

Sandra Kriebel

Renaissance-Ausstellungen aus Privatbesitz in Berlin und München um 1900

Als Ausstellung aus Privatbesitz oder Leihausstellung wurde in zeitgenössischen Publikationen ein Ausstellungsformat bezeichnet, das sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts ausgehend von London in zahlreichen europäischen Städten etablierte und bis zum Zweiten Weltkrieg, vereinzelt auch darüber hinaus, verbreitet blieb.[1] Die bisher bekannten Leihausstellungen konnten sich in Abhängigkeit von der Professionalität und den jeweiligen Intentionen der beteiligten Akteure in Umfang und Qualität stark unterscheiden. Initiatoren waren zumeist die lokalen Kunst- und Museumsvereine sowie Kunsthändler, seltener auch Künstlervereinigungen wie etwa die Münchner Secession oder der Verein Berliner Künstler. Die Exponate dieser Ausstellungen, die sich den Werken Alter Meister ebenso wie der neueren und zeitgenössischen Kunst widmeten, stammten vorwiegend aus lokalen Privatsammlungen bürgerlicher, adliger und selbst fürstlicher Kunstliebhaber. In der Regel beteiligten sich mehrere Leihgeber und nur gelegentlich wurden einzelne Sammlungen separat ausgestellt. Dem Publikum wurden somit Kunstwerke präsentiert, die nur wenigen Experten bekannt waren und kaum öffentlich gezeigt wurden. Viele Stücke wurden hier auch erstmalig für kunsthistorische Untersuchungen zugänglich gemacht und erfahren durch die Gegenüberstellung mit vergleichbaren Exponaten nicht selten auch eine wissenschaftliche Neubewertung.[2]

Die vielfältigen Ziele und Funktionen dieser Leihausstellungen sind bisher nicht systematisch untersucht worden.[3] Ein zentrales Motiv der Initiatoren wie auch der beteiligten Leihgeber war jedoch die Hoffnung, mithilfe der Ausstellungen auf Geschmack und Bildung des Publikums

und insbesondere auf die Künstlerschaft einwirken zu können. Die künstlerische Produktion, vor allem das Kunstgewerbe, wie auch das regionale Sammelwesen sollten durch die Ausstellungen angeregt werden. Dies geht aus den zahlreichen Begleitpublikationen zu den Ausstellungen hervor. In den zeitgenössischen Berichten und Rezensionen wie auch in den einleitenden Katalogtexten wird immer wieder auf die (geschmacks) bildende Wirkung der Ausstellungen hingewiesen. So schrieb beispielsweise Wilhelm Bode[4] über die Berliner Schau von 1898: „Die Ausstellungen, wie diese Renaissanceausstellung, bieten die beste Gelegenheit [...] weiter auf den Kunstgeschmack und Sammlereifer in Berlin einzuwirken [...]“.[5] Zur Förderung des lokalen Kunstgewerbes äußerte sich bereits 1872 die Zeitschrift *Kunst und Gewerbe* im Kontext der *Ausstellung älteren Kunstgewerbes* im Berliner Zeughaus, es solle „der Sinn für reichere und behaglichere Wohnungseinrichtungen, die Lust am Besitz künstlerisch und edel ornamentierter Gebrauchsgegenstände [...] angeregt und gefördert werden“ und „gleichzeitig [sollte] den Produzenten solcher Gegenstände die Gelegenheit geboten [werden], Muster dieser Art zu sehen und zu studieren, die ihnen bisher unzugänglich waren [...]“.[6] Dabei bezog sich der Autor explizit auf eine „Reihe mustergültiger und erlesener Arbeiten der besten Renaissancezeit“[7], die in dieser Ausstellung neben anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen präsentiert wurden.

Die Kunst der Renaissance galt im 19. Jahrhundert als besonders vorbildhaft und nachahmenswert. Sie zählte im Zeitalter des Historismus zu den wichtigsten Sammelgebieten zeitgenössischer Kunstliebhaber und stellte eines der

zentralen Themen im inhaltlichen Programm von Leihausstellungen dar. Für die 1890er Jahre und die Zeit kurz nach 1900 lassen sich in ganz Europa vermehrt Ausstellungen zur Kunst der Renaissance nachweisen. Vor allem in London, dem Ursprungsort der Leihausstellungen (Loan Exhibitions), ist zu dieser Zeit eine Vielzahl sehr spezialisierter, didaktisch anspruchsvoller Renaissance-Schauen veranstaltet worden. Sie schöpften aus dem reichen und vielseitigen Bestand aristokratischer Privatsammlungen und präsentierten der europäischen Kunstöffentlichkeit konzeptionell ausgereifte Retrospektiven. Auf sie wird zu Beginn des Beitrags kurz eingegangen werden, um den innovativen Gehalt ihres didaktischen Ansatzes zu verdeutlichen, auf den man um 1900 in den deutschen Kunststädten Berlin und München bei der Veranstaltung von Renaissance-Ausstellungen Bezug nahm.

Londoner Loan Exhibitions als Wegbereiter für die Entstehung retrospektiver Ausstellungskonzepte

Frances Haskell setzte sich in seinem 1999 erschienenen Aufsatz *Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth Century* mit der Frage auseinander, welche Rolle die Londoner *Old Master Exhibitions* für das Verstehen, die Erforschung und die positive Wahrnehmung von Renaissancekunst gespielt hatten. Im Zentrum der Untersuchung standen die Ausstellungen des Burlington Fine Arts Clubs, der Ende des 19. Jahrhunderts zum Vorreiter in der Ausrichtung retrospektiver Kunstausstellungen wurde.[8] Der Club entstand 1866 als eine Vereinigung von Sammlern und Connaisseurs, die sich regelmäßig in ihren Privathäusern trafen, um sich über aktuelle Erwerbungen alter Kunstwerke auszutauschen. Ab 1867 veranstaltete der Verein regelmäßig öffentliche Schauen aus dem Besitz seiner Mitglieder.[9] Bereits in den ersten Jahren wurden überwiegend Werke von Meistern der Renaissance präsentiert: 1868 zeigte man Arbeiten von Marc Antonio Raimondi, im Jahr darauf

Drucke, Stiche und Zeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden.[10] 1870 folgte eine Ausstellung mit Originalzeichnungen von Raffael und Michelangelo. Diese Ausstellung war die erste, die einen kritischen, von Experten verfassten Katalog anstelle eines einfachen Verzeichnisses der Exponate erhielt. Hier wurden neben ausführlicheren Beschreibungen der Werke nach Möglichkeit auch Angaben zu Provenienz und Datierung gemacht.[11] Zudem waren zusammen mit den Originalen erstmals auch Fotografien von Handzeichnungen der beiden Künstler ausgestellt. Die Ergänzung nicht verfügbarer Exponate durch fotografische Reproduktionen stellte eine der wichtigsten Neuerungen in der Ausstellungstätigkeit des Clubs dar. Nun wurden auch Werke, die sich nicht in Londoner Privatbesitz, sondern in Museen außerhalb Großbritanniens befanden, für das Publikum zugänglich gemacht. Die Ausstellungen konnten so erstmals kunsthistorische Zusammenhänge in beinahe dokumentarischem Umfang darstellen.[12]

Im Laufe der 1870er und 1880er Jahre konzentrierte sich das Ausstellungsprogramm des Clubs vorerst auf andere Bereiche der Kunst, um sich schließlich in den Jahren vor der Jahrhundertwende wieder verstärkt den Werken der Renaissance zu widmen. Auch jetzt wurde das noch immer relativ neue Medium Fotografie wieder umfassend in das didaktische Konzept der Ausstellungen eingebunden. So zeigte die *Exhibition of the Work of Luca Signorelli and His School* 1893 neben 19 originalen Gemälden und einigen Handzeichnungen aus privatem Besitz auch über 100 Fotografien von Werken des Signorelli-Kreises unter anderem aus Florenz, Mailand, Rom, Paris und Berlin.[13] Im Gegensatz zu vielen anderen Veranstaltern von Ausstellungen alter Kunst, wie beispielsweise den öffentlichen Galerien, legte der Burlington Fine Arts Club höchsten Wert auf eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Exponaten und sah sich auch für die Authentizität der Zuschreibungen durchaus verantwortlich. Durch diesen hohen Grad an Professionalität in der Ausstel-

lungsdidaktik und im Aufbau der Kataloge, die immer umfassendere Informationen zu den Exponaten lieferten, setzte der Burlington Fine Arts Club neue Maßstäbe in der Veranstaltung von Ausstellungen Alter Meister.

Das galt auch für das Ausstellungsprogramm selbst, da man sich erstmals auch einigen bisher wenig beachteten italienischen Renaissance-Künstlern widmete. Neben der Signorelli-Ausstellung sei die im darauffolgenden Jahr veranstaltete *Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540* erwähnt, die der Pionier der italienischen Kunstgeschichte, Adolfo Venturi, organisiert hatte. Der Club leistete damit einen wesentlichen Beitrag zur Wiederentdeckung dieser bis dahin wenig bekannten Werke. [14] Trotz ihres eher geringen Publikumserfolgs wurde die Ausstellung von der Kunstkritik hochgelobt. [15]

Inspiziert von den Loan Exhibitions des Burlington Fine Arts Clubs, begannen auch andere Institutionen Ende des 19. Jahrhunderts mithilfe privater Leihgeber Renaissance-Ausstellungen in London zu veranstalten. Exemplarisch sei die New Gallery in der Regent Street genannt, die im Frühjahr 1894 italienische Renaissancewerke vom Trecento bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, einschließlich einer Vielzahl kunsthandwerklicher Arbeiten, zeigte und im darauffolgenden Winter eine Ausstellung von Werken venezianischer Kunst aus privatem Besitz veranstaltete. [16] Die Ausstellungen der New Gallery konnten mit der hohen Qualität der *Old Master Exhibitions* des Burlington Fine Arts Clubs jedoch nicht mithalten und wurden insbesondere wegen ihrer willkürlichen Zuschreibungen der Werke kritisiert. [17] Sie veranschaulichten aber eindrücklich, wie zentral die Ausrichtung von Renaissance-Schauen für die zeitgenössischen Ausstellungsmacher gewesen sein muss und in welcher hohen Dichte das Renaissance-thema Ende des 19. Jahrhunderts in Ausstellungen aufgegriffen wurde. Die deutschen Fachleute wie beispielsweise Wilhelm Bode, der selbst lange Jahre Ehrenmitglied im

Burlington Fine Arts Club war, verfolgten diese Entwicklung mit großem Interesse und integrierten die Renaissancekunst schließlich auch in ihre eigenen Ausstellungsvorhaben.

Wilhelm Bode als Initiator der Berliner Leihausstellungen

Während in London bereits seit dem 18. Jahrhundert und in der Folge der Französischen Revolution erstklassige private Kunstsammlungen entstanden waren, entwickelte sich in Berlin nur mit einiger Verzögerung eine großstädtische Sammlerkultur. Nach der Reichseinigung stieg die Stadt dank des enormen Wirtschaftswachstums der Gründerjahre sukzessive zu einer Kunstmetropole auf. Ab den 1870er Jahren formierte sich ein immer größer werdender Kreis von Privatsammlern und Kunstfreunden mit den typischen zeitgenössischen Vorlieben für holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts sowie für die Werke der italienischen und deutschen Renaissance. [18] Insbesondere das Kunsthandwerk, beispielsweise Majolika und Fayence, Silbergeschirre und Elfenbeinschnitzereien, aber auch Möbel, Teppiche und Gobelins, stellten neue Sammlungsschwerpunkte dar und wurden in den Wohnräumen ihrer großbürgerlichen Besitzer prestigeträchtig inszeniert. Sammlungen neuerer, insbesondere moderner Kunstströmungen standen gegenüber den etablierten Kollektionen alter Kunst zurück, nur wenige Liebhaber wie etwa Carl und Felicie Bernstein oder Eduard Arnhold förderten beispielsweise die französische und deutsche Avantgarde. Das Sammeln alter Kunst hingegen war Mittel der gesellschaftlichen Distinktion und wichtiges Repräsentationsinstrument der kulturellen Elite in der Reichshauptstadt. [19]

In diesen Kontext ordnen sich auch die in Berlin veranstalteten Leihausstellungen ein, auf denen sich ein Großteil der lokalen Sammler öffentlich präsentierte. Ausstellungen alter Kunst wurden hier nach der Reichsgründung zunächst sporadisch, später regelmäßiger veranstaltet.

Dabei nahm Museumsdirektor Wilhelm Bode die Schlüsselrolle ein. Er nutzte das Ausstellungsformat, um für die Erweiterung der Berliner Museumslandschaft und besonders für das von ihm geplante Renaissance-Museum zu werben, das 1904 als Kaiser-Friedrich-Museum eröffnet wurde.

Zugleich erarbeitete er mithilfe der Leihausstellungen ein neues Konzept für die museale Präsentation alter Kunst, indem er dort die gemeinsame Anordnung unterschiedlicher Kunstgattungen, die sogenannte integrierte Aufstellung, erprobte. Damit sollte das bisherige Aufstellungsprinzip der Kunstmuseen überwunden werden, das die jeweiligen Gattungen der bildenden Kunst streng klassifiziert und voneinander getrennt, ihres ursprünglichen kulturellen Kontextes entrissen, präsentierte. Bode und seine Zeitgenossen bemängelten das „Aufeinanderhäufen der aufgestellten Objekte“ in den zeitgenössischen Museen, das „dem Einzelgenuss nicht günstig“ sei und beklagten weiterhin, „dass die Ausstattung des Raumes in principiellem Gegensatz zu dem Geist stand, den die in ihm untergebrachten Kunstwerke athmeten.“^[20] In den Leihausstellungen, die ein „praktischer Beitrag [...] zur Lösung der [...] Frage nach der geeignetsten Einrichtung von Kunstsammlungen“ sein sollten, versuchte man hingegen, die einzelnen Exponate „zu einem einheitlichen und wirkungsvollen Gesamtbilde [sic]“, das heißt auch innerhalb ihres kulturellen Zusammenhangs, „zu vereinigen“.^[21] Inspiriert von den repräsentativen Interieurs der Berliner Sammlervillen, in denen Gemälde, Skulpturen, Möbel und Kunsthandwerk zumeist in der Art von Stilräumen zusammengestellt waren, schuf Bode ein an die Ordnungsprinzipien kulturhistorischer Museen angelehntes wegweisendes Museumskonzept, das seine ästhetischen Vorstellungen mit einem didaktischen Ansatz vereinte.^[22]

Bereits 1883 hatte Wilhelm Bode anlässlich der Silberhochzeit des Preußischen Kronprinzenpaares eine überaus erfolgreiche Leihausstellung *Alter Meister* kuratiert. Sie gab einen Überblick über alle Gebiete der alten Kunst, die

sich zu diesem Zeitpunkt in Berliner Privatbesitz befanden, und widmete der Renaissancekunst bereits zwei separate Abteilungen.^[23] In den 1890er Jahren initiierte Bode schließlich zusammen mit der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft eine Reihe großer retrospektiver Kunstausstellungen aus Privatbesitz in den Sälen der Kunstakademie. Bode hatte die Gesellschaft 1887 zusammen mit dem Kunsthistoriker Friedrich Lippmann nach dem Vorbild des Burlington Fine Arts Clubs gegründet und er hoffte, damit „das Interesse für alte Kunst und deren Kenntniss [sic] zu [...] fördern und Sammlern alter Kunstwerke und Kunstfreunden einen Mittelpunkt des Verkehrs und gegenseitige Anregung zu bieten“.^[24] Als eine ihrer Hauptaufgaben bezeichnete Bode die regelmäßige Veranstaltung von Leihausstellungen, deren thematische Reihenfolge er bereits bei der Gründung des Vereins festgelegt hatte. Die Ausstellungen sollten in einem zweijährigen Turnus im Wechsel mit den Verkaufsausstellungen der Akademieschüler veranstaltet werden. So wurde 1890 niederländische und flämische Kunst präsentiert und 1892 fand eine Rokoko-Ausstellung statt, die Friedrich den Großen als Förderer der Künste in den Mittelpunkt stellte.^[25] Den Endpunkt des Programms bildete die *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* im Frühsommer 1898, die einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der verschiedenen Zweige der bildenden und der angewandten Kunst vom Mittelalter bis zur Spätrenaissance zeigte.

Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz 1898

Die Ausstellung wurde vom 20. Mai bis 3. Juli 1898 im ersten Geschoss der Königlichen Akademie der Künste gezeigt. Sie hatte ursprünglich bereits 1894/95 stattfinden sollen, also innerhalb des geplanten Turnus und in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Londoner Renaissance-Schauen. Aufgrund einer anhaltenden

Erkrankung hatte Bode die Vorbereitungen jedoch lange hinausgezögert und musste auch dann auf die Unterstützung einiger Kollegen zurückgreifen.[26] Zu den Organisatoren der Renaissance-Schau gehörten Richard Stettiner, der bereits 1892 die geschäftliche Leitung der Roko-Ausstellung übernommen hatte, und Max J. Friedländer, damals Assistent an der Gemäldegalerie; er unterstützte Bode auch später bei der Veranstaltung von Privatbesitzausstellungen. Weiterhin beteiligten sich der Direktor der Nationalgalerie Hugo von Tschudi und der Kunsthistoriker Hans Mackowsky an den Ausstellungsvorbereitungen. Vom Vorstand der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft wirkten die Bankiers und Sammler Valentin Weisbach und Carl Hollitscher mit. Letzterer regelte die Angelegenheiten der Versicherung und Finanzierung.[27]

Bodes enge Kontakte zu den Sammlern und seine genaue Kenntnis der in Berlin vorhandenen Kollektionen alter Kunst, deren Aufbau er häufig selbst durch seine beratende Tätigkeit unterstützt hatte, vereinfachte das Einwerben der Leihgaben im Vorfeld der Ausstellung. Bode bedankte sich nachdrücklich für das große Entgegenkommen der Berliner Sammler, denn „nicht einer von allen, die hier nennenswerthe Kunstwerke aus dem Mittelalter und der Renaissance besitzen, hat nicht von vorn herein seine Bereitwilligkeit erklärt, zu der Ausstellung mit beizusteuern“.[28] Insgesamt beteiligten sich beinahe 80 Leihgeber, allen voran Kaiser Wilhelm II., der fast zwei Dutzend Objekte bereitstellte, darunter einige flandrische Arazzi, die den Treppenaufgang und mehrere Ausstellungsräume schmückten. Auch die Kaiserin Friedrich lieh einige Gegenstände; sie hatte schon als Kronprinzessin immer wieder Teile ihres privaten Besitzes für die Berliner Leihausstellung zur Verfügung gestellt.[29] Die weiteren Aussteller waren neben einigen Vertretern des Adels vor allem bürgerliche Unternehmer, darunter auch zahlreiche Mitglieder der jüdischen Gemeinde. Außer Bode stellten noch weitere Museumsfachleute wie Max J. Friedländer, Hugo von Tschudi und

Julius Lessing einige Stücke aus. Vonseiten der Berliner Künstlerschaft, die generell nur sehr selten auf Leihausstellungen alter Kunst vertreten war, beteiligten sich Max Liebermann und Carl Becker, Präsident der Kunstakademie.[30]

Abgesehen von den Privatpersonen wurden auch öffentliche Institutionen einbezogen. Es kam auf Leihausstellungen immer wieder vor, dass zur Vervollständigung des Programms Museen, Bibliotheken oder andere städtische Einrichtungen involviert wurden, allerdings machten ihre Leihgaben stets nur einen Bruchteil der Exponate aus. Im Fall der Berliner Renaissance-Ausstellung waren unter anderem das Königliche Zeughaus, das Beuth-Schinkel-Museum und die Nikolaikirche vertreten. Auch der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, der nach 1900 selbst einige Leihausstellungen veranstaltete, trat hier erstmals als Aussteller auf.[31]

Längst nicht alle beteiligten Leihgeber waren wirkliche Sammler im Sinne geschulter Connaisseurs, die gezielt und systematisch Kollektionen bestimmter Kunstgegenstände anlegten. Darauf weist unter anderem die zahlenmäßige Verteilung der Leihgaben hin. Von insgesamt 78 Beteiligten, einschließlich der öffentlichen Institutionen, gaben 57 Leihgeber jeweils weniger als zehn Objekte, davon waren es allein 30, die nur ein einziges Werk liehen. Es wird schnell erkennbar, wer zu den tatsächlichen Sammlern von Renaissancekunst zählte und wer nur einzelne, vielleicht geerbte, Kunstwerke beisteuern konnte. Zu den ‚echten‘ Sammlern, die auch den Hauptteil der Exponate bereitstellten, gehörten James Simon, Adolf von Beckerath und Julie Hainauer. Sie liehen jeweils mehr als 100 Gegenstände; Simon stellte sogar insgesamt 230 Objekte zur Verfügung, darunter viele Plaketten, Medaillen und Bronzen. Den Hauptausstellern wurde die Ehre gewährt, ihre Sammlungen einzeln, in kleinen Kabinetten direkt neben dem Hauptsaal zu präsentieren. Sie konnten zudem das Arrangement ihrer Leihgaben selbst vornehmen.[32] Auch einige weitere Sammler, die hochwertige, geschlossene Kollektionen verschiedener Gattungen oder Stilrichtungen

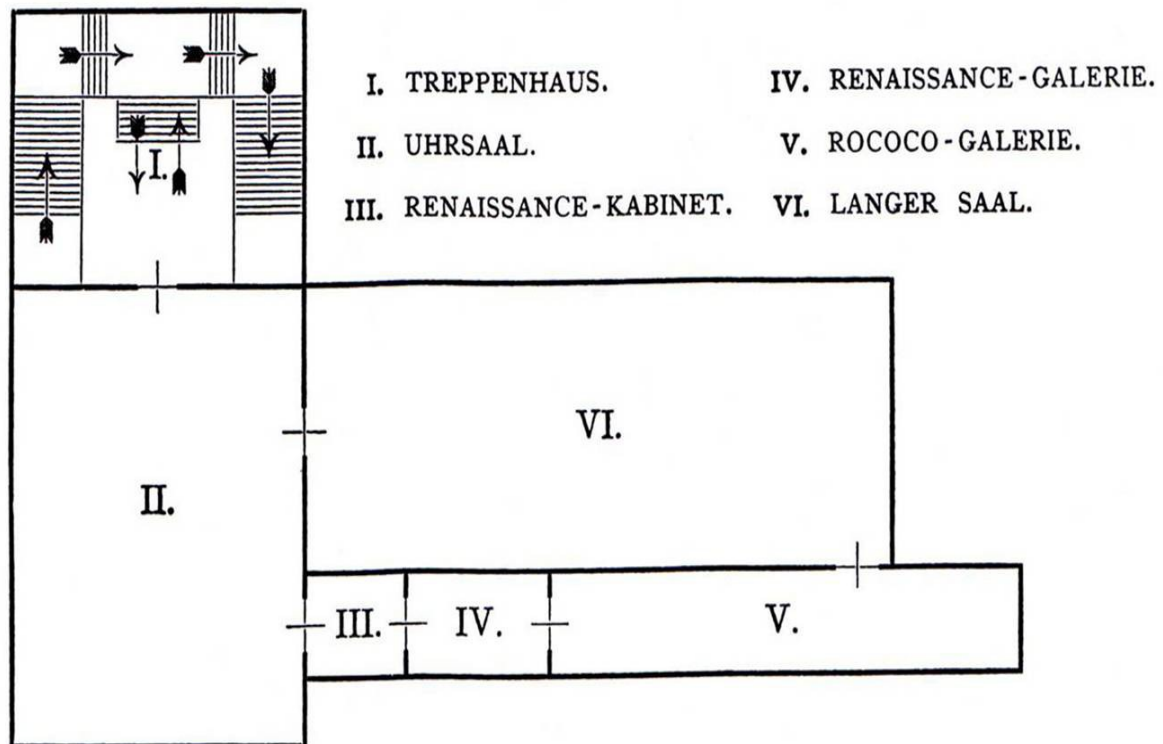


Abb. 1: Grundriss der Ausstellungsräume in der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, Straße Unter den Linden, Berlin 1883, aus: Berlin, *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren*

der silbernen Hochzeit ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin [...] im Jahre 1883, hg. v. Wilhelm Bode und Robert Dohme, Berlin 1883, o.A.

besaßen, durften ihre Exponate zusammenhängend in eigenen Vitrinen und Schränken ausstellen. So beispielsweise Valentin Weisbach und Carl Hollitscher, die vorwiegend Kunsthandwerk des 13. bis 16. Jahrhunderts präsentierten.^[33]

Alle anderen Objekte wurden mehr oder weniger unabhängig von ihren Eigentümern auf die Oberlichtsäle der Akademie verteilt (Abb. 1).^[34] Insgesamt standen hier drei große Räume zur Verfügung. Vom Treppenaufgang gelangte man zunächst in den Hauptteil der Ausstellung, den sogenannten Uhrensaal, der auf die Südfront des Gebäudes, zum Boulevard Unter den Linden hin, ausgerichtet war. Von ihm gingen seitlich in Richtung Osten zwei weitere Räume ab, der sogenannte Lange Saal und ein schmaler, nach Süden orientierter Korridor, den Bode als „Lindengalerie“ bezeichnete.^[35] Beide Räume

waren durch Scherwände unterteilt, sodass sich im Westteil des Korridors, direkt neben dem Hauptsaal, ein kleiner Durchgangsraum und an der Südwand des Langen Saals drei offene ‚Kojen‘ mit den Kabinetten der Hauptaussteller befanden. Das Durchgangszimmer an der Lindengalerie zeigte eine weitere Einzelsammlung.

Die zeitgenössischen Kritiken lobten nachdrücklich die Anordnung der Exponate, von denen nur die „bedeutendsten und lehrreichsten Stücke ausgewählt wurden“:^[36]

[...] das Ganze [ist] eine mit strengster und gerechtester Auswahl zusammengestellte Sammlung, die für alle Kunstfreunde und Kunstforscher eine hochwillkommene Ergänzung unserer ständig geöffneten Museen bedeutet. [...] Interessant und sehr

beachtenswerth ist die Anordnung der Ausstellung. Wiederum wird hier die Aufgabe zu lösen versucht, eine große, für den öffentlichen Besuch bestimmte Ausstellung möglichst intim zu halten, ihr möglichst den Charakter einer Reihe abgeschlossener, organisch geschmückter Zimmer zu geben, in denen Kunst und Kunstgewerbe nebeneinander stehen und sich gegeneinander ergänzen.[37]

Bode war bei der Aufstellung der Kunstwerke stets um einen gefälligen Gesamteindruck, um Abwechslung, Ausgewogenheit und eine „wohnliche Wirkung“ bemüht.[38] Dies erreichte er, indem er die Gemälde, Skulpturen, Möbel und Teppiche zu Ensembles kombinierte und nach inhaltlichen und stilistischen Gesichtspunkten anordnete. Zudem war ihm an einer symmetrischen Hängung der Bilder und einer einheitlichen Farbwirkung gelegen.

Besonders deutlich werden diese Prinzipien am Beispiel des Uhrensaals (Abb. 2-3), den die Ausstellungsbesucher als ersten betraten. Die südliche Hauptwand zeigte italienische und flämische Portraits und religiöse Gemälde vornehmlich aus der ersten Hälfte und der Mitte des 16. Jahrhunderts, darunter Jan Stephen van Calcars *Portrait des Attila Grimaldi* (Besitzer Carl Hollitscher) und der *Kreuztragende Christus* von Giovanni Bellini aus der Sammlung Pourtalès.[39] Die Bilder hingen in ausreichendem Abstand zueinander, sodass sie auch einzeln zur Wirkung kommen konnten, und waren entsprechend ihrer Größe und ihrem Inhalt angeordnet. Bode gruppierte häufig zwei formal verwandte Gegenstände um ein Mittelbild. Die Südwand dominierte beispielsweise Morettos große *Thronende Madonna*, die zwei einander zugewandte Portraitbilder von Anthonis Mor und Frans Floris flankierten.[40] Die Symmetrie der Hängung wurde nach den Außenseiten der Wand hin noch überhöht durch zwei etwa gleich große männliche Portraits und jeweils darunter befindliche querformatige Madonnenbilder, wodurch sich eine fast spiegelgleiche Anordnung ergab.

Zwischen den Gemälden waren auf Sockeln und Konsolen Bildwerke wie Büsten, Statuen und Reliefs angebracht. Auch sie zeugen von der gezielten Auswahl der Exponate, indem sie einander formal perfekt ergänzten. Vor der Wand befanden sich zwei breite, mit Kissen belegte Cassapanche aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, vor denen kleine Teppiche ausgebreitet waren, um die gewünschte „wohnliche Wirkung“ zu erreichen. Den oberen Abschluss der Wand bildete ein querformatiger Gobelin, der sich mit seinen Maßen ideal in das Gesamtbild einpasste. Auch die im Raum aufgestellten Möbel und Plastiken fügten sich harmonisch in das Arrangement der dahinterliegenden Hauptwand ein. In der Mitte des Saals war ein großer florentinischer Schranktisch aufgestellt, auf dem die Bronzestatuen *Neptun* und *Meleager* von Jacopo Sansovino aus dem Besitz des Grafen Friedrich von Pourtalès standen, die zu den Glanzstücken der Ausstellung gehörten.[41] Hier zeigt sich, dass Bode nicht nur die einzelnen Wände zu einem geschlossenen Bild arrangierte, sondern sie durch die Platzierung der Möbel zudem in den Raum hinein öffnete und damit eine Gesamtwirkung erzielte, die die verschiedenen Objektgruppen zu einem Ganzen verband. Er schuf so ein Interieur, in dem die Kunstwerke in einem räumlichen Zusammenhang wahrgenommen werden konnten, wie man ihn in den Repräsentations- und Funktionsräumen der Sammlervillen wiederfand und der vielleicht an die ursprüngliche, historische Aufstellung der Gegenstände in Kirchen und Palästen erinnern sollte.[42]

Die westliche Wand des Saals zeigte überwiegend Werke venezianischer Künstler (Abb. 3). Hier waren biblische Szenen, Heiligenbilder und Portraits von Carlo Crivelli, Palma Vecchio, Sansovino, Tizian und Tintoretto zu sehen. Wieder achtete Bode auf eine symmetrische Hängung der Bilder, die aufgrund des geringen Platzes zwischen den Türen allerdings etwas dichter wirkt.



Abb. 2: Uhrsaal in der Akademie der Künste, Blick auf die Südwand, 1898, aus: Berlin 1899, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, Taf. LV.

Die folgende nördliche Wand am Eingang des Saales ist anhand der Quellen nur schwer zu rekonstruieren. Hier scheinen sich vorwiegend altdeutsche Gemälde befunden zu haben. Davor waren in einer Vitrine kunsthandwerkliche Gegenstände aufgestellt, unter anderem der Jamnitzer-Pokal aus dem Besitz Kaiser Wilhelms II. und der Abendmahlskelch der Nikolaikirche aus dem 13. Jahrhundert. Gegenüber dieser Vitrine befand sich links neben dem Eingang ein weiterer Schrank mit Kleinkunstwerken. Sie stammten aus der Sammlung Georg Reichenheims, die Silberarbeiten, Bronzen und Majoliken umfasste. [43]

An der östlichen Seite des Saals, über die man die anschließenden Räume betrat, waren wieder deutsche, flämische und burgundische Gemälde der Frührenaissance zu sehen, darunter ein Familienportrait von Andriaen Key aus der Sammlung Valentin Weisbachs und zwei Stifterbildnisse des späten 15. Jahrhunderts, die unter dem Titel *Le grand Bâtard de Bourgogne und seine Gemahlin* geführt wurden.[44] Die Mittelstücke der Wand bildeten eine *Heilige Magdalena* von Quinten Massys und eine *Kreuzigung* von einem Nachfolger Jan van Eycks, beide im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins.[45]



Abb. 3: Uhrraum in der Akademie der Künste, Blick auf die Westwand, 1898, aus: Berlin 1899, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, Taf. LVI.

Anhand der Rekonstruktion des Saals zeigt sich, wie Bode seine ästhetischen Prinzipien bei der Anordnung der Bilder in den Vordergrund stellte; in der Gesamtschau wird jedoch ersichtlich, dass er durchaus auch darauf bedacht war, eine Chronologie in der Entwicklung der Renaissancekunst nachzuzeichnen. So widmete sich der zuletzt beschriebene Eingangsbereich des Raumes eher solchen Objekten, die die Vorstufen und den Beginn der Renaissance kennzeichneten. Die darauf folgenden Abschnitte zeigten schließlich die Werke der Hoch- und Spätrenaissance. Somit präsentierte der Hauptsaal einen geschlossenen Überblick über das gesamte inhaltliche Konzept der Ausstellung,

sowohl was den zeitlichen als auch was den geografischen Rahmen betrifft.

Die Aufstellung der Exponate in den weiteren Räumen kann nicht vollständig nachvollzogen und an dieser Stelle nur summarisch skizziert werden. Der Lange Saal zeigte die schon erwähnten Sammlerkabinette, die durch Möbel, Gobelins und in Vitrinen gruppierte Werke der Kleinkunst ergänzt wurden. Den Saal schloss am östlichen Ende ein großer Glasschrank mit Majoliken aus den Sammlungen Schnitzler und von Dirksen ab. Von hier gelangte man in die schmale Lindengalerie, die als einziger der Säle nicht mit Oberlicht ausgestattet war. Ihre nach Süden ausgerichteten Fenster wurden geschickt für die

Aufstellung einiger mittelalterlicher Glasmalereien genutzt. An der langen Hauptwand waren die kleinformatischen altniederländischen und altdeutschen Gemälde aufgereiht, darunter eine *Lucretia* Lucas Cranachs des Älteren aus dem Besitz des Malers Ludwig Knaus.[46] In dem abschließenden Durchgangszimmer wurden altniederländische und altdeutsche Gemälde sowie einige zeitgleiche Möbel und Skulpturen aus der Sammlung Richard von Kaufmanns präsentiert.[47] Auch wenn die einzelnen Räume heute nicht mehr vollständig rekonstruiert werden können, erhält man doch einen klaren Eindruck von dem ‚organischen‘ Aufbau der Ausstellungen, die das zeitgenössische Urteil wie folgt bewertete: „Die Anordnung ist eine sehr glückliche, geschmackvolle; man genießt einmal völlig die Einheit und Kraft des Lebens der Renaissancen im intimen Zusammenwirken aller Factoren.“[48]

Zuletzt verlangen auch die Ausstellungspublikationen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft besondere Beachtung, da sie den didaktischen und wissenschaftlichen Anspruch des Vorhabens verdeutlichen. Üblicherweise beinhalteten die zeitgenössischen Ausstellungskataloge lediglich eine knappe Auflistung der Exponate, in alphabetischer oder chronologischer Reihenfolge, sortiert nach Gattungen und orientiert an der damals üblichen stilkritischen Einteilung in Schulen. Ein solches Verzeichnis liegt auch für die Berliner Ausstellung vor; aufgrund seines handlichen Formats ist anzunehmen, dass es als ein einfacher Ausstellungsführer für den unmittelbaren Gebrauch beim Rundgang durch die Räume diente.[49] Möglicherweise waren die Objekte im Ausstellungsbereich nummeriert, um die Benutzung des Verzeichnisses zu erleichtern.

Bereits im Sommer 1898 arbeiteten die Veranstalter zudem an einem ausführlichen, reich bebilderten Katalog nach dem Vorbild der Publikationen des Burlington Fine Arts Clubs. Der 1899 als limitierter Sonderdruck erschienene Prachtband widmet den einzelnen Kunstgattungen jeweils detaillierte Artikel. Der Aufsatzteil wurde ergänzt durch 60 großformatige Tafeln, die eine Auswahl der Hauptstücke in hochwertigen

gen fotografischen Aufnahmen wiedergaben. Erstmals wurden hier auch innerhalb des Textes kleinere Abbildungen in Lichtdruck eingefügt.[50] Nicht weniger als zwölf Autoren waren an der Publikation beteiligt, darunter Georg Gronau, Wilhelm Voegelé und der Numismatiker Julius Meunier. Selbstverständlich gehörten auch die an den Ausstellungsvorbereitungen beteiligten Experten um Wilhelm Bode zu den Verfassern. Letzterer widmete sich hier seinen Spezialgebieten, der italienischen Bronzeplastik, den Florentiner Hausmöbeln sowie der altflorentinischen Majolika.

Die einzelnen Aufsätze beschreiben die jeweiligen Themengebiete als eine Rückschau auf die Ausstellung und leisten zugleich abgeschlossene Darstellungen des jeweiligen Gegenstands. Nicht selten ergaben sich aus diesen Untersuchungen neue Zuschreibungen und Ansätze für die Datierung der Werke. So bestätigte Max J. Friedländer beispielsweise die bereits im Ausstellungsverzeichnis vermutete Zuschreibung des *Männlichen Bildnisses* an Frans Floris, die er auf dessen Ähnlichkeit mit dem Braunschweiger *Falkenjäger* zurückführte.[51]

Die Tatsache, dass bereits das einfache Ausstellungsverzeichnis Vermutungen hinsichtlich der Benennung und Zuordnung der Kunstwerke äußerte und diese im Rahmen der größeren Publikation noch einmal aufgegriffen und ausführlicher untersucht wurden, bezeugt, wie zentral die wissenschaftliche Darstellung der bislang wenig bekannten Werke für die Veranstalter war. Insbesondere die Zuschreibung der Gemälde und Bildwerke an konkrete Künstler oder Werkstätten stand hier im Vordergrund und wurde auch in den Ausstellungsrezensionen weiter diskutiert.[52] Dabei ließ man sich keineswegs zu allzu optimistischen Benennungen hinreißen, sondern wies durchaus auf Lücken und Unsicherheiten in der Forschung hin. Anders als bei historischen Ausstellungen anderer Veranstalter, wie beispielsweise der New Gallery oder später in München, räumte man sich das Recht ein, die von den Eigentümern angegebenen Benennungen durchaus kritisch zu hinterfragen.

Hieran zeigt sich, dass den beteiligten Experten an der Vermittlung eines authentischen Bildes der Renaissancekunst gelegen war. Auch die innovative Präsentation der Exponate in der Ausstellung, die sich um die Veranschaulichung stilistischer wie auch inhaltlicher Zusammenhänge bemühte, verdeutlicht den hohen Bildungs- und Forschungsanspruch der Berliner Kuratoren, der methodisch auf dem Prinzip der Kennerschaft basierte.[53]

Der große Erfolg der Ausstellung und die Leistung der Initiatoren wurden auch von den Zeitgenossen anerkannt und regten bald zur Nachahmung an. Gerade in München, wo man seit Jahren mit der Reichshauptstadt um den Status als Kunstmetropole rivalisierte, sollte eine ebenso große und umfassende Leihausstellung veranstaltet werden, um auf dem Gebiet der alten Kunst wie in der zeitgenössischen Kunstentwicklung mit Berlin konkurrieren zu können.

Die Münchner Secession als Veranstalterin historischer Kunstausstellungen

Die Münchner Secession galt in den Jahren nach ihrer Gründung 1892 als wegweisend hinsichtlich ihres Ausstellungsverhaltens.[54] Vor allem die internationalen Sommerausstellungen und das innovative Programm der Winterschauen, die beispielsweise erstmals Plakat- und Fotokunst zeigten, galten als maßgebend für die Überwindung der konservativen Ausstellungspolitik der Münchener Künstlergenossenschaft. Diese Leistung war nicht zuletzt Vereinsvorstand Ludwig Dill zu verdanken, unter dem die Secession zum „innovativsten Ausstellungsveranstalter im deutschsprachigen Raum“ avancierte.[55]

Ab etwa 1900 verlor der Verein diesen Status jedoch sukzessive. Nach Dills Berufung an die Karlsruher Akademie übernahm der Maler Fritz von Uhde 1899 sein Amt im Vorsitz der Münchner Secession. Er versuchte neue Akzente in der Ausstellungstätigkeit des Vereins zu setzen und rückte auf den jährlich veranstalteten Sonderschauen erstmals von der Fokussierung

auf die zeitgenössische Kunst ab, zugunsten einer Rückschau auf die Werke älterer Meister. Die Secession betrat damit ein völlig neues Feld, denn Künstlervereinigungen waren bis dahin generell nur selten als Veranstalter retrospektiver Ausstellungen aufgetreten und widmeten sich dann im Rahmen von Gedenkveranstaltungen oder Werkschauen primär den künstlerischen Nachlässen verstorbener Vereinsmitglieder.[56]

Die Secession präsentierte nun erstmals Werke der Renaissance und des Barock, musste sich vorerst aber auf die Ausstellung von Nachbildungen beschränken. So zeigte sie mit Unterstützung des Kunsthändlers Jacob Littauer im Winter 1899/1900 Reproduktionen nach Werken Donatellos und Velázquez'. Ausgestellt waren Fotografien sowie farbig gefasste und bronzierte Gipsabgüsse von Donatello-Skulpturen. Daneben wurden rund 150 Kohledrucke und mehrere Ölkopien von Velázquez' Gemälden unter anderem von Franz von Lenbach und Francisco Pradilla gezeigt.[57] Der Hauptzweck dieser Ausstellung war es, Künstlern und Publikum das Studium der beiden Meister zu ermöglichen und einen Bezugspunkt für die aktuelle Kunstproduktion zu liefern.[58] Zu diesem Zweck zeigte die Secession auch im folgenden Winter Abgüsse von Bildwerken der italienischen Früh- und Hochrenaissance sowie einige Reproduktionen nach Rembrandt und Frans Hals.[59]

Die Kunstkritik reagierte sehr unterschiedlich auf diesen neuen Kurs in der Ausstellungspolitik der Secession. Hans Rosenhagen, der sich im Frühjahr 1901 in verschiedenen Beiträgen zur Stellung Münchens als Kunststadt positionierte und sich dabei auch explizit auf die Veranstaltungen der Secessionisten bezog, kritisierte deren rückwärtsgewandtes Ausstellungsverhalten scharf. Es sei nicht Aufgabe der Secession, „dem Publicum kunstgeschichtliche Belehrungen zu erteilen“, sondern diejenige der Museen.[60] Die Zeitschrift *Kunst für Alle* hingegen lobte das gefällige und übersichtliche Arrangement der Donatello-Velázquez-Schau und betonte, dass in München „eine solche Ausstellung nicht nur möglich, sondern auch sehr erwünscht

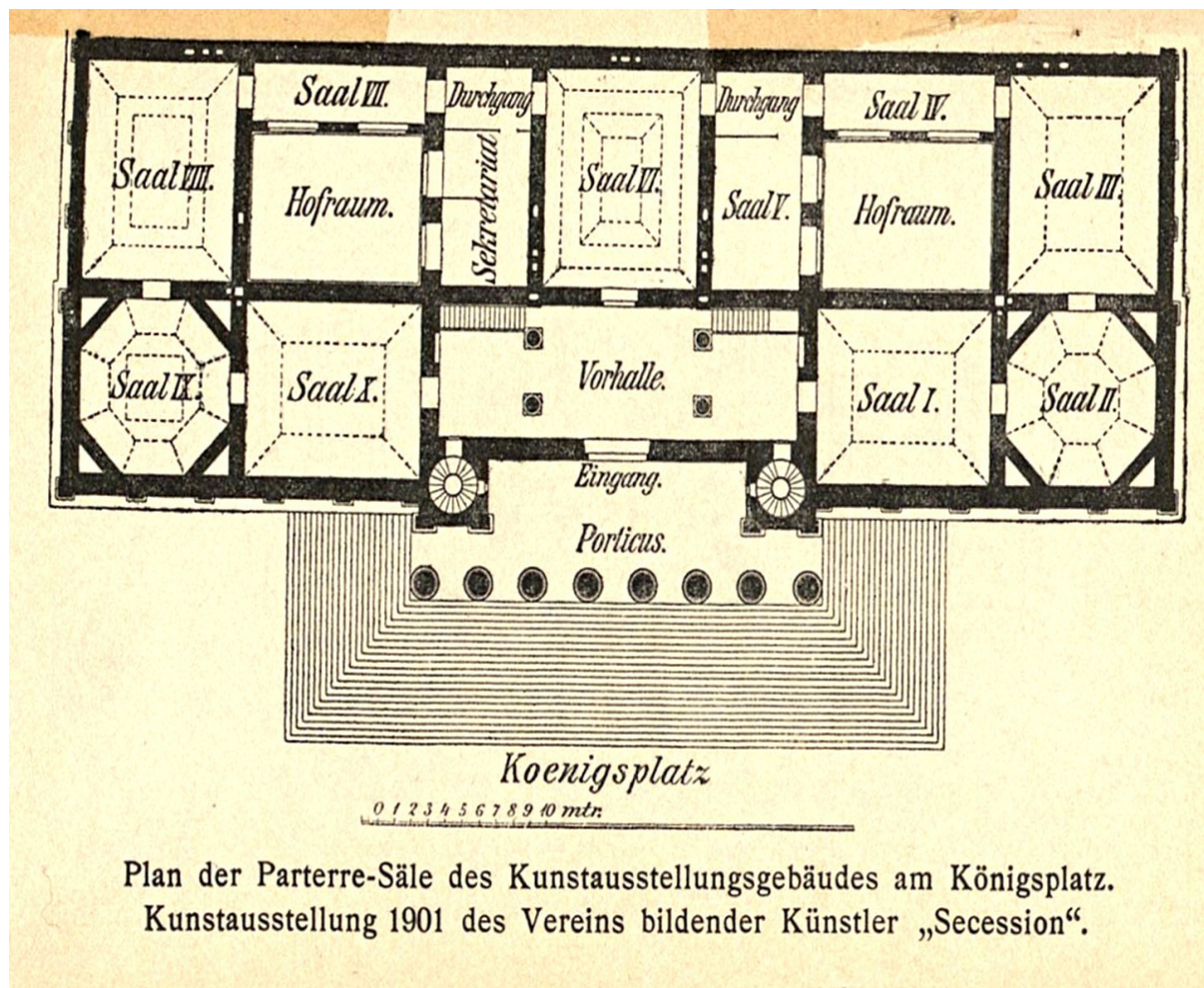


Abb. 4: Plan der Parterre-Säle des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz, 1901, aus: München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, o.A.

war“, zumal die Stadt bisher über keine öffentliche Abgussammlung der Plastik des Mittelalters und der Renaissance verfüge.[61] Über die Einrichtung eines „Gipsmuseums für die christlichen Epochen“ als Erweiterung des Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke wurde zu Beginn des Jahres 1901 bereits im Bayerischen Landtag debattiert.[62] Auch die Eröffnung einer Studiensammlung kunsthistorischer Fotografien zur Ergänzung der Bestände des Kupferstichkabinetts wurde im Kontext der Sezessionsausstellungen angeregt.[63]

In Städten wie London, Berlin oder Frankfurt hatten historische Kunstausstellungen, insbesondere Leihausstellungen, bereits mehrfach dazu gedient, Möglichkeiten für die zukünftige Einrichtung und Gestaltung staatlicher Kunstmuseen vorzustellen.[64] Im Kontext der Museumsreformbewegung und der Kunststadt-Debatte wurde nun auch in München über mögliche Neuerungen im öffentlichen Sammlungswesen diskutiert. Allerdings mangelte es der Stadt an den entsprechenden Strukturen zur Museumsförderung, da hier bis dato weder Vereinigungen in der Art der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft

oder des Burlington Fine Arts Clubs noch ein Museumsverein existierten, die diese Aufgabe hätten übernehmen können.[65] So versuchte die Secession in Ermangelung anderer Initiativen mit ihren Ausstellungen anscheinend auf Desiderate in der Museumslandschaft der Residenz hinzuweisen und einen Beitrag zur aktuellen kulturpolitischen Debatte zu leisten, indem sie sich als Vertreterin der Künstlerschaft in dieser Diskussion positionierte.

Die Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz der Münchner Secession 1901

Den Höhepunkt dieses für die Secession letztlich doch ungewöhnlichen historischen Ausstellungskonzeptes stellte schließlich die *Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz* im Sommer 1901 dar, die erstmals Originale alter Kunst zeigte. Der Verein stellte in diesem Jahr zusammen mit der Künstler-Genossenschaft im Glaspalast aus, sodass das Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz im Sommer für eine Sonderausstellung freistand. Einen weiteren Anlass bot zudem der 80. Geburtstag des Bayerischen Prinzregenten Luitpold am 12. März, dem zu Ehren die Ausstellung veranstaltet wurde. Sie war vom 3. Juni bis zum 30. September geöffnet und präsentierte über 900 Einzelobjekte, die sich auf die zehn Säle des Kunstausstellungsgebäudes verteilten (Abb. 4).[66]

Die Leitung der Ausstellung übernahmen die Vereinspräsidenten Fritz von Uhde und Hugo von Habermann sowie der Maler Benno Becker, dessen Anstrengungen für das Zustandekommen der Veranstaltungen in der Fachpresse mehrfach hervorgehoben wurden. Zudem unterstützten die Maler Julius Diez, Wilhelm Volz, Franz von Stuck und einige weitere Mitglieder der Secession die Vorbereitungen.[67]

Die Exponate wurden zum überwiegenden Teil aus Süddeutschland eingesandt, mehr als die Hälfte der 96 Leihgeber stammte aus München und Bayern. Mit 182 Objekten lieh der

Mathematikprofessor und Kunstmäzen Alfred Pringsheim die meisten Leihgaben, an zweiter Stelle folgte der Münchner Reichsrat Ernst Graf von Moy mit 114 Exponaten. Wie schon in Berlin wurden auch fürstliche Leihgeber und öffentliche Institutionen involviert, die jedoch vergleichsweise wenige Objekte beisteuerten. Neben dem Prinzregenten Luitpold und seinem Sohn Prinz Arnulf von Bayern beteiligten sich auch das Fürstenpaar von Hohenzollern-Sigmaringen sowie Großherzog Ernst Ludwig von Hessen. Von kirchlicher Seite steuerten die Bischöfe von Augsburg und Eichstätt sowie das Augsburger Kollegium bei St. Anna und das Pfarramt St. Sebald in Nürnberg einige Exponate bei. Die Münchner Kunstakademie und der Stadtmagistrat von Regensburg waren ebenfalls beteiligt.[68]

Zudem war eine relativ hohe Zahl von Künstlern unter den Leihgebern vertreten. Außer den Malern Wilhelm Clemens und Franz von Lenbach, die immerhin 87 und 21 Kunstwerke bereitstellten, beteiligten sich auch die Akademielehrer Hugo von Habermann, Fritz von Kaulbach, Ludwig von Loefftz und Rudolf Seitz, allerdings nur mit einigen Einzelstücken. Noch neun weitere Maler und Bildhauer listet das Ausstellungsverzeichnis auf.[69] Wie bereits erwähnt, waren Künstler auf Leihausstellungen üblicherweise eher unterrepräsentiert, doch begründet sich ihre rege Beteiligung in diesem Fall schon allein durch die enge Bindung der Secession zur Münchner Künstlerschaft.

Zu den auswärtigen Leihgebern gehörten der Verleger Julius Campe und der Kaufmann Eduard Friedrich Weber aus Hamburg sowie die auf Kunstgewerbe spezialisierten Sammler Albert Figdor und Julius Zöllner aus Wien und Leipzig. Zudem beteiligten sich insgesamt acht Sammler aus der Reichshauptstadt, darunter Werner Weisbach und Gustav Salomon, die jeweils rund 20 Objekte liehen. Die weiteren Berliner Leihgeber wie etwa Wilhelm Gumprecht und Eugen Schweizer sandten nur einige wenige Exponate nach München.[70] Die *Vossische Zeitung* schrieb hierzu, „daß die Betheiligung in

Norddeutschland eine schwache war und daß von hier nur ganz wenige bedeutende Sammler und diese zum Theil nicht mit ihren besseren Stücken sich betheilt haben“.[71] „Recht unglücklich“ sei beispielsweise die Auswahl aus den Hamburger Sammlungen und man bedaure weiterhin, dass ein Teil der bedeutenderen süddeutschen Sammler nicht vertreten war.[72] Den Secessionisten fehlten die engen Kontakte zu weiteren Sammlerkreisen, gerade zu den Besitzern alter Kunst, wie sie beispielsweise Wilhelm Bode bei seinen Ausstellungen nutzen konnte, um Leihgaben zu akquirieren.

Auch die Zusammenstellung der Exponate scheint für die Kuratoren eine Herausforderung dargestellt zu haben. Nahezu alle Rezensionen kritisieren die inkonsequente und ungleichwertige Auswahl der Objekte.[73] So wurden keineswegs nur Meisterwerke der Renaissance gezeigt, sondern vielmehr ein breites Spektrum mehr oder weniger authentischer Kunstwerke von der Gotik bis zum Rokoko. Beispielsweise fand man hier die spätgotische *Blutenburger Madonna* neben einer *Madonna mit Heiligen* von Cimabue ebenso wie Gemälde von Snyders, Rubens oder Tiepolo. Zudem hatte man hinsichtlich der Werkbezeichnungen und -zuschreibungen „die Angaben der Besitzer der betreffenden Kunstwerke in der Regel beibehalten“ und nur in Ausnahmefällen „auf Grund autoritativer Urteile von Fachgelehrten [...] eine abweichende Bestimmung [...] gegeben“.[74] Daraus ergaben sich ähnliche Diskrepanzen in der Benennung der Exponate, wie sie schon im Fall der Ausstellung in der Londoner New Gallery 1894 bemängelt worden waren.

Während der Kunsthistoriker Herbert Hirth die Offenheit des Programms als Bereicherung darstellte und die Widersprüche in der Objektwahl für verzeihlich hielt,[75] erkannten andere Rezensenten hierin das Unvermögen der Veranstalter, den Leihgebern Beschränkungen aufzuerlegen. So schrieb William Ritter im *Bulletin de L'Art Ancien et Moderne*: „Le sens du mot *Renaissance* a été un peu trop largement compris. La vérité est qu'on a rassemblé tout ce

qu'on a pu, fût-ce du pur moyen âge, fût-ce du XVII^e siècle, et sans critique suffisante“.[76] Und Max J. Friedländer kommentierte in der *Zeitschrift für bildende Kunst*: „Es waren aber Dinge zu sehen, die nicht nur keine ‚Meisterwerke der Renaissance‘, sondern überhaupt keine Meisterwerke waren, minderwertige und selbst falsche Stücke“.[77] In einem anderen Bericht zur Münchner Ausstellung hatte sich Friedländer bereits kritisch mit den Katalogzuschreibungen auseinandergesetzt und einige fehlerhafte Bezeichnungen korrigiert.[78]

Friedländer machte allerdings auch deutlich, dass gerade in der Auswahl der Exponate eine der mühevollsten Aufgaben bei der Veranstaltung einer Leihausstellung liege, da „der natürliche Widerstand der Privatsammler überwunden“ werden müsse. Wenn man einen potenziellen Leihgeber von der Beteiligung überzeugen wolle, „[ginge] es oft nicht an, eine kritische Auslese zu wagen unter den Gegenständen, die er freundlich zur Verfügung stellt“.[79] Hier scheint es den Münchner Ausstellungsmachern an Autorität, Expertise und Überzeugungskraft gefehlt zu haben, wie sie etwa Wilhelm Bode bewiesen hatte. Dass man sich dieser Tatsache bereits im Vorfeld der Ausstellung durchaus bewusst war, bezeugt ein aufschlussreiches Schreiben, das die Secession im November 1900 an den Berliner Museumsdirektor richtete:

Der Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ beabsichtigt in den Monaten Juni – October 1901 in dem kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz eine Ausstellung älterer Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz zu veranstalten. Vorwiegend soll Malerei und Plastik berücksichtigt werden; doch sind außerordentliche Erzeugnisse des Kunstgewerbes nicht ausgeschlossen. Es besteht vielmehr die Absicht, wenn ausreichendes Material zusammenkommt, der ganzen Ausstellung den einheitlichen Charakter etwa eines alten Schlosses zu geben. Da wir bei dem reichen Gehalt der

Münchener öffentlichen Sammlungen nur wirken können, wenn wir ganz hervorragende Werke zu zeigen im Stande sind, so erlauben wir uns an Sie [...] die Bitte zu richten uns in unserem Vorhaben unterstützen zu wollen, da wir glauben, ohne Ihre Beihilfe unser Vorhaben nicht durchführen zu können.[80]

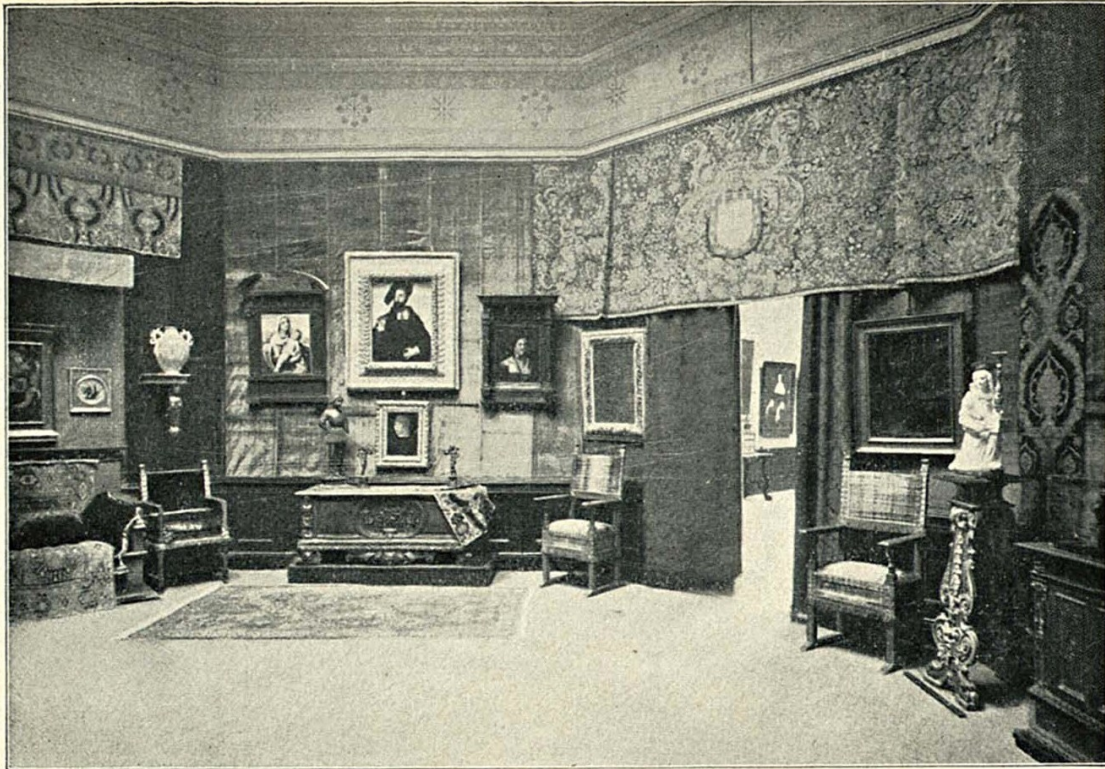
Der von Habermann und Becker unterzeichnete, bislang unbekannte Brief zeugt von einer gewissen Planungsunsicherheit der Ausstellungsmacher. Zum einen war die Ausstellung offensichtlich nicht von vornherein auf die Renaissance-Thematik festgelegt, sondern sollte vielmehr einen allgemeinen Überblick über die lokalen Privatsammlungen alter Kunst bieten. Zum anderen scheinen die Veranstalter mit den Beständen der Münchner Kollektionen nicht ausreichend vertraut gewesen zu sein, um deren Auswahl und Anordnung frühzeitig kalkulieren zu können.

Bemerkenswert erscheint weiterhin, dass die Secession den Kurator der erfolgreichen Berliner Ausstellung explizit um seine Mitarbeit bat. Wie sich die erhoffte Unterstützung konkret gestalten sollte, geht aus dem Schreiben nicht hervor, auch kam es letztlich wohl nicht zu einer Zusammenarbeit. Dennoch versuchten sich die Organisatoren am Konzept des Berliner Vorbildes zu orientieren, worauf schon die im Brief angedeutete Idee hinweist, der Ausstellung einen schlossartigen Charakter zu geben. Gemeint ist offenbar das von Bode als „wohnlich“ bezeichnete Erscheinungsbild der Ausstellungsräume, das durch die Zusammenstellung der unterschiedlichen Objekte in der Art kleiner Interieurs erreicht werden sollte. Die von Bode entwickelte integrierte Aufstellung wurde, wie im Anschluss gezeigt werden soll, von den Münchner Kuratoren übernommen.

Man richtete nach dem Berliner Vorbild eigene Bereiche für einzelne Sammlungen ein. Freiherr Heinrich von Tucher-Simmelsdorf arrangierte seine Leihgaben in einem achteckigen Oberlichtsaal an der südwestlichen Ecke des

Gebäudes (Saal IX). Er hatte den Raum in altvenezianischem Samt in Rot ausschlagen lassen und so eine repräsentative Kulisse für seine Sammlung geschaffen. Laut der *Vossischen Zeitung* war dieser Saal der „clou“ der gesamten Ausstellung. Wenn er auch vorrangig nur „Dekorationskunst“ enthielte, so war diese aber „so glücklich und geschmackvoll angeordnet, dass der Raum schon dadurch weitaus den glücklichsten und vornehmsten Eindruck macht[e]“.[81]

Anhand der im Ausstellungsverzeichnis publizierten Aufnahme des Raumes wird nachvollziehbar, wie sich das Arrangement der Exponate demjenigen der Berliner Ausstellung anzugleichen versuchte (Abb. 5). Die hier abgebildete Wand links neben dem Durchgang präsentierte einige Arbeiten verschiedener italienischer Maler. In der Mitte war ein Bartolomeo Veneto zugeschriebenes *Männliches Portrait* platziert, um das sich einige Portraits und eine *Madonna della Farfalla* von Caroto gruppierten.[82] Mittig unterhalb der Gemälde befand sich eine reich geschnitzte italienische Truhe, auf der eine männliche Skulptur stand, bei der es sich möglicherweise um den *Pagen* eines venezianischen Holzbildhauers handelte, den der Katalog unter Nummer 212 verzeichnet. Die einzelnen Wandflächen des Saals wurden durch Möbel, Gobelins und Konsolen gerahmt. Dabei scheint der Besitzer die Gegenstände nach Möglichkeit paarweise einander gegenübergestellt zu haben, um einen symmetrischen Raumeindruck zu erzeugen.[83] Über die Gestaltung der übrigen Bereiche des Saals kann nur spekuliert werden, doch ist deutlich geworden, dass zumindest das ästhetische Konzept dieses Kabinetts dem der Bodeschen Ausstellung sehr nahe kam. Sicher stellte die oktogonale Form des Raumes dabei eine Herausforderung dar, indem sie die Objekte dichter zusammendrängte. Sie ermöglichte es jedoch, mehrere kleine Ensembles voneinander abzusetzen.



Teilansicht von Saal IX; Kollektion Hch. Frhr. von Tucher, Rom.

Abb. 5: *Teilansicht von Saal IX, Kabinett s. Hoh. Frhr. von Tucher, Rom, 1901*, aus: München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, o.A.

Alfred Pringsheim, der als einziger der Münchner Leihgeber systematisch sammelte, erhielt für die Aufstellung seiner Bronzen, Majoliken und Limousiner Emails einen vergleichsweise kleinen Saal oberhalb des östlichen Hofraums (IV). Andere geschlossene Bestände seiner Sammlung wurden jedoch ebenfalls separat präsentiert und auch im Verzeichnis jeweils zusammenhängend aufgelistet. Seine berühmte Kollektion altdeutscher Gold- und Silberschmiedearbeiten beispielsweise wurde in zwei Vitrinen des Mittelsaals (VI) aufgestellt, wo sich auch ein Teil seiner Majoliken in einem eigenen Schrank befand.[84] Die Pringsheimsche Sammlung wurde durch einige hervorragende Stücke spanischen und portugiesischen Silbers aus dem Besitz der Fürstin Antonia von Hohenzollern ergänzt. Die Wände

des repräsentativen Hauptraums schmückten zudem einige altdeutsche Gobelins, darunter ein Wandteppich aus dem Regensburger Rathaus, der zu den herausragenden Stücken der Ausstellung zählte und mit 100.000 Mark versichert war.[85]

Die Gestaltung der übrigen Säle kann anhand der verfügbaren Quellen nur punktuell nachvollzogen werden. Insgesamt scheint die Ausstellung jedoch einer ähnlichen Systematik gefolgt zu sein wie ihr Berliner Vorbild. Dabei waren selbstverständlich die völlig unterschiedlichen Bedingungen zu berücksichtigen, unter denen die Aussteller agierten. Insbesondere die räumlichen Gegebenheiten stellten eine Herausforderung dar, da die Säle erst 1899 bei einer Sanierung mit einer neuen Wandbespannung

ausgestattet worden waren. „Die Wahl der Bilder mußte sich zum Theil nach den lebhaften, verschiedenfarbigen Stofftapeten [...] richten, um durch diese die Wirkung der alten Kunstwerke nicht zu beeinträchtigen.“[86] Die intensive Farbigkeit des Damastes, der in den Ecksälen in Rot und Grün, im Mittelraum in Goldgelb erstrahlte, musste folglich berücksichtigt werden. In Berlin hingegen hatte man alle Ausstellungssäle der Akademie speziell für die Renaissance-Ausstellung mit tiefrotem Stoff ausschlagen und allgemein herrichten lassen.[87]

Eine Aufstellung nach stilistischen Aspekten und Gattungsgruppen scheint in München einer klaren chronologischen Ordnung vorgezogen worden zu sein. So befanden sich im ersten Saal neben den ältesten Holzbildwerken der Ausstellung überwiegend deutsche und niederländische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, wie etwa Dürers *Portrait des Jacob Fugger*, ein weiteres Fuggerbildnis von Christoph Amberger und mehrere Portraits aus der älteren Cranach-Werkstatt. Daneben waren biblische Szenen aus dem Umfeld von Quinten Massys, Gerard David und Lucas van Leyden zu sehen. Abweichend von dem im Raum vorherrschenden Thema waren nun aber auch ein Gemälde Josepe de Riberas, ein Frans Snyders zugeschriebenes Jagdstück sowie ein Stillleben desselben Künstlers und ein Mythenbild in der Art Peter Paul Rubens' ausgestellt.[88] Die große zeitliche Spannweite der hier gezeigten Objekte weist darauf hin, dass man in München ähnlich wie schon in Berlin versucht hatte, nicht dem ganzen Raum ein geschlossenes Gesamtbild im Sinne der Darstellung einer einzelnen Stilrichtung oder Epoche zu geben, sondern die jeweiligen Wandabschnitte thematisch zusammenzufassen. Ohne fotografische Aufnahmen oder eine detailliertere Beschreibung lässt sich dieser Ansatz jedoch nicht verifizieren.

Das neue Aufstellungsprinzip, dem die Secession in ihrer Ausstellung folgte, unterschied sich klar von der Präsentation Alter Meister in der Alten Pinakothek. Hier hatte Franz von Reber, der die Sammlung seit 1875 leitete, zwar

versucht, die seit den 1840er Jahren bestehende Aufstellung der Werke nach und nach zu erneuern, doch wirkte die Hängung der Bilder um 1900 noch immer dicht und überladen.[89] Eine Zusammenstellung von Ensembles unterschiedlicher Gattungen konnte schon allein aufgrund des Sammlungsschwerpunktes der Pinakothek nicht umgesetzt werden und die Werke mussten sich in die reich dekorierten Säle einfügen, wo sie magazinartig, nach Schulen sortiert aufgereiht waren. So bot die Ausstellung der Münchner Secession mit ihrem integrativen Aufstellungsprinzip einen klaren Kontrast zu den permanenten Ausstellungen alter Kunst in München.

Die Aufstellung der Objekte wurde im Nachgang der Secessionsausstellung weniger kritisiert als deren ursprüngliche Auswahl. Beispielsweise Max J. Friedländer lobte das „mit feinem Geschmack arrangierte Beieinander“ der Kunstwerke als „überraschend gefällig und überaus reich an Abwechslung“.[90] Es ist anzunehmen, dass eine systematische, methodisch durchdachte Präsentation der Werke nicht im Fokus der Ausstellungsmacher stand, sondern vielmehr der gefällige Gesamteindruck. Auch auf den regulären Secessionsausstellungen standen ästhetische Gesichtspunkte bei der Anordnung der Exponate im Vordergrund; in einer didaktischen Aufbereitung kunsthistorischer Inhalte war man nicht geübt.[91]

Demnach verwundert es auch nicht, dass eine ausführlichere Publikation, die die wissenschaftlichen Ergebnisse der Veranstaltung festgehalten hätte, nicht erschien. Diese Aufgabe übernahmen die von verschiedenen Kunstexperten verfassten Ausstellungsberichte, die sich, wie bereits gezeigt, kritisch mit ihren Inhalten auseinandersetzten, auch wenn sie das Unternehmen an sich durchaus anerkannten.

Die Secession gab lediglich ein einfaches Verzeichnis heraus, das in seinem Aufbau das von Bode etablierte System befolgte, worauf im Vorwort ausdrücklich hingewiesen wurde. Es ordnete die Exponate in 15 Gruppen getrennt nach Gattungen und Schulen und in chronologi-

scher Folge an. Die Informationen zu den einzelnen Werken beschränken sich auf die Nennung des Künstlers, des Werktitels sowie des Besitzers, ohne konkretere technische Angaben zu machen (abgesehen von der Materialbezeichnung) oder eine genauere Beschreibung des Gegenstands zu geben. Auch fehlt ein ausführliches Vorwort, das die Gründe des Vorhabens und die Vorgehensweise bei der Objektauswahl näher beleuchten oder eine Einführung in die vorgestellten kunsthistorischen Themengebiete liefern würde. Allerdings enthält das Verzeichnis im Anhang 72 fotografische Aufnahmen der prominentesten Objekte, wobei jedoch schwerpunktmäßig Gemälde und Skulpturen abgebildet wurden und das Kunsthandwerk beinahe unberücksichtigt blieb.[92]

Im Gegensatz zu der hochgelobten Berliner Ausstellung fiel die nachträgliche Bewertung der Münchner Schau sehr ambivalent aus. Während einige Zeitgenossen sie als „Glanzpunkt des diesjährigen Ausstellungslebens“ priesen und konstatierten, dass „eine andre deutsche Stadt dieses Unternehmen nie in solcher Fülle und Pracht zu Wege gebracht hätte“, [93] erkannten Kritiker wie Hans Rosenhagen und einige Vertreter der späteren kunsthistorischen Forschung in Uhdes Ausstellungsprogramm eine Absage an die zeitgenössische Kunst und eine unzeitgemäße Hinwendung zu den Alten Meistern.[94] Betrachtet man die Veranstaltung jedoch in einem weiteren Kontext, wird deutlich, dass die Secession durchaus versucht hatte, an eine aktuelle Ausstellungspraxis anzuknüpfen, wie sie in London, Berlin und vielen weiteren Städten bereits seit längerer Zeit erfolgreich praktiziert wurde. In München hatte seit 1869 keine Ausstellung dieses Formats mehr stattgefunden[95] und im Licht der zeitgenössischen Debatten um den Status Münchens als Kunstmetropole erscheint die Veranstaltung einer solchen Ausstellung durchaus schlüssig. In der Folge trat die Secession zwar von weiteren Unternehmungen dieser Art zurück, doch zeigt die Fortsetzung des Konzeptes durch den 1905 gegründeten Bayerischen Museumsverein, dass

das Angebot historischer Expositionen weiterhin als Notwendigkeit empfunden wurde, um mit anderen Kunststädten konkurrieren zu können.[96] Hierbei spielte insbesondere die kulturpolitische Aufgabe der Leihausstellungen eine zentrale Rolle, indem mit diesen nicht nur ein klarer akademischer Bildungsanspruch formuliert, sondern auch auf Leerstellen im zeitgenössischen Museumswesen hingewiesen wurde.

Schlussbetrachtung

Um die kulturhistorischen Hintergründe und Bedingungen sowie die personellen Zusammenhänge von deutschen Leihausstellungen beleuchten zu können, bedarf es weiterer systematischer Untersuchungen.[97] Doch lässt sich anhand der hier erstmals ausführlich vorgestellten Beispiele vorerst festhalten, dass Ausstellungen aus Privatbesitz von unterschiedlichen Initiatoren als probates Mittel empfunden wurden, um Publikum und Künstlerschaft am Vorbild der Alten Meister zu schulen und zugleich für die Einrichtung neuer staatlicher Museen zu werben. Letztere sollten einem hohen qualitativen Anspruch und zugleich neuen ästhetischen Prinzipien in der Aufstellung der Objekte folgen, um die erhoffte bildende Wirkung auf das Publikum ausüben zu können und die unzeitgemäßen Konzepte der bereits bestehenden Museen zu überwinden. Dabei wurden die Präsentation von Kunstwerken der Renaissance und insbesondere deren didaktische Aufbereitung für die Ausstellungspraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts zunehmend relevant.

Bemerkenswert ist der hohe organisatorische Aufwand, den die Akteure im Vorfeld betrieben, und wie stark sich die Ergebnisse bei genauer Betrachtung letztlich doch unterscheiden. Während auf der einen Seite mit Akribie und Systematik agiert wurde, um einen möglichst großen wissenschaftlichen Mehrwert zu erzielen, zählte auf der anderen Seite anscheinend vorrangig das ästhetische Empfinden. Dennoch ist die Münchner Ausstellung nicht

zum reinen Selbstzweck entstanden. Auch wenn die qualitativen Unterschiede eindeutig scheinen, so ist doch die Tatsache, dass die Secession eine solch umfassende Ausstellung alter Kunst zuwege brachte und damit auf die Desiderate einer Künstlerschaft hinwies, die die Alten Meister „als Referenzpunkt für die zeitgenössische Kunst“ betrachtete,^[98] ebenso als Pionierleistung zu sehen, wie die Überwindung veralteter Museumskonzepte durch Wilhelm Bode. Die Orientierung an Bodes neuen Aufstellungsprinzipien beweist, dass die Secession durchaus um eine professionelle didaktische Gestaltung ihrer Retrospektive bemüht war. Somit markierten letztlich beide Veranstaltungen einen Umschwung im zeitgenössischen Ausstellungsweisen.

Konzeptuelle Unterschiede zu den britischen Vorbildern lassen sich erst bei näherer Betrachtung feststellen. Man konnte in London auf sehr viel reichere und stärker differenzierte Privatsammlungen zurückgreifen und so auch thematisch klarer zugeschnittene, zunehmend spezialisierte Ausstellungen initiieren. Auch wurden die Loan Exhibitions hier häufiger, dafür aber in etwas kleinerem Rahmen veranstaltet. Im Gegensatz dazu boten die vorgestellten Berliner und Münchner Schauen ein breiteres Spektrum an Gattungen und Stilen sowie eine sehr viel größere Zahl an Exponaten. Sie konnten so einen umfassenden Überblick über die Erzeugnisse der Renaissancekunst liefern.

Als eine der primären Aufgaben dieser Ausstellungen scheint die Sichtbarmachung und Erforschung der bislang unbekanntesten Kunstwerke betrachtet worden zu sein, worin sich die Intentionen der hiesigen Akteure mit denen der Londoner Veranstalter deckten. Gerade der Zuschreibung und Benennung der Gemälde und Skulpturen kam eine zentrale Rolle zu, wie anhand der Ausstellungsberichte, die diese Thematik stets aufs Ausführlichste diskutierten, gezeigt werden konnte. Zugleich konnten weniger bekannte Sammelgebiete über die Ausstellungspublikationen genauer beleuchtet und vorgestellt werden. So wurden die unterschiedlichen Zwei-

ge der Renaissancekunst stärker in den Fokus des öffentlichen Interesses gerückt und auf die Notwendigkeit des Studiums dieser Gegenstände, sei es durch Künstler, Kunstforscher, Sammler oder das allgemeine Publikum, hingewiesen. Dabei kam dem intensiven Einsatz der Fotografie die zentrale Aufgabe zu, die verfügbaren Exponate zu ergänzen und sie für die weitere Forschung zu dokumentieren. Hierin liegt eine besondere Aktualität der vorgestellten Renaissance-Schauen, die sich wie unsere heutigen Ausstellungen um eine möglichst zeitgemäße, publikumsorientierte Präsentation bemühten und die wissenschaftlichen Inhalte unter Einsatz moderner Vermittlungsmedien didaktisch aufarbeiteten.

Notes

1. Im vorliegenden Aufsatz beziehe ich mich auf erste Untersuchungsergebnisse meines Promotionsvorhabens zum Thema *Ausstellungen alter Kunst aus Berliner Privatbesitz im Kaiserreich. Soziale und kulturpolitische Funktionen deutscher Leihausstellungen* (Arbeitstitel).
2. Das bekannteste Beispiel ist die sogenannte Meyersche Madonna, deren Zuschreibung an Hans Holbein im Kontext der Münchner *Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Privatbesitz* 1869 eine Kontroverse auslöste und im Zuge des darauf folgenden Holbein-Streits einen kunsthistorischen Diskurs einleitete. Hierzu siehe: Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, Paderborn 2013, S. 95-126. – München, *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im K. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869*, hg. v. Adolf Bayersdorfer und Franz Rober, München 1869. – Wilhelm Schmidt, *Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstaustellungsgebäude zu München*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 4, 1869, S. 356-360.
3. Erste Ansätze liefern Sven Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, S. 124-129. – Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden 2001, S. 53-97. – Barbara Paul, „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!“ Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Mu-

- seen, *Kunsthandel und Privatsammlertum*, in: *Kritische Berichte*, Jg. 3, 1993, S. 41-64.
4. Bode wurde 1914 nobilitiert, im Folgenden wird sein Name so beibehalten, wie er ihn während des Untersuchungszeitraums trug. Seine Publikationen werden, um eventuelle Verwechslungen mit gleichnamigen Zeitgenossen zu vermeiden, unter dem Namen Wilhelm von Bode gelistet.
 5. Wilhelm von Bode, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 265, Morgenausgabe vom 10.06.1898 (Teil III).
 6. o.V., *Die Eröffnung der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten*, in: *Kunst und Gewerbe. Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunst-Industrie*, Jg. 6, 1872, Nr. 30/31, S. 469-472, hier S. 471.
 7. Ebd.
 8. Frances Haskell, *Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth Century*, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, hg. v. Max Seidel, Venedig 1999, S. 111-117.
 9. Zum Burlington Fine Arts Club siehe: Frances Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven u.a. 2000, S. 74, 93-97. – o.V., *The Burlington Fine Arts Club*, in: *The Burlington Magazine*, Jg. 94, Nr. 589, Apr. 1952, S. 97-99.
 10. *Marc Antonio Raimondi*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1868. – *Albert Dürer and Lucas van Leyden*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1869.
 11. *Raphael Sanzio and Michel-Angelo Buonarroti*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1870.
 12. Frances Haskell, *Old Master Exhibitions and the Second „Rediscovery of the Primitives“*, in: *Homage à Michel Laclotte*, hg. v. Pierre Rosenberg und Cécile Scaillièrez, Paris 1994, S. 552-564, hier S. 555.
 13. *Exhibition of the Works of Luca Signorelli and His School*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1893.
 14. *Exhibition of Pictures, Drawings & Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540, also of Medals of Members of the Houses of Este and Bentivoglio*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1894. – Eine ausführliche Untersuchung der Ausstellung leistete Haskell 1999, *Exhibiting the Renaissance*, S. 112-116.
 15. Vgl. Haskell 2000, *The Ephemeral Museum*, S. 96. – Haskell 1999, *Exhibiting the Renaissance*, S. 112.
 16. Vgl. Haskell 2000, *The Ephemeral Museum*, S. 79, 152-154. – Jean Paul Richter, *Die Ausstellung italienischer Renaissancewerke in der New Gallery in London*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 17, 1894, S. 235-242.
 17. Richter begründete dies mit dem Eigensinn der Leihgeber, die „die Beibehaltung traditioneller Benennung zur conditio sine qua non für die Erlaubnis der Ausstellung“ machten. Vgl. Richter 1894, *Ausstellung italienischer Renaissancewerke*, S. 235.
 18. Vgl. Richard Graul, *Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., 1898/1899, S. 13-19, bes. S. 13.
 19. Zur Entwicklung der Berliner Sammlerkultur und den sozialen Funktionen des Sammelns siehe Kuhrau 2005, *Der Kunstsammler im Kaiserreich*. – Thomas W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode und seine Sammler*, in: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Ekkehard Mai u.a., Köln 1993, S. 153-172. – Eine zeitnahe Beurteilung des Berliner Privatsammlertums liefern zudem Wilhelm von Bode, *Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870*, in: *Der Kunstwanderer*, Jg. 4., 1922, 2. Augustheft, S. 539-540. – Adolph Donath, *Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund*, in: *Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch*, hg. v. Verein Berliner Kaufleute und Industrieller, Berlin 1929, S. 241-310.
 20. Wilhelm von Bode und Robert Dohme, *Die Ausstellung von Gemälden Älterer Meister im Berliner Privatbesitz*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 4. Bd., 1883, S. 119-151, hier S. 119.
 21. Ebd. – Vgl. hierzu: Cristina Navarro, *Robert Dohme: Die Ausstellung von Gemälden Älterer Meister im Berliner Privatbesitz (1883)*, in: *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, hg. v. Kristina Kratz-Kessemeier u.a., Berlin 2010, S. 120-124.
 22. Vgl. Joachimides 2001, *Die Museumsreformbewegung*, S. 53-97. – Ders., *Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, hg. v. Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden 1995, S. 142-156. – Sven Kuhrau, *Die neuen Medici. Der Einfluß großbürgerlicher Mäzene auf die Museumsreform*, in: Ebd., S. 157-170. – Barbara Paul, *Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums. Vorbild für heute?*, in: *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, hg. v. Peter Bloch und Christoph Hölz, München / Berlin 1994, S. 205-220.
 23. Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, 2. Bd., Berlin 1930, S. 3-5. – Berlin, *Katalog der Ausstellung von*

- Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin in der Königlichen Akademie der Künste. 25. Januar bis Anfang März 1883*, hg. v. Wilhelm Bode und Robert Dohme, Berlin 1883.
24. Wilhelm von Bode, Vorwort, in: *Katalog der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts* [...], hg. v. der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1890, unpag. – Zur Kunstgeschichtlichen Gesellschaft siehe: Rainer Hausherr, *Rückblick auf Hundert Jahre Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin*, N.F. 1985/87, Heft 34/35, S. 31-38.
 25. Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1890, *Werke der niederländischen Kunst. – Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen zu Berlin, 2. Ausstellung, Frühjahr 1892*, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1893.
 26. Wilhelm von Bode, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 261, Morgenausgabe vom 08.06.1898, Teil I.
 27. Die Ausstellungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft wurden über einen Garantiefonds versichert und vorfinanziert. Über die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern wurden die Kosten schließlich ausgeglichen. Vgl. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil I, o.A.
 28. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil I, o.A.
 29. Kronprinzessin Victoria war in den Jahren 1872 und 1883 Initiatorin und Schirmherrin der beiden ersten Leihausstellungen alter Kunst in Berlin nach der Reichsgründung. Sie versuchte dadurch die Erweiterung der Berliner Museen zu fördern und war eine der wichtigsten Unterstützerinnen des Deutschen Gewerbemuseums und des Renaissance-Museums. Das Modell der Leihausstellung war ihr bereits aus ihrer englischen Heimat bekannt.
 30. *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 25. Juni 1898*, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1899, Verzeichnis der Aussteller.
 31. Ebd.
 32. Die Einrichtung separater Kabinette hatte Bode bereits 1883 erstmals auf einer Ausstellung erprobt. Hier durften Graf Friedrich von Pourtalès und Oskar Hainauer, dessen Witwe 1898 die Sammlung ebenfalls auf diese Weise präsentierte, kleine Renaissancekabinette einrichten. Diese Praxis weist auf die spätere Einrichtung des Kaiser-Friedrich-Museums voraus, wo die von James Simon gestiftete Sammlung bekanntermaßen einen eigenen Ausstellungsbereich erhielt.
 33. Vgl. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil II, o.A.
 34. Die Abbildung zeigt den östlichen Flügel des Obergeschosses der Akademie der Künste im Grundriss. Sie stammt aus dem Katalog der Leihausstellung von 1883. Für die Renaissance-Ausstellung wie auch für die weiteren Expositionen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft wurden dieselben Räume genutzt.
 35. Vgl. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil II, o.A.
 36. Adolf Rosenberg, *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. IX, 1897/98, Nr. 29, Sp. 465-469, hier Sp. 468.
 37. V.A., *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, in: *Berliner Börsen Zeitung*, 08.06.1898, S. 7-8.
 38. Vgl. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil III, o.A.
 39. Die im Folgenden genannten Zuschreibungen und Datierungen der Kunstwerke sind den Katalogen der Ausstellung entnommen und werden wie dort genannt beibehalten. Sofern neuere Erkenntnisse zu den Objekten vorliegen, werden diese kenntlich gemacht. Die Namen der Künstler werden dem aktuellen Gebrauch angepasst. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1898, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, S. 12 Nr. 81; S. 4 Nr. 21.
 40. Ebd., S. 6 Nr. 40; S. 15 Nr. 95, 96 (hier noch unter der unsicheren Zuschreibung an Anthonis Mor, allerdings mit dem Hinweis auf die mögliche Autorschaft Frans Floris‘).
 41. Ebd., S. 48 Nr. 335-336.
 42. Zu Bodes Aufstellungskonzept vgl. Joachimides 1995, *Die Schule des Geschmacks*, S. 147-150. – Zu der Idee, eine Art historisches Interieur zu schaffen siehe: Bode/Dohme 1883, *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister*, S. 119.
 43. Vgl. Bode 1898, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance*, Teil II, o.A. – Georg Reichenheim stand mit 68 Werken an vierter Stelle derjenigen Leihgeber, die die meisten Objekte bereitstellten. Er wird in den Ausstellungsverzeichnissen und auch in einigen Rezensionen nur mit den Initialen G. M. R. bezeichnet. In der 1899 herausgegebenen umfassenden Publikation zur Ausstellung ist jedoch sein vollständiger Name genannt. Vgl. Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1899,

- Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance.*
44. Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1898, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, S. 13 Nr. 82; S. 15 Nr. 97-98.
 45. Ebd., S. 10 Nr. 61; S. 7 Nr. 43.
 46. Ebd., S. 20 Nr. 131.
 47. Kaufmann lieh insgesamt 62 Kunstwerke. Damit stand er unter den Hauptleihgebern an fünfter Stelle.
 48. o.V., *Eine Renaissance-Ausstellung*. In: *Kölnische Zeitung*, 04.11.1898, o. A.
 49. Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1898, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*.
 50. Vgl. Woldemar von Seidlitz, *Litteraturbericht*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 23, 1900, S. 325-327.
 51. Vgl. Anm. 40. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin 1899, *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, S. 22.
 52. Vgl. z.B. Rosenberg 1898, *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*, Sp. 465.
 53. Zur Kennerschaft siehe einleitend: Gabriele Bickendorf, *Die Tradition der Kennerschaft. Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale Bergamo 1987*, hg. v. Giacomo Agosti u.a., Bergamo 1993, S. 25-47.
 54. Zur Münchner Secession siehe: Thorsten Marr, *Die Münchener Secession. Aufschwung und Stillstand zwischen 1892 und 1914*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Jg. 134, 2010, S. 121-193. – Bettina Best, *Die Secessionsbewegung und ihre Vereinigungen in München, Berlin und Wien*, in: *Secession 1892-1914. Die Münchner Secession 1892-1914*, hg. v. Michael Buhrs u.a., München 2008, S. 260-271. – Dies., *Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie*, in: *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Jochen Meister, München u.a. 2007, S. 8-28. – Markus Harzenetter, *Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung*, München 1992. – Maria Martha Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton 1990. – Rita Hummel, *Die Anfänge der Münchner Secession*, München 1989. – Annette Lettau, *„Frühlingswogen in der Kunst“. Aufstieg und Fall der Münchner Secession*, München 1985.
 55. Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 132.
 56. Vgl. ebd., S. 147.
 57. *Offizieller Katalog der Ausstellung von Abgüssen nach Werken des Donatello und von Reproduktionen nach Werken des Velasquez. Veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ 1899/1900 im Königlichen Kunstausstellungsgebäude München*, hg. v. Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ e.V., München 1899. – o.V., *Von Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 15, 1899/1900, Heft 8, S. 188; Heft 9, S. 213.
 58. o.V. 1899/1900, *Von Ausstellungen und Sammlungen*, S. 213. – Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 145.
 59. Vgl. Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 145. – o.V., *Von Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 16, 1900/1901, Heft 7, S. 175.
 60. Hans Rosenhagen, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, in: *Der Tag*, Nr. 143 vom 13.4.1901 (Teil 1), Nr. 145 vom 14.4.1901 (Teil 2), zit. nach Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 146. Hier auch weiterführende Informationen und Literatur zur Kunststadt-Debatte von 1901.
 61. o.V. 1899/1900, *Von Ausstellungen und Sammlungen*, S. 213.
 62. o.V. 1900/1901, *Von Ausstellungen und Sammlungen*, S. 199.
 63. o.V. 1899/1900, *Von Ausstellungen und Sammlungen*, S. 213.
 64. Vgl. Kuhrau 2005, *Der Kunstsammler im Kaiserreich*, S. 123. – Jordana Pomeroy, *Creating a National Collection. The National Gallery's Origins in the British Institution*, in: *Apollo. The International Art Magazine*, Jg. 148, 1998, S. 41-49.
 65. Bereits Herbert Hirth wies auf das Fehlen einer solchen Vereinsstruktur hin. Vgl. Herbert Hirth, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Secession*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Jg. 54, 1901, Nr. 289 vom 24.06.1901, S. 1-2 (Teil I), Nr. 291 vom 26.06.1901, S. 1-2 (Teil II), hier Teil I, S. 2. – Erst 1905 gründete sich auf Initiative des Prinzen Rupprecht der Bayerische Verein der Kunstfreunde, der ähnlich wie der Berliner Kaiser-Friedrich-Museumsverein die finanzielle Unterstützung der staatlichen Museen bei Ankäufen alter Kunst zur Aufgabe hatte und ebenfalls Ausstellungen aus Privatbesitz veranstaltete. Hierzu siehe: Ernst Wilhelm Bredt, *Dem Bayerischen Museumsverein zum Grube!*, in: *Kunst und Handwerk. Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851*, hg. vom Bayerischen Kunstgewerbe-Verein, Jg. 55, 1904-1905, Heft 6, S. 141-143.
 66. Der Katalog verzeichnet insgesamt 773 Nummern, wobei in der zweiten Auflage Ergänzungen hinzukamen, wodurch eine Vielzahl der Nummern mehrfach (bis zu 26 Mal) vergeben wurden. Vgl. *Offizieller Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ e.V. vom 3. Juni bis 30. September 1901*, hg. v.

- Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ e.V., 2. Aufl., München 1901.
67. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, Ausstellungs-Leitung. – Wilhelm Weisbach, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Secession*, in: *Der Tag*, Nr. 291 vom 11.07.1901, S. 1-3, hier S. 3.
68. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, Aussteller.
69. Ebd.
70. Ebd.
71. o.V. (Wilhelm von Bode ?), *Die Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus deutschem Privatbesitz in München*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 279, Morgenausgabe vom 18.06.1901, Feuilleton. – Die Annahme, der anonyme Artikel sei von Bode verfasst, liegt nicht nur aufgrund der enormen Kennerschaft des Autors bezüglich der erwähnten Sammlungen und Werke nahe, sondern auch aufgrund eines Vermerks in Bodes Nachlass, in dem sich ein Ausschnitt aus der *Vossischen Zeitung* mit diesem Artikel befindet. Siehe Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz NL Bode 377, *Ausstellungen, Museen und Kunstverwaltung in München*, unpag.
72. Ebd.
73. Vgl. ebd. – William Ritter, *Correspondance de Munich. L'exposition d'œuvre d'art de la Renaissance, organisée par la 'Sécession' 1901*, in: *Bulletin de L'Art Ancien et Moderne*, 1901, S. 239-241. – Weisbach 1901, *Renaissance-Ausstellung*. – Max J. Friedländer, *München. Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler München's „Secession“*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 24, 1901, S. 321-327. – Ders., *Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 13, 1902, S. 27-32.
74. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, Vorbemerkung.
75. Hirth 1901, *Renaissance-Ausstellung*, Teil I, S. 2.
76. „Der Sinn des Wortes *Renaissance* wurde etwas zu weit aufgefasst. In Wahrheit häufte man völlig unkritisch zusammen, was man konnte, sei es aus dem reinen Mittelalter, sei es aus dem 17. Jahrhundert.“ Ritter 1901, *Correspondance de Munich*, S. 239.
77. Friedländer 1902, *Ausstellung älterer Kunstwerke in München*, S. 27.
78. So befand sich unter den Lucas Cranach d.Ä. zugeschriebenen Werken beispielsweise eine Fälschung von Franz Rohrich (Kat. Nr. 151). Vgl. Friedländer 1901, *Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance*, S. 324-325.
79. Friedländer 1902, *Ausstellung älterer Kunstwerke in München*, S. 27.
80. Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz NL Bode 377, *Ausstellungen, Museen und Kunstverwaltung in München*, Schreiben der Münchener Secession an Bode vom 03.11.1900.
81. o.V. (Wilhelm von Bode ?) 1901, *Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance*, o.A.
82. Die Benennung der Werke kann anhand der Katalogtafeln und mithilfe von Vergleichsbildern verifiziert werden. Die beiden kleineren Portraits lassen sich nicht eindeutig benennen, möglicherweise handelte es sich um die laut Verzeichnis ebenfalls im Raum befindlichen *Portraits einer Frau* von Dosso Dossi und eines *Mannes mit roter Mütze* aus dem Umfeld Ghirlandajos. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, S. 6 Nr. 36-37; S. 3 Nr. 17-18.
83. Tucher stellte einige Stühle, Truhen und Kandelaber zusammen mit einem oder mehreren Gegenständen aus, sodass sich eine paarweise Aufstellung anbot, wie sie beispielsweise anhand der italienischen Armstühle zu beiden Seiten der Türöffnung erkennbar wird. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, S. 92 Nr. 653-654; S. 93 Nr. 655-656, Nr. 660-663; S. 94 Nr. 671-672.
84. Vgl. Weisbach 1901, *Renaissance-Ausstellung*, S. 2. – Hirth 1901, *Renaissance-Ausstellung*, Teil I, S. 1-2.
85. Die Finanzierung und Versicherung der Ausstellung wurde anscheinend vom Verein getragen, wie aus dem Schreiben an Bode hervorgeht: „Es ist selbstverständlich, daß wir auf alle Forderungen der Besitzer eingehen, alle Kosten übernehmen und alle uns möglichen Vorkehrungen für die Sicherheit der Kunstwerke treffen werden.“ Schreiben an Bode vom 03.11.1900 (wie Anm. 80). – Zudem wurde ein Eintrittsgeld in Form von Tages- oder Saisonkarten für eine beziehungsweise fünf Mark erhoben, das die Kosten nachträglich decken sollte. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, Eintritts-Preise.
86. Weisbach 1901, *Renaissance-Ausstellung*, S. 1.
87. Vgl. Ludwig Pietsch, *Ausstellung alter Kunstwerke im Akademiegebäude*. In: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 233, erste Beilage der Morgenausgabe vom 21.5.1898, o.A.
88. Vgl. Secession München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, S. 8 Nr. 54; S. 10 Nr. 67-70; S. 16 Nr. 133, 115; S. 18 Nr. 133; S. 19 Nr. 144; S. 20 Nr. 146-149, 151-152.
89. Erst mit der Reorganisation und Neuordnung der Sammlung durch Hugo von Tschudi (1909) wurden die eng gehängten Bilderwände aufgelockert

- und den modernen Prinzipien nach der Museumsreform angepasst. Zur Alten Pinakothek in München siehe: Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998, S. 70-71.
90. Friedländer 1902, *Ausstellung älterer Kunstwerke in München*, S. 27.
91. Vgl. Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 152.
92. Bemerkenswert ist zuletzt, dass der Katalog einige der Exponate als verkäuflich auswies, darunter vor allem Leihgaben von Kunsthändlern wie etwa Julius Böhler, der hier fast alle seine Gegenstände zum Kauf anbot. Der Weiterverkauf von Kunstwerken war auf Leihausstellungen zwar nicht unüblich, wurde jedoch zumeist eher inoffiziell abgewickelt. Ob die Veranstalter hierfür eine Provision veranschlagten, geht aus den Quellen nicht hervor. Die Annahme liegt jedoch nahe, zumal die Verkäufe ausschließlich über das Sekretariat der Secession zu erfolgen hatten. Vgl. *Secession München 1901, Meisterwerke der Renaissance*, Verkauf.
93. Reinhart von Seydlitz, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchner Sezession*, in: *Monatshefte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, Jg. 1, 1900/1901, S. 411-413, hier S. 411.
94. Vgl. Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 145. – Best 2007, *Geschichte der Münchener Secession*, S. 19.
95. Vgl. Anm. 2.
96. Der Verein präsentierte 1907 ebenfalls eine Renaissance-Ausstellung, die in der Qualität ihrer Exponate und in ihrem didaktischen Anspruch nun durchaus mit dem der Berliner Beispiele mithalten konnte. Vgl. Georg Habich, *Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museums-Vereins, I. Plastik*, in: *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, Jg. 2, 1907, S. 66-92. – Ernst Bassermann-Jordan, *Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museums-Vereins, II. Kunstgewerbe*, in: Ebd., S. 96-100.
97. So könnte beispielsweise auch die Renaissance-Ausstellung des Münchner Museumsvereins von 1907 eingehend analysiert und in diesen Kontext eingeordnet werden, sofern die Quellenlage es zulässt. Offen ist weiterhin, welche konkreten Intentionen die Leihgeber verfolgten, die bislang nur am Rande betrachtet wurden. Solche Fragen können an dieser Stelle nicht verhandelt werden, doch sollen sie im Rahmen meiner weiteren Untersuchungen berücksichtigt werden.
98. Vgl. Marr 2010, *Münchener Secession*, S. 145.

Bibliography

- o.V., *Die Eröffnung der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten*, in: *Kunst und Gewerbe. Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunst-Industrie*, Jg. 6, 1872, Nr. 30/31, S. 469-472.
- o.V., *Eine Renaissance-Ausstellung*. In: *Kölnische Zeitung*, 04.11.1898, o. A.
- o.V., *Von Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 15, 1899/1900, Heft 8, S. 188; Heft 9, S. 213.
- o.V., *Von Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 16, 1900/1901, Heft 7, S. 175.
- o.V. (Wilhelm von Bode ?), *Die Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus deutschem Privatbesitz in München*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 279, Morgenausgabe vom 18.06.1901, Feuilleton.
- o.V., *The Burlington Fine Arts Club*, in: *The Burlington Magazine*, Jg. 94, Nr. 589, Apr. 1952, S. 97-99.
- V.A., *Die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, in: *Berliner Börsen Zeitung*, 08.06.1898, S. 7-8.
- Albert Dürer and Lucas van Leyden*, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1869.
- Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen zu Berlin, 2. Ausstellung, Frühjahr 1892*, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1893.
- Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 25. Juni 1898*, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 2. Aufl., Berlin 1898.

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 25. Juni 1898, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1899.

Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, Paderborn 2013.

Ernst Bassermann-Jordan, *Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museums-Vereins, II. Kunstgewerbe*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Jg. 2, 1907, S. 93-100.

Bettina Best, *Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie*, in: *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Jochen Meister, München u.a. 2007, S. 8-28.

Bettina Best, *Die Secessionsbewegung und ihre Vereinigungen in München, Berlin und Wien*, in: *Secession 1892-1914. Die Münchner Secession 1892-1914*, hg. v. Michael Buhrs u.a., München 2008, S. 260-271.

Gabriele Bickendorf, *Die Tradition der Kenner-schaft. Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale Bergamo 1987*, hg. v. Giacomo Agosti u.a., Bergamo 1993, S. 25-47.

Wilhelm von Bode und Robert Dohme, *Die Ausstellung von Gemälden Älterer Meister im Berliner Privatbesitz*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 4. Bd., 1883, S. 119-151.

Wilhelm von Bode, *Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 261, Morgenausgabe vom 08.06.1898 (Teil I); Nr. 263, Morgenausgabe vom 09.06.1898 (Teil II); Nr. 265, Morgenausgabe vom 10.06.1898 (Teil III).

Wilhelm von Bode, *Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlun-*

gen nach dem Kriege 1870, in: *Der Kunstwanderer*, Jg. 4., 1922, 2. Augustheft, S. 539-540.

Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, 2 Bde., Berlin 1930.

Ernst Wilhelm Bredt, *Dem Bayerischen Museumsverein zum Grube!*, in: *Kunst und Handwerk. Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851*, hg. v. Bayerischen Kunstgewerbe-Verein, Jg. 55, 1904-1905, Heft 6, S. 141-143.

Adolph Donath, *Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund*, in: *Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch*, hg. v. Verein Berliner Kaufleute und Industrieller, Berlin 1929, S. 241-310.

Exhibition of the Works of Luca Signorelli and His School, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1893.

Exhibition of Pictures, Drawings & Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540, also of Medals of Members of the Houses of Este and Bentivoglio, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1894.

Max J. Friedländer, *München. Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler München's „Secession“*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 24, 1901, S. 321-327.

Max J. Friedländer, *Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 13, 1902, S. 27-32.

Thomas W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode und seine Sammler*, in: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Ekkehard Mai u.a., Köln 1993, S. 153-172.

Richard Graul, *Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., 1898/1899, S. 13-19.

Georg Habich, *Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museums-Vereins, I. Plastik*, in:

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Jg. 2, 1907, S. 66-92.

Markus Harzenetter, *Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung*, München 1992.

Frances Haskell, *Old Master Exhibitions and the Second „Rediscovery of the Primitives“*, in: *Hommage à Michel Laclotte*, hg. v. Pierre Rosenberg und Cécile Scaillièrez, Paris 1994, S. 552-564.

Frances Haskell, *Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth Century*, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, hg. v. Max Seidel, Venedig 1999, S. 111-117.

Frances Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven u.a. 2000.

Rainer Hausherr, *Rückblick auf hundert Jahre Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin*, N.F. 1985/87, Heft 34/35, S. 31-38.

Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998.

Herbert Hirth, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Sezession*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Jg. 54, 1901, Nr. 289 vom 24.06.1901, S. 1-2 (Teil I); Nr. 291 vom 26.06.1901, S. 1-2 (Teil II).

Rita Hummel, *Die Anfänge der Münchner Secession*, München 1989.

Alexis Joachimides, *Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, hg. v. Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden 1995, S. 142-156.

Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden 2001.

Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im K. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, hg. v. Adolf Bayersdorfer und Franz Rober, München 1869.

Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin in der Königlichen Akademie der Künste. 25. Januar bis Anfang März 1883, hg. v. Wilhelm Bode und Robert Dohme, Berlin 1883.

Katalog der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, Gemälden der holländischen und vlämischen Schule, Delfter Fayencen, Möbeln und Gegenständen der Kleinkunst im Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin in den Räumen der Königlichen Akademie für die Zeit vom 1. April bis 15. Mai 1890, hg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1890.

Sven Kuhrau, *Die neuen Medici. Der Einfluß großbürgerlicher Mäzene auf die Museumsreform*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, hg. v. Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden 1995, S. 157-170.

Sven Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005.

Annette Lettau, *„Frühlingswogen in der Kunst“. Aufstieg und Fall der Münchner Secession*, München 1985.

Maria Martha Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton 1990.

Marc Antonio Raimondi, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1868.

Thorsten Marr, *Die Münchener Secession. Aufschwung und Stillstand zwischen 1892 und 1914*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Jg. 134, 2010, S. 121-193.

Cristina Navarro, *Robert Dohme: Die Ausstellung von Gemälden Älterer Meister im Berliner Privatbesitz (1883)*, in: *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, hg. v. Kristina Kratz-Kessemeier u.a., Berlin 2010, S. 120-124.

Offizieller Katalog der Ausstellung von Abgüssen nach Werken des Donatello und von Reproduktionen nach Werken des Velasquez, veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ 1899/1900 im Königlichen Kunstaustellungsgebäude München, hg. v. Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ e.V., München 1899.

Offizieller Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ E.V. vom 3. Juni bis 30. September 1901, hg. v. Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ e.V., 2. Aufl., München 1901.

Barbara Paul, „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!“ *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museen, Kunsthandel und Privatsammlertum*, in: *Kritische Berichte*, Jg. 3, 1993, S. 41-64.

Barbara Paul, *Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums. Vorbild für heute?*, in: *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, hg. v. Peter Bloch und Christoph Hölz, München / Berlin 1994, S. 205-220.

Ludwig Pietsch, *Ausstellung alter Kunstwerke im Akademiegebäude*, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 233, erste Beilage der Morgenausgabe vom 21.5.1898.

Jordana Pomeroy, *Creating a National Collection. The National Gallery's Origins in the British*

Institution, in: *Apollo. The International Art Magazine*, Jg. 148, 1998, S. 41-49.

Raphael Sanzio and Michel-Angelo Buonarroti, hg. v. Burlington Fine Arts Club, London 1870.

Jean Paul Richter, *Die Ausstellung italienischer Renaissancewerke in der New Gallery in London*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 17, 1894, S. 235-242.

William Ritter, *Correspondance de Munich. L'exposition d'œuvre d'art de la Renaissance, organisée par la „Sécession“ 1901*, in: *Bulletin de L'Art Ancien et Moderne*, 1901, S. 239-241.

Adolf Rosenberg, *Die Renaissance-Ausstellung in Berlin*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. IX, 1897/98, Nr. 29, Sp. 465-469.

Hans Rosenhagen, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, in: *Der Tag*, Nr. 143 vom 13.4.1901 (Teil 1); Nr. 145 vom 14.4.1901 (Teil 2).

Wilhelm Schmidt, *Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstaustellungsgebäude zu München*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 4, 1869, S. 356-360.

Woldemar von Seidlitz, *Litteraturbericht*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Jg. 23, 1900, S. 325-327.

Reinhart von Seydlitz, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchner Sezession*, in: *Monatshefte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, Jg. 1, 1900/1901, S. 411-413.

Wilhelm Weisbach, *Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Secession*, in: *Der Tag*, Nr. 291 vom 11.07.1901, S. 1-3.

Figures

Abb. 1: Grundriss der Ausstellungsräume in der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, Straße Unter den Linden, Berlin 1883, aus: Berlin, *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister*

im Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin [...] im Jahre 1883, hg. v. Wilhelm Bode und Robert Dohme, Berlin 1883, o.A.

Abb. 2: Uhrsaal in der Akademie der Künste, Blick auf die Südwand, 1898, aus: Berlin 1899, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, Taf. LV.

Abb. 3: Uhrsaal in der Akademie der Künste, Blick auf die Westwand, 1898, aus: Berlin 1899, *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance*, Taf. LVI.

Abb. 4: *Plan der Parterre-Säle des Kunstaustellungsgebäudes am Königsplatz*, 1901, aus: München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, o.A.

Abb. 5: *Teilansicht von Saal IX, Kabinett s. Hoh. Frhr. von Tucher, Rom*, 1901, aus: München 1901, *Meisterwerke der Renaissance*, o.A.

Abstact

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit der Präsentation von Kunstwerken der Renaissance auf deutschen Ausstellungen in der Zeit um 1900 auseinander. Im Zentrum der Untersuchung stehen Ausstellungen aus Privatbesitz, die während des Kaiserreichs vermehrt in den deutschen Städten veranstaltet wurden und sich in der Zeit der Jahrhundertwende verstärkt der Renaissancekunst widmeten. Sie dienten als ‚temporäre Museen‘ der Sichtbarmachung und Erforschung bislang unbekannter Kunstwerke und stellten kunsthistorische Inhalte und Zusammenhänge geschlossen dar, um so auf Bildung und Geschmack des Publikums wie auch der zeitgenössischen Künstlerschaft einzuwirken.

Das Phänomen der sogenannten Leihausstellung wurde von der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung bisher kaum gewür-

digt und soll nun im Sinne einer ersten Bestandsaufnahme am Beispiel zweier historischer Renaissance-Ausstellungen in den damals konkurrierenden Kunststädten Berlin und München vorgestellt werden. Im Fokus steht dabei die Frage nach den jeweiligen Organisations- und Inszenierungsstrategien, es soll untersucht werden, wie diese Privatbesitzausstellungen didaktisch gestaltet waren und ob sie einem konkreten Forschungs- beziehungsweise Bildungsanspruch folgten.

Author

Sandra Kriebel M.A., geboren 1986, studierte von 2004 bis 2010 Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Universität Leipzig und legte 2010 ihre interdisziplinär angelegte Masterarbeit unter dem Titel *Antikenrezeption in der klassizistischen Bildhauerei des 19. Jahrhunderts: Formen der Antikenadaption bei Emil Wolff (1802-1879)* vor. Seit 2011 ist sie Mitarbeiterin des vom BMBF geförderten Lehrprojektes Leipziger Sammlungsinitiative (LSI) an der Universität Leipzig. Sie arbeitet seit 2012 als Koordinatorin des Projektes sowie als Dozentin in den Bereichen Kunstgeschichte, Archäologie und Musikwissenschaft mit Schwerpunkt auf praxisorientierter und fächerübergreifender Lehre in den universitären Sammlungen. Sie promoviert derzeit an der Humboldt-Universität Berlin zum Thema *Ausstellungen alter Kunst aus Berliner Privatbesitz im Kaiserreich. Soziale und kulturpolitische Funktionen deutscher Leihausstellungen* (Arbeitstitel).

Title

Sandra Kriebel, *Renaissance-Ausstellungen aus Privatbesitz in Berlin und München um 1900*, in: *Exhibiting the Renaissance*, ed. by Angela Dresen and Susanne Gramatzki, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2015 (28 pages), www.kunsttexte.de.