Umgang mit den Leihgebern der Ausstellungen. Er war wohl der Grund, weshalb der KFMV 1914 im Katalog implizit darauf hinwies, dass die Zuschreibungen der ausgestellten Werke nicht wie sonst üblich kritisch geprüft worden waren, sondern die von ihren Besitzern ‚gewünschten‘ Benennungen beibehalten wurden. Ob tatsächlich ein Drittel der Exponate, wie von Harden behauptet, falsch bezeichnet war, ist nachträglich nicht zu prüfen, doch deutete auch Ludwig Burchard in seinem Ausstellungsbericht auf mehrere solcher gefälligen, wenngleich zweifelhaften Attributionen hin.<sup>37</sup>

Freilich bedeutet dies keinesfalls, bei den früheren Schauen wären nicht auch irrtümliche oder allzu wohlwollende Meisterbestimmungen vorgekommen. Viele historisch tradierte Zuschreibungen blieben lange Zeit unhinterfragt. Fälschungen, moderne Ergänzungen oder Überarbeitungen wurden auch von den Experten der KG-Ausstellungen nicht immer einwandfrei erkannt. Doch zeigten sie zumindest den Anspruch, ihre Annahmen kennerschaftlich herzuleiten und eine Basis für wissenschaftliche Diskussionen zu schaffen.

Dagegen verloren die Ausstellungen des Museumsvereins zunehmend an wissenschaftlicher Authentizität. Der ursprüngliche forschende Ehrgeiz schien in den Hintergrund gestellt und die bis dahin auf Museumsniveau gestalteten Expositionen wirkten allmählich wie reine Leistungsschauen der Vereinsmitglieder. Dem wachsenden Repräsentationsanspruch der Sammler wurden immer neue Zugeständnisse gemacht. Nun konnten die Aussteller nicht nur hinsichtlich der Präsentation ihrer Exponate verstärkt mitbestimmen, sondern ihre Wünsche wohl auch in der Bezeichnung ihrer Leihgaben durchsetzen. Für den Verein und letztlich auch die Museen stellte dieses Entgegenkommen gewiss eine wichtige Voraussetzung für eine gute Zusammenarbeit mit den Sponsoren dar. Wie die vorangegangene Betrachtung zeigte, hatte sich die museumspolitische Dimension der Schauen nunmehr auf die Ebene des Beziehungsmanagements verlagert. Anhand des Umgangs mit der Frage der Meisterbestimmung und der Kanonisierung wichtiger Sammlerstücke wird dies einmal mehr deutlich.

### 5.1.3 Gegenmoderne? – Geschmackserziehung und Vorbildwirkung

Wie lässt sich das Verhältnis der Leihausstellungen alter Meister zum Kunstschaffen ihrer Zeit einordnen? Als Schaubilder zeitgenössischer Sammelpräferenzen der adlig-bürgerlichen Elite, in denen sich Historismus und Renaissancekult des ausklingenden 19. Jahrhunderts niederschlugen, müssen sie vor dem Hintergrund aktueller kulturkritischer Debatten betrachtet werden, in denen sich eine anhaltende Unzufriedenheit mit der lebenden Kunst ausdrückte.<sup>38</sup> Inwiefern die Schauen als ‚Schulen des Geschmacks‘ intendiert waren oder ob sie gar ein Gegenbild zur Modernebewegung entwerfen sollten, wird im Folgenden anhand dreier Fälle exemplarisch geprüft.

37 Vgl. Burchard 1914 S. 539.

38 Für das Folgende siehe insbes.: Kuhrau 2005 S. 153–161, 162–182.

Das einzige Beispiel, für das tatsächlich direkte edukative Intentionen festzustellen sind, war die Kunstgewerbeausstellung im Königlichen Zeughaus (1872). Sie war explizit an die Schülerinnen und Schüler der Gewerbeschule adressiert und wurde nachweislich für Studienzwecke genutzt.<sup>39</sup> Als eine temporäre Mustersammlung sollte sie dazu beitragen, die als minderwertig betrachtete zeitgenössische Gebrauchskunst in ihrer Qualität zu heben und den ‚Kunstfleiß‘ der Gestalter anzuregen (**Dok. 1**).

So hielt es der Kronprinz für unerlässlich, die auf der Schau „in reicher Zahl vertretenen schönen Vorbilder durch gute photographische Aufnahmen zu vervielfältigen und unseren Zeichen- und Gewerbefachschulen zugänglich zu machen“, da nur so „die in fast unerwarteter Weise gelungene Ausstellung auf die Entwicklung unseres Kunstgewerbes einen wirklich fruchtbringenden und dauernden Einfluß gewinnen“ könne.<sup>40</sup> Die Exponate wurden in der Folge fotografisch dokumentiert und in vier großen Folio-Bänden nach Gattungen sortiert zusammengefasst.<sup>41</sup> Weiterhin sollten von jeder Platte verkäufliche Abzüge zur „Verbreitung unter den Handwerkern“ erstellt werden.<sup>42</sup>

Darüber hinaus war offenbar überlegt worden, Veranstaltungen wie diese regelmäßig zu wiederholen, um „die reichen Schätze der übrigen Städte des Landes in künftigen Jahren in einer Reihe systematischer Ausstellungen“ vorzuführen.<sup>43</sup> Das Vorhaben war ursprünglich also durchaus auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die angedachten Spezialschauen gelangten letztlich zwar nicht zur Umsetzung und über eine Publikation der Fotografien außerhalb des erwähnten Musterbuchs ist nichts bekannt, doch fand die Präsentation modellhafter Kunstgewerbesgegenstände ihre Verstetigung im neuen Museumsbau.

Die Gewerbeausstellung von 1872 ist somit ein charakteristisches Beispiel für die während der 1860er und -70er Jahre veranstalteten Leihausstellungen älterer Gebrauchskunst, von denen einige nachweislich die Gründung von Kunstgewerbemuseen anregten.<sup>44</sup> Im Kontext der seit der Jahrhundertmitte aktiven Kunstgewerbebewegung sollten sie die rückständige Gewerbeherstellung fördern und aufwerten helfen.<sup>45</sup> Sie sind somit indirekt auch als kritische Kommentare zur als unbefriedigend empfundenen künstlerischen Qualität der zeitgenössischen Gewerbeherzeugnisse zu verstehen.

39 Vgl. Kap. 4.2.4.

40 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 154: Friedrich Wilhelm von Preußen an Heinrich von Itzenplitz, 15.09.1872.

41 Vgl. Königliches Zeughaus (Hg.): *Photographien der Zeughaus-Ausstellung Berlin September - Oktober 1872*. 4 Bde. Berlin 1873. – Friedrich Wilhelm hatte für die Aufnahmen das Studio von Adolphe Braun vorgeschlagen, die Bilder in den Folios stammen jedoch von G. Schucht und Eduard Mey [May].

42 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 158 f.: Julius Lessing an Geh. Oberbaurat Nottebohm, 20.09.1872.

43 o. V.: *Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Erzeugnisse*. In: VZ Nr. 111, 15.05.1872, unpag. – So schlug Carl Grunow vor, die für die Ausstellung beschafften Vitrinen, Schränke und Konsolen „auch später noch für die Zwecke des Gewerbe-Museums, sowie für die in demselben sich hoffentlich alljährlich wiederholenden Leih-Ausstellungen“ zu nutzen. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sektion 15 Abt. XII Nr. 8 Bd. 3, Bl. 161 f.: Carl Grunow an Heinrich von Itzenplitz, 12.10.1872. – Hierzu weiterhin: Lessing 1881 S. 12.

44 Vgl. Kap. 1, Anm. 14.

45 Vgl. Kuhrau 2005 S. 153–157.

Die späteren, von Wilhelm Bode kuratierten Privatbesitzausstellungen wurden in den Feuilletons ebenfalls wiederholt als positive Gegenentwürfe zur Kunst, aber speziell auch zum Ausstellungswesen der Gegenwart dargestellt. Besonders die Renaissance-Ausstellung (1898) wurde für ihr elaboriertes, auf Ästhetik und Harmonie ausgerichtetes Design gepriesen und ihre Exponate wurden als Vorbilder für junge Kunstschaffende dargestellt. So schrieb etwa Victor Auburtin (1870–1928):

Wer sich in unseren großen und leeren Ausstellungen abgehetzt hat, wer angeekelt ist von der überall sich vordrängenden Routine gewissenloser Pfuscher, vom [...] geistlosen Breittreten thörichter und unkünstlerischer Ideen, der versenke sich in diese Kraft, diese Unschuld, in den tiefen, heiligen Ernst, mit dem diese Männer [die Maler der Renaissance, Anm. SK] oft kindlich und unbeholfen ihre Kunst geübt haben. Ein solches Studium thut Jedem von uns noth: es richtet auf und stärkt, es ist ein reinigender und beruhigender Blick auf die goldene Morgenröthe der Kunst.<sup>46</sup>

Die zeitgenössische Kunst befand sich seit den 1890er Jahren in einer Krise.<sup>47</sup> Speziell den Massenschauen wie der ab 1893 gemeinsam von der Akademie und dem Verein Berliner Künstler veranstalteten Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) wurde eine Kommerzialisierung der Kunst vorgeworfen. Ihre Qualität habe sich durch die Abhängigkeit vom ‚Durchschnittsgeschmack‘ der modernen Konsumgesellschaft drastisch gemindert und einen Überfluss an Marktware hervorgebracht. Die 1898 parallel zur GBK gezeigte Renaissance-Ausstellung wurde von konservativen Kunstkritikern als Gegenmodell zu den profitorientierten Großveranstaltungen am Lehrter Bahnhof dargestellt. Anders als die dort gezeigte ‚Massenkunst‘, seien die Werke der Renaissance „nicht daraus berechnet, unter Hunderten hervorzustehen“, sie bedurften „keiner aufdringlichen Effekte, keiner starken Accente“ und ihre Schöpfer „brauchte[n] nicht zu schreien, um den Unaufmerksamen anzulocken“.<sup>48</sup>

Die Faszination für diese Epoche, die in dem 1860er Jahren mit den Publikationen Jacob Burckhardts eingesetzt und sich sukzessive auch auf die Sammeltätigkeit deutscher Kunstfreunde ausgewirkt hatte, war am Ende des Jahrhunderts auf ihrem Zenit angelangt.<sup>49</sup> Das Florenz der Medici wurde in bildungsbürgerlichen Kreisen dank seiner humanistischen Prägung als Ursprung der modernen Gesellschaft idealisiert. Passend dazu konstatierte ein Ausstellungsbericht des *Berliner Courir* 1898: „So alt die Kunstwerke da in der Akademie sind, so jung ist die Cultur, die ihre Sammlung darstellt.“<sup>50</sup> Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb gerade die Schöpfungen der Renaissance denen des Fin de Siècle als Idealbilder gegenübergestellt wurden. Sie boten eine alternative Vorstellung von Moderne, die keine kommerzielle (massentaugliche) Kunst produzierte,

46 Auburtin 1898 S. 8.

47 Für das Folgende vgl. Kuhrau 2005 S. 157–161.

48 Stahl, Fritz: *Renaissance. Zur Ausstellung in der Akademie*. In: BTB 27.1898, Nr. 290, 11.06.1898, S. 2.

49 Vgl. Ruehl, Martin A.: *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*. Cambridge 2015. – Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel 1860.

50 BC, Nr. 118, 22.05.1898, unpag.

sondern einen elitären Geschmack entwickelte, der nur dem kennerschaftlich Geschulten ‚wahren‘ Kunstgenuss erlaubte.

Sven Kuhrau zufolge drückte sich im „Sammeln alter Kulturgüter“ indirekt auch eine „Kritik an der zur Ware gewordenen zeitgenössischen Kunst“ aus.<sup>51</sup> Dass die Leihausstellungen der 1890er Jahre dadurch aber nicht unweigerlich als eine generelle Absage an die Kunst der Moderne zu werten sind beziehungsweise von ihren Akteuren als solche verstanden wurden, zeigt das Engagement mehrerer Förderer und Vertreter der Avantgarde, die sich als Leihgeber oder Organisatoren beteiligten. So waren Sammler wie Carl Bernstein und Eduard Arnhold, die sowohl alte als auch moderne Kunst besaßen, die Leiter der Nationalgalerie Hugo von Tschudi und Ludwig Justi sowie der Vorkämpfer des deutschen Impressionismus Max Liebermann in die Ausstellungen involviert.<sup>52</sup>

Auch Wilhelm Bodes eigene Haltung zur Kunst seiner Zeit ließ sich trotz seiner offensichtlichen Vorliebe für die Renaissance und die niederländische Malerei nicht pauschal als rückwärtsgewandt und antimodern bezeichnen. Bekanntlich war er mit Liebermann befreundet, besaß einige seiner Werke und setzte sich wiederholt dafür ein, seine Gemälde in die Bestände der Nationalgalerie zu bringen.<sup>53</sup> Er schätzte den an den Alten Meistern geschulten Realismus Wilhelm Leibls (1844–1900), förderte Fritz von Uhde (1848–1911) und empfand die Malerei der Impressionisten als einen Höhepunkt der zeitgenössischen Kunst.<sup>54</sup> 1888 hatte er sich in einem anonym publizierten Artikel dezidiert für die deutsche Moderne eingesetzt und geschrieben: „[N]ur der Künstler, der im Sinne der Zeit schafft und auf der Höhe der Zeitanschauung steht, hat in seinen Schöpfungen eine wirkliche Berechtigung; alles andere ist überwunden, ist machtlos [...]“<sup>55</sup>

Freilich waren die Bode’schen Leihausstellungen damit keineswegs frei von erzieherischen Absichten. Allerdings richteten sich diese weniger an die Künstlerschaft als vielmehr an die Sammler. Bodes Interesse lag in der Förderung der Kennerschaft unter den Käufern alter Kunst, in der Steigerung ihrer Sammeltätigkeit und im Erreichen seiner museumspolitischen Ziele. In einem Bericht zur Renaissance-Ausstellung betonte er, Schauen wie diese böten eine Gelegenheit, die gegenseitigen Beziehungen zwischen den Museen und den Privatsammlern zu fördern, indem sie „weiter auf den Kunstgeschmack und den Sammeleifer in Berlin“ einwirkten und „zugleich auf die Bedeutung und die Interessen unserer öffentlichen Sammlungen“ aufmerksam machten.<sup>56</sup> Eine Kritik an der Moderne lässt sich daraus nicht ableiten.

51 Kuhrau 2005 S. 158.

52 Bernstein war 1890 Leihgeber, Eduard Arnhold 1892, Max Liebermann 1892 und 1898; Tschudi unterstützte die Vorbereitung der Renaissance-Ausstellung. Vgl. Verz. 7.2.3–7.2.5.

53 Vgl. Wesenberg, Angelika: *Holland als bürgerliche Vision. Bode und Liebermann*. In: Dies. (Hg.): *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*. Berlin 1995. S. 43–54. – Dies.: *Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*. In: Wesenberg, Angelika/Langenberg, Ruth (Hgg.): *Im Streit um die Moderne: Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*. Berlin 2001. S. 21–28; bes. S. 23.

54 Honisch, Dieter/Schuster, Peter-Klaus: *Vorwort*. In: Wesenberg 1995a S. VIII.; hier S. VII.

55 Bode, Wilhelm: *Zur Förderung der deutschen Kunst*. In: *Kölnische Zeitung*, Nr. 300, 2. Blatt, 28.10.1888. Zit. nach: Wesenberg, Angelika: „Zur Förderung der deutschen Kunst.“ *Wilhelm Bode als kunstkritischer Anonymus*. In: Wesenberg 1995 S. 83–86.

56 Bode 1898 Nr. 265 unpag.

Zuletzt sei das Beispiel der *Ausstellung älterer Englischer Meister* (1908) betrachtet, das von einigen Vertretern der Avantgarde als Angriff auf ihr Kunstschaffen verstanden wurde. Angesichts des enormen Erfolgs der Ausstellung befürchteten sie, die ‚gefälligen‘ Portraits der britischen Meister würden den Geschmack des modernen Publikums verderben.<sup>57</sup> Schon kurz nach der Eröffnung äußerte Max Liebermann seinem Freund Harry Graf Kessler (1868–1937) gegenüber:

Die englische Ausstellung, die hat uns so geschadet wie noch nie irgendetwas. Die Leute glauben: Jetzt ist es mit der modernen Kunst vorbei. Sie haben ja jetzt in Reynolds, Gainsboro´ [sic] gerade was sie wollen. Deshalb müssen wir Alles thun, dass dieses Jahr unsere Sezessions Ausstellung so gut wie möglich wird.<sup>58</sup>

Der Präsident der 1898 gegründeten Berliner Secession verstand die Ausstellung offenbar als eine Abkehr des Publikums von der Kunst der Gegenwart, womöglich gar als ein Bekenntnis zur rigiden Kunstanstschauung Wilhelms II., dem die Schau als Ehrengeschenk dargebracht worden war. Bekanntlich wettete der Kaiser seit Langem gegen die ‚Rinnsteinkunst‘ der Modernisten.<sup>59</sup> Er nahm jede sich ihm bietende Gelegenheit wahr, um in Kulturangelegenheiten zu intervenieren und seine Vorstellung von einer Kunst im Dienste der Nation und der Reichsidee zu propagieren. Auch im Rahmen der englischen Ausstellung bekundete er sein Kunsturteil, das ein britischer Presseartikel unter dem Titel *The Kaiser as Art Critic* so wiedergab: „His Majesty expressed admiration for the pictures [...] and said that such works would act as an antidote to the unhealthy influence of the impressionist school.“<sup>60</sup>

Die deutsche Tages- und Fachpresse befeuerte den Konflikt weiter, indem sie wiederholt Vergleiche zu den Schauen der Avantgarde und ihren künstlerischen Leistungen herstellte. Victor Auburtin etwa stellte diese „Ausstellung großer und sakrosankter Museumskunst“ als Gegenpol zu zeitgenössischen „Kollektion[en] mehr oder weniger obskurer Werke“ dar und Max Osborn (1870–1946) pries die Bildnisse als „[V]orbildlich! Nachahmenswert! Das einzige Beispiel einer ‚richtigen‘ Porträtkunst!“<sup>61</sup>

Angesichts solcher Angriffe wird nachvollziehbar, weshalb die englische Ausstellung vonseiten einiger Protagonisten der Modernebewegung, die sich stets gegenüber der reaktionären akademischen Offizialkunst zu behaupten versuchten, als Bedrohung wahrgenommen wurde. Dennoch bleibt zu prüfen, inwiefern die Positionen der verantwortlichen

57 Vgl. Weisbach, Werner: *Die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: DRu 35.1908, Nr. 8, S. 192–202; bes. S. 193. – Grisebach 1908 S. 313. – Slevogt, Max: *Aus einem Brief über die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: *Süddeutsche Monatshefte* 4.1908, Bd. 1, S. 618 f.

58 Schuster, Jörg (Hgg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Vierter Band 1906–1914*. Stuttgart 2004. S. 421 f. [Eintrag vom 03.03.1908].

59 Wilhelm II. hatte die Avantgarde in seiner berühmten ‚Rinnsteinrede‘ anlässlich der Eröffnung der Siegesallee am 18. Dezember 1901 in dieser Weise verunglimpft. Vgl. Schutte, Jürgen/Sprengel, Peter: *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart 1987. S. 63, 571–574.

60 Reuters Agency: *The Kaiser as Art Critic. Old English Masters at Berlin*. In: *The Yorkshire Post*, Nr. 18.906, 27.01.1908, S. 6.

61 Auburtin 1908 unpag. – Osborn 1908 S. 314.

Akteure denen der Kulturjournalisten – und in diesem Fall auch der Haltung des Kaisers – entsprachen.

Ludwig Justi, der die englische Ausstellung mitorganisiert hatte, tat Liebermanns „Geschimpfe“, das spätestens im Kontext seiner Eröffnungsrede zur Secessions-Ausstellung im Jahr darauf auch außerhalb seines Freundeskreises hörbar wurde, rückblickend als verletzten Stolz ab.<sup>62</sup> Das Oberhaupt der damals in der Krise befindlichen Secession habe die Schau schlicht als Majestätsbeleidigung empfunden. Justis eigene Haltung zur Moderne, die er ab 1909 auch in seiner Rolle als Direktor der Nationalgalerie zum Ausdruck brachte, lässt eine klare Verpflichtung gegenüber der modernen Kunst erkennen. Wie er in seinen Memoiren darstellte, deckten sich seine Ansichten durchaus mit denen des Akademiepräsidenten Arthur Kampf. Dieser habe die „begabten Mitglieder“ der Secession sehr geschätzt und versucht, sie bei Wahlen in der Akademie unterzubringen.<sup>63</sup>

Die *Ausstellung älterer englischer Meister* wurde wohl weder vom Sekretär der Akademie noch von ihrem Präsidenten als direkte kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst verstanden. Wohlgemerkt war sie als kulturdiplomatische Geste, nicht als Gegenprogramm zu den Ausstellungen der Secession initiiert worden. Die klassische englische Portraitmalerei, die dem populären Geschmack augenscheinlich so sehr entgegenkam, bot für diesen Anlass einen unverfänglichen *Common Ground*, eine Basis der gemeinsamen Verständigung.<sup>64</sup> August Grisebach konstatierte, diesen Werken gegenüber habe man keine anderen künstlerischen Probleme zu diskutieren als die, was „eigentlich reizvoller“ sei, „die Darstellungsweise oder die Dargestellten“ und setzte *cum grano salis* hinzu: „Im Salon liebt man keine grüblerischen Fragen.“<sup>65</sup>

Gleichwie positiv die individuelle Haltung ihrer Organisatoren zur Moderne, konkret zum deutschen Impressionismus, auch gewesen sein mag, angesichts der durch die Ausstellung losgetretenen Kritik stellt sich dennoch die Frage, ob solch breit rezipierte Präsentationen alter Kunst letztlich nicht doch dazu beitragen, konventionelle Geschmackspräferenzen zu verfestigen, rückwärtsgewandte Kunstanschauungen zu repetieren und die Bestrebungen progressiver Kunstschaffender dadurch – ob gewollt oder nicht – zu unterlaufen. Letztlich klingt in den Äußerungen der Gegner dieser Ausstellungen unterschwellig dieselbe Kritik hervor, wie sie zehn Jahre zuvor schon den Massenschauen der GBK gegenüber formuliert wurde. Die englische Portraitkunst des 18. Jahrhunderts, die die durchgängig den gehobenen Gesellschaftskreisen angehörenden Dargestellten als glatte, idealisierte Typen inszenierte, musste letztlich als ebenso konventionell und publikumsabhängig empfunden werden wie die Werke der Akademiemaler um die Jahrhundertwende.

62 Gaethgens/Winkler 2000 Bd. 1 S. 205. – Zu Liebermanns Rede Vgl. ebd. Bd. 2. S. 146. – Auch die Portraitmalerin Sabine Lepsius (1864–1942), selbst Gründungsmitglied der Berliner Secession, war um einen differenzierteren Blick auf die englischen Portraits bemüht. Vgl. Lepsius, Sabine: *Ausstellung älterer englischer Kunst in der Akademie der Künste zu Berlin*. In: März 2.1908, H. 4, S. 296–305. – Dies.: *Über Genie und Geschmack in der Kunst. Ein Nachwort zur Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin*. In: Ebd. H. 13, S. 63f.

63 Gaethgens/Winkler 2000 Bd. 1 S. 197.

64 Vgl. insbes. Stalnaker, Robert: *Common Ground*. In: *Linguistics and Philosophy* 25.2002, Nr. 5f., S. 701–721.

65 Grisebach 1908 S. 313.

### 5.1.4 Traditionsbildung – Der Kunsteifer der Hohenzollern

Zuletzt soll der Blick auf die in zweifacher Hinsicht auffallend hohe und konstante Präsenz des Hauses Hohenzollern im Kontext der Berliner Privatbesitzausstellungen gelegt werden. Gemeint ist damit nicht allein die Beteiligung der Herrscherfamilie als Leihgeber, sondern auch die öffentliche Repräsentation und kuratorische Inszenierung ihrer Vorfahren durch die Exponate selbst.

Wie zuvor dargelegt, gehörten die Angehörigen des Kaiserhauses zu den engagiertesten Unterstützern der Schauen. Bereits vor der Reichseinigung hatten sie wiederholt Gegenstände aus ihrem Kunstbesitz auf Wohltätigkeitsausstellungen gezeigt.<sup>66</sup> Später waren Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria maßgeblich am Zustandekommen der beiden ersten großen Ausstellungen aus Privatbesitz beteiligt und Kaiser Wilhelm II. stand mit an der Spitze der am häufigsten vertretenen Leihgeber. Bis 1892 stammte der Großteil der Exponate stets aus den königlichen Schlössern.

Die Analyse zeigt, dass die Leihgaben aus royalem Besitz in der Regel prominent platziert waren und meist als weitgehend kohärente Ensembles in eigenen Ausstellungsbereichen präsentiert wurden. Mehrfach wurden dabei direkte Bezugnahmen auf die Oberhäupter des brandenburgischen Fürsten- wie des preußischen Königshauses augenfällig, die der Herleitung einer Traditionslinie dienen.

Prädominant war hier die schier unantastbare historische Monumentalgestalt Friedrichs des Großen. Er wurde speziell auch in seiner kulturfördernden Tätigkeit als Symbol preußischer Staatstugenden, als herrscherliches Leitbild heraufbeschworen. Friedrich II. repräsentierte „die Vorbildlichkeit der monarchischen Staatsform“ sowie „die preußisch-deutsche Geltung in Europa“ und wurde so zu einer der bedeutendsten Figuren innerhalb der Legitimationsstrategien des Hauses Hohenzollern.<sup>67</sup>

Im Rückbezug auf seine Vorfahren konnte das junge Kaiserhaus nicht nur auf deren kulturelle Verdienste verweisen, sondern zugleich seinen genealogisch tradierten Herrschaftsanspruch artikulieren und seine Machtposition innerhalb des ‚wiederauferstandenen‘ Deutschen Kaiserreichs legitimieren.<sup>68</sup> Preußens politisch-territoriale Dominanz innerhalb des neugegründeten Reiches hatte einen asymmetrischen Föderalismus hervorgebracht, der das Königreich einseitig begünstigte.<sup>69</sup> Trotz dieser hegemonialen Stellung bedauerte Wilhelm I. die Herabsetzung der Preußischen Königswürde durch seinen Kaisertitel.<sup>70</sup> Umso verständlicher wird die deutliche Betonung des dynastischen Prinzips in der Narration des Hohenzollernbildes, das sich im Kontext der Schauen über die Zusammenstellung der das Kaiserhaus repräsentierenden Leihgaben ausdrückte und sich in ähnlicher Weise auch in gleichzeitigen Museumsprojekten widerspiegelte.

66 Es sei an die Benefizausstellung von 1854, 1855 und 1866 erinnert. Siehe hierzu Kap. 2.2, 3.1.

67 Hahn 2007 S. 52. – Weiterhin: Meiner 2015 S. 213.

68 Vgl. Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Köln 1998. S. 99–106.

69 Zum ‚Scheinföderalismus‘ im Kaiserreich vgl. Neumann, Almut: *Preußen zwischen Hegemonie und „Preußenschlag“*. Hugo Preuß in der staatsrechtlichen Föderalismusdebatte. Tübingen 2019. S. 74 f.

70 Vgl. Fischer, Robert-Tarek: *Wilhelm I. Vom Preußischen König zum ersten Deutschen Kaiser*. Köln 2020. S. 264.



Die öffentliche Präsentation historischer Erinnerungstücke und Kunstwerke aus königlichem Besitz wurde nach der Reichsgründung besonders forciert. Sie sollten die Bestände der Museen erweitern und die enge Verbindung der Hohenzollern zur Geschichte und Kultur des Landes veranschaulichen. Im Herbst 1872 hatte Kronprinz Friedrich Wilhelm zusammen mit Julius Meyer und Wilhelm Bode daran gearbeitet, der Gemäldegalerie einen Teil der Sammlungsbestände der Berliner und Potsdamer Schlösser als Dauerleihgaben zu überlassen.<sup>71</sup> Sie argumentierten ihre Idee auch damit, dass so der noch wenig bekannte Kunst- und Sammeleifer der Hohenzollernfürsten näher beleuchtet werden könnte. Im Kontext der parallel stattfindenden Gewerbe-Ausstellung war Friedrich Wilhelm ebenfalls darum bemüht, das einseitige Image Preußens als kulturfernem Militärstaat zu nivellieren, indem er auf das intensive mäzenatische Engagement seiner Ahnen verwies und die in Berlin vorhandenen Kunstschatze aus privatem und höfischem Besitz sichtbar machte. Damit wurde die Ausstellung nicht nur zu einer öffentlichen Demonstration der kulturellen und wirtschaftlichen Leistungen der Vergangenheit wie auch der Gegenwart, sondern sie manifestierte zugleich die Ambitionen des Kaiserhauses, die Kunst- und Gewerbeproduktion im gesamten Land auch künftig fördern zu helfen. Schließlich musste das neue Deutsche Reich beweisen, dass es als Kulturnation auf internationalem Terrain würde mithalten können.

Während das Vorhaben, der Gemäldesammlung königliche Leihgaben zuzuführen, trotz der anfänglichen Zustimmung Wilhelms I. letztlich nicht zur Umsetzung gelangte, konnte das schon seit Ende der 1860er Jahre avisierte Projekt eines Hohenzollernmuseums 1877 erfolgreich zum Abschluss gebracht werden. Inspiriert vom Pariser Musée des Souverains und dem dänischen Schloss Rosenborg setzte Robert Dohme sen. in Monbijou nun auch der preußischen Dynastie ein dauerhaftes Denkmal.<sup>72</sup> Dort wurde das gewünschte Geschichtsbild des Fürstenhauses propagiert und ein fast sentimentaler Einblick in das Privat- und Familienleben seiner Angehörigen gestattet. Dinge ihres alltäglichen Lebens, zeremoniell genutzte Kleinodien und selbst profanste Objekte wie die Unterröcke der Königin Dorothea wurden dort zu historischen Relikten dieser Persönlichkeiten erhoben.

In derselben Weise spiegelten auch die auf den Leihausstellungen präsentierten Gegenstände, speziell die Möbel aus den Privaträumen der Preußischen Herrscher, etwa der Schreibtisch oder das Klavier Friedrichs des Großen, ihre Persönlichkeiten und Lebenswirklichkeiten wider. Die Historizität und der persönliche Charakter dieser Werke waren im Sinne Walter Benjamins (1892–1940) Teil ihrer Aura.<sup>73</sup> Zugleich verwiesen sie auf die neuen Monarchen, die viele dieser Objekte nun für die Ausstattung ihrer eigenen Wohngemäcker nutzten. Dieser den Werken inhärente Gedanke des Privaten machte auch ihre aktuellen Besitzerinnen und Besitzer nahbarer – volksnah.

Wie in Kapitel 4.2 ausgeführt, spielte die Aussicht, eine gewisse Nähe zum Volk zu erlangen oder sie wenigstens zu suggerieren, im Zusammenhang mit der Ausstellungsbeteiligung

71 Vgl. Wehry 2013 S. 38. – Bode 1930 Bd. 1 S. 67.

72 Vgl. Giloi, Eva: *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany 1750–1950*. New York 2011. S. 215–241.

73 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Erste deutsche Fassung 1935). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1972. S. 471–508.

des Kaiserhauses eine wichtige Rolle. So verschaffte die Präsenz der royalen Leihgeberinnen, Schirmherren und Ehrengäste nicht nur den Ausstellungen zusätzliche Aufmerksamkeit, sondern bedeutete *vice versa* auch für die Monarchen eine Möglichkeit zur positiven Selbstdarstellung und zur Kontaktaufnahme mit der Bevölkerung. Schon Wilhelm I. gab sich gern volksnah, besaß jedoch nur einen Bruchteil des PR-Bewusstseins seines Sohnes und Enkels, die beide kontinuierlich daran arbeiteten, ihr öffentliches Image zu gestalten.<sup>74</sup> Sie demonstrierten bei Ausstellungsbesuchen ihr genuines Interesse und Verständnis für die Kunst und besonders Kaiser Wilhelm II. war bestrebt, das Hofzeremoniell bei solchen Gelegenheiten in den Kreis des gehobenen Bürgertums hinein zu erweitern.<sup>75</sup>

Über die Selbstinszenierung des Kaiserhauses hinaus kann die aktive Anteilnahme der Monarchen im erweiterten Kontext der kulturpolitischen Entwicklungen im Reich als ein Versuch verstanden werden, ihre eigenen Positionen als Kulturförderer zu behaupten. Manuel Frey legte in seinen Studien dar, wie stark die Wirkmacht der Landesfürsten als Kulturträger am Ende des 19. Jahrhunderts durch staatliche Bürokratie und bürgerliches Sponsoring zurückgedrängt worden war.<sup>76</sup> Die zweite und dritte Generation der Kaiserfamilie schien diese Problematik überaus ernst zu nehmen und wie bereits angedeutet, war speziell Wilhelm II. aktiv darum bemüht, seine persönlichen Vorstellungen von einer deutschen Kultur und Kunst durchzusetzen, indem er selbst als Akteur im Berliner Kulturleben auftrat, sich in die Belange der Museen einschaltete, Forschungs- und Denkmalprojekte förderte und dazu intensiv mit den stark bürgerlich geprägten kulturvermittelnden Institutionen kooperierte.

Vor diesem Hintergrund kann die intensive Beteiligung Friedrichs III. und Wilhelms II. an den Leihausstellungen durchaus als Teil einer nach innen wie nach außen gerichteten Strategie zur Demonstration ihrer kulturellen Potenz wie auch ihres Anspruchs auf Kulturhegemonie als Repräsentanten des Deutschen Reiches und Vertreter des Hauses Hohenzollern verstanden werden. So diente der Kunstbesitz der Hohenzollern „einer Aufgabe, die weit über den Bereich des ehemaligen Landes Preußen hinauswies und den preußischen Sammlungen in der Reichshauptstadt einen gesamtdeutschen nationalrepräsentativen Charakter verlieh.“<sup>77</sup>

## 5.2 Besitzerstolz und Altruismus – Zum legitimen Umgang mit Kunstbesitz

In ihrer Studie zur Öffentlichmachung von privatem Kunstbesitz in Sammler- und Privatmuseen sowie privaten Ausstellungsräumen untersuchte Gerda Ridler unter anderem die intrinsischen und extrinsischen Motivationen repräsentativer Vertreter der deutschen Sammlerszene und fragte, was sie dazu bewegte, ihre Kollektionen mit der Öffentlichkeit

74 Vgl. Fischer 2020 S. 275, 280.

75 Vgl. Kohlrausch 2008 S. 36.

76 Vgl. Frey 1999 S. 103.

77 JdSPK 1962, S. 127. Zit. nach Waetzoldt 1981 S. 481.

zu teilen. Erwartungsgemäß nannte Ridler eine große Bandbreite von Gründen. Sie reichten von pragmatischen Aspekten wie den begrenzten Kapazitäten der eigenen Räume, über persönliche Beweggründe, etwa den Wunsch, befreundeten Künstlerinnen und Künstlern eine Plattform zu bieten, bis hin zu philanthropischen Motiven, die auf ein ausgeprägtes Gefühl der gesellschaftlichen Verantwortung, gar einer Schuldigkeit gegenüber der Allgemeinheit anspielten und ein kulturelles Engagement in dieser Form erforderten.<sup>78</sup>

Die vorliegende Arbeit kann sich für die Annäherung an die Frage nach den individuellen Motivationen der Leihgeber und Leihgeberinnen der Berliner Ausstellungen, ihre Kunstschatze öffentlich zu präsentieren, selbstredend nicht auf Interviews stützen. Auch bergen deren schriftlich überlieferte Äußerungen nur selten konkrete Aussagen, die ihre Teilnahme an den Schauen und ihr jeweiliges Leihverhalten begründen. Es kann nicht Ziel der Arbeit sein, das innerliche Wollen der Beteiligten zu rekonstruieren und als verbürgte Wahrheit darzustellen. Ebenso sind generalisierende Bewertungen ihres Leihverhaltens als ‚rein‘ egoistisch oder ‚rein‘ altruistisch<sup>79</sup> motiviert grundlegend zu vermeiden.

Es ist mit einiger Gewissheit davon auszugehen, dass die Eigentümer ihre Kunstschätze in der Regel freiwillig und kostenlos liehen. In den bekannten Quellen sind nirgends Leihgebühren oder anderweitige Ausgleichszahlungen verzeichnet. Lediglich kostenfreie Eintrittskarten werden in verschiedenen Fällen genannt – eine selbstverständliche Dankesgeste, doch keinesfalls eine reale Kompensation für den materiellen und ideellen Wert der Exponate. Dass sich Beispiele wie Julie Hainauers Forderung nach einem temporären Ersatz für ihren ausgestellten Gobelin häuften, scheint kaum denkbar.<sup>80</sup> Die Aussteller erhielten für die Bereitstellung ihres Kunstbesitzes somit grundsätzlich keine unmittelbaren finanziellen oder materiellen Gegenleistungen. Doch wird ihr Engagement dadurch bereits zu einem Akt wahrer Nächstenliebe? Erhielten sie für ihr (vermeintlich) selbstloses Handeln nicht zumindest symbolische oder soziale Gegenleistungen?

Die verschiedenen kulturtheoretischen Überlegungen zur Praxis des Gebens (Schenk-ökonomie) sind sich einig, dass die erbrachte Gabe eines Anderen, sei es ein Gegenstand, eine Dienstleistung oder ein Symbol, stets angemessen zu erwidern sei. Während Marcel Mauss (1872–1950) in seinem *Essai sur le don* (1923/24) mit der Schuldigkeit des Empfängers argumentierte, die ihn verpflichtete, dem Gebenden eine gleichwertige Gegenleistung zu erbringen,<sup>81</sup> verband der Philosoph Paul Ricœur (1913–2005) das Geschenk in seiner Studie

78 Vgl. Ridler 2012 S. 270–273.

79 Insbesondere der Altruismusbegriff wird noch immer breit diskutiert und die Positionen zur Existenz ‚wahrer Selbstlosigkeit‘ in der soziologischen, wirtschaftswissenschaftlichen, evolutionsbiologischen und spieltheoretischen Forschung schwanken stark. Hier soll die von Morton Hunt formulierte Hypothese zugrunde gelegt werden. Er beschreibt Altruismus als „Verhalten zum Vorteil anderer, das mit gewissen eigenen Opfern verbunden ist und ohne Erwartung einer Belohnung aus externen Quellen, oder zumindest nicht primär aufgrund einer solchen Erwartung erfolgt.“ Hunt, Morton: *Das Rätsel der Nächstenliebe. Der Mensch zwischen Egoismus und Altruismus*. Frankfurt a.M., New York 1992. S. 19.

80 Vgl. Kap. 3.2.2.2.

81 Vgl. Mauss 1923/24. – Weiterhin: Papilloud, Christian: *Marcel Mauss. Essai sur le don*. In: Kraemer, Klaus/Brugger, Florian (Hgg.): *Schlüsselwerke der Wirtschaftssoziologie*. Wiesbaden 2017. S. 145–153.

*Le parcours de la reconnaissance* (2004) mit den Begriffen der Anerkennung und Dankbarkeit, die sich in der Geste des Gabentauschs wechselseitig realisierten.<sup>82</sup>

Gewiss unterscheidet sich das Leihen privater Kunstgegenstände grundsätzlich von prähistorischem Tauschhandel und rituellem Schenken, doch unterliegt es, als eine Form der Dienstleistung oder als (temporäre) symbolische Gabe betrachtet, durchaus ähnlichen Gesetzmäßigkeiten. Demnach dürfte ein Leihgeber vom Leihnehmer tatsächlich mehr als nur die spätere Rückgabe eben jenes geliehenen Gegenstandes erwarten können. Anhand des historischen Kontextes und der Rahmenbedingungen der Schauen sowie auf Basis theoretischer Überlegungen lassen sich Annahmen zu den persönlichen Vorteilen ableiten, die aus der Ausstellungsbeteiligung resultieren konnten. Eine Betrachtung der potenziell mit dem Leihen und Zeigen verbundenen sozialen und womöglich auch ökonomischen Effekte erlaubt es schließlich, den Beweggründen der Ausstellerinnen und Aussteller zumindest hypothetisch in ihren grundsätzlichen Tendenzen nachzugehen.

### 5.2.1 Repräsentation, Distinktion, Anerkennung

Die Arbeit ging von der These aus, dass die Beteiligung an Privatbesitzausstellungen für die Leihgeber und Leihgeberinnen mit einem Bedürfnis nach sozialer Repräsentation verbunden war, das im öffentlichen Ausstellen ihres Kunstbesitzes Befriedigung fand. Der Untersuchung dieser Annahme gingen folglich die Prämissen voraus, dass die beteiligten Personen ein Verlangen nach sozialer Repräsentation empfanden und die ausgestellten Kunstwerke als Repräsentationen im Sinne symbolischer Stellvertreter<sup>83</sup> ihrer Besitzer und Besitzerinnen zu verstehen sind. Der Frage nach der Repräsentationsfunktion der Ausstellungen wurde schließlich in der exemplarischen Betrachtung des individuellen Leihverhaltens einzelner Teilnehmender sowie im Rahmen der Ausstellungsanalysen und der Untersuchung der Ausstellungen als soziokulturelle Events nachgegangen. So konnte die vorangestellte These speziell für einige der involvierten Sammler durchaus bestätigt werden.

Insbesondere die Wünsche Marcus Kappels bezüglich der Aufstellung seiner Exponate im Rahmen der *Ausstellung von Werken alter Kunst* (1914) lieferten klare Hinweise auf sein Bedürfnis, als Sammler öffentlich sichtbar zu werden. In der zusammenhängenden Präsentation seiner Kollektionen konnte er seine Sachkenntnis bezüglich der betreffenden Kunstzweige unter Beweis stellen. Damit zeigte er, dass er die ‚Kunst des Sammelns‘ beherrschte.<sup>84</sup> Auch die Fachpresse interpretierte seinen Sammlerfleiß als Zeichen eines besonderen Selbstbewusstseins, indem sie etwa bemerkte, dass „Marcus Kappel offenbar seinen Stolz dareinsetzt, ausser [sic] seiner für Berlin stattlichen Kollektion von

82 Vgl. Ricoeur, Paul: *Wege der Anerkennung Erkennen, Wiedererkennen, Anerkannt sein*. Frankfurt a. M. 2006. S. 290–306. [Französischer Ersterscheinung 2004]. – Weiterhin: Kämpf, Heike: *Gabe, Dankbarkeit und Anerkennung. Zu Paul Ricoeurs Begriff der Gabe*. In: *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 58.2012, S. 135–151.

83 Dieser Gedanke findet sich auch Mauss' Gabentheorie wieder, der zufolge ein gegebener Gegenstand zum „Symbol der Person des Gebers“ wird. Siehe: Papilloud 2017 S. 145.

84 Vgl. Bode 1914a.

Bildnisminiaturen, die grösste [sic] Sammlung von Rembrandtgemälden zu besitzen, die es überhaupt zur Zeit in Privatbesitz gibt“.<sup>85</sup> Seine Strategie zeigte demnach Erfolg. Die separate Aufstellung seiner Sammlung ermöglichte ihm nicht nur, sie als solche erkennbar zu machen, sondern sie trug weiterhin dazu bei, sich selbst von den übrigen Ausstellern abzuheben.

Dieses Verhalten verweist auf Pierre Bourdieus Distinktionstheorie. Für ihn bedeutete die Aneignung von Kunst respektive eines Kunstwerks als „materiell gegebenen symbolischen Gegenstand [...], sich erweisen als exklusiver Inhaber des Gegenstandes ebenso wie des wahrhaften Geschmacks an ihm“ und sich gleichzeitig abzugrenzen von all denen, „die nicht wert sind, ihn zu besitzen“.<sup>86</sup> Dieser Distinktionsgedanke lässt sich leicht auf die eng vernetzte und am Kunstmarkt miteinander konkurrierende Berliner Sammlerszene übertragen. Wiederholt tauchten Fälle auf, in denen Kunstwerke unmittelbar nach ihrer Erwerbung ausgestellt wurden. Sie zeugen von einem großen Interesse ihrer Besitzer, sich als erfolgreiche Käufer zu beweisen. Darüber hinaus schenkten die Ausstellungsrezensionen neuen Funden und nachträglichen Einlieferungen stets besondere Aufmerksamkeit.

Exemplarisch sei nochmals auf Marcus Kappel verwiesen, der 1914 sein erst kürzlich erworbenes Mädchenbildnis von Rembrandt unverzüglich für die Ausstellung des KFMV vorbereiten ließ. Ähnlich war James Simon bereits 1906 mit Vermeers *Dame und Dienstmagd* verfahren. Wilhelm Valentiner kommentierte den Kauf des kurz vor Ausstellungsschluss eingereichten Werkes als „ein besonderes Zeichen guten Geschmacks“ und er verfehlte nicht, dessen hohen Ankaufspreis von 325.000 Mk zu nennen.<sup>87</sup> Erwähnungen solcher Summen veranschaulichten die enorme Kaufkraft der Sammler. Valentiner goutierte somit Simons Kunstverständnis und sein finanzielles Vermögen gleichermaßen. Max J. Friedländer formulierte in seiner Betrachtung *Über das Kunstsammeln* (1919) treffend dazu: „Der Sammler bringt begehrenswerte Dinge an sich kraft seines Geldes oder kraft seines Verständnisses.“<sup>88</sup>

Im Besitz von Kunst vereinen sich nach Pierre Bourdieu folglich ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital.<sup>89</sup> Dass sich in der öffentlichen Präsentation von privatem Kunstbesitz zudem das soziale Kapital der Eigentümer und Eigentümerinnen potenzieren konnte, machte die vorliegende Arbeit nun auch anhand von Detailanalysen insbesondere der Sammlerräume konkret nachvollziehbar.

Obgleich der explizite Wunsch nach einem separaten Kabinett bislang nur für Marcus Kappel eindeutig durch Quellen nachgewiesen werden kann, ist davon auszugehen, dass auch den übrigen Personen die Ehrenplätze für ihre Kollektionen nicht unwillkommen waren. Eigene Kabinette und Vitrinen erhielten in der Regel diejenigen Leihgeber und Leihgeberinnen, welche die meisten Exponate zur Ausstellung gaben. Zu nennen sind etwa

85 Burchard 1914a S. 539.

86 Bourdieu 1982 S. 438.

87 Valentiner 1906 Nr. 98, unpag. – Simon hatte das Gemälde wohl erst Ende Januar oder Anfang Februar 1906 von Sulley erstanden. Vgl. RKDimages, Abb. Nr. [1001089202](#). – Matthes 2020 S. 26.

88 Friedländer 1919 S. 1.

89 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983. S. 183–198.

Oscar Hainauer (1883), Julie Hainauer, Adolf von Beckerath und Richard von Kaufmann (1898) sowie James Simon (1898, 1906, 1914) und Julius Model (1910).<sup>90</sup> Ihr herausragendes Engagement wurde mithilfe der speziellen Präsentationsform belohnt und sichtbar gemacht. Fraglos erhöhte dies ihre positive Wahrnehmung in der Öffentlichkeit.<sup>91</sup> Immer wieder wurden die „Bildersammler, die am reichlichsten beigesteuert haben“ namentlich in den Presseberichten herausgehoben.<sup>92</sup> Zugleich wurde ihre Sammeltätigkeit symbolisch auf eine Ebene mit dem fürstlichen Mäzenatentum gehoben, da auch der Besitz des Kaiserhauses wiederholt separat präsentiert wurde.<sup>93</sup> In den Ausstellungskatalogen wurden der besondere Opferwillen und das „selbstverleugnende[...] und liebenswerte[...] Entgegenkommen“ der Leihgeber gepriesen und als Zeichen eines besonderen Altruismus hervorgehoben.<sup>94</sup>

Als Dank für die bereitwillige Hergabe ihres Besitzes erhielten die Aussteller neben den erwähnten Freikarten häufig auch ein Exemplar des Prachtkatalogs sowie Einladungen zu Sonderveranstaltungen im Rahmen der Schauen. Eine besondere Auszeichnung bekamen die Teilnehmer der französischen Ausstellung (1910), als Kaiser Wilhelm ihnen während der Eröffnungsfeier Gedenkplaketten überreichte, was im Gesamtkontext der Berliner Leihausstellungen jedoch eine einmalige Ausnahme darstellte und primär dem diplomatischen Zweck der Schau zuschulden war.<sup>95</sup>

Dennoch stellten die Eröffnungszereemonien für alle Beteiligten wichtige Plattformen dar, auf denen sie vor großem Publikum und in Anwesenheit zahlreicher Würdenträger öffentliche Anerkennung für ihre Leistungen als Sammler und ihr Engagement als Leihgeber empfangen. Die Betrachtung der mit den Ausstellungen verbundenen Fest- und sonstigen Veranstaltungen zeigte, dass sie als Orte sozialer Interaktion und *points of contact* zum Kaiserhaus eindeutig auch Repräsentationsaufgaben erfüllten. Die Exklusivität dieser Veranstaltungen, insbesondere der Vorbesichtigungen und Vernissagen, bei denen in der Regel nur geladene Gäste anwesend waren, stellte für sich wiederum ein bedeutendes Distinktionsmoment dar.

## 5.2.2 Partizipation, Inklusion, Mitbestimmung

Die Analyse der Sozialstruktur der Aussteller zeigte, dass der Hauptteil der zivilen Berliner Gesellschaft von der aktiven Partizipation an den Schauen ausgeschlossen war und der Kreis der Beteiligten im Laufe der Zeit immer exklusiver wurde. Nach 1900 entstammten

90 Diese Aufzählung beschränkt sich auf die Sammlerkabinette. Hinzu kamen in mehreren Fällen auch separate Vitrinen, Schränke und Schautische. Vgl. Kap. 4.1.2.4, Rek. 30.

91 Wie die Beispiele Hainauers und Kappels zeigten, konnte dadurch gar die unmittelbare Aufmerksamkeit des Kaiserhauses gewonnen werden.

92 K. 1914 S. 8.

93 Es sei an die Waffenhalle und den Ostflügel des Zeughauses (1872) erinnert, die die Sammlung des Prinzen Karl und die Schlossbestände präsentierten. Weiterhin zeigte die Lindengalerie der Akademie 1883 und 1890 nahezu geschlossen Werke aus kaiserlichem Besitz, während 1892 ein kleines Empirekabinett mit den Möbeln Friedrich Wilhelms II. eingerichtet wurde.

94 Kat. KG 1893 S. 5 f.

95 Vgl. Kriebel 2020 S. 145.

die Leihgebenden deutlich weniger diversen sozialen Milieus und Subkategorien als noch zu Beginn des Betrachtungszeitraums.<sup>96</sup> Ähnlich wie in England verkehrten auch hier ausschließlich Mitglieder der ‚High Society‘.

Manuel Frey stellte in seiner Untersuchung der Berliner Kunstmäzene des Kaiserreichs heraus, dass die Privatbesitzausstellungen einzelne Elitegruppen zusammenführten, die sonst stärker voneinander distanziert agierten.<sup>97</sup> Angehörige des Großbürgertums, des Geburts- wie des Briefadels aber auch der jüdischen Hochfinanz kooperierten hier für die Realisierung gemeinsamer kulturpolitischer Vorhaben und manifestierten ihren Wunsch nach kultureller Mitbestimmung.

Die Fragen der Partizipation und Inklusion wurden insbesondere auch in Hinblick auf die Ausstellungen als soziale Events relevant. Wer zu den oftmals exklusiven *previews* und Vernissagen geladen war, konnte dort nicht nur mit den angesehensten Kreisen der Berliner Gesellschaft verkehren, sondern hatte nicht selten auch Gelegenheit, dem Kaiserhaus nahezukommen, gar in direkten Kontakt mit den Majestäten zu treten. Zwar sind nur sehr vereinzelt direkte Quellen zu solchen Begegnungen überliefert, doch wurde die Rolle dieser offiziellen oder offiziösen Veranstaltungen als Orte des schichtenübergreifenden Verkehrs mehr als deutlich.

Dolores L. Augustines wegweisende Studie zur Wilhelminischen Business-Elite machte anschaulich, von welcher immanten Bedeutung die Partizipation an den kulturellen Praktiken der sozialen Oberschicht und die Kontaktaufnahme mit dem Hochadel speziell für sonst stärker randständige Gruppen waren. Dies betraf insbesondere die bourgeoise Unternehmerschaft und die zumeist jüdische Finanzelite, die üblicherweise keinen Zugang zur Hofgesellschaft hatten und oft weitgehend isoliert innerhalb ihrer eigenen Kreise agierten.<sup>98</sup> Sie stellten die am häufigsten vertretenen und am deutlichsten wachsenden Gruppen innerhalb der Sozialstruktur der Leihgebenden dar. Die Mitwirkung an den Schauen ermöglichte ihnen eine Teilhabe am kulturellen Geschehen und die Kontaktaufnahme zu weiteren gehobenen Kreisen beziehungsweise die Pflege bereits bestehender Verbindungen. Sie waren zur Konsolidierung ihrer sozialen Stellung, die wiederum eine Grundlage für viele geschäftliche Vorhaben bildete, oft unerlässlich.

Freilich waren die Leihausstellungen längst nicht die einzigen Orte zur gesellschaftlichen Partizipation in Berlin. Sie sind zwingend als Elemente eines größeren Systems zu betrachten, das aus einer Vielzahl an sozialen Räumen und kulturellen Praktiken bestand, die den Lebensstil der entsprechenden Milieus auszeichneten. Zu nennen sind neben den während der Wintersaison privat veranstalteten Salons und Festen, den Theater- und Opernbesuchen, Jagd- und Sportveranstaltungen auch die zahlreichen Clubs und Vereine, die die Mitglieder der ‚feinen Gesellschaft‘ innerhalb und außerhalb ihrer jeweiligen Zirkel regelmäßig zusammenführten. Bekanntlich wurden auch die Ausstellungen aus

96 Noch drastischere Unterschiede zeigen sich im Vergleich mit den frühen Benefizausstellungen, die auch die kleinbürgerlichen Milieus inkludierten. Freilich waren diese Schauen unter gänzlich anderen Voraussetzungen entstanden und unterschieden sich inhaltlich wie auch qualitativ stark von den späteren Beispielen. Vgl. Kap. 3.2.1.1.

97 Vgl. Frey 1999 S. 116.

98 Vgl. Augustine 1994 S. 197 f., 203.

Privatbesitz zumeist von Vereinen und in Zusammenarbeit mit etablierten Kulturträgern organisiert. Sie stellten an sich bereits mehr oder weniger exklusive kulturelle Subsysteme dar.

Betrachtet man die Ausstellungsveranstaltungen im Sinne Niklas Luhmanns (1927–1998) schließlich als kollektive Leistungen ihrer Akteursgruppe, so bedeutete die Partizipation der Leihgeberinnen und Leihgeber an diesen Leistungen zugleich eine Inklusion in die Veranstaltergruppe und damit auch die Aufnahme in ein bestimmtes Funktionssystem, konkret in das Kunstsystem.<sup>99</sup> Im Kontext der Ausstellungen konnten die Mitwirkenden demnach öffentlich als Angehörige der sozialen und kulturellen Elite sowie als Teilhabende an der ‚legitimen Kultur‘ sichtbar werden und ihren Anspruch auf kulturelle Hegemonie manifestieren.

### 5.2.3 Wertschöpfung und Wertsteigerung – Exponate als Ware?

Wie Sven Kuhrau im Zuge seiner Nachforschungen feststellte, ist Kunstbesitz immer auch als eine Wertanlage zu verstehen, obschon „die Sammler sich zumindest nach außen bemühten, die Sphären des Kommerzes und der Kunst säuberlich zu trennen“.<sup>100</sup> So zitierte er etwa Eduard Simon, für den die „eventuelle Freude über eine Wertsteigerung [...] nur eine ganz nebensächliche“ gewesen sei; es sei ihm „egal“ gewesen, was seine Kunstgegenstände, die er „nur ihrer selbst willen gekauft habe, wert werden“.<sup>101</sup> Dass die Leihgeber keine direkten finanziellen Vorteile von ihrer Ausstellungsbeteiligung erwarten konnten, wurde eingangs bereits dargelegt. Unklar ist bisher jedoch, ob die Präsentation ihrer Kunstschatze langfristig nicht doch profitabel für die Besitzer und Besitzerinnen sein konnte.

Anders als die italienischen und französischen Schauen des 18. Jahrhunderts und die späteren britischen Loan Exhibitions scheinen sich die Berliner Ausstellungen aus Privatbesitz im Kaiserreich nicht in größerem Umfang zu marktähnlichen Foren für den Umschlag von Kunstwaren entwickelt zu haben. Dies gilt jedoch nicht für die älteren karitativen Formate der ersten Jahrhunderthälfte. Sie waren durchaus als Verkaufsgelgenheiten konzipiert.<sup>102</sup>

Die exemplarische Betrachtung der Firma Thomas Agnew & Sons zeigte, dass sie ebenso wie andere Handelshäuser nicht nur verkäufliche Werke zu den deutschen Schauen einreichte, sondern mit der Eröffnung ihrer Berliner Filiale im unmittelbaren Anschluss an die englische Ausstellung ihre Geschäftsbeziehungen auch langfristig hierher erweiterte. Wenngleich Kunsthändler auf internationaler Ebene mehrfach in die Organisation von Leihausstellungen involviert waren, stellten die Beteiligungen britischer Galerien an den deutschen Schauen dezidierte Ausnahmen dar. Tatsächlich wurde in

---

99 Zu den Begriffen Inklusion und Exklusion vgl. Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2002. 2. Tb. S. 618–634; bes. S. 620 f., 630, 759 f.

100 Kuhrau 2005 S. 58.

101 Zit. nach ebd. [James Simons an Wilhelm Bode, 28.12.1917].

102 Siehe hierzu Kap. 2.



Berlin ein gewisser Widerstand gegen die Instrumentalisierung der Leihausstellungen für offensive Verkaufszwecke spürbar.

Dennoch ist nicht auszuschließen, dass lokal wie international agierende Händler die Schauen indirekt nutzten, um verkäufliche Stücke auszuspähen oder neue Klienten kennen zu lernen. „Ein möglichst schneller Zugriff auf die hart umkämpfte Ressource ‚alte Kunst‘ wurde durch frühzeitig aufgebaute Kontakte zu Sammlern geebnet, schon in Zeiten, in denen noch keine Verkaufsabsichten bestanden“, stellte Ulrike Wolff-Thomsen fest.<sup>103</sup> Bekanntlich verfügten etwa die Brüder Duveen über ein weitreichendes Netzwerk von *Scouts*, die unzählige Privatkollektionen besuchten und Werklisten führten, um neue Geschäftsverbindungen anzubahnen.<sup>104</sup> Besuche von Leihausstellungen und die Nutzung der Kataloge zum Zweck der Warenakquise würden folglich nur konsequent erscheinen.

Während ein derartiges professionelles Handeln im Rahmen der Leihausstellungen mit einigem Rechercheaufwand anhand von Nachlässen und Geschäftsakten womöglich nachzuvollziehen wäre, sind interne Transaktionen unter den Ausstellern nur schwer zu rekonstruieren. Da die Exponate selten mehrfach ausgestellt wurden, werden eventuelle Besitzwechsel innerhalb der Berliner Sammlerschaft kaum erkennbar. Sie scheinen generell jedoch nicht die Regel dargestellt zu haben.

Hinweise auf Verkaufs- oder Erwerbsangebote für ausgestellte Werke finden sich nur sehr sporadisch. Die Beispiele Adolph Thiems und Heinrich von Heintzes wurden bereits genannt. Einen weiteren Fall stellt das Portrait der *Simonetta* aus der Sammlung von Marcus Kappel dar. Ihr Besitzer schrieb über die positiven Rückmeldungen, die er dazu während der Ausstellung von 1914 erhalten hatte, an Bode: „Die Simonetta erregt übrigens hier das größte Aufsehen, je länger solche ausgestellt wird & von allen Seiten werde ich beglückwünscht. Gestern wünschte Eduard Simon, mir das Bild abzukaufen & er hatte sogar den Wunsch mir den Erwerbspreis zu bieten.“<sup>105</sup> Kappel schlug das Angebot jedoch aus. Wenige Tage später berichtete er: „Herrn Ed[uard] Simon’s Liebensmüh’ ist vergeblich. Ich bin in der That stolz dieses herrliche Portrait Botticelli’s zu besitzen“.<sup>106</sup>

Generell bleibt fraglich, ob die Eigentümer tatsächlich willens waren, Teile ihres mühevoll zusammengetragenen Kunstbesitzes (obendrein an Konkurrenten) abzugeben. Spätestens die Betrachtung der Sammlerkabinette machte deutlich, dass systematisch angelegte Kollektionen als untrennbare Einheiten verstanden wurden. So war auch Adolph Thiem nur deshalb bereit gewesen, seine *Guardis* zu veräußern, da schon ein gleich- oder gar höherwertiger Ersatz dafür parat stand.

Unabhängig von einer wirklichen und unmittelbaren Verkaufsabsicht des Besitzers lässt sich die Frage, ob die öffentliche Präsentation eines Werkes zur Konsolidierung oder gar Steigerung seines Wertes beitrug, grundsätzlich positiv beantworten. Die Exponate

103 Wolff-Thomsen 2006 S. 168.

104 Vgl. Secrest 2005 S. 3f. – Die *Scouts’ books* der 1920er und -30er Jahre im Firmenarchiv verzeichnen u. a. Sammlungen in New York, London, Toronto und Berlin. Siehe: The Getty Research Institute, *Duveen Brothers records, 1876–1981 (bulk 1909–1964)*. Series I. Business records. Series I.D. General business records: *Scouts’ book*, Various places, Oct. 24, 1927 – Dec. 31, 1932.

105 SMB-ZA, NL Bode 2842/2, unpag.: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 25.05.1914.

106 Ebd.: Marcus Kappel an Wilhelm von Bode, 27.05.1914.

wurden auf den Schauen nicht nur bekannt gemacht, sondern auch hinsichtlich ihrer Datierung, Zuschreibung und Echtheit validiert. Wie gezeigt, diskutierten die von Spezialisten verfassten Begleitpublikationen intensiv die Autorschaft und den Originalwert vielfältiger Kunstobjekte, die zugleich stilistisch verortet und damit als exemplarische Marksteine in der Gesamtentwicklung ihrer Gattung anerkannt wurden. Dies bedeutete nicht zuletzt eine Konkretisierung ihres Kunstwertes.

Die fachlich verifizierte Attribution eines Werkes an einen bestimmten Meister hatte fraglos einen wertsteigernden Effekt. Arbeiten ohne genaue Zuordnung verkaufen sich auch heute noch weniger gut, zumal sie ein deutlich höheres Risiko bergen, als Fälschungen enttarnt zu werden. Schon damals wiesen Auktionskataloge häufig detailliert auf die Ausstellungsgeschichte der Verkaufsobjekte hin. So erwähnt etwa das Vorwort zum Auktionskatalog der Sammlung Fritz Clemm, die nach dessen Tod 1907 bei Lepke versteigert wurde, explizit, dass ein Teil der Kollektion erst im Vorjahr im Palais Redern gezeigt wurde.<sup>107</sup> Angaben wie diese wirkten wie Gütesiegel. Sie dokumentierten nicht nur die Authentizität der Werke, sondern bescheinigten ihnen zugleich eine gewisse Prominenz. Es dürfte daher generell im Interesse der Kunstliebhaber gelegen haben, die Werke in ihrem Besitz durch ausgewiesene Fachleute bewerten zu lassen. Dies galt für selbstständig kaufende Sammler und Kunstfreunde ebenso wie für diejenigen, die sich bei der Akquise von Experten beraten ließen. Das Wort einer Autorität wie Wilhelm Bode galt allgemein als Qualitätsgarantie und trug zur positiven Selbstdarstellung der Besitzer als Connaisseurs bei. Das Beispiel der Sammlung Clemm legt nahe, dass auch die Erben der Besitzer von deren positivem Image profitierten, sofern diese nicht noch zu Lebzeiten über den Verbleib ihres Kunstbesitzes in einer öffentlichen Institution verfügt hatten.

#### 5.2.4 Bringschuld? – Leihausstellungen und öffentliches Engagement

Schon mehrfach wurde auf die Ehrenpflicht der Sammler hingewiesen, die Museen zu beschenken oder zu beerben.<sup>108</sup> Diese Schuldigkeit gegenüber der Allgemeinheit – und ganz konkret auch Wilhelm Bode gegenüber – wurde nicht erst während des um 1900 einsetzenden Exodus zahlreicher deutscher Sammlungen in die USA und der gleichzeitig massiv steigenden Preise für alte Kunst virulent. Schon 1870 hatte Max Schasler anhand der kürzlich verauktionierten Kollektion des Kaufmanns Adam Gottlieb Thiermann (gest. 1859) illustriert, welche Tragödie das Trennen und Verstreuen einer solchen über Jahrzehnte gewachsenen Sammlung darstellte und welchen Verlust ihr Verkauf letztlich für die gesamte Nation bedeutete.<sup>109</sup> Auch er erklärte, der beste Weg eine solche Dispersion von

107 Vgl. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin (Hg.): *Sammlung Dr. Fritz Clemm*. Berlin 1907. S. 9.

108 Vgl. Kuhrau 1998 S. 39.

109 Thiermann hatte mehr als 500 Gemälde namhafter niederländischer, deutscher und italienischer Meister sowie weitere 15.000 bis 20.000 Drucke besessen, darunter einen beinahe vollständigen Bestand an Rembrandt-Radierungen, den schließlich das Berliner Kupferstichkabinett erwarb. Die übrigen Blätter sowie die Gemälde wurden ab 1862 in mehreren Auktionen veräußert. Vgl.

Privatsammlungen ins Ausland abzuwenden, bestünde darin, sie als Stiftungen möglichst geschlossen heimischen Museen einzuverleiben:

Indem so die in unveräußerlicher Zusammengehörigkeit bleibende Sammlung dem allgemeinen Genuß zugänglich gemacht und dem Allgemeinbesitz übergeben wird, erscheint auch jener Fluch, der in Gestalt drohender Zersplitterung auf allen Privatsammlungen ruht, gelöst und der Genius der Kunst versöhnt, weil sie nunmehr der Beschränktheit des Monopols entzogen und als Gemeingut der Nation dem freien und unselbstsüchtigen Genuß der Gesammtheit [sic] zurückgegeben.<sup>110</sup>

In Schaslers Appell drückt sich eine in der bürgerlichen Wertvorstellung verwurzelte Geisteshaltung aus, der zufolge die Kunst als ein nationales Gut *per se* der Allgemeinheit gehöre und ihrem (vorübergehenden) Besitzer daher eine moralische Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft auferlege, sie „der Gesammtheit [sic] zurückzugeben“. In Anbetracht dessen erscheint das temporäre Sichtbarmachen privater Kunstsammlungen als eine Form des Zurückgebens an die Gemeinschaft, indem die Sammler ihren persönlichen Kunstgenuss mit dem Ausstellungspublikum teilten. Doch stellt sich angesichts des zeitgenössischen Verständnisses der Kunst als „Gemeingut der Nation“ die Frage, inwiefern diese (Leih)Gabe als eine selbstlose, freiwillige Geste der Besitzerinnen und Besitzer zu verstehen ist oder ob für sie im Sinne des zeitgenössischen Tugendethos nicht gar ähnlich wie hinsichtlich der Verpflichtung zum Schenken ein gewisser gesellschaftlicher Zwang zur Teilnahme an den Schauen bestand. Hierzu soll im Folgenden die bürgerliche Vorstellung vom legitimen Umgang mit privatem Kunstbesitz nochmals genauer betrachtet werden.

Max Schasler hatte mit dem erwähnten Negativbeispiel des ‚alten Thiermann‘ nicht allein das unerwünschte Verhalten im Fall einer Auflösung von Privatkollektionen dargelegt, sondern auch dessen egoistisches Gebaren zu seinen Lebzeiten beklagt. Thiermann sei ein kauziger Kunstliebhaber gewesen, der „mit eifersüchtigem Auge seine Schätze bewachte und ihren Anblick einem Fremden nur ungern gönnte“.<sup>111</sup> Schasler berichtete, wieviel Mühe es ihm Jahre zuvor bereitet hatte, Zugang zu der in engen, dunklen Räumen gehorteten Sammlung zu erhalten, um sie in seinem Überblick über *Berlins Kunstschätze* (1856) verzeichnen zu können. Es sei daran erinnert, dass er schon damals als einer der Ersten für die regelmäßige Veranstaltung von Leihausstellungen in Berlin plädiert hatte, um die verborgenen Sammlungen bekannt und sichtbar zu machen.<sup>112</sup>

Die bei Schasler anklingende, überwiegend in bildungsbürgerlichen Kreisen geführte Debatte über den adäquaten Umgang mit (Kunst)Besitz setzte sich während der folgenden Jahrzehnte dauerhaft fort. Insbesondere die im mittelständischen Milieu beliebten

---

Lugt, Frits: *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*. Amsterdam 1921. Nr. 2434. – Brendicke, Hans: *Rudolph Lepkes 1000. Katalog*. In: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 12.1895, S. 46–48. – *Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Adam Gottlieb Thiermann: Versteigerung zu Cöln am 20. Mai 1867 durch J. M. Heberle* (H. Lempertz). Köln 1867. – Schasler 1856 S. 451 f.

110 Schasler, Max: *Zur Geschichte der berliner Privatgalerien*. In: *Dio* 15.1870, H. 14–18, S. 105–107, 113–115, 121 f., 129–131, 137 f.; hier S. 115.

111 Ebd. S. 113 f.

112 Vgl. Schasler 1856 S. VI.

Zeitschriften *Der Kunstwart* und *Die Gartenlaube* publizierten zahlreiche Beiträge, die sich mit der luxuriösen Lebensführung der Unternehmerschaft und der Frage nach deren Legitimation befassten.<sup>113</sup> Besonders drastische Ansichten vertrat der linksliberale Sozialpolitiker Heinz Potthoff (1875–1945) in seinem Artikel *Enteignung von Kunstwerken* (1910).<sup>114</sup> Angesichts des kürzlich erfolgten sensationellen Verkaufs von Frans Hals' *Familie in einer Landschaft* an den New Yorker Bankier Otto Kahn (1867–1934) polemisierte er: „Wer eine Million zu vergeben hat, der darf sich damit den Spaß gestatten, die Menschheit um seltenste Kulturgüter zu berauben.“<sup>115</sup> Damit bezog er sich auf das schon bei Schasler angesprochene Dilemma, dass wichtige Werke im Privatbesitz dauerhaft dem öffentlichen Blick entzogen werden.<sup>116</sup>

Dies machte der Reichstagsabgeordnete weiterhin anhand der jüngsten Leihausstellung der Akademie der Künste deutlich. Sie habe abermals demonstriert, wie unerreichbar diese bedeutenden Gemälde für die Allgemeinheit seien, da sie nach wenigen Wochen wieder verschwinden und es rechtlich keine Möglichkeit gäbe, ihre Besitzerinnen und Besitzer daran zu hindern, sie von nun an unter Verschluss zu halten oder etwa nach Amerika zu verkaufen. Die seit Jahren besonders in Museumskreisen beklagte Abwanderung zahlreicher deutscher Sammlungen ins Ausland verschärfte die Diskussionen um die Rechte und Pflichten wohlhabender Kunstliebhaber. Erneut wird die bis heute relevante Vorstellung vom nationalen Kulturgut erkennbar, das keine Ware und kein Prestigeobjekt, sondern einen ideellen Wert darstelle, an dem die Allgemeinheit einen berechtigten Anspruch habe.<sup>117</sup>

Potthoff wandte sich in seiner Kritik schließlich auch dem Kaiserhaus zu und exemplifizierte am Verhalten Wilhelms II., dass auch Staatsoberhäupter „eine ständige Bedrohung der Kultur“ darstellten.<sup>118</sup> Die Frage streifend, ob fürstliche Sammlungen nicht ohnehin zu einem gewissen Anteil als Gemeingut gelten müssten, da sie häufig aus öffentlichen Mitteln finanziert seien, kam er zu folgendem Schluss:

Aber was man verlangen könnte, wäre: daß Fürsten den Besitz einzigartiger Kunstwerke nicht als Privatbesitz auffaßten, sondern sich auch hier ihrer Pflichten gegen die Kultur der Gesamtheit bewußt wären. Daß auch das leider nicht der Fall ist, bewies unter anderm [sic] wieder die Französische Ausstellung der Berliner Akademie. Eine

113 Vgl. hierzu Kuhraus Betrachtungen zur Luxusdebatte im Kaiserreich: Kuhrau 2005 S. 97–107.

114 Vgl. Potthoff, Heinz: *Enteignung von Kunstwerken*. In: *Kunstwart* 23.1910, 1. Septemberheft, S. 321–325.

115 Ebd. S. 322.

116 Potthoff ignorierte dabei die Tatsache, dass Kahn das erwähnte Gemälde nach seinem Ankauf im Metropolitan Museum ausstellen ließ. Vgl. o. V.: *Ein verkaufter Frans Hals*. In: *Cicerone* 2.1910, H. 8, S. 310.

117 Dazu sei an die Debatte um die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes (2016) erinnert, die die Aktualität dieser Problematik klar vor Augen führt. Vgl. exempl.: Meixner, Christiane: *Debatte um das Kulturgutschutzgesetz. Was heißt hier national wertvoll?* In: *tagesspiegel.de*, 06.11.2016. – Köhne, Eckart: *Die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes in Deutschland – eine Chance für die Museen*. In: *Bulletin – Deutscher Museumsbund e. V.*, Ausg. 2/15, S. 1 f.

118 Potthoff 1910 S. 322.

Anzahl der besten Werke dort entstammte dem Privatbesitze des Kaisers. Man hat ihm in überschwänglicher Weise dafür gedankt. Man hat anderseits [sic] mit Bedauern vermerkt, daß Watteaus bestes Werk, die Einschiffung zur Liebesinsel, nicht gezeigt werden konnte, weil der Kaiser die Erlaubnis zur Ausstellung verweigert habe. Ein triftiger Grund, der den deutschen Kaiser berechnete, dieses Bild der Öffentlichkeit vorzuenthalten, ist nicht genannt worden.<sup>119</sup>

Wiederholt drückten Rezensenten in ihren Berichten Bedauern darüber aus, wenn wichtige Sammlungen auf den Privatbesitzausstellungen fehlten oder nur ungenügend vertreten waren.<sup>120</sup> Zwar forderten sie von den Eigentümern keine konkreten Begründungen für ihre Entscheidungen ein, doch wird eine latent kritische Haltung ob der Zurückhaltung bedeutender Werke spürbar. Privater Kunstbesitz war nicht länger Privatsache, sondern Teil eines breiten öffentlichen Diskurses. Im Lichte der zeitgenössischen bürgerlichen Debatten über das Sammeln und den Besitz von Kunst sowie die Berechtigung der Allgemeinheit zur Teilhabe am nationalen Kulturgut erscheint die Ausstellungsbeteiligung somit tatsächlich als ein moralisches Pflichtgebot.

Dieser Gedanke wird besonders nachvollziehbar, bringt man die Schauen als Mittel zivilgesellschaftlichen Engagements mit dem auflebenden kollektiven Mäzenatentum in Verbindung. In seiner Studie zum Stiftungsverhalten der Berliner Mäzene erläuterte Manuel Frey, während der Spätaufklärung habe sich mit dem bürgerlichen Tugendbegriff ein „qualitativ neuartiges Konzept der aktiven Teilhabe des einzelnen Bürgers am Gemeinwohl“ entwickelt, das sich unter anderem über Vereinsarbeit, Stiftungen, Spendensammlungen und anderes individuelles wie gemeinschaftliches Förderverhalten ausdrückte und über das 19. Jahrhundert hinweg prägend blieb.<sup>121</sup>

Auf den vorliegenden Gegenstand übertragen findet Freys Feststellung speziell anhand der Benefizausstellungen konkrete Bestätigung. Während fast des gesamten Jahrhunderts bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs hinein vereinten sie immer wieder zahlreiche Wohltäterinnen und Philanthropen zur unmittelbaren Unterstützung Hilfebedürftiger. Wenngleich die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Kunstaussstellungen aus Privatbesitz nicht unmittelbar *karitativen* Zwecken dienten, waren auch sie direkt oder indirekt der Förderung des Gemeinwohls dienlich. Ob zum Lobe des Herrscherhauses und der Nation, zur Repräsentation der Reichshauptstadt, für die Umsetzung kultur- wie bildungspolitischer Ziele oder als Teil diplomatischer Strategien, die öffentliche Präsentation der privaten Kunstsammlungen war stets mit den Interessen der Allgemeinheit verbunden und geschah nie nur um ihrer selbst willen. Dies gilt selbst für die Schauen

119 Ebd.

120 Hier sei an die Münchner Ausstellung von 1869 erinnert. Siehe Kap. 2.2. – Ebenso beklagte Max Friedländer die mangelnde Unterstützung einiger Sammler im Rahmen der Renaissanceausstellung der Münchner Secession 1901. Vgl. Friedländer, Max J.: *Sammlungen und Ausstellungen. München*. In: *Kunstchronik* N.F. 12.1901, H. 33, Sp. 523.

121 Frey 1999 S. 232. – Hierzu weiterhin: Schulz, Andreas: *Mäzenatentum und Wohltätigkeit - Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinwohls in der Neuzeit*. In: Kocka, Jürgen/Manuel Frey (Hg.): *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 240–263.

des KFMV. Wenngleich sie offenbar hauptsächlich den Zweck erfüllten, die Mitglieder zur weiteren Unterstützung zu ermuntern und neue Interessenten zu werben, so diente dies ebenfalls öffentlichen Zwecken, da das Fortbestehen des Vereins einen bedeutenden Teil der Museumsfinanzierung sicherte.

Dass diese offiziellen und informellen Ziele der Veranstaltungen nicht selten einen zusätzlichen Anreiz für die Leihgeber und Leihgeberinnen darstellten, sich an den Schauen zu beteiligen, zeigten Beispiele wie die englische Ausstellung. Freilich bleibt ungewiss, ob dort wie auch in den übrigen Fällen wirklich der freie, uneigennützig Wunsch zum Gemeinwohl beizutragen dominierte oder ob sich die Eigentümer privater Sammlungen aufgrund der damit verbundenen sozialen Vorteile mäzenatisch betätigten. Gleichwie die individuellen Motive auch gewichtet gewesen sein mögen, das Leihen von Kunstbesitz muss im hier betrachteten sozialhistorischen Zusammenhang neben anderen fördernden Tätigkeiten wie dem Schenken, Stiften und Spenden als eine Form des kollektiven mäzenatischen Handelns, als ein Instrument öffentlichen Engagements gewertet werden. – Und wie der seit Beginn des Jahrhunderts im Kontext der Leihausstellungen perpetuierte Opfertopos verdeutlicht, wurde dieses Handeln öffentlich wie intern auch in dieser Weise wahrgenommen respektive kommuniziert.

Gemeinnütziges Verhalten stellte einen essenziellen Teil des Tugend- und Wertekansons der christlichen wie auch der jüdischen bürgerlichen Gesellschaft dar. Den Paradigmen der Großzügigkeit und Nächstenliebe standen jedoch stets das Streben nach Konsolidierung der eigenen sozialen Position, die sich bekanntlich in der (kulturellen) Bildung, in Wohlstand und Geschmack ausdrückte und zu einer habituellen Lebensweise ausformte, und insbesondere das profitorientierte Wirtschaften der aufstrebenden Bourgeoisie gegenüber. So stellte Christina von Hodenberg hinsichtlich des Aufstiegs der Industriellen im Bürgertum fest: „Die Frage, wie sich das Gewinnstreben des Wirtschaftsbürgers mit dem Gemeinwohl vertrage, wurde ein steter Quell interner Auseinandersetzungen.“<sup>122</sup> Zeugnisse dieser Auseinandersetzung mit dem Ethos des Kapitalismus sind unter anderem die theoretischen Schriften von Max Weber (1864–1920) und Werner Sombart (1863–1941).<sup>123</sup>

Vor diesem Hintergrund wird die Kernproblematik des vorliegenden Gegenstands, das ambivalente Verhältnis der wilhelminischen Gesellschaft zum Wohlstand, nochmals anschaulich. Zwar fand die persönliche Leistung des Einzelnen durchaus Würdigung, offensives Prestigeverhalten wurde dagegen harsch verurteilt. Im Kontext der persistenten Luxuskritik erscheinen der Repräsentationswunsch der Berliner Kunstfreunde und das öffentliche Zurschaustellen ihres Reichtums auf den ersten Blick unvereinbar mit ihren strengen Moralvorstellungen. Erst über die direkte oder indirekte Gemeinnützigkeit der

122 Hodenberg, Christina von: *Der Fluch des Geldsacks. Der Aufstieg der Industriellen als Herausforderung bürgerlicher Werte*. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hgg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2000. S. 79–104; hier S. 80.

123 Vgl. exempl. Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* 20. 1904, H. 1, S. 1–54; 21.1905, H. 1, S. 1–110. – Sombart, Werner: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*. München/Leipzig 1913.

Privatbesitzausstellungen ist dieser Widerspruch sinnfällig aufzulösen. Das Narrativ wird nun umgekehrt: Die Aussteller werden gewissermaßen von ‚Angebern‘ zu ‚Wohltätern‘, die ihren schwer erarbeiteten Besitz in einer selbstlosen Geste (vorübergehend) opfern, um ihn einem höheren Ziel dienlich zu machen.

Die Leihausstellungen waren somit auch ideale Instrumente, um dem Dilemma der Privatisierung von Kunst als Fluch und Segen für die Gemeinschaft zu entgehen. Max J. Friedländer erläuterte die divergierenden Grundpositionen seiner Zeitgenossen, die bereits bei Schasler und Potthoff anklangen, in seinem vielzitierten Artikel *Über das Kunstsammeln*.<sup>124</sup> So war der Sammler einerseits ein Bewahrer des Kulturguts, indem er auf dem internationalen Kunstmarkt Werke erwarb, die für den Staat und die öffentlichen Einrichtungen ob ihrer begrenzten Mittel unerschwinglich blieben, doch zugleich stellte er wiederum selbst eine Bedrohung dar, indem er das kulturelle Gut dem öffentlichen Blick entziehen und der Allgemeinheit die Teilhabe am Kunstgenuss verweigern konnte. Das öffentliche Ausstellen der Privatkollektionen löste dieses Problem. Dabei gilt nicht zu vergessen, dass die Schauen trotz ihres ephemeren Charakters dank der gebildeten Fachpublikationen, der gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse und der dauerhaften kulturpolitischen Folgen durchaus eine langanhaltende Wirkung entfalteten. Nicht zuletzt hielt sich stets die Hoffnung, diese Sammlungen würden später einmal ganz dem öffentlichen Besitz zugeführt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das Leihen von Kunstbesitz dem Schenken in seinen positiven Effekten für den Gebenden ebenso wie für die Gesellschaft grundsätzlich ebenbürtig erscheint. Tatsächlich barg das temporäre Zeigen einer Privatkollektion gegenüber dem Vermächtnis oder der Schenkung an ein Museum klare praktische Vorteile: Die Aufnahme einer externen Sammlung in ein öffentliches Haus verlangt eine langfristige Vorbereitung und bedeutet stets einen finanziellen Mehraufwand. Es muss Raum geschaffen werden für neue Bestände, das Display der Dauerausstellung muss gegebenenfalls völlig umgestaltet werden und nicht zuletzt sind die Wünsche des Stifters der Sammlung zu berücksichtigen. Dies belegen etwa die jahrelangen Verhandlungen des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums mit Adolf von Beckerath ebenso wie die langwierigen Planungen für die Übergabe der Sammlung Simon an das Kaiser-Friedrich-Museum. Die vorübergehende Bereitstellung einer Leihgabe hatte für die Ausstellenden letztlich dieselben positiven Effekte wie eine dauerhafte Schenkung, wobei in der zeitlichen Begrenzung ihres ‚Verzichts‘ ein zusätzlicher Vorteil bestand.

---

124 Vgl. Friedländer 1919 S. 1 f.