

Die Rolle, die privates Engagement in der Kulturpolitik spielen könnte und sollte, ist in Deutschland, vor dem Hintergrund schwindender öffentlicher Gelder für die Kultur, während der letzten 15 Jahre mit zunehmender Intensität diskutiert worden. Die Art und Weise, wie Privatsammler durch Schenkungen und Dauerleihgaben einzelner Kunstwerke oder ganzer Sammlungen an die Museen kulturpolitisch agieren, wird freilich nicht immer positiv gesehen. Angesichts der zunehmenden Abhängigkeit der Kunstmuseen von privatem Wohlwollen fragen Kritiker danach, wie viel Macht über die Kultur an Privatpersonen übergeben werden darf. Die laufende Debatte um den kulturpolitischen Einfluss der Privatsammler in Deutschland ist indes kein völlig neues Phänomen. Insbesondere im Kaiserreich hatte sich bereits eine bemerkenswerte Diskussion über den Nutzen und die Pflichten der Privatsammler für die Öffentlichkeit entwickelt. Interessanterweise ist eine Analyse dieser Diskussion und ihrer historischen Rahmenbedingungen nicht nur von kulturhistorischem, sondern auch von aktuellem Interesse, da auch die gegenwärtige Debatte in Teilen durch Denkschemata und Argumentationen geprägt ist, die bereits im Kaiserreich entwickelt wurden.

### **Die Berliner Sammlerkultur im Kaiserreich**

1885 stellte der dänische Literat Georg Brandes in seiner ausführlichen Berlinbeschreibung *Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883* fest, dass sich die Stadt in den zehn Jahren nach der Reichseinigung «unübersehbar von der preußischen Hauptstadt zu der des deutschen Reiches entwickelt» habe.<sup>1</sup> Berlin wurde zur politischen Zentrale des Deutschen Reiches und erlebte einen kometenhaften Aufstieg zur Wirtschafts- und Industriemetropole. Industrielle, Kaufleute und Bankiers strömten aus allen Teilen des Landes in die Stadt, um am wirtschaftlichen Aufschwung teilzuhaben und suchten die Nähe zur politischen Führung. Infolge dieser Entwicklung veränderte sich das soziale Leben Berlins grundsätzlich. Die Spreemetropole wurde zum einen immer mehr durch die Präsenz der aus den ländlichen Regionen zuziehenden Arbeiter geprägt, zum anderen änderte sich auch der Lebensstil der bürgerlichen Kreise und nahm für Preußen ungewöhnlich luxuriöse Formen an.<sup>2</sup> Letzteres wurde von einer größeren Anzahl meist bildungsbürgerlicher Kommentatoren kritisch aufgenommen: Sie lamentierten über die Verbreitung eines groben Materialismus im Wirtschaftsbürgertum. Andere Beobachter bemerkten aber auch einen besonders hohen Rang der Bildung innerhalb der gehobenen Berliner Gesellschaft, so etwa der eingangs zitierte Brandes, der für die 1880er Jahre feststellte, dass das Bildungsideal gleichermaßen von Angehörigen des Bildungs- und Wirtschaftsbürgertums gepflegt wurde: «Nirgends gibt es so tief musikalische Kaufleute oder so

umfassend gebildete Gelehrte» wie in Berlin und ihr Reichtum werde nicht selten «in den Dienst der Kunst oder eines künstlerischen Luxus gestellt.»<sup>3</sup> Ein wichtiger Beleg für Brandes' Auffassung stellt die Gründung zahlreicher privater Kunstsammlungen durch Berlins Unternehmer dar.<sup>4</sup> Kunstbesitz wurde zum zentralen Merkmal des Lebensstils der überwiegend großbürgerlich geprägten Oberschicht, mehr noch, man kann erstmalig in der Geschichte der Stadt von der Ausbildung einer «großstädtischen Sammlerkultur» sprechen, wie sie bis dahin etwa in Paris oder London existiert hatte. Ihre Merkmale waren der Anschluss der Sammler an die örtlichen Bildungs- und Museumsfördervereine, ihre enge Verbindung zu den Kunstexperten der Berliner Museen sowie ihre Vernetzung innerhalb der städtischen «High Society». Ihren deutlichsten öffentlichen Ausdruck fand die Berliner Sammlerkultur in den Ausstellungen aus Privatbesitz, die seit der *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit [...] des Kronprinzen und der Kronprinzessin* (1883) periodisch stattfanden. Später wurde auch die Eröffnung des maßgeblich durch die Sammler geförderten Kaiser-Friedrich-Museums zum Zeichen für die neue Sammlerkultur, dessen Kunstpräsentation sich Inszenierungsformen bediente, wie sie auch in den Interieurs der Privatsammlungen zur Anwendung kamen.

Aber nicht nur die Anzahl der privaten Kunstsammlungen wuchs im kaiserlichen Berlin, auch ihre Form änderte sich entscheidend. Während viele der älteren Privatsammlungen Berlins aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in speziellen von den Wohnräumen getrennten Galerien oder Sammlungskabinetten präsentiert wurden, verbanden die kaiserzeitlichen Sammlungen Kunst und Leben auf demonstrative Weise: Die Repräsentationsräume vieler Häuser im noblen Tiergartenviertel waren nahezu ausschließlich mit Antiquitäten und Kunstwerken ausgestattet:

In den großen hohen Sälen solcher Salons mit Purpurgardinen vor den Fenstern stellt jedes Möbel, jedes orientalische Kissen, jede Vase ein wertvolles Kunstwerk dar, die Gobelins sind Prachtstücke aus der Zeit Ludwigs XVI., die Rahmen der Malereien und Photographien sind im Florenz der Renaissance geschnitzt, die Bücher der riesigen Bibliothek sind überwiegend Erstausgaben, deren Einbände Monate voraus bei den künstlerisch versteinerten Buchbindern von Paris in Auftrag gegeben wurden.<sup>5</sup>

Brandes' Zitat beschreibt einen Sammlungstyp, der vor der Reichseinigung kaum in der preußischen Hauptstadt anzutreffen war und der mit Bezug auf seine soziale Funktion im Dienste von gesellschaftlicher Repräsentation als «repräsentative Sammlung» bezeichnet wird.<sup>6</sup> Aus der Doppelfunktion von Wohnraum und Sammlung folgte eine charakteristische Zusammensetzung solcher Kollektionen. Neben Gemälden und Skulpturen fanden sich hier selbstverständlich auch kunstgewerbliche Gegenstände und alte Möbel. Zusätzlich wurde häufig ein hoher architektonischer Aufwand betrieben, indem die Kunstwerke in historisierenden Rahmenarchitekturen präsentiert wurden, in denen nicht selten ganze Vertäfelungen und Deckenplafonds aus historischen Gebäuden eingebaut wurden (Abb. 1, 2).<sup>7</sup> Die Grenzen zwischen Original und Kopie, von Kunstwerk und Einrichtung verfließen in solchen Interieurs.

Damit ist schon angedeutet, dass sich auch das Geschmacksprofil und das Objektspektrum der Sammlungen im 19. Jahrhundert änderten. Alte Kunst fand sich vor der Jahrhundertmitte vor allem noch in adeligen Sammlungen, dort sicher zu einem Großteil aus Familienbesitz stammend. Die Mehrzahl der im frühen 19.



1 Sammlung Oskar Huldshinsky, Arbeitszimmer im Renaissancestil, publiziert 1909.



2 Sammlung Friedrich Lippmann, Arbeitszimmer, publiziert 1912, Werke der Spätgotik (Deutschland, Niederlande) und der Renaissance (Italien, Deutschland).



3 Sammlung Johannes Paul, Hamburg, publiziert 1882, Wand mit Majolikatelern und Schlüsselkollektion.

Jahrhundert gegründeten Sammlungen hatte ihren Schwerpunkt aber auf der zeitgenössischen Malerei.<sup>8</sup> Gemälde wurden auf den regelmäßig veranstalteten Akademie-Ausstellungen gekauft oder aber direkt beim Künstler erworben bzw. in Auftrag gegeben. Im Kaiserreich hingegen sammelte die überwiegende Mehrheit der großbürgerlichen Sammler – dies betrifft besonders die erste Generation nach der Reichseinigung – allein alte Kunst und nahm sich historische Interieurs zum Vorbild ihrer Inneneinrichtungen. Erst in einem zweiten Schritt öffneten sich die Berliner Privatsammlungen für die Kunst der internationalen Moderne, namentlich dem französischen Impressionismus.<sup>9</sup>

Die Begeisterung für alte Kunst in den Sammlungen am Ende des 19. Jahrhunderts nahm ihren Ausgang teils auf untergeordneten, nicht der Hochkunst zugehörigen Sammlungsgebieten. Das im Kontext von Modernisierungserfahrungen erwachende kulturhistorische Interesse forderte die umfassende Dokumentation vergangener Epochen in allen ihren Lebensbereichen und führte somit zur Aufwertung vieler zuvor weniger beachteter Gebrauchsgegenstände. Zusätzlich wurde die ältere, idealistische Gattungshierarchie der Kunst, die scharf zwischen den zweckfreien Werken der Malerei, Skulptur und handwerklichen Produkten der angewandten Kunst unterschied, durch die Kunstgewerbebewegung untergraben. Angesichts der nicht nur in Deutschland beklagten Minderwertigkeit der entstehenden industriellen Massenprodukte wurden die historischen Artefakte als geschmackliche Vorbilder vermittelt. Eine Identifikation der Sammler mit den Zielen der Kunstgewerbebewegung kann insbesondere dann angenommen werden, wenn die Sammlungen Typenreihen kunstgewerblicher Objekte beinhalten wie sie auch in den öffentlichen Kunstgewerbemuseen angelegt wurden (Abb. 3, 4).

Aber nicht nur auf dem Feld des Kunstgewerbes wurde das Alte gegen das Neue ausgespielt. Auch und gerade auf dem Feld der hohen Kunst diagnostizierte die Kulturkritik des Kaiserreiches einen qualitativen Verfall. Inkompetente Auf-

traggeber, der mediokre Massengeschmack des weiteren Publikums oder auch die starren ästhetischen Doktrinen der Kunstakademien und Kunstvereine – so meinte die sich gerade formierende Kaste der intellektuellen Kulturhüter – verhinderten die Entstehung qualitätvoller Kunst.<sup>10</sup> Solche Diskussionen über den Verfallszustand der modernen Kunst verdeutlichen, dass es auf diesem Gebiet ungleich schwerer sein musste, ein dauerhaft als qualitätvoll, und also auch als wertvoll erachtetes Stück zu erwerben, als auf dem Gebiet alter Kunst.

Wenngleich also schon aus Gründen der sichereren Geldanlage der Erwerb alter Kunst nahe lag, sind Zweifel gegenüber einer alleinigen oder primär ökonomischen Motivation auf Seiten der Sammler angebracht. Vielmehr hatte der Kauf alter Kunst vor allem auch eine soziale Funktion. Wenn die «traditionslose» Gruppierung der Wirtschaftsaufsteiger ihre erlangte ökonomische Machtposition durch Kunstbesitz nobilitieren wollte, dann konnte auf keinen Fall eine unbeständige oder exzentrische Position im Feld des Geschmacks bezogen werden. Im Gegenteil mussten die Aufsteiger darauf bedacht sein, sich auf existierende Geschmackshierarchien zu beziehen. Der Besitz kanonischer Kunst erfüllte die Doppelfunktion der sozialen Distinktion bei gleichzeitiger gesellschaftlicher Anerkennung in idealer Weise. Während das Bedienen allgemein anerkannter Bildungsvorstellungen integrierend wirkte, vermittelte allein schon das Faktum, dass der Sammler Werke sein eigen nennen konnte, die sonst nur im Museum zu betrachten waren, Exklusivität.<sup>11</sup> Die Begeisterung für alte Kunst in Kreisen der Unternehmer wurde durch den Aufstieg der professionellen Kenner begleitet, die, wie die für den Berliner Fall bedeutendsten Berater Wilhelm von Bode und Max J. Friedländer, zumeist an den öffentlichen Museen beschäftigt waren. Es entwickelte sich eine arbeitsteilige Sammeltätigkeit, in der das kulturelle Kapital der Kunstkenner mit den ökonomischen Ressourcen der Unternehmer verbunden wurde. Bis auf wenige Ausnahmen befanden sich die Sammler in Abhängigkeit vom Urteil des Kenners, ja, es war gerade die Autorität der Kenner, die für den «guten Geschmack» des Sammlers bürgte.

### **Sammler – Öffentlichkeit – Museum**

Noch in einer weiteren Hinsicht unterschieden sich die Privatsammlungen im Kaiserreich von ihren Vorläufern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: in ihrem Verhältnis zur Öffentlichkeit. Obwohl sich die Bourgeoisie des Kaiserreiches als Teilhaber einer an Bedeutung gewinnenden bürgerlichen Kultur empfand, in der schließlich auch der öffentliche Diskurs über Kunst eine zentrale Rolle spielte, mischten sich die Sammler nur selten direkt in das Kunstleben der Stadt ein. Das kann man insbesondere daran sehen, dass es im Kaiserreich kaum zur Gründung von Sammlermuseen kam. Sammlungen mit den dazugehörigen Häusern wurden auch nicht testamentarisch dem Staat oder der Kommune vermacht, wie dies seit dem 19. Jahrhundert mehrfach in den USA, Frankreich, Italien, vereinzelt auch in Spanien stattfand.<sup>12</sup> Stattdessen blieben die Kunstsammlungen zu Lebzeiten der Sammler privat und wurden nach ihrem Tode in der Regel aufgelöst und versteigert.

Die hieran deutlich werdende kulturpolitische Zurückhaltung der Sammler ist insofern bemerkenswert, als sich in der vorhergehenden Sammlergeneration der Jahrhundertmitte sehr wohl Persönlichkeiten fanden, die ihre Kollektionen dem breiteren Publikum zugänglich machten. In Berlin wie andernorts charakterisierte die Bereitschaft, den privaten Kunstbesitz zumindest teilweise öffentlich zu-

gänglich zu machen, die Aufbruchphase der bürgerlichen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bürgersammlungen mit einem öffentlichen Charakter entstanden in den städtischen Ballungszentren, aber auch Adelige gründeten – gleichwohl im Sinne bürgerlicher Prinzipien oder aber doch aus adeligem Selbstbewusstsein heraus – öffentliche Kunstsammlungen. Als eigenständige Galerien oder Stiftungen an Museen, auch als Grundlage von Kunstgewerbeschulen, erfüllten solche Sammlungen einen öffentlichen Bildungsauftrag.<sup>13</sup> In Berlin waren derartige privat initiierte «Museen» um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Berlin zwar nicht die Regel, aber es gab einzelne aristokratische und bürgerliche Sammler, die mit den königlichen Museen konkurrierten, indem sie ihren Kunstbesitz für das allgemeine Publikum zugänglich machten. In dem 1856 publizierten Kompendium *Berlins Kunstschätze* werden immerhin drei «öffentlichen Privatgalerien» erwähnt, die des Grafen Athanasius Raczynski (1788–1874), des Konsuls Johann Heinrich Wilhelm Wagener (1782–1861) und des Eisenfabrikanten Louis Ravené (1823–1879).<sup>14</sup> Bei allen drei Sammlungen lässt sich regelrecht von Alternativen gegenüber den bestehenden Museumsentwürfen sprechen, da sie auf das Defizit in der Ausstellung zeitgenössischer Kunst in der Schinkelschen Gemäldegalerie am Lustgarten reagierten und vornehmlich zeitgenössische deutsche und europäische Malerei ausstellten.

Die Gründung eines Sammlermuseums wie der Galerie Raczynski fand im kaiserlichen Berlin nicht mehr statt. Die privaten Kunstsammlungen wurden deutlich exklusiver, jene Teilöffentlichkeit, auf die sich noch die Sammler der Jahrhundertmitte eingestellt hatten, reduzierte sich nun auf eine klar umgrenzte minimale Besuchergruppe. So erwähnt das sich speziell an das gebildete Fachpublikum richtende Kompendium *Berlin in Wissenschaft und Kunst* von 1910, dass die Sammlungen von Eduard und James Simon, Leopold Koppel und Rudolf Mosse nach vorhergehender schriftlicher Anfrage zu besichtigen seien.<sup>15</sup> Der populärrere Berliner *Baedeker* verzeichnet in den elf von 1891–1914 erschienenen Auflagen hingegen keine öffentlichen Privatsammlungen. Eine Ausnahme bildet die Sammlung Ravené, die bezeichnenderweise auf die Zeit vor der Reichseinigung zurückging und auch jetzt noch geregelte Öffnungszeiten hatte. Sie wurde allerdings nicht mehr im Privathaus, sondern im Geschäftslokal der Firma gezeigt.<sup>16</sup>

Wie kann dieser grundlegende Wechsel im Verhältnis der Sammler zur Öffentlichkeit erklärt werden? Zunächst einmal hatte sich der Zuschnitt der kunstinteressierten Öffentlichkeit selbst verändert. Die Sammler des frühen 19. Jahrhunderts öffneten ihre Galerien für eine kleine wohl gebildete und vermögende Schicht, zu denen auch Reisende zählten. Das Kunstpublikum des späten 19. Jahrhunderts war demgegenüber um einiges unübersichtlicher, es umfasste beispielsweise nun auch Mitglieder des Kleinbürgertums. Die immer größere soziale Distanz der Sammler zu einem stetig wachsenden Teil des Kunstpublikums dürfte die Tendenz zur Exklusivität der privaten Kunstsammlungen im 19. Jahrhundert unterstützt haben. Daneben ist noch ein zweiter Faktor in Betracht zu ziehen: Das wenig auffällige öffentliche Auftreten der Berliner Sammler dürfte auch als Reaktion auf die weit verbreitete Kritik am Missbrauch der Kunst zu Repräsentationszwecken zu interpretieren sein.<sup>17</sup> Auch wenn in bürgerlichen Kreisen das Kunstsammeln als vorbildliche Verwendung von Reichtum angesehen wurde, konnte die Einrichtung von Hausmuseen im Sinne jener geläufigen Argumentation gedeutet werden, der zufolge der private Kunstbesitz einzig der symboli-

schen Standeserhöhung diene, nicht aber der Förderung der Kultur. Gleichzeitig hätten Hausmuseen den Einfluss einzelner Individuen auf das kulturelle Leben sichtbar gemacht und somit zu einer Verstärkung jener Kritik geführt, die die Herausbildung einer ›Volkskultur‹ durch den ästhetischen Individualismus einiger weniger bedroht sah. In diesem Sinne äußerte sich beispielsweise Georg Malkowsky in einer 1912 erschienenen kulturpolitischen Programmschrift, die im Dienste der Hohenzollerschen Kunstpolitik stand: «Das Streben unserer Zeit, das bildnerische Schaffen [...] in seiner Eigenart als Ausdruck der Persönlichkeit, in seinem Ziel als Hervorbringung ästhetischer Genußmittel für eine aufnahme- und zahlungsfähige Minderheit zu betrachten, bedarf der Berichtigung.»<sup>18</sup> Schließlich muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Sammler, von denen die Mehrheit jüdischer Herkunft waren, sich scheuten, angesichts eines zunehmend völkisch-antisemitischen Klimas im Kaiserreich öffentlich besonders stark hervorzutreten.<sup>19</sup>

Sicher der wichtigste Grund für die öffentliche Zurückhaltung der Sammler war jedoch die verbreitete Auffassung, dass die Förderung der Kultur ohnehin Sache des Staates sei. Anlässlich einer Debatte im Preußischen Landtag zum Etat der Preußischen Kunstsammlungen war 1884 in *Die Nation*, einer liberal-bürgerlichen Zeitschrift zu lesen, dass es eine Aufgabe des Staates sei für die Kunstpflege einzutreten.<sup>20</sup> Und 1899 resümierte der Archäologe Adolf Furtwängler, dass «der Gedanke, [...] die edelsten Kunstwerke der Menschheit gehören und deshalb von den Staaten verwaltet und zugänglich gemacht werden sollten, bedeutend an Macht gewonnen» habe.<sup>21</sup> Das Ansehen des Staates hilft zu erklären, warum die Sammler des ausgehenden 19. Jahrhunderts anders als ihre Vorläufer nicht mehr mit den öffentlichen Museen konkurrieren wollten. Denn der Staat garantierte zu einem Zeitpunkt den gesellschaftlichen Status quo, da sich die soziale Frage machtvoll bemerkbar machte. Auch die staatlichen Museen wurden in diesem Sinne als politische Institutionen im Kampf gegen eine Bedrohung der herrschenden Ordnung gesehen. Schon Julius Meyer, Direktor der Gemäldegalerie von 1872–1890, war es 1872 wichtig, die national- bzw. sozialintegrative Funktion der Kunst und eines nationalen Kunstmuseums zu betonen. Die Kunst wirke identitätsstiftend, strahle die Bedeutung des Staates aus und «schütze [die Bevölkerung] gegen die Verwilderung und Rohheit des sozialistischen Wesens».<sup>22</sup>

Es ist nicht zuletzt diese Funktionszuschreibung des Museums gewesen, die das kulturelle Engagement der Sammler veränderte. Anstelle der individuellen Initiativen der Mitte des 19. Jahrhunderts trat nun ein durch Schenkungen an die staatlichen Museen vermitteltes öffentliches Handeln. Auch in einer weiteren Hinsicht traten die Sammler als Individuen zurück. Ihr Engagement für die Museen wurde zumeist durch Museumsfördervereine gebündelt, die ihrerseits ein kollektives Mäzenatentum ausübten.<sup>23</sup>

Das öffentliche Engagement der Berliner Sammler im Kaiserreich wurde also weitgehend durch ihre Förderung der staatlichen Museen vermittelt. Dort waren auch jene Kunstexperten beschäftigt, die – wie etwa Wilhelm von Bode – die Sammler bei der Anlage ihrer Kollektionen berieten.<sup>24</sup> Auch als Gegenleistung für diese Beratung förderten die Sammler die Museen. Nun wäre es aber zu kurz gegriffen, die Symbiose von Sammlern und Museum auf ein klar zu kalkulierendes gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zu reduzieren. Vielmehr bestand sowohl in geschmacklicher als auch in kulturpolitischer Hinsicht ein Konsens zwischen

4 Sammlung Adolph Liebermann von Wahlen-  
dorf, publiziert 1894,  
Sortiment von Deckelpoka-  
len der Renaissance.



Sammlern und Museumskuratoren, der besonders deutlich hervortritt, wenn man das von Wilhelm von Bode für das 1904 eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum entwickelte Inszenierungsprinzip in Betracht zieht.

Das innovative Ausstellungskonzept Bodes zeigte erstmalig in Deutschland weit reichende Parallelen zur Inszenierung von Kunst in den Privatsammlungen auf.<sup>25</sup> Bodes Museumsreform stellte einen fundamentalen Beitrag zur Modernisierung der Museen unter dem Druck in- und externer Kritik am klassischen Kunstmuseum dar, das den kulturellen Reformern als langweilig, lehrhaft und letztlich nur für das kunsthistorische Fachpublikum interessant galt. Auf der Suche nach neuen, publikumsorientierten Vermittlungsformen zog Bode das außermuseale Vorbild der Privatsammlung für die Neuordnung der öffentlichen Museen heran und löste so die herkömmliche Gemäldegalerie als Inszenierungsparadigma des Kunstmuseums ab.<sup>26</sup> Nach dem Vorbild der Privatsammlungen präsentierte Bode die Gemälde zusammen mit Möbeln und Skulpturen (Abb. 5, 6).

Indem sich aber das Museum die zeitgenössischen Privatsammlungen zum Vorbild nahm, repräsentierte es den Lebensstil der Sammler in der Öffentlichkeit und vermittelte diesen als geschmackliches Vorbild. Durch die Inszenierung des Museums erschienen die Sammler als Repräsentanten einer kulturellen Elite.

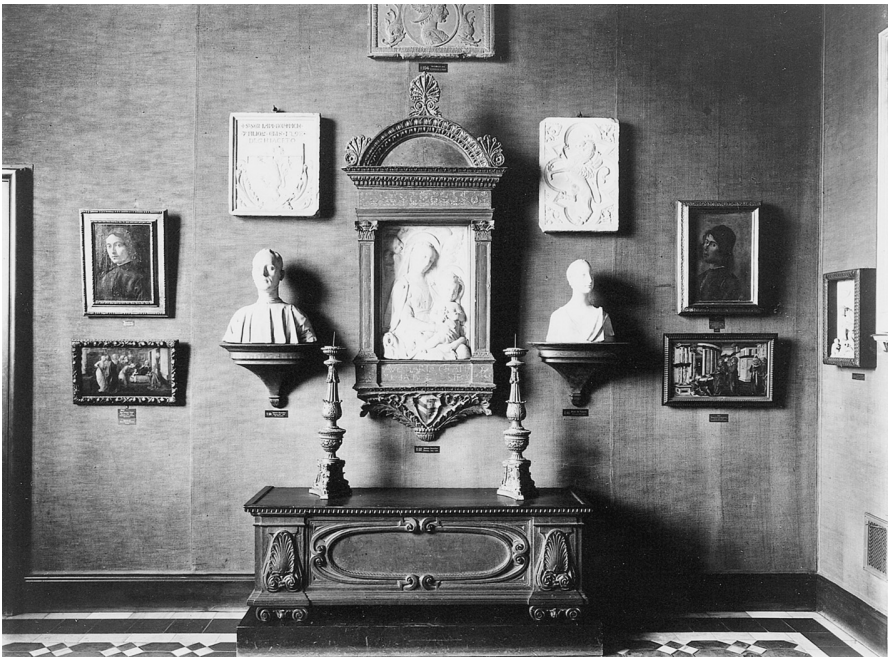
### Geistesaristokratismus: Das Konzept der kulturellen Elite

Die für das kaiserliche Berlin charakteristische Kooperation von Sammlern und Museen ist keineswegs selbstverständlich. Denn Privatsammlungen und Museen verfolgen zunächst einmal gegensätzliche Zwecke: Erstere dienen vor allem der persönlichen Inszenierung des Kunstsammlers, letztere der allgemeinen Wissensvermittlung. Wenn es im Berliner Fall dennoch zu einer Symbiose von Sammlern und Museum und in der Folge auch zu einer bemerkenswerten Verschleifung von öffentlicher Museumsfunktion und privat anmutender Inszenierung der Kunst kam, dann auch deshalb, weil sich Museumsdirektoren und Sammler nicht





5 Sammlung Adolph von Beckerath, kleines Kabinett, publiziert 1916, Reliefskulpturen, Gemälde und Fayencen.



6 Kaiser-Friedrich-Museum, Wandarrangement aus einem Seitenlichtkabinett mit Gemälden und Marmorbildwerken des späteren 15. Jahrhunderts aus der Toskana, Zustand 1904.

nur ähnlichen ästhetischen Ideen, sondern auch demselben zeitgenössischen Ideal einer *geistesaristokratischen* kulturellen Elite verpflichtet fühlten.

Das Konzept der Geistesaristokratie wurde im Laufe einer Debatte geboren, der es angesichts des rapiden Verfalls der ständischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert um die Konturierung einer modernen Elite ging, die an die Stelle der traditionellen Gesellschaftsspitze des Adels treten sollte. Die übertragene Verwendung des Begriffs ‚Aristokratie‘ im Kompositum ‚Geistesaristokratie‘ gewann dabei erst in einem Moment an Bedeutung, da der reale Adel weitgehend an Repräsentanz im kulturellen Leben der Gesellschaft verloren hatte. Dieser Bedeutungsverlust ermöglichte es selbst bürgerlichen Autoren, die längst vergangenen kulturellen Leistungen des Adels überhöht darzustellen, ohne dabei Gefahr zu laufen, einer restaurativen Haltung verdächtig zu werden. Sie entwarfen das Bild eines kultivierten Adels, das dem Großbürgertum als disziplinierendes Vorbild vor Augen gehalten wurde. Der Soziologe Werner Sombart kritisierte beispielsweise den «eitlen Tand» der luxuriösen Repräsentation seiner Zeit scharf und blickte gleichzeitig mit Nostalgie auf den aristokratischen Luxus zu Zeiten des *Ancien régime* zurück, den er positiv gegen den «plebejischen» Luxus der Gegenwart absetzte.<sup>27</sup> Eine ähnliche Wertung nahm der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi vor. Er verglich die adelige Gesellschaft, «zu deren traditioneller Bildung ein bestimmtes Verhältnis zu den Künsten gehört» habe, mit dem modernen Publikum des «Bürgerstandes», das durch seine «Unkultur in künstlerischen Dingen» gekennzeichnet sei.<sup>28</sup> Selbst der aus einer Hochburg des Bürgerstolzes stammende Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark setzte die Kultur des Adels als positives Vorbild voraus. Ihm zufolge trug das Bürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts «noch alle Allüren des Emporkömmlings»; er forderte es daher auf, entsprechend seiner gesellschaftlichen Führungsposition, das «Erbe des Fürstentums» anzutreten, indem es sich in den Besitz einer eigenen, tiefen Kultur und künstlerischen Bildung bringe.<sup>29</sup> Lichtwark meinte damit freilich nicht eine Anpassung an den Lebensstil des Adels – das schien ihm anachronistisch und einer spezifisch bürgerlichen Identität zuwiderzulaufen. Vielmehr stellte er die historisch gewachsene Adelskultur als Modell einer verinnerlichten Lebenskultur dar, die das Bürgertum auf seine Weise noch zu erreichen habe.

Derart aristokratisches Denken hatte seinen Ursprung in der Kulturkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche die moderne Industriegesellschaft aus wertkonservativer bis modernefeindlicher Warte heraus umfassend in Frage stellte.<sup>30</sup> Die Kulturkritik resultierte aus der Erfahrung, dass sich das traditionelle Gesellschaftsgefüge unter dem Druck der Industrialisierung in atemberaubender Geschwindigkeit auflöste. Dieser Zusammenbruch der traditionellen Gesellschaft, die romantisch verklärt wurde, spiegelte sich in vielfältigen Entfremdungserscheinungen, wobei die Lebensweise des Bürgertums, dessen Aufstieg für die Industrialisierung und Kapitalisierung der Gesellschaft verantwortlich war, im Zentrum der Kritik stand. Besondere Probleme bereitete der bürgerliche Umgang mit der Kunst. In den Augen der Kulturkritiker hatten Wissen und Kunst als Besitzstand des ‚Bildungsphilisters‘ die Bildung als innere Notwendigkeit im umfassenden, Humboldtschen Sinne ersetzt. Aus der Position der Kulturkritiker verband sich das Konzept der Geistesaristokratie mit der Hoffnung einer Wiederbelebung des humanistischen Bildungsideals. Aus diesem Grunde konnte das kulturkritische Gedankengut im Bildungsbürgertum besonders populär werden.

Während im Elitediskurs der Zeit, etwa durch Julius Langbehn und Friedrich Nietzsche, der oft im Sinne einer Utopie verwendete Begriff der Geistesaristokratie etabliert wurde, bereiteten Lichtwark und Bode eine praktische Umsetzung des Konzeptes der Geistesaristokratie vor. Während insbesondere Langbehn durch seine kulturkritische Programmschrift *Rembrandt als Erzieher* für die weite, bis in den Mittelstand reichende Verbreitung aristokratischer Gedankengüter verantwortlich war,<sup>31</sup> vermittelten die Museumsdirektoren dagegen das Rollenbild der Geistesaristokratie im persönlichen Umgang an die finanzkräftigen Teile der Gesellschaft. Spezifisch für Lichtwarks Version der Geistesaristokratie war, dass er dieser innerhalb der modernen kapitalistischen Gesellschaft eine zentrale Funktion beimaß. Lichtwark stellte entsprechend den künstlerisch anspruchsvollen Konsumenten in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. 1895 schreibt Lichtwark im *Pan*: «Und in weiteren Kreisen beginnt nun endlich zu dämmern, was seit Jahren unparteiische Betrachter gepredigt haben, dass wir in Deutschland bisher zu einseitig Künstler und Kunsthandwerker gebildet und die Notwendigkeit auch den Konsumenten zu erziehen, außer Acht gelassen haben.»<sup>32</sup> Nur eine konsequent durchgeführte Geschmacksbildung der Konsumenten konnte seiner Meinung nach bezwecken, dass die nationale Kunstgewerbeproduktion der internationalen Konkurrenz standhielt. Aus dieser geistesaristokratisch sowie nationalökonomisch geprägten Sicht heraus war das künstlerische Dilettieren im Bürgertum neu zu beleben und natürlich auch das Kunstsammeln: «Wer es mit seiner Selbsterziehung ernst nimmt, mag als ausübender, als Sammelnder, als bestellender Kunstliebhaber verfahren je nach Neigung und Vermögen: er wird sich und seinem Volk am besten dienen, wenn er sein Ziel hoch steckt und es mit unermüdlichem Bemühen zu erreichen sucht.»<sup>33</sup> Lichtwarks Beschäftigung mit dem Kunstkonsum fand ihren Höhepunkt in seinem 1911 erstmals publizierten Aufsatz *Der Sammler*, der Gedanken bündelte, die Lichtwark seit den 1890er Jahren immer wieder geäußert hatte.<sup>34</sup> Der Text schloss mit einem hymnischen Lob, das den Kunstkäufer auf gleicher Höhe mit dem Künstler ansiedelte: «Über sich selbst hinauswirkend hat sich der Sammler als Hüter nationaler Schätze, als unentbehrlicher Untergrund alles künstlerischen Schaffens und als ein Anregungszentrum bewiesen, das die Kraft des Künstlers, die sich in tausend Kultur- und Wirtschaftswerte umsetzt, auf das ganze Volk überleiten hilft.»<sup>35</sup>

Der Kunstschriftsteller Adolph Donath schloss sich diesem ethisch-moralischen Bild des Sammlers an und vermittelte es in seinen zahlreichen Handbüchern des Kunstsammelns an die Schicht der Sammler selbst. In der *Psychologie des Kunstsammelns* (1911) etwa schrieb Donath dem privilegierten Kunstsammler eine «Kulturmission» zu, die auf die große Allgemeinheit wirken sollte.<sup>36</sup> Die «richtigen» Sammler sollten danach trachten, «in klugem Erfassen der Wesenheit der Kunst ihre erzieherische Bedeutung und sozialen Zwecke zu erkunden».<sup>37</sup>

Aus mehreren Gründen fand der geschilderte Diskurs um den Kunstbesitz insbesondere unter den Wirtschaftsbürgern Gehör. Zunächst einmal schloss sich der Adel, so gut es ging, von den Eindringlingen aus dem Großbürgertum ab. In dieser Situation war das Angebot, zu einer neuen kulturellen Elite zu gehören, attraktiv. Darüber hinaus wurden in der Debatte um den Kunstbesitz aber auch Fragen verhandelt, die den Unternehmern – in Anbetracht des hohen Ranges des Bildungsideals auch im deutschen Besitzbürgertum – nicht gänzlich fremd waren. Schließlich wirkte sicherlich die öffentliche Präsenz der Diskussion um den

geschmackvollen Kunstkonsum in den bürgerlichen Printmedien disziplinierend. Das dort entwickelte Szenario, dass im Falle eines unbothaften, etwa protzigen Verhaltens der Gesellschaftselite der soziale Frieden bedroht würde, dass sich dann der Mittelstand der Angestellten und Handwerker mit der unterbürgerlichen Schicht der Arbeiter solidarisierte, überzeugte. Der soziale Druck von unten führte so wirtschafts- und bildungsbürgerliche Fraktionen, die sich während der Gründerjahre zunächst in Konkurrenz befunden hatten, mit dem Ziel der Verbreitung einer bürgerlichen Kultur wieder zusammen. Die Kooperation des bildungsbürgerlichen Kunstkenner Bode mit den sammelnden Bankiers und Kaufleuten Berlins verdeutlichte diese Symbiose par excellence, ihr Monument war das Kaiser-Friedrich-Museum.

Der Zusammenhalt der kulturellen Elite geriet jedoch nach 1900 durch die verschärft geführten Debatten um die neuere und neueste Kunst in Gefahr. Noch der Impressionismus hatte in die Berliner Sammlungen Einzug halten können, gerade weil er durch die Ästhetik des Malerischen sogleich in ein kunsthistorisches Kontinuum integriert werden konnte. Schließlich brach er ja auch nicht mit *dem* Postulat der neuzeitlichen westlichen Kunstgeschichte, der abbildenden Funktion des Kunstwerkes. Mit dem Aufkommen der formale Kunstavantgarden oder sich als antibürgerlich gebender Kunstrichtungen wurde die kulturelle Elite aus dem System der Kunst heraus vor eine Zerreißprobe gestellt, die letztlich in der Ausprägung unterschiedlicher Förderzirkel endete, auch wenn beispielsweise Ludwig Justi versuchte, in seinem Museum der Gegenwart im Kronprinzenpalais der Weimarer Zeit die expressionistische Malerei als nationalintegratives Kunstmodell zu etablieren.<sup>38</sup>

Aber es war nicht nur die Kunstentwicklung selbst, die zur Aufsplitterung der kulturellen Elite und damit auch zum Verlust ihrer Vorbildhaftigkeit und Verbindlichkeit führte. Gleichzeitig wurde das besonders von Bode und Lichtwark geprägte Modell, nach dem die kulturelle Elite in einem Vorbildverhältnis zur Gesellschaft zu stehen hatte, aus deren Mitte heraus torpediert. Es war der um das Nietzschearchiv in Weimar, um Harry Graf Kessler, Julius Meier-Graefe und Hugo von Tschudi gebildete Kreis, der sich von den Volksbildungsgedanken Bodes und Lichtwarks entfernte zugunsten der Zelebrierung einer ästhetizistischen Elite, die gar nicht mehr Vorbild sein wollte.<sup>39</sup> Im Gegensatz zu einer Instrumentalisierung der Kunst zur Verbürgerlichung der Gesellschaft, wie sie deutlich noch bei Bode und Lichtwark intendiert war, setzten sie den ästhetischen Wert der Kunst als absolute Qualität, die es galt, frei von jeglichen gesellschaftlichen Bezügen durch einen entsprechenden Kreis von Privilegierten zu fördern. Tschudi hatte schon 1899 in seiner Rede *Kunst und Publikum* eine Elitovorstellung zum Ausdruck gebracht, die sich von der Bodes und Lichtwarks fundamental unterschied:

Mag man immerhin durch die Erziehung der Schule und durch die öffentlichen Sammlungen die künstlerische Bildung der großen Menge zu heben suchen, man wird wenigstens ihre Fähigkeit für edlere Genüsse steigern. Der wahren Kunst wird damit schwerlich geholfen. Hier handelt es sich nicht um die Menge, sondern um die Wenigen, die fähig sind das Beste zu empfangen.<sup>40</sup>

In diesen Überlegungen kam eine Vermittlung von Bürgerlichkeit und Elite, wie sie die Sammlerkultur des Kaiserreiches so sehr prägte, nicht mehr vor. Folglich war damit auch der bislang angestrebte Ort der kulturellen Elite in Frage gestellt.

## Schluss

Die historische Analyse hat gezeigt, dass eine Vielzahl von Faktoren in Betracht gezogen werden muss, wenn man das im kulturpolitischen Tagesgeschäft oft unreflektiert als vorbildlich hingestellte Mäzenatentum der Sammler im Kaiserreich erklären will. Grundlegend für die spezifische Entwicklung privater Kunstförderung in Berlin war die soziale Lage der Wirtschaftsaufsteiger, denen einzig der Kunstbesitz in Verbindung mit ihrem öffentlichen Engagement zugunsten der Museen zu Ansehen verhalf. Förderlich für das kulturelle Engagement der Unternehmer war auch die starke Durchdringung der Wirtschaftselite mit dem humanistischen Bildungsgedanken. Schließlich bestand damals, wie zu einem großen Teil noch heute, die Auffassung, dass Kulturpolitik Sache des Staates sei und dass daher die bereits bestehenden öffentlichen Museen in ihrer Arbeit zu unterstützen seien. Neben diesen allgemeineren sozialhistorischen wie ideengeschichtlichen Rahmenbedingungen des Mäzenatentums in Deutschland wurde deutlich, dass die Stiftungstätigkeit der Sammler für die Museen gerade nicht altruistisch motiviert war, sondern durch Gegenleistungen belohnt wurde. Denn das Museum repräsentierte die Sammlerkultur nach außen und befestigte damit ihren Status als kulturelle Elite. Hinzu trat die Ausformulierung einer in der kaiserzeitlichen Kulturkritik verankerten Elitetheorie, für die das Bild des vorbildlich handelnden Sammlers und Kunstfreundes zentral war und die ein willkommenes Rollenbild für jene Bankiers, Kaufleute und Industrielle abgab, denen in der bestehenden Gesellschaft sonst die öffentliche Anerkennung verwehrt wurde.

Es liegt auf der Hand, dass sich eine Reihe von Rahmenbedingungen des Mäzenatentums für die Museen seit dem Kaiserreich grundlegend verändert hat. Das Verhältnis von Staat und Kultur wird derzeit neu definiert, so dass sich viele Sammler nun, dem amerikanischen Vorbild folgend, mit eigenen Museen dem Urteil der Öffentlichkeit stellen, ohne dass die vermittelnde Instanz öffentlich finanzierter Institutionen eingeschaltete wird. Darüber hinaus werden insbesondere die Kunstmuseen damit leben müssen, dass der ethische Kunstbegriff, wie er die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts prägte und wie er zu einem großen Teil noch die Sammler des Kaiserreiches zu ihren Stiftungen motivierte, an Allgemeinverbindlichkeit verloren hat. Auch hat unter dem Eindruck des Wohlfahrtsstaates der gesellschaftliche Druck zur – wie auch immer – wohlthätigen Nutzung des Reichtums gelitten. In dieser Situation gilt es zunächst einmal, das Kunstmuseums konzeptionell zu stärken und die Daseinsberechtigung dieser Institution immer neu zu begründen, um eben nicht zum offensichtlichen Spielball von Privatinteressen zu werden.

## Anmerkungen

1 Georg Brandes, *Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883*, dänische Originalausgabe Kopenhagen 1885, hg. v. Erik M. Christensen u. Hans-Dietrich Looch, Berlin 1989, S. 429. Dieser Aufsatz basiert auf meiner Dissertation *Der Kunstsammler im Kaisereich, Kunst und Repräsentation in der Berliner Sammlerkultur*, Kiel 2005.

2 Zum neuen Materialluxus der Architektur vgl. Mohamed Scharabi, *Einfluß der Pariser École des Beaux-Arts auf die Berliner Architektur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss., TU-Berlin, 1968; und Godehard Hoffmann, *Architektur für die Nation?*, Köln 2000.

3 Brandes 1989 (wie Anm. 1), S. 131, 430–431.

4 Eine zeitnahe Bestandsaufnahme bietet Adolph Donath, «Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund», in: *Berlins Aufstieg zur Weltstadt*, hg. v. Verein Berliner Kaufleute und Industrieller, Berlin 1929, S. 243–310.

5 Brandes 1989 (wie Anm. 1), S. 430–431.

6 Den Begriff prägte Thomas W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992, S. 13. Zur repräsentativen Kunstsammlung im Kaiserreich außerdem ders., «Wilhelm von Bode und seine Sammler», in: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Ekkehardt Mai u. Peter Paret, Köln/Weimar/Wien, S. 153–172 und Ernst Siebel, *Der großbürgerliche Salon 1850–1918. Geselligkeit und Wohnkultur*, Berlin 1999, S. 207–255, auch Barbara Paul, «Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!». Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum», in: *kritische berichte* 1993, Jg. 21, Heft 3, S. 41–64 und Nicolaas Teeuwisse, «Bilder einer verschollenen Welt. Aufstieg und Niedergang der Berliner Privatsammlungen 1871–1933», in: *Der unverbrauchte Blick. Eine Ausstellung aus Privatsammlungen in Berlin*, Ausst.-Kat. hg. v. Zeitgeist-Verlag Berlin, Berlin 1987, S. 13–39.

7 Zum wohngeschichtlichen Kontext siehe Adelheid von Saldern, «Im Hause, zu Hause. Wohnen im Spannungsfeld von Gegebenheiten und Aneignungen», in: *Geschichte des Wohnens*, hg. v. Jürgen Reulecke, Bd. 3: 1800–1918: *Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997, S. 145–332 und Siebel 1999 (wie Anm. 6).

8 Die vor 1870 zu beobachtende Entwicklung hin zum Geschmack für zeitgenössische Kunst bemerkt Max Schasler, «Zur Geschichte der Berliner Privatgalerien», in: *Die Dioskuren*, 1870, 15, S. 105–107, 113–115, 121–122, 129–131, 137–138.

9 Zu den Sammlern der Moderne in Deutschland zuletzt und mit weiterer Literatur Andrea

Pophanken u. Felix Billeter, *Die Moderne und ihre Sammler* (Passagen, Bd. 3), Berlin 2001.

10 Stellvertretend für diese weit verbreitete Meinung seien als wichtige Quellentexte genannt: Otto Leixner, *Gegen die Kunstausstellungen. Zwecklose Randglossen*, Berlin 1887; Hugo von Tschudi, *Kunst und Publikum. Rede zur Feier des Geburtstages S.M. des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste*, Berlin 1899.

11 Es handelt sich also um die Wirkungsmechanismen des von Pierre Bourdieu als «legitim» bezeichneten Geschmacks. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main 1987.

12 Hausmuseen, die testamentarisch vermacht wurden, sind beispielsweise die *Frick Collection* in New York und das *Isabella Stewart Gardner Museum* in Boston (schon zu Lebzeiten der Sammlerin öffentlich zugänglich), die Sammlungen *Jaquemart-André*, *Cognacq-Jay* und *Nissim de Camondo* in Paris, das *Museo Poldi Pezoli* in Mailand, das *Museo Stibbert*, das *Museo Bardini* und die *Casa Horne* in Florenz und das *Museo Cerralbo* in Madrid.

13 Bürgersammlungen mit einem öffentlichen Charakter entstanden in den städtischen Balgungszentren, so die des Bankiers Johann Friedrich Städel (1728–1816) in Frankfurt, der aus einer Kaufmannsfamilie stammenden Brüder Sulpiz (1783–1854) und Melchior (1786–1851) Boisserée in Köln und später Heidelberg, des Handwerkersohnes und Pädagogen Ferdinand Franz Wallrafs (1748–1824) und des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyers (1794–1864) in Köln. Als Beispiele für adelige öffentliche Sammlungen seien die des Grafen Schack (1815–1894) in München, von Hans von und zu Aufseß in Nürnberg (1801–1872), von Bernhard von Lindenau (1779–1854) in Altenburg und von Freiherr von Minutoli (1806–1886) in Liegnitz (Schlesien) und von Maximilian Speck von Sternburg (1776–1856) in Leipzig genannt. Zum Mäzenatentum in der ersten Jahrhunderthälfte vgl. das Kapitel «König und Bürger im Konflikt: Mäzene und Stifter im Vormärz», in: Manuel Frey, *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 4), Berlin 1999.

14 Die Zusammensetzung dieser Sammlungen überliefert bei Max Schasler, *Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei Besichtigung derselben*, 3 Bde., 2. Bd.: *Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute, Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin*, Berlin 1856. Zu Raczynskis Sammlung, die ab 1839 im Palais Unter den Linden, ab 1847 dann im Palais Raczynski am Königs-

platz zu sehen war, siehe außerdem Sammlung Graf Raczynski. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, Ausst.-Kat. München 1992. Die Sammlung Ravenés, wurde ab 1851 in einem sparsam geschmückten Oberlichtsaal des Hauses in der Wallstraße, den Friedrich August Stüler entworfen hatte, gezeigt. Eva Börsch-Supan und Dietrich Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler 1800–1865*, hg. v. Landesdenkmalamt Berlin, München 1997, S. 926–927.

**15** Wilhelm Paszkowski, *Berlin in Wissenschaft und Kunst. Ein akademisches Auskunftsbuch nebst Angaben über akademische Berufe*, Berlin 1910, S. 218. Zur Sammlung Eduard Simon (1864–1929, Baumwollgroßhändler) vgl. Kuhrau 2005 (wie Anm. 1), S. 9–19 und passim, zu James Simon (1851–1932, Baumwollgroßhändler) siehe Olaf Matthes, *James Simon. Mäzen im Wilhelminischen Zeitalter*, Berlin 2000, zu Rudolf Mosse (1843–1920, Verleger) siehe Elisabeth Kraus, *Jüdisches Bürgertum in Deutschland. Geschichte der Familie Mosse vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit*, München 1999. Leopold Koppel (1854–1933) war Mitbegründer und Teilhaber des Bankhauses Koppel & Co. in Berlin als Filiale des Dresdner Stammhauses, später Alleininhaber und Eigentümer der Deutschen Glasglühlicht AG, Auer-Gesellschaft und der Hotel-Betriebs-Gesellschaft AG.

**16** Vgl. F., «Berliner Neubauten. 73. Das Geschäftshaus der Firma Jacob Ravené Söhne & Co., Wallstr. 5–8», in: *Deutsche Bauzeitung*, 1896, 30, S. 45–46.

**17** Zur zeitgenössische Kritik am Kunstsammler Kuhrau 2005 (wie Anm. 1), S. 97–111.

**18** Georg Malkowsky, *Die Kunst im Dienste der Staats-Idee. Hohenzollernsche Kunstpolitik vom Großen Kurfürst bis auf Wilhelm II.*, Berlin 1912, S. 9.

**19** Zu den jüdischen Sammlern siehe Kuhrau 2005 (wie Anm. 1), S. 76–82, Cella-Margaretha Girardet, *Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen. Eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Engelsbach/Frankfurt/Main/Washington 1997; Michael S. Cullen, «Juden als Sammler und Mäzene», in: *Juden als Träger bürgerlicher Kultur in Deutschland*, hg. v. Julius H. Schoeps, Stuttgart/Bonn 1989, S. 123–148 und als Fallstudie Matthes 2000 (wie Anm. 15).

**20** Zitiert nach Peter Gay, *Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts*, München 1999, S. 239.

**21** Adolf Furtwängler, *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*, München 1899, S. 22.

**22** Zitiert nach Tilmann von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830–1904*, Berlin 2000, S. 171.

**23** Zu den Museumsfördervereinen siehe Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19.*

*und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter* (Deutsche Hochschuledition, Bd. 125), Neuried 2001, zum Kaiser-Friedrich-Museumsverein siehe Karsten Borgmann, «Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein und die bürgerliche Kunstförderung im wilhelminischen Kaiserreich», in: *100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin*, hg. v. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Berlin 1997, S. 31–38.

**24** Das wechselseitige Verhältnis zwischen Kunstkenner und Sammler betonten Gaehetgens 1992 (wie Anm. 6), Siebel 1999 (wie Anm. 6) und Paul 1993 (wie Anm. 6).

**25** Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001, S. 53–97.

**26** Ebd., S. 68–78.

**27** Werner Sombart, *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*, Berlin 1992 (Reprint der zweiten Auflage von 1922 mit dem Titel *Luxus und Kapitalismus*), S. 116.

**28** Hugo von Tschudi, *Kunst und Publikum. Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste*, Berlin 1899, S. 58–59.

**29** Alfred Lichtwark, *Deutsche Königsstädte*, 2. Aufl., Berlin 1912 (erstmalig publiziert 1898), S. 29.

**30** Zur Kulturkritik grundlegend Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, Bern/Stuttgart/Wien 1963, zu den auf kulturkritischem Gedankengut basierenden Reformbewegungen um 1900 siehe das *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, hg. v. Diethart Kerbs u. Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998.

**31** Zur Rolle des in seiner Breitenwirkung Nietzsche weit übertreffenden Kulturkritikers Julius Langbehn im Elitediskurs der Zeit vgl. Kuhrau 2005 (wie Anm. 1), S. 113–117.

**32** Alfred Lichtwark, «Rundschau», in: *Pan* 1, 1895, S. 97–100, hier S. 98.

**33** Alfred Lichtwark, «Vom Dilettantismus», in: *Pan* 2, 1896, S. 301–308, hier S. 302.

**34** Vgl. Henrike Junge, «Alfred Lichtwark und die Gymnastik der Sammeltätigkeit», in: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Ekkehardt Mai u. Peter Paret, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 202–214, hier S. 204–205.

**35** Alfred Lichtwark, *Eine Auswahl seiner Schriften*, hg. v. Dr. Wolf Mannhart, 2 Bde., Berlin 1917, Bd. 1, S. 92.

**36** Adolph Donath, *Psychologie des Kunstsammlers* (Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-sammler, Bd. 9), Berlin 1911, S. 14.

**37** Ebd., S. 12. Angesichts des zunehmenden

Drucks amerikanischer Sammler auf den europäischen Kunstmarkt meinte Donath die europäischen Sammler gegen die vermeintlich nur oberflächlich, mit «gesellschaftlichem» Interesse sammelnden Amerikaner positiv abheben zu müssen. Ebd., S. 119.

**38** Zu Justis Musealisierung des Expressionismus vgl. Kurt Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift «Museum der Gegenwart» und die Musealisierung des Expressionismus* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 17), Opladen 2002.

**39** Diese Front trat insbesondere um die Ausrichtung der Zeitschrift Pan zutage. Vgl. Sabine Beneke, *Im Blick der Moderne. «Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)» in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Berlin 1999, S. 152–159.

**40** Tschudi 1899 (wie Anm. 10), S. 24. Tschudis Version des Geistesaristokratismus psychologisch ausleuchtend: Claude Keisch, «Adonis», in: *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi im Kampf um die Moderne*, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1996, S. 352–355.