

6 Fazit und Ausblick

Die vorausgegangenen Betrachtungen machten deutlich, dass eine Beteiligung an den Ausstellungen aus Privatbesitz für die Leihgeberinnen und Leihgeber stets profitabel war – sei es ganz unmittelbar oder langfristig. Ihr (vermeintlich) altruistisches Engagement konnte sozialen wie auch finanziellen Gewinn für sie bedeuten. Ökonomische Interessen oder der Wunsch nach Anerkennung sind dennoch nicht pauschal für alle Mitwirkenden vorauszusetzen. Genauso wenig kann das punktuell zu beobachtende, mit einem bewussten Streben nach kultureller Partizipation oder gesellschaftlichem Aufstieg verbundene Prestigeverhalten einzelner Personen wie etwa Oscar Hainauer für die gesamte Gruppe der Ausstellenden verallgemeinert werden. So wie schon für die Sammlungs- und Stiftungstätigkeit der Berliner Mäzene stets von einem Motivkonglomerat auszugehen war,¹ lag auch ihrer Bereitwilligkeit ihren privaten Kunstbesitz öffentlich auszustellen ein Gemenge diverser und mitunter kontrastierender Absichten zugrunde. Derselben Prämisse folgend, zeichneten sich auch für die weiteren Akteure, die Initiatoren und Kuratoren dieser Schauen, ähnlich vielschichtige Interessenlagen ab.

So waren die Berliner Leihausstellungen meist direkt oder mittelbar mit macht- und kulturpolitischen Intentionen verbunden, die immer auch sozial wirksam wurden. Auf der Makroebene konnten sie als museumspolitische Reforminstrumente, kulturdiplomatische Annäherungsgesten oder nationale Leistungsschauen fungieren. In der Mikroebene dienten sie als Podien zur Selbstinszenierung der Beteiligten, zur Distinktion der adlig-bürgerlichen Elite oder zur Inklusion aufsteigender Gesellschaftsgruppen. Leihausstellungen nutzten der Imagegestaltung der Privatsammler und dem beruflichen Fortkommen der Kuratoren ebenso wie der kulturellen Machtbehauptung des Kaiserhauses.

Darüber hinaus waren sie Mittel zur Geschmackserziehung des Publikums, zur Wissensvermittlung an Kunstinteressierte wie auch zur Weiterbildung der Künstlerschaft. Ebenso wie die öffentlichen Kunstsammlungen stellten auch diese temporären Museen Forschungs- und Kanonisierungsinstanzen dar, die nachhaltig auf die kennerschaftliche Diskussion über Autorschaft und Originalwert ihrer Exponate einwirkten und tradierte (elitäre) Kunstanschauungen legitimieren und verstetigen halfen. Dadurch fungierten sie indirekt als ‚Marktmotoren‘ für den internationalen Handel mit alter Kunst, indem sie zum Sammeln anregten und den Wert jener anerkannten Kunstwerke steigerten.

In ihrer Multifunktionalität und Vielfältigkeit begründen sich nicht zuletzt die weite – bislang nicht voll erfasste – Verbreitung ebenso wie die langanhaltende Beliebtheit dieses Formats. Wenngleich sie im Kontext dieser Arbeit als eine zeittypische Erscheinung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dargestellt wurde, muss die Leihausstellung im Grunde

1 Vgl. Weber 2008 S. 27.

als eine der ältesten Formen in der Genese der Kunstaussstellung begriffen werden, die als Vorläuferin späterer Sammler- und Privatmuseen sowie als ein Prototyp der Sonderausstellung bis in die Gegenwart nachwirkt.

Leihausstellungen erwiesen sich in der Gesamtschau auch inhaltlich und formal als ausgesprochen flexibel. Privater Kunstbesitz wurde in Form anthologischer Gelegenheitsausstellungen, auf bazarähnlichen Benefizveranstaltungen oder autonomen, monothematischen Spezialschauen präsentiert. Damit einhergehend ist eine große Bandbreite kuratorischer Praktiken zu beobachten, die von unsystematischen Zusammenstellungen älterer und neuerer Werke über chronologische, topografische oder technische Ordnungsreihen bis hin zu stilistisch einheitlichen Epochenräumen reichte.

Bezüglich der für die vorliegende Untersuchung erstmals umfassend rekonstruierten und systematisch analysierten Displays der zehn Fallbeispiele zeigte sich dennoch eine gewisse Beständigkeit der dort angewandten kuratorischen Inszenierungsstrategien. Dazu trug einerseits die wiederholte Nutzung der Ausstellungslokale bei, wodurch die Anordnung der Objekte wesentlich mitbestimmt und in ihrer Variabilität bisweilen eingeschränkt wurde. Andererseits entstand dieser Eindruck durch die relative Homogenität der Ausstellungsprogramme. Sie reflektierten die Kunstansichten und Geschmackspräferenzen der Berliner Sammlerschaft des Kaiserreichs und konzentrierten sich überwiegend auf Werke der Renaissance, des niederländischen Barock und des französischen Rokoko. Nur punktuell gingen die Inhalte der Schauen über diesen *Common Ground* hinaus. Trotz des wiederholt betonten Anspruchs, stets weitgehend unbekannte Stücke zu zeigen und dem Publikum so eine größere Varianz anzubieten, wirkte die Auswahl der Exponate insgesamt verhältnismäßig gleichförmig.

Die schon von den Zeitgenossen beobachtete einheitliche Gestaltung der Berliner Leihausstellungen ist allerdings primär der dominanten Rolle Wilhelm Bodes zuzuschreiben. Er kuratierte mehr als zwei Drittel der für diese Studie ausgewählten Schauen. Zwar erzeugte dieses Ungleichgewicht in der Verantwortlichkeit eine gewisse Disparität innerhalb des Untersuchungssamples, doch spiegelt sich darin Bodes faktische Vorrangstellung innerhalb des Berliner Ausstellungswesens alter Kunst um die Jahrhundertwende wider. Sein Konzept der integrierten Aufstellung, das ein vorwiegend ästhetischen Gesichtspunkten folgendes Arrangement stilverwandter Werke unterschiedlicher Gattungen sowie die symmetrische Zusammenstellung mit einander in Dialog tretender Ensembles propagierte, wurde nicht nur für die spätere Hängung im Kaiser-Friedrich-Museum ausschlaggebend, sondern partiell auch von Kuratoren anderer Ausstellungen adaptiert.

Wohl gemerkt will sich die vorliegende Arbeit nicht als einen weiteren Beitrag zum Lob von Bodes kuratorischem ‚Genius‘ verstanden wissen. Vielmehr konnte sie seine Leistungen in der Entwicklung dieses wegweisenden Ordnungsprinzips durch die Gegenüberstellung mit älteren Vorbildern konkreter einordnen und kontextualisieren. So wurde dank intensiver Quellenarbeit deutlich, dass Bodes Konzept nicht allein durch die Interieurs zeitgenössischer Sammlerhäuser inspiriert, sondern ebenso von der direkten Kollaboration mit den Kunstfreunden geprägt worden war. Die Studie brachte unter anderem die Erkenntnis, dass einzelne Sammler wie Oscar Hainauer, James Simon und Adolf von Beckerath selbst aktiv an der Gestaltung ihrer Sammlungskabinette mitgewirkt hatten.

Anhand dieser und weiterer Beispiele konnte sich die Arbeit der Frage annähern, inwiefern es den Leihgebern und Leihgeberinnen ermöglicht wurde, auf die Präsentation respektive Inszenierung ihrer Sammlungen in den Ausstellungen Einfluss zu nehmen. Während bei der Gewerbeausstellung (1872) und den beiden von der Akademie veranstalteten Schauen (1908, 1910) sowohl das Programm als auch die Gestaltung der Displays von den Initiatoren vorgegeben wurden und sich die übrigen Mitwirkenden – mit Ausnahme Kaiser Wilhelms II. – dem offenbar gänzlich unterzuordnen hatten, gestand die Kunstgeschichtliche Gesellschaft ihren Mitgliedern hinsichtlich der Themenwahl und der Ausstattung der Schauen gewisse Mitsprachemöglichkeiten im Rahmen der vereinsinternen Sitzungen zu. Auch die Angehörigen des Kaiser Friedrich-Museumsvereins wurden punktuell in die Entscheidungsfindung einbezogen, wobei die Auswahl und das Arrangement der Exponate in beiden Fällen grundsätzlich Wilhelm Bode und seinen Mitarbeitern überlassen blieb.

Darüber hinaus traten jedoch einzelne Leihgebende mit ‚Sonderwünschen‘ an die Kuratoren heran, die ihnen in der Regel zumindest partiell auch erfüllt wurden. Wenngleich eine solch gezielte Einflussnahme anhand der Quellen freilich nur für einen begrenzten Teil der involvierten Sammler zu belegen ist, fand Thomas Gaethgens‘ These zur intendierten Repräsentationswirkung der Privatbesitzausstellungen hierin grundlegende Bestätigung. Die Leihgeberinnen und Leihgeber waren sich der positiven Effekte einer repräsentativen öffentlichen Inszenierung ihrer Kollektionen bewusst und bemühten sich bisweilen aktiv darum, ihren Kunstbesitz aus der Masse der Exponate herauszuheben, um sich selbst somit nicht nur gegenüber dem Publikum, sondern auch gegenüber den übrigen Ausstellenden zu distinguieren.

Insbesondere Wilhelm Bode achtete verstärkt darauf, die Werke ‚seiner‘ Sammler auf den Leihausstellungen wortwörtlich „ins beste Licht“ zu rücken.² Er selbst versprach sich von solchen Gefälligkeiten offenkundig das Entgegenkommen und die weitere Kooperation dieser für seine Museumsvorhaben so wichtigen Unterstützer und Sponsoren. Die von ihm organisierten Ausstellungen aus Privatbesitz sind somit, wie von Gaethgens angedeutet, als Teil des ‚Systems Bode‘ zu verstehen.

Inwiefern Bodes taktisches Vorgehen für das Beziehungsmanagement im Umgang mit den Berliner Mäzenen ein singuläres Phänomen innerhalb des zeitgenössischen Museums- und Ausstellungswesens darstellte, gälte es künftig anhand weiterer Studien zu prüfen. Der Gedanke scheint naheliegend, dass andere Museumsleiter oder Vorstände von Fördervereinen ähnliche Strategien in der Kollaboration mit potenziellen Stiftern anwandten, um sie für die Belange der Museen zu interessieren. Ein Blick auf die Tätigkeit weiterer im Kontext deutscher Leihausstellungen relevanter Akteure aus dem Museums-umfeld wie Georg Swarzenski (1876–1975), Gustav Pauli (1866–1938), Emil Waldmann (1880–1945) oder Walter Cohen (1880–1942) erscheint ebenso vielversprechend wie eine weiterführende Betrachtung des Ausstellungsphänomens über den hier angesetzten Untersuchungsbereich hinaus.

Die vorliegende Untersuchung konnte erstmals einen umfassenden Einblick in die Ursprünge und die Entwicklungswege dieses Ausstellungsformats geben und seine

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

sozialen wie kulturpolitischen Funktionen zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs nachvollziehbar machen. Sie vertieft das Verständnis für das bis heute ambivalente Verhältnis zwischen privatem Kunstbesitz und öffentlichen Interessen sowie für die bislang kaum wissenschaftlich ergründete kulturelle Praxis des Leihens.³

Die Arbeit leistet darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur historischen Ausstellungsforschung als einer zunehmend autonomen Disziplin. Der potenzielle Erkenntnisgewinn aus der Rekonstruktion und Analyse älterer kuratorischer Praktiken wie dieser liegt nicht allein in der punktuellen Beleuchtung einzelner Ausstellungsevents, sondern vor allem unterrichten sie uns über die Kunstanschauung ihrer Zeitgenossen sowie deren sozialen Umgang mit Kunst in der Öffentlichkeit. Die Entscheidung, welche Werke für die Präsentation ausgewählt – für ausstellungswürdig befunden – werden, wie sie innerhalb der Displays platziert und in den Rezensionen besprochen werden, beinhaltet stets wichtige Aussagen über das allgemeine Kunstverständnis sowie die Intentionen der verantwortlichen Akteure und Instanzen.

Da sich die vorliegende Arbeit ausschließlich mit Leihausstellungen alter Kunst befasste, besteht auch weiterhin ein Desiderat in der Erforschung von Ausstellungen moderner Werke aus Privatbesitz. Sie existierten stets parallel zu den Schauen Alter Meister, scheinen jedoch ab der Jahrhundertwende und besonders während der 1920er Jahre einen regelrechten Trend erlebt zu haben.⁴ Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass solche Ausstellungen den Geschmack des Publikums und speziell der Sammlerschaft formen, neue Paradigmen in deren Kunstverständnis etablieren und damit letztlich den Markt für die entsprechenden Werke erweitern sollten.

Weiterhin böten die im Ersten Weltkrieg wiederauflebenden Wohltätigkeitsausstellungen zum Besten von Künstlerhilfskassen und ihre Vorläufer im 19. Jahrhundert ein vielversprechendes Forschungsfeld. So sind Kunstaussstellungen für karitative Zwecke im Gegensatz zu Benefizvorstellungen in Theatern und Konzerthäusern bisher nicht eingehender untersucht worden.⁵ Ebenso gilt es diplomatisch motivierte (Leih-)Ausstellungen künftig näher in den Blick zu nehmen und insbesondere auf der Akteurebene nach den konkreten Hintergründen ihrer Entstehung und Propagierung zu fragen.⁶

Den größten Mehrwert dürfte eine fortgesetzte Untersuchung der Leihausstellungen jedoch für die Provenienz- und Kunstmarktforschung bringen. Die Kenntnis der

3 So scheinen das Leihnehmen und Leihgeben als zentrale Elemente des Teilens in der sog. Sharing Economy zwar im Interessengebiet der Nachhaltigkeitsforschung und Finanzkommunikation zu liegen, als Phänomen im Kultursektor ist es bislang jedoch nicht untersucht worden. Vgl. exempl. Andreotti, Alberta u. a.: *Participation in the Sharing Economy. Report from the EU H2020 Research Project Ps2Share: Participation, Privacy, and Power in the Sharing Economy*. In: *SSRN Electronic Journal* 2017.

4 Diese Feststellung beruht auf der dieser Studie zugrundeliegenden Datensammlung, die allein für die Jahre von 1920 bis 1929 knapp doppelt so viele (ca. 40) Leihausstellungen zeitgenössischer und neuerer Meister listet wie Ausstellungen alter Kunst.

5 Vgl. exempl. Gardner, Matthew/Clark De Simone, Alison (Hgg.): *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge 2020.

6 Hierzu werden aktuell laufende Studien wie die von Matilde Cartolari und Charlotte Faucher weitere wichtige Erkenntnisse bringen.

Privatbesitzausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts schafft eine wichtige Grundlage für die Recherche nach der Herkunft von und dem Handel mit Kulturgut. Die für diese Zeit zahlreich vorhandenen Kataloge geben einen breiten Überblick über lokale und regionale Sammlerkreise sowie internationale Beziehungsnetze. Als Zeugnisse der historischen Besitzverhältnisse einer beträchtlichen Menge von Kunstwerken geben sie bisweilen Hinweise auf Eigentumswechsel und helfen Objektbiografien zu vervollständigen.

Ein besonderer Gewinn liegt dabei in der Dokumentation alternierender Zuschreibungen, für die die vorliegende Arbeit bereits mehrere Beispiele aufführen konnte. Das Wissen um frühere Attributionen gerade älterer Kunstwerke ermöglicht es, diese Stücke für weitere Forschungsarbeiten im Kontext ihrer Ausstellungs- und Besitzgeschichte konkret zu identifizieren. Unter Umständen können so verschollene Arbeiten wiederaufgefunden und wiederentdeckte Werke eindeutig zugeordnet werden. So konnte etwa die nähere Betrachtung des James Simon Kabinetts (1898) zur Identifikation mehrerer bislang unbekannter Stücke beitragen, die 1904 Teil des nun wiedereröffneten Sammlungsraums im heutigen Bode-Museum waren.⁷

Um solches Wissen für weitere Studien nutzbar zu machen, bedürfte es einer größeren digitalen Forschungsinfrastruktur, die etwa die Ausstellungsverzeichnisse in einer Datenbank zugänglich machen und ergänzende Informationen aus Rezensionen und weiteren Quellen damit verknüpfen sollte. Die Heidelberger Universitätsbibliothek setzt ähnliche Vorhaben bereits für historische Auktionskataloge um, auch sind dort viele Kunstzeitschriften und einzelne Ausstellungsverzeichnisse als Digitalisate zugänglich. Eine Verbindung zwischen diesen und externen Quellen oder die Implementierung von Annotationen brächte einen bedeutenden Gewinn für die Provenienzrecherche.

Alternativ könnten umfassende Datensätze wie das hier erarbeitete Ausstellungsverzeichnis oder die Daten- und Quellensammlung zu knapp 300 weiteren deutschen Leihausstellungen der Zeit zwischen 1814 und 1933 auf anderen Forschungsplattformen, etwa in Kooperation mit den *Digital Humanities Labs* des Leibniz Instituts für Europäische Geschichte, zugänglich gemacht werden. Ein solches digitales Kompendium nach dem Vorbild von Graves' *A century of Loan Exhibitions* (1913) würde die Recherche nach historischem Kulturgut um ein Vielfaches vereinfachen und beschleunigen.

Darüber hinaus könnten so die näheren Zusammenhänge zwischen Privatbesitzausstellungen und dem zeitgenössischen Kunstmarkt, die hier nur am Rande beleuchtet werden konnten, tiefergehend untersucht werden. So sollten insbesondere die Beteiligungen von Kunsthändlern an Leihausstellungen, aber auch die von Galeristen selbst veranstalteten Ausstellungen aus Privatbesitz näher in den Blick genommen werden, um deren Funktionen für das Bekanntwerden beziehungsweise Bekanntmachen verkäuflicher Werke oder etwa die Konsolidierung von Werten und Preisen herausarbeiten zu können.

Nicht zuletzt konnte die vorliegende Arbeit auf das besondere Potenzial digitaler Ausstellungsrekonstruktionen hinweisen, mit deren Hilfe auch solche temporären Displays visualisiert werden können, die nicht fotografisch dokumentiert sind. Hierin hätte die Autorin wesentlich weiter gehen können und wollen. So bestünde gerade für die beiden

7 Für die fruchtbare Zusammenarbeit sei an dieser Stelle nochmals Neville Rowley gedankt.

von der Kunstakademie veranstalteten Leihausstellungen auf Grundlage ihrer Verzeichnisse durchaus die Möglichkeit, einen Großteil der Räume etwa nach dem Vorbild des von Janine Barchas an der University of Texas initiierten Projektes *What Jane saw* virtuell nachzubilden.⁸ Derartige Rekonstruktionen sind jedoch mit einem massiven Zeit- und Kostenaufwand verbunden, zumal sie nicht zuletzt die Problematik der Bildrechte mit sich bringen, die für jedes einzelne Exponat eingekauft werden müssten. Ein solch umfassendes Projekt ließ sich im Rahmen der vorliegenden Dissertation und insbesondere unter den durch die COVID-19 Pandemie erschwerten Arbeitsbedingungen vorerst nicht umsetzen.

Dennoch ist es ein besonderes Verdienst der Arbeit, umfassende Daten zu mehreren Hundert Exponaten sowie ihren Besitzerinnen und Besitzern auf Basis langwieriger Archiv- und Literaturrecherchen gesammelt und die Umstände ihrer Ausstellung zusammenhängend dargelegt zu haben. Dank der weitgehend offenen Fragestellung und dem multiperspektivischen Zugang war es möglich, erstmals eine größere Zahl von Leihausstellungen empirisch zu untersuchen und den temporären Transfer von privatem Kunstbesitz in den öffentlichen Raum im Kontext der historisch-sozialen Bedingungen im Deutschen Kaiserreich nachvollziehbar zu machen.

In der Gesamtschau erscheint die Leihausstellung als ein typisches Phänomen des von bürgerlichen Idealen geprägten 19. Jahrhunderts, in dem der eigene Reichtum „zum Wohle des Ganzen für soziale und kulturelle Bedürfnisse mobilisiert“ werden sollte.⁹ Die zwischen Eigennutz und Gemeinwohl divergierenden sozialen und kulturpolitischen Anforderungen an diese Schauen waren insbesondere für das gespaltene Verhältnis des wilhelminischen Bürgertums zu privatem Kunstbesitz und persönlicher Leistung symptomatisch. Privatsammlungen auszustellen erschien in diesem Kontext gleichermaßen als Pflicht wie als Bedürfnis.

8 Das Projekt rekonstruierte zwei bedeutende Ausstellungen englischer Kunst, die 1796 und 1813 in den Räumen der ehemaligen Shakespeare Gallery in London veranstaltet und nachweislich von der Autorin Jane Austen (1775–1817) besucht wurden. Vgl. Whatjanesaw.org.

9 Schulz 1998 S. 244.