

DIE SICHTBARKEIT DER IDEE

ZUR ÜBERTRAGUNG
SOZIOPOLITISCHER KONZEPTE IN
KUNST UND KULTURWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von
Iris Wenderholm, Nereida Gyllensvärd
und Robin Augenstein

DE GRUYTER

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
PATRIOTISCHE KUNST UND KUNSTBETRACHTUNG	
ANDREA VÖLKER Visualisierte Kunstgeschichte Die <i>Deutsche Jahrhundertausstellung</i> 1906 und der Wandel musealer Sammlungspräsentationen am Beispiel der Hamburger Kunsthalle	3
MARINA BECK Die museale Inszenierung der Nation Das Berliner Zeughaus als Ort der Nationenbildung	27
LAURA VOLLMERS Im Angesicht der totgeglaubten <i>deutschen</i> Kultur Gustav Pauli und nationalistische Theorien der Kunstgeschichte im Kontext des Ersten Weltkrieges	51
BARBARA SCHELLEWALD »[...] mit vulkanischer Gewalt als eine großartige Feuersäule aus der deutschen Erde« Noch einmal: Veit Stoss und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus	69
CHRISTINA IRRGANG Ideo-fotografische Vorlagen Heinrich Hoffmanns Bildbände als Strategie der nationalsozialistischen (Bild-)Politik	97

JULIUS REDZINSKI	
Von der <i>Frontgemeinschaft</i> zur <i>Volksgemeinschaft</i> Franz Eichhorsts Freskenzyklus im Rathaus von Berlin-Schöneberg im Kontext der nationalsozialistischen Interpretation des Ersten Weltkriegs	109
KULTURWISSENSCHAFTLICHE ARBEIT UND METHODE ALS GESELLSCHAFTLICHE PRAXIS	
YANNIS HADJINICOLAOU	
Der Bildvergleich als methodisches Instrument: Frederick Antal im Museum	129
KERSTIN BUSCH	
»Nur noch laienhafte Bildchen« Die <i>Sammlung Wilhelm-Kästner</i> am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg	147
VERONIKA ZÖLLER	
Ein Moment des Scheiterns Kurt Gerstenbergs <i>Ideen einer Kunstgeographie Europas</i>	165
NEREIDA GYLLENSVÄRD	
Besichtigungsfahrt, allein zum fachwissenschaftlichen Zweck? Zum kulturpolitischen Potential einer Studienreise durch das besetzte Frankreich (1941)	185
CHRISTIN RUPPIO	
»Politik mit anderen Mitteln« Impulse – Architektur und Ausstellungen im Umfeld des Hagener Folkwang um 1900	211
GREGOR CHRISTOPHER MEINECKE	
Wilhelm Niemeyer und das Problem der <i>Generation</i>	229

KONSTRUIERTE TRADITIONEN UND POLITISCHE UMRÜCKE	
LYDIA CONSTANZE KRENZ	
Tradition und Moderne, Ideologie und Identität Der Tiroler Heimatschutzverein zwischen 1908 und 1945	257
DOROTHEE GLAWE	
Die Nation als Erlösung Zur Adaption des christlichen Reliquienkultes als Propagandamittel im Nationalsozialismus	275
DARJA JESSE	
»closed permanently and taken into custody« Die <i>German War Art Collection</i> und der Topos der gefährlichen Kunst	295
KLARA VON LINDERN	
Nationales Erbe? Die Dresdner Jubiläumsausstellung zu Caspar David Friedrich von 1974/75 im Spannungsfeld fachwissenschaftlicher und kulturpolitischer Diskurse	313
BIRGIT HOFFMANN	
Wolfgang Schöne und Martin Warnke Paradigmenwechsel am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg	329
Personenregister	347
Abbildungsnachweise	353

Visualisierte Kunstgeschichte

Die *Deutsche Jahrhundertausstellung* 1906 und
der Wandel musealer Sammlungspräsentationen
am Beispiel der Hamburger Kunsthalle

In den Sammlungspräsentationen nationaler wie internationaler Kunstmuseen wird seit Jahrzehnten ein einheitlicher Kanon zentraler Künstler*innen generiert und zitiert. Für die Kunst des 19. Jahrhunderts konzentriert sich diese Auswahl in Deutschland zumeist auf eine bi-nationale Erzählung. Den französischen ›Ikonen‹ der Epoche – Paul Cézanne, Gustave Courbet, Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet oder Auguste Renoir – werden nationale ›Pendants‹ wie Lovis Corinth, Wilhelm Leibl, Max Liebermann oder Adolph Menzel gegenübergestellt. Der internationale Vergleich verdeutlicht darüber hinaus einen Konsens in Bezug auf die präsentierte Entwicklungsgeschichte. Hergeleitet aus der Romantik und weitergeführt bis zum Expressionismus stehen die vermeintlichen ›Widersacher‹ und anti-akademischen Oppositionen verschiedener Nationen im Mittelpunkt, so die Impressionisten, Sezessionisten oder auch die russischen Peredwischniki. Während heute Großstadt- und Landschaftsszenarien oder gesellschaftskritische Genremalereien mit ihrem offenen Pinselduktus die Hauptsäule der Museen einnehmen, sind die Bildthemen und monumentalen Formate der akademischen Salon- und Historienmalerei zumeist aus den Dauerausstellungen verschwunden und als unzeitgemäß oder unbedeutend ins Depot verbannt, veräußert oder an andere Häuser weitergereicht.¹ Konstruiert und etabliert wird eine vereinheitlichte, nahezu normiert lineare Entwicklungsgeschichte von der Romantik über den Realismus, Naturalismus und Impressionismus bis zur modernen Kunst.

Doch wie kommt es in Deutschland zu einer musealen Einheitserzählung, obwohl die historischen und politischen Hintergründe einzelner Häuser grundverschieden sind, indem sie auf bürgerliche, fürstliche wie auch monarchische Sammlungen zurückgehen? Welche Ideen und Intentionen lassen sich in den ersten musealen Präsentationen erkennen? Und wie werden sie innerhalb des Museums mit Hilfe ausgewählter Werke sichtbar gemacht? Warum und wie kommt es schließlich von den lokalpatriotischen Erzählungen, etwa in Hamburg oder Berlin, zu einer national vereinheitlichten Kunstgeschichte und schließlich zu einer bi-nationalen Kanonisierung der Kunst

des 19. Jahrhunderts? Zunächst werden die Präsentationen und Sammlungsbestände der 1870er bis 1890er Jahre der Hamburger Kunsthalle denen der Nationalgalerie in Berlin gegenübergestellt. Als Katalysator einer nationalen Angleichung, unabhängig von Ort und Museumstypus, wird die 1906 in der Nationalgalerie gezeigte *Jahrhundertausstellung der Deutschen Kunst 1775–1875* herausgestellt, an der Alfred Lichtwark als erster Direktor der Hamburger Kunsthalle federführend beteiligt war. Die Ausstellung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, »[d]ie Werke all jener Bescheidenen und Vergessenen« zusammenzutragen und der akademischen Malerei entgegenzusetzen.² Mit ihr sollte eine Kunst in die Nationalgalerie Einzug halten, die sich an Farbe und Form orientierte und sich außerhalb der Akademien formiert hatte.

Der Aufsatz basiert auf den Forschungserkenntnissen der durch die Gerda Henkel Stiftung geförderten Dissertation *Kunst, Kanon und Museum. Die (Re-) Präsentation der Kunst des 19. Jahrhunderts. Eine exemplarische Analyse am Beispiel der Hamburger Kunsthalle*.³ Gleichzeitig bereitet der vorliegende Beitrag einen dreimonatigen Forschungsaufenthalt am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris vor. Es handelt sich daher um einen komprimierten Zwischenstand sowie einen Ausblick auf das noch laufende Forschungsprojekt.

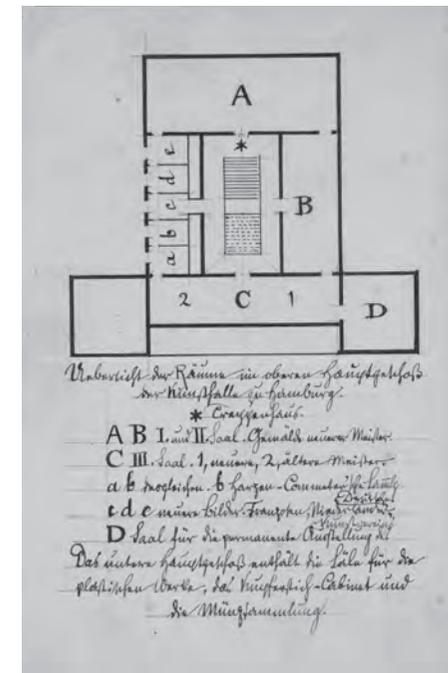
Die Hamburger Kunsthalle (1869–1886)

Ein bürgerliches Museum für die zeitgenössische Kunst

Vergleichen wir die Ersteinrichtung der Hamburger Kunsthalle mit dem heutigen Sammlungsrundgang, finden sich kaum noch Hinweise auf die 1869 präsentierte Kunst und ihre Erzählung. 150 Jahre Museumsgeschichte zeigen den wiederholten Wandel der Räumlichkeiten, Sammlungsbestände, Inszenierungspraxis,⁴ Vermittlungsformen wie auch der präsentierten künstlerischen Auswahl. Wieder und wieder haben sie sich ihren zeitlichen, politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten angepasst. Nur acht der damals 408 präsentierten Gemälde sind mittlerweile noch ausgestellt.⁵ Meist bilden vor allem die Museumsbauten und ihre Bildprogramme die einzig verlässlichen »Relikte« musealer Gründungsjahre.⁶

Im Hamburg der 1880er Jahre erfreute sich die Landschaftsmalerei großer Beliebtheit,⁷ jedoch war sie im nationalen Kontext der Akademieausstellungen und der gängigen Gattungshierarchie der Historienmalerei weiterhin untergeordnet. Daher mag es erstaunt haben, dass die kleinmeisterliche Gattung in monumentalen Zeitenzyklen, insbesondere der *Vier Jahres-* und *Tageszeiten* von Valentin Raths, im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle den repräsentativen Auftakt zur Gemäldegalerie im Obergeschoss bildeten.⁸

Überwiegend kleinere und mittlere Leinwandformate fanden sich in der ersten Präsentation der Hamburger Kunsthalle.⁹ Mit dem Fokus auf Landschafts- (31%), Genremalerei (23%) und Porträts (16%) lassen sich nur elf Gemälde der Historienmalerei mit Bezug auf geschichtliche Ereignisse zuord-



1. Martin Gensler, Grundriss Hamburger Kunsthalle, Zeichnung, 1870, Hamburg, Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle.

nen (3%) – ein Bildthema, das die kaiserlich-königlichen Museen dieser Jahrzehnte hingegen dominierte. Der Schwerpunkt der Sammlung lag im Eröffnungsjahr einerseits auf der nationalen, andererseits auf der zeitgenössischen¹⁰ Kunst. Dies spiegelt sich sowohl in der Raumverteilung der Gemäldegalerie als auch im Verzeichnis von 1869: 181 von 365 national zuzuordnenden Werken gehörten der deutschen Malerei an (49%).¹¹ Lediglich drei Künstlerinnen lassen sich mit jeweils einem Werk im Bestand finden.¹²

Der vom Hamburger Maler Martin Gensler gezeichnete Grundriss von 1870¹³ zeigt die erste Raumeinteilung und verdeutlicht die Schwerpunktsetzung (Abb. 1): Der erste Hauptsaal der Gemäldegalerie (A), heute als *Makart-Saal* bekannt, wie auch die drei links gelegenen Seitenkabinette waren der »modernen deutschen Kunst« gewidmet. Rechts des großen Saals, im Süd- und heutigen Beckmann-Saal (B), fand sich der Raum der »außerdeutschen Künstler des 19. Jahrhunderts«. Drei der kleinen Nordkabinette linksseitig der Treppe (c, d, e) waren dezidiert den »Franzosen«, »Niederländern« und »Deutschen« gewidmet.¹⁴ Der Kunst der Alten Meister war die Hälfte des »schmalen Saals« gegenüber dem Treppenaufgang (C) vorbehalten wie auch die zwei daran anschließenden Kabinette (a und b). Die zweite Hälfte des »schmalen

Saals« zeigte erneut »neuere Arbeiten«. ¹⁵ Im Eckpavillon (D) war die *Permanente Ausstellung* des Kunstvereins zu sehen.

Die frühen Bestände bildeten einen Querschnitt des bürgerlichen und privaten Kunstgeschmacks aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Hochkarätige Privatsammlungen gelangten zwischen 1850 und 1869 in den Besitz der *Städtischen Gemälde-Galerie* und bedingten den Bau eines öffentlichen Museums. Allein für das Jahr 1863 sind die Vermächtnisse von Georg Ernst Harzen, Johann Matthias Commeter, Beer Carl Heine und Nicolaus Hudtwalcker zu nennen. ¹⁶

Hamburg hatte im 19. Jahrhundert weder eine Akademie noch den Bedarf an repräsentativen Staatsaufträgen. Daher ließen sich in der Stadtrepublik kaum historische Bildthemen finden. Das Interesse an der Visualisierung nationaler Geschichte war gering. Wenden wir den Blick hingegen auf die *Königliche Nationalgalerie* ¹⁷ in Berlin (1876) oder die Neue Pinakothek in München (1853), zeigen sich verschiedene Auslegungen ›deutscher‹ Geschichte: In Berlin fand die Inszenierung der Nation [– Beck] mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs 1871 ihren Höhepunkt. ¹⁸ In München dominierte hingegen das Mäzenatentum Ludwig I. als zentralem Förderer der deutschen Kunst das Bildprogramm. ¹⁹ Beide Museen wurden für die zeitgenössische Kunst des 19. Jahrhunderts errichtet, die auch den Hauptbestand der Kunsthalle bildete, und bieten daher einen sinnvollen Vergleich.

Die *Königliche Nationalgalerie* als Instrument nationaler Identitätsstiftung (1876)

Während sich die Hamburger Kunsthalle als selbstbewusstes Bürgermuseum aus verschiedenen Privatsammlungen zusammensetzte, diente die Nationalgalerie als Instrument nationaler Identitätsstiftung im Kontext kaiserlicher Kulturpolitik. Zwei doppelgeschossige Hauptsäle des 1876 eröffneten Museums waren Peter Cornelius gewidmet, dem führenden Künstler der Nazarener in Rom, mitverantwortlich für die Wiederbelebung der Freskomalerei in Deutschland. In den *Cornelius-Sälen* fanden sich über 70 Kartonzeichnungen, so auch für den nicht ausgeführten Campo Santo, die Grabstätte der Hohenzollern im Berliner Dom – einige von ihnen bis zu sieben Metern hoch. ²⁰ Eine vergoldete Büste des Bildhauers August Wittig setzte Cornelius vor der Apsis ein ultimatives Weihebild (Abb. 2). Seine exponierte Stellung zeigt die Bedeutung, die man ihm 1876 zumaß und definierte Cornelius als Höhepunkt der nationalen Kunstentwicklung.

Auch im Umfang der präsentierten Werke lassen sich Hamburg und Berlin vergleichen: Über 400 Werke waren in der Nationalgalerie ausgestellt – 391 Gemälde, 85 Kartons und 16 plastische Werke. ²¹ Bis 1903 fanden sich in der Sammlung allein 119 historische Darstellungen von 69 Künstlern, Allegorien und literarische Bildthemen hierbei ausgenommen. ²²



2. Blick in die Nationalgalerie, 2. Corneliusaal, Fotografie, 1879, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv.

Die erste Etage der Nationalgalerie vereinte in den 1890er Jahren Schlüsselszenen preußischer Geschichte und der jüngst vollzogenen Reichsgründung, oftmals in Aufträgen an Künstler herangetragen: die Völkerschlacht bei Leipzig 1813 oder den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71. ²³ Es folgten die zweigeschossigen Cornelius-Säle und in den umliegenden Kabinetten der dritten Etage die mittelgroßen Leinwandformate der Sammlung Wagener. Der Bankier Joachim Heinrich Wilhelm Wagener hatte seine private Sammlung 1861 König Wilhelm I. vermacht, um mit ihr die Gründung der späteren *National-Galerie* zu initiieren. Der Abgleich des ersten Verzeichnisses von 1861 verdeutlicht dann ebenfalls das durchaus bürgerlich protestantische Profil mit einem Schwerpunkt auf Landschaftsmalerei. ²⁴ Die Ersteinrichtung der Nationalgalerie relativierte jedoch die Bedeutung der Sammlung innerhalb der Präsentation: In den kleinen Kabinetten des dritten Geschosses wurde sie

von den Monumentalformaten der zwei Hauptetagen ins Abseits gedrängt. Sie entsprach nicht den identitätsstiftenden Forderungen, die das wilhelminische Berlin an die Nationalgalerie stellte.

Hamburgische Sammlungsschwerpunkte unter Alfred Lichtwark (1886–1895)

In den Beständen und dem Bildprogramm der Hamburger Kunsthalle spiegelte sich hingegen die Selbstermächtigung des Bürgertums. Auch die ehrenamtliche *Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle* gehörte der Hamburger Sammler- und Künstlerschaft an und wusste diese adäquat zu vertreten.²⁵ Ohne direktoriale Führung unterlag das Museum zunächst keiner wissenschaftlichen Betreuung.²⁶

Dies sollte sich mit Amtsantritt Alfred Lichtwarks als erstem Direktor ab 1886 jedoch ändern. Lichtwark begann zunächst mit der starken Reduzierung der gezeigten Werke. Da er bis zur Wiedereröffnung nach einem Erweiterungsbau im Dezember 1886 kaum Zeit hatte, sich in inhaltliche Belange einzuarbeiten, waren die Werke weiter nach ihren Größen und Datierungen geordnet. Weder gab es den Versuch, eine Entwicklung der Kunstgeschichte zu skizzieren, noch regionale Schwerpunkte oder Protagonist*innen hervorzuheben. Die nähere Betrachtung des Hauptsaaals von 1886 (heute *Makart-Saal*) zeigt verschiedene Sujets (Abb. 3): Historie, Genre, Mythologie und Landschaft. Vor allem ihre Entstehungszeit, von den 1850ern bis in die unmittelbare Gegenwart von 1886,²⁷ eint die Exponate. Neben einem nationalen Fokus lassen sich auch vereinzelt belgische und französische Werke ausmachen. Der Hauptsaal gibt eine gute Vorstellung der Sammlungspräsentationen der Hamburger Kunsthalle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und verdeutlicht den Unterschied zur Inszenierungspraxis und Werkauswahl der Nationalgalerie.

Zwischen 1887 und 1895 konzentrierte sich Lichtwark zunehmend auf eine regionale Schwerpunktsetzung und führte »Hamburgische« Sammlungsbereiche ein.²⁸ So entstanden 1888 die *Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, die das 15. bis 18. Jahrhundert umfasste, im Folgejahr die *Sammlung Hamburgischer Landschaften* und schließlich 1890 die viel rezipierte *Sammlung von Bildern aus Hamburg*, die zeitgenössische Künstler mit Auftragsarbeiten in und um Hamburg versah und so u. a. Max Liebermann, aber auch die Franzosen Pierre Bonnard und Édouard Vuillard in die Stadt brachte.²⁹ 1895 eröffnete er mit den *Hamburgischen Meistern des 19. Jahrhunderts* die letzte regionale Abteilung. Erstmals wurde die Epoche zeitlich abgeschlossen und historisch als 19. Jahrhundert definiert.

Der Raum einte erneut verschiedene Sujets – Landschaft, Historie, Porträts, Marine- und Genremalerei – und betonte die Vielseitigkeit der Hamburger Künstler (Abb. 4). Hier waren u. a. die Werke von Louis Asher, Günter Gensler,



3. Hamburger Kunsthalle, Blick in den Hauptsaal der Gemäldesammlung, Fotografie, 1886, Hamburg, Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle.



4. Hamburger Kunsthalle, Blick in die Sammlung Hamburgischer Künstler des 19. Jahrhunderts, Fotografie, 1895, Hamburg, Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle.

Hermann Kauffmann, Anton Melbye, Bruno Piglhein, Carl Rodeck, Philipp Otto Runge, Valentin Ruths, Hermann Steinfurth und Adolf Friedrich Vollmer ausgestellt. Viele der Gemälde hatten sich bislang in der »Reserve« befunden und waren mittlerweile, laut Lichtwark, »aus dem Stadium des Veralteten in das des Historischen übergegangen.«³⁰ Bereits ein Jahrzehnt später wurde diese regionale Auswahl in Hinblick auf das Anwachsen der Sammlung erneut modifiziert und eine Vielzahl der Arbeiten wieder ins Depot verbracht: »Eine ganze Reihe vergessener oder zurückgedrängter Künstler von mehr als örtlicher Bedeutung konnte aufs neue zur Geltung gebracht werden. [...] Ein Teil der jetzt ausgestellten Bilder wird, wenn sie ihre Aufgabe, den Gang der allgemeinen und individuellen Entwicklung klarzustellen, erfüllt haben, magaziniert werden können«, so Lichtwark 1905.³¹

Es wird deutlich, wie sehr sich die Sammlungspräsentation bereits in ihren ersten drei Jahrzehnten – von Eröffnung 1869 bis 1895 – verändert hatte. Kaum eines der zur Eröffnung präsentierten Werke war 1895 noch sichtbar.³²

Die *Jahrhundertausstellung* 1906 – Beginn einer einheitlichen Erzählung?

Die *Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst*³³ von 1906 fungierte als Katalysator eines programmatischen Kanonwechsels. Wie zu zeigen sein wird, bedingte sie eine deutschlandweite Annäherung der musealen Präsentationen und deren nationale Ausrichtung. Über einen zeitlichen Rahmen von zehn Jahren wurde die Ausstellung durch die Protagonisten der damaligen Museums- und Kulturlandschaft entwickelt und realisiert: Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Hugo von Tschudi, Direktor der Berliner Nationalgalerie, Woldemar von Seidlitz, vortragender Rat der Generaldirektion der Königlichen Sammlung Dresden sowie Kunstkritiker und Literat Julius Meier-Graefe. Mit über 2.000 Exponaten, nationale und internationale Leihgaben aus musealen und privaten Sammlungen, eröffnete die temporäre Ausstellung am 24. Januar 1906 in der Berliner Nationalgalerie, am 8. Februar in vier weiteren Sälen des Neuen Museums.³⁴ Die museal etablierte, akademische Historienmalerei wich einer zunehmend durch Farbe und Form bestimmten Werkauswahl. In Anlehnung an die in Paris gezeigte *Centennale* von 1900 wurde in der Nationalgalerie eine Entwicklungslinie der deutschen Landschafts-, Bildnis- und Genremalerei aus der Zeit von 1775 bis 1875 skizziert, die sich zwar an den Sujets der französischen Kollegen orientierte, sich jedoch in topografische Schwerpunkte einteilte. Die Ausstellung schloss auch Österreich und die Schweiz als deutschen Sprachraum mit ein und verdeutlichte den Zusammenhalt einer Kulturnation.³⁵ Unter Einbeziehung regionaler Lokalausschüsse, Museen, Privatsammler*innen und internationaler Expertise führte das ambitionierte Projekt zu einer Neubewertung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Viele der 2.000 Exponate wurden im Anschluss

an die Ausstellung von musealer Seite erworben und stellen heute »Meisterwerke« der Sammlungspräsentationen dar. Bis jetzt bilden die monografisch präsentierten Künstler der *Jahrhundertausstellung* um Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Caspar David Friedrich, Wilhelm Leibl, Max Liebermann und Adolph Menzel die Protagonisten dieser Epoche und den gängigen kunsthistorischen Kanon in Museum und Literatur. Die Gemälde der damals unter starker Kritik vernachlässigten Historienmaler befinden sich hingegen zumeist noch immer in den Depots und sind weitgehend in Vergessenheit geraten.

Bereits 1897 hatten sich Lichtwark, Seidlitz und Tschudi über die ersten Ideen und Planungsschritte einer »Revisionsausstellung«³⁶ verständigt. Damals war diese noch parallel zu der Pariser *Centennale* für das Jahr 1900 geplant.³⁷ Tschudi hatte sich mit Amtsbeginn an der Nationalgalerie 1896 zunächst einer Neusortierung der Sammlung gewidmet und den für ihn nötigen Erwerbungen der französischen Moderne. Doch entsprachen die zeitgenössischen Werke der Franzosen weder ästhetisch noch politisch den damaligen Vorstellungen von Museumskunst im wilhelminischen Berlin. Die an Tschudis Ankaufpolitik geknüpften Debatten und der Disput über die französische Moderne werden mitunter für den Aufschub der Ausstellung verantwortlich gewesen sein.³⁸ Da Kaiser Wilhelm II. zunehmend in die Werkankäufe und Stiftungen intervenierte und Tschudis Pläne für die Nationalgalerie durchkreuzte, nennt Sabine Beneke die *Jahrhundertausstellung* einen »notwendigen taktischen Zwischenschritt [...], um auf der Basis einer modernen Sicht auf die deutsche Kunst erfolgreicher die Öffnung für die internationale Moderne voranzutreiben.«³⁹ Mit der Rückkehr von Meier-Graefe aus Paris wurde die Planung 1904 erneut aufgenommen.⁴⁰ Um die notwendige Beteiligung Münchens, der zentralen Kunst- und Akademiestadt Deutschlands, zu sichern, kam 1905 Franz von Reber als Direktor der Staatlichen Gemäldesammlungen zum Vorstand hinzu.⁴¹ Durch die Konkurrenz beider Städte galt es Überzeugungsarbeit zu leisten, um die Münchener für den Ausstellungsstandort Berlin zu gewinnen. Da eine Finanzierung von preußischer Seite und die damit verbundene Abhängigkeit das Vorhaben gefährdet hätten, verständigte man sich auf eine private Finanzierung.⁴² Obwohl Kaiser Wilhelm II. das Protektorat über die Ausstellung dem Kronprinzen übergab, erteilte er die Genehmigung, die Nationalgalerie als Ausstellungsort für die national ausgerichtete Werkschau zu nutzen und bewilligte Leihgaben aus den Schlössern. Auch waren die Könige von Dänemark, Norwegen und Schweden, der Kaiser von Österreich, der Kaiser des russischen Reiches sowie die Schweizer Regierung in das Projekt involviert.⁴³ Dies sicherte dem Vorhaben den offiziellen Charakter und legitimierte den Anspruch einer neuen Kunstgeschichtsschreibung.

Die Organisation der Ausstellung teilte sich in Vorstand, Förderer, Auswahlkommission und Lokalausschüsse. Staatliche Unabhängigkeit sicherte das Komitee der Förderer, in dem jedes Mitglied das Unternehmen mit 10.000 Mark unterstützte.⁴⁴ Einfluss auf die Auswahl der Exponate hatten sie

jedoch nicht.⁴⁵ Nationale und internationale Museumsdirektoren, Künstler*innen und Sammler*innen sowie weitere Fachkräfte bildeten in verschiedenen Zentren Lokalausschüsse. Sie trafen eine Vorauswahl von Werken aus der Zeit von etwa 1775 bis 1875. Hierfür waren eine weitreichende Recherche und Sichtung musealer und privater Sammlungen im nationalen wie internationalen Raum von Nöten. Mit Leihgaben aus Museen, Privatsammlungen und Schlössern präsentierten sie dem Vorstand im Sommer 1905 verschiedene Lokalausstellungen.⁴⁶ Zu den etwa 150 Mitgliedern der Lokalausschüsse zählten Gustav Pauli für Bremen, Karl Woermann für Dresden, Karl Ernst Osthaus für Hagen [→ Ruppio], Aby Warburg und Justus Brinckmann für Hamburg und Harry Graf Kessler für Weimar. Auch Städte wie London und St. Petersburg waren beteiligt.⁴⁷ Tschudi sichtete die Ausstellungen in Russland und Skandinavien, Seidlitz in Mitteldeutschland und Dresden und Lichtwark reiste nach Hessen, zum Oberrhein und in die Schweiz. Tschudi und Lichtwark trafen gemeinsame Auswahl in München, Tschudi und Seidlitz widmeten sich Hamburg.⁴⁸

Allein die umfangreiche Vorarbeit und die Relevanz der national wie international beteiligten Personen verdeutlichen die Dimensionen des Großprojektes und die daran geknüpften Erwartungshaltungen. Der gezielt gewählte Ausstellungsort der Königlich Preußischen Nationalgalerie, die Bewerbung der Ausstellung durch Plakate innerhalb Deutschlands sowie eine Vielzahl an fachspezifischen und populären Publikationen sicherten darüber hinaus ihren offiziellen Charakter. Es handelte sich um eine national relevante Großausstellung, heute in ihrem Umfang kaum mehr vorstellbar, die eine neue »nationale Kunstgeschichte« generierte und museal präsentierte. Als erste temporäre Ausstellung füllte sie alle Räume der Nationalgalerie und gab eine modernistische Vorstellung des vormals kaiserlich-königlich geprägten Museums.⁴⁹

Intention und Schwerpunktsetzung der *Jahrhundertausstellung*

»[D]a in Deutschland die Akademien fast unbedingt herrschten, so war auch das Bild der deutschen Kunst im wesentlichen von diesen Richtungen bestimmt. Dieses Bild war aber ein falsches, zum mindesten unvollkommenes, denn es fehlt ihm der gesundeste und lebensvollste Teil der künstlerischen Produktion. Dieses Bild zu vervollständigen, war die Aufgabe der Jahrhundertausstellung. [...] [D]ie Kunstakademien haben sich in diesem Jahrhundert jedem gesunden Fortschritt feindlich gezeigt, dagegen aber durch die leichte Zugänglichkeit und die schablonenhafte Ausbildung das Künstlerproletariat ins Ungemessene gesteigert. [...] Die ganze Entwicklung der französischen Malerei hat sich abseits von der Akademie, ja im Gegensatz zu ihr vollzogen. [...] Eine viel größere und weit schlimmere Rolle spielten die Akademien in den deutschen Kunststädten, wo das Gegengewicht einer freien Künstlerschaft fehlte [...].«⁵⁰

In der Einleitung des Katalogs benennt Tschudi die zwei zentralen Konstanten der Ausstellung: zum einen das Vorbild und die stete Parallelisierung mit der französischen Moderne,⁵¹ zum anderen die Abgrenzung zur Akademie und der damit verbundenen Historienmalerei. Die Auswahl der Künstler und Werke sowie deren Legitimation unterlagen diesen Kriterien. Wie bereits der Arbeitstitel der »Revisionsausstellung« suggeriert, galt es, die etablierte Darstellung einer akademisch-deutschen Kunstgeschichte zu revidieren. Zielsetzung war es, einen »modernen« Gegenentwurf zu präsentieren und museal zu etablieren. Entgegen des akademischen Kanons, der auf feinmalerschen Techniken und historischen Bildsujets beruhte, vereinte die Jahrhundertausstellung erstmals ausschließlich eine formalästhetische, auf Farbe und Form konzentrierte Auswahl. Naturalismus und Realismus wurden ins Zentrum einer nationalen Kunstgeschichtserzählung des 19. Jahrhunderts erhoben. Die »Verkannten, die spät Erkannten und auch die Ungekannten« galt es hervorzuheben.⁵²

Frankreich und seine von den Akademien unabhängige Kunstszene gingen beispielhaft voran. Zu der 1900 in Paris gezeigten *Centennale* schreibt Tschudi: »Keine wirkliche Begabung brauchte zu verkümmern. Und es ist nicht zu vergessen, daß für die Malerei des 19. Jahrhunderts Frankreich der klassische Boden ist«. In Paris solidarisierte sich das enge Netzwerk aus modernistischen Sammler-, Künstler- und Galerist*innen. »Mit unwiderstehlicher Macht zog die Hauptstadt alle Talente an sich.« »In all diesen Punkten lagen die Verhältnisse für das deutsche Unternehmen sehr viel ungünstiger. [...] Es fehlte [...] der natürliche Mittelpunkt, nach dem alle Talente gravitieren.«⁵³

Im Gegensatz zur *Centennale* präsentierte die Jahrhundertausstellung keine nationale, lineare Kunstgeschichtserzählung. Sie führte vielmehr unterschiedliche Kunstzentren und deren Protagonisten vor und sollte Anstoß zum weiteren Forschen und Sammeln auf regionaler sowie anti-akademischer Ebene geben. Dass diese Ambition glückte, zeigt sich beispielhaft und repräsentativ an der nach 1906 einsetzenden Rezeption Caspar David Friedrichs [→ von Lindern].⁵⁴

Den zeitlichen Bogen zwischen 1775 und 1875 spannten die Verantwortlichen aus dem »Bruch zum Rokoko« bis zum »Eintritt der impressionistischen Kunstanschauung«. ⁵⁵ Damit vermied man eine unmittelbare Positionierung zu den Secessionen sowie der französischen Moderne – eine diplomatische Lösung in Hinblick auf die Debatten um Tschudis Neuerwerbungen der Vorjahre. 1874 hatten die französischen Impressionisten ihre erste Ausstellung im Pariser Atelier des Fotografen Nadar gezeigt. Das französische Vorbild wurde im deutschsprachigen Raum schnell aufgenommen. In den verschiedenen Kunstzentren entstanden ähnlich anti-akademische Künstlervereinigungen, so beispielsweise 1892 die Münchener, 1897 die Wiener oder 1898 die Berliner Secession. Trotz des zeitlichen Abschlusses mit 1875 sprach die Ausstellung Max Liebermann, einem der wenigen noch lebenden Künstler, am

Ende des Rundgangs eine Sonderposition zu: Einige seiner 20 Werke waren nach 1875 entstanden und bildeten so das *Résumé* der skizzierten Entwicklung in der Überleitung zur zeitgenössischen Kunst.⁵⁶

Ausstellungsrundgang

Im Abgleich des von Beneke rekonstruierten Grundrisses⁵⁷ mit den Katalogen und Führern⁵⁸ sowie 13 historischen Postkarten,⁵⁹ die einzelne Raumansichten dokumentieren, wird ein Rundgang durch die Ausstellung möglich. Neben den regionalen Schwerpunkten des föderalistischen ›Deutschlands‹ zeigte der zeitgenössische Teil der Ausstellung vor allem monografische Räume.

Chronologisch begann der Rundgang mit der Porträtkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Vestibül des dritten Geschosses der Nationalgalerie.⁶⁰ Hauptvertreter waren Daniel Chodowiecki (15 Werke) und Anton Graff (22 Werke). Der Fokus lag vor allem auf bürgerlichen Interieurs und Porträts. Es folgten die deutschen Künstler in Rom – Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch sowie die Kunst der Nazarener um Peter Cornelius, Franz Pforr, Philipp Veit und Julius Schnorr von Carolsfeld. Rom galt zu dieser Zeit als Exil für die ›Akademie-Flüchtlinge‹. Dieser Auftakt überrascht im Tenor der Ausstellung wohl kaum. Interessant auch hier die verwendeten Analogien zu Frankreich, so die »Beeinflussung durch [...] Poussin« wie auch die betonte »Zartheit der Luftstimmung, [...] wie wir ihnen erst zehn Jahre später bei Corot wieder begegnen«.⁶¹ Doch distanzierte sich die Ausstellung von den historischen Bildthemen der Nazarener. So waren im Hauptgeschoss die gesamten Kartonzeichnungen von Peter Cornelius für die Laufzeit der Ausstellung hinter eingezogenen Holzwänden verblendet. Neben dem chronologisch-gattungsspezifisch ausgerichteten Entrée und den monografischen Sälen im Erdgeschoss verteilten sich die Räume, dem Föderalismus im 19. Jahrhundert entsprechend, nach regionalen Zentren. Neben den geläufigen Akademiestädten kamen Hamburg und Frankfurt hinzu, die »ein eingessenes Künstlertum von einigermaßen lokaler Färbung« besaßen.⁶²

Die größten Kabinette des dritten Geschosses waren Hamburg und Wien gewidmet. Im Übergang von den Nazarenern in den Hamburger Saal hob man Friedrich Wasmann (33 Werke) hervor, seine »ehrliche unakademische Art der Naturwiedergabe«, die »geradezu impressionistisch locker und farbig« anmute.⁶³ Des Weiteren hieß es, Hamburg käme »auf der Ausstellung, dem tatsächlichen Zustand vielleicht nicht ganz entsprechend, besser zur Geltung, da hier schon ganz zielbewußt gesammelt worden war und die Kunsthalle ihr reiches Material bereitwillig herlieh.«⁶⁴ Durch seine Vorarbeit war es Lichtwark somit gelungen, Hamburg eine nationale Relevanz einzuräumen und sogar der prominenten Akademiestadt Wien direkt gegenüberzustellen. Als Protagonisten wurden Julius Oldach, Christian Morgenstern und Valentin Ruths mit jeweils 12 Werken ins Feld geführt – Künstler,

die bereits im Zuge der von Lichtwark eingerichtete Sammlungsabteilung *Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts* Erwähnung fanden. Obwohl Philipp Otto Runge (12 Werke) im Hamburger Saal prominent positioniert war, fand er unter Tschudi auch harsche Kritik: Die »ins Freie« gesetzten »Atelierporträts« entsprachen für ihn nicht dem Qualitätsmaßstab der französischen Freilichtmalerei.⁶⁵

Vis-à-vis wurde Ferdinand Waldmüller (36 Werke) als Protagonist für Wien vorgeführt. Erneut begründet sich dies mit der Nähe zu Frankreich und dem Anti-Akademischen: »Obwohl er selbst Akademieprofessor war, sind seine Bilder so wenig akademisch als möglich. [...] Er ist ein Vorläufer des Pleinairismus, der [...] die im starken Sonnenlicht leuchtenden Farben wiederzugeben suchte.«⁶⁶

Die beiden Hauptsäle (*Cornelius-Säle*) im zweiten Geschoss waren Berlin (81 Exponate) und München (103 Exponate) als den Zentren der Kunst vorbehalten. Den ersten Saal sprach man München zu – sicherlich, um die Ausstellungsbeteiligung Bayerns zu sichern. Im Mittelpunkt stand unter anderem Wilhelm von Kobell (15 Werke). Die Jahrhundertausstellung habe »diesen wichtigen, zu Unrecht vergessenen Maler wieder zu Ehren gebracht.« – Im selben Zuge relativierte man: Obwohl er sich bemühe, »das bunte und bewegte Treiben auf der weiten von Wolkenschatten überflogenen Oktoberwiese wiederzugeben«, sei die »volle Lösung der Aufgabe [...] erst den französischen Impressionisten geglückt.«⁶⁷ Neben Carl Rottmann (5 Werke) war auch Karl von Piloty (3 Werke) präsentiert. Carl Spitzweg (33 Werke) erfuhr mit eigenem Kabinett eine besondere Würdigung, Wilhelm Leibl erhielt einen monografischen Raum im ersten Geschoss und wurde zu einer zentralen Figur der Ausstellung. An malerischer Qualität sei in ganz Deutschland nichts Besseres geleistet worden, heißt es im Katalog.⁶⁸

Im Übergang zum zweiten Hauptsaal und Berlin positionierte sich Tschudi jedoch klar zugunsten seiner Sammlung: »Es ist wohl keine Frage, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was Stärke und Eigenart der Begabungen betrifft, Berlin an der Spitze der deutschen Städte steht.«⁶⁹ Während Carl Blechen mit 32 Exponaten einen hohen Stellenwert einnahm, war der damals sehr bekannte und einflussreiche Historienmaler Anton von Werner lediglich mit zwei Bildnissen und einer Studie vertreten. Mit insgesamt 34 Werken würdigte man hingegen die historischen Bildthemen von Franz Krüger: »Die Parade auf dem Opernplatz von 1829 [...] und die vor dem Stadtschloß in Potsdam von 1840 [...] übertreffen in der Verteilung der Massen, der Weiträumigkeit des Stadtbildes und Einheitlichkeit und Schönheit der Tonwirkung die ähnlichen Bilder aus königlichem Besitz.«⁷⁰ Diese zwei hervorgehobenen Gemälde sind auch heute noch in der Sammlungspräsentation der Nationalgalerie zu sehen⁷¹ und den großformatigen Gemälden preußischer Geschichtsdarstellungen Adolph Menzels gegenübergestellt. Menzel auf der einen, Krüger und von Werner auf der anderen Seite – ein kuratorischer Handgriff, der die Modernität, dynamische Komposition und offene Pinselführung Menzels

hervorhebt und ihn von der akademischen und idealisierenden Feinmalerei abgrenzt.⁷²

Im Katalog von 1906 versucht Tschudi noch das Akademische Krügers abzumildern. Für die Werkbeschreibung verwendet er explizit Begriffe aus dem modernistischen Kontext, die allerdings weder mit Sujet noch Technik vereinbar sind: »[D]ie kleinen Figürchen [sind] mit einer impressionistischen Treffsicherheit gegeben, daß von den fürstlichen Teilnehmern jeder mit Namen benannt werden kann.«⁷³ Denn die feinmalisch-detaillierte Wiedergabe aller Beteiligten hat weder etwas mit der impressionistischen Malweise noch mit ihrer Intention in der Wiedergabe des Unmittelbaren und Ausschnitthaften gemein. Im zweiten *Cornelius-Saal* reiheten sich 1906 auch die Landschaften und Architekturen von Eduard Gaertner (12 Werke), Johann Erdmann Hummel (7 Werke), Karl Friedrich Schinkel (5 Werke) und Johann Wilhelm Schirmer (7 Werke) ein. Menzel, dem man im Vorjahr posthum eine Retrospektive mit etwa 1.000 Exponaten gewidmet hatte, wurde im Westkabinett neben dem Kuppelsaal in reduzierter Auswahl (23 Werke) präsentiert und erhielt daher keinen eigenen Raum im ersten Geschoss.

Düsseldorf, Stuttgart, Frankfurt und Weimar befanden sich in den Seitenkabinetten um den zweiten Hauptsaal herum. Dresden wurde in den Kabinetten der Apsis gezeigt – darin als Hauptvertreter Caspar David Friedrich (38 Werke) (Abb. 5) und Johan Christian Clausen Dahl (22 Werke). Obwohl Friedrich als eine der Hauptentdeckungen der Ausstellung galt, relativierte Tschudi auch seine Qualität im Vergleich mit den Franzosen:

»Die Malerei ist dünn und fast zaghaft, es fehlt ihr etwas die Lebensfülle des unmittelbar Geschauten. Man versteht das, wenn man hört, daß Friedrich nie ein Bild vor der Natur gemalt hat [...]. Auf einem Bilde seines Freundes Kersting sehen wir ihn in seinem Atelier [...]. Man denke an Manets Bild ›Das Atelier von Monet‹, der dargestellt ist, wie er in greller Sonne unter einem Zeltdach im Kahne sitzend malt.«⁷⁴

Neben Friedrich brachte die Ausstellung auch Georg Friedrich Kersting (8 Werke) und Ferdinand von Rayski (20 Werke) als zentrale Entdeckungen hervor. Die an dieser Stelle tatsächlich nur ausschnitthaften Vergleiche mit der französischen Kunst und ihren Protagonisten sowie das auffällige Vokabular, das eng mit ihrer Rezeption verbunden ist, verdeutlichten, wie sehr man sich mit Frankreich messen und in dessen Tradition stellen wollte. Die bereits in bürgerlichen Kreisen als fortschrittlich etablierte französische Malerei diente als Folie einer Neubewertung der nationalen Kunst. Damit sollte die Relevanz und die Wertigkeit der bislang vernachlässigten anti-akademischen Künstler statuiert werden.

Über das weitläufige Treppenhaus der Nationalgalerie, in dem sich die monumentalen Bildformate Hans Makarts und Anselm Feuerbachs befanden, ging der Rundgang schließlich ins erste Geschoss. Hier bildeten monografi-



5. *Deutsche Jahrhundertausstellung, 2. Geschoss Nationalgalerie, Raumaufnahme Caspar David Friedrich, Postkarte, 1906, Oslo, Nasjonalbiblioteket.*

sche Räume das Résumé der Ausstellung. Als Protagonisten des 19. Jahrhunderts fungierten die Künstler als Überleitung zur zeitgenössischen Kunstproduktion und wurden teils retrospektiv präsentiert: Anselm Feuerbach (68 Werke), Hans von Marées (32 Werke) und Max Liebermann (20 Werke) in den Westkabinetten, im Ostteil Arnold Böcklin (46 Werke), Hans Thoma (29 Werke), Wilhelm Trübner (31 Werke) und Wilhelm Leibl (43 Werke). Obwohl die hier präsentierten Künstler bereits national wie international wohlbekannt waren und auch Anerkennung erfahren hatten, war es das Bestreben der Ausstellung, sie in den Reigen der Museumskunst und somit in den offiziellen Kanon der nationalen Kunst zu erheben. Akademische Historienmalerei war zugunsten einer profanen Genre-, Landschaft- und Bildnis-kunst ersetzt worden.

Museale Rezeption der Ausstellung

Die große Öffentlichkeitswirkung der Jahrhundertausstellung und ihre nationale wie internationale Rezeption steigerten den Marktwert der gezeigten Künstler und Exponate. Sie beförderte die Verhandlungen mit den Leihgebern, die namentlich in den offiziellen Katalogen angeführt waren. Insbesondere von musealer Seite wurden zentrale Werke erworben und bilden noch heute ›Meisterwerke‹ der Sammlungspräsentationen der Epoche. So schreibt Lichtwark für Hamburg von »mannigfachem Zuwachs«⁷⁵. Für die Erwerbungen aus der Ausstellung seien von Staatsseite besondere Mittel bewilligt worden, die Verhandlungen jedoch noch nicht abgeschlossen, sodass die Präsen-

tation des gesamten Neubestandes noch warten musste.⁷⁶ Tschudi verwies für die Nationalgalerie auf »weit über 1000 Bilder und etwa 270 Skulpturen« als Neuerwerbungen aus dem Menzel-Nachlass 1905 wie aus der Jahrhundertausstellung.⁷⁷ Beide Direktoren rangen beispielsweise lange um den Erwerb von Wilhelm Leibls *Frauen in der Kirche* (1878/82), das schließlich, und zugunsten anderer Verzichte, an die Hamburger Kunsthalle ging.⁷⁸ Diese Dimensionen allein zeigen, wie sehr sich die Ausstellungspraxis beider Städte nach 1906 veränderte. Noch 1906 richtete Lichtwark die Abteilung *Deutscher Meister des 19. Jahrhunderts* sowie den Bereich *Deutsche Landschaftler des 19. Jahrhunderts* ein. Daran anschließend wurde 1910 die Abteilung zu *Deutsche und ausländische Meister des 19. Jahrhunderts* erweitert und betonte insbesondere französische Werke von Courbet, Manet, Millet und Monet.⁷⁹

Résumé und Ausblick

Die monografisch präsentierten Protagonisten von 1906 bilden noch heute die zentralen Künstler der nationalen Sammlungspräsentationen. Die in der Jahrhundertausstellung gezeigten Porträts, Genre- und Landschaftsmalereien stehen im Fokus. Das national einheitliche Narrativ entspinnt sich von Friedrich über Böcklin und Feuerbach zu Menzel, Leibl und Liebermann und wird durch regionale Schwerpunkte ergänzt. Während man 1906 eine parallele Kunstgeschichtsentwicklung beider Nationen suggerierte, ohne je ein einziges französisches Werk zu zeigen, und diese vor allem durch den Katalog forcierte, bilden die heutigen Präsentationen den bi-nationalen Kanon ab: die jeweiligen Protagonisten werden einander im Museum direkt gegenübergestellt. In der Überleitung zum 20. Jahrhundert kulminiert diese Erzählung in der französischen Moderne – primär im Werk von Édouard Manet.⁸⁰

Weder die zentralen Werke von 1869, noch die Hamburgischen Sammlungsbereiche Lichtwarks von 1895 finden sich hingegen heute noch in der Sammlungspräsentation der Hamburger Kunsthalle. Von den 408 präsentierten Werken des Eröffnungsjahres sind mittlerweile 174, somit 43%, im Depot. Weitere 36% des Gründungsbestandes sind durch Verkäufe, Tausch, Beschlagnahme und Zerstörung aus dem Bestand der Kunsthalle ausgeschieden.⁸¹ Doch beziehen sich diese Beobachtungen nicht allein auf Hamburg. Auch die großen Historienwerke der Berliner Nationalgalerie, so die Kartonzeichnungen von Cornelius, befinden sich im Depot. Für die aktuellen Erzählungen sind die Werke und ihre Künstler irrelevant und dem allgemeinen Publikum schon längst nicht mehr bekannt. Die Bildung eines national einheitlichen Kanons bedeutete gleichzeitig einen Werteverlust dieser frühen Bildprogramme.

In der Beschäftigung mit den Leitfragen nach Kanon, Narrativen und Protagonist*innen der Kunst des 19. Jahrhunderts wird die zentrale Vorbildrolle der französischen Kunst schnell deutlich und konnte hier in Auszügen beleuchtet werden. Mit der Reichsgründung 1871 entstand die Notwendigkeit eine »nationale Identität« zu definieren. Die Parallelisierung diente dazu, sich

in die lange Tradition Frankreichs zu stellen und zu belegen, dass diese, trotz der vormals föderalistischen Staatsform, auch in Deutschland vorhanden war. Die zeitgleiche Abgrenzung sollte die vermeintliche politische Vormachtstellung und Unabhängigkeit sichern. Innerhalb der Debatten hatten sich zwei Lager gebildet: die akademische Kunstauffassung mit ideologischen Bildthemen auf der einen Seite, der an der französischen Moderne orientierte Maßstab formalästhetischer Kriterien auf der anderen.

Im Vergleich mit 1906 sind die regionalen Schulen heute hingegen kaum mehr als solche sichtbar. Nur selten begegnen uns noch Bezeichnungen wie *Berliner*, *Düsseldorfer* oder *Münchener Schule*.⁸² Einige damals regional verortete Künstler haben sich ausschließlich dort erhalten. So sind Christian Morgenstern, Julius Oldach, Valentin Ruths oder Friedrich Wasmann lediglich in Hamburg zu sehen.⁸³ Doch beschränkt sich ihre Präsentation auf die Seitenkabinette. Mit Raumbezeichnungen wie *Lokalmatadoren – Die Hamburger Schule* sind sie der zentralen Erzählung in den Haupträumen ausgegliedert. Selbiges lässt sich in Berlin oder München beobachten: Franz Krüger ist mit sechs Gemälden, wie eingangs beschrieben, vor allem den historischen Bildthemen Adolph Menzels gegenübergestellt. In München fanden sich 2018 Raumtitel wie *Künstler um Ludwig I.* und *Genre- und Landschaftsmalerei aus der Sammlung Ludwigs I.*: Sie vereinten regionale Künstler um Peter von Hess, Leo von Klenze, Louis Léopold Robert, Joseph Karl Stieler oder Wilhelm von Kaulbach. Auch integrierte die Pinakothek fünf Gemälde von Wilhelm von Kobell in ihre Sammlungspräsentation. Doch spielten diese Künstler außerhalb Münchens keine Rolle in den musealen Dauerausstellungen.⁸⁴

Während also die großen nationalen Sammlungspräsentationen die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts durch einzelne Künstler darstellen und mit ihnen eine lineare Entwicklung aus der Romantik bis zum Impressionismus skizzieren, gibt es nur geringe regionale Unterschiede: diese Schwerpunkte und Künstler sind jedoch dem »Meisternarrativ« entnommen und in angrenzende Räume ausgelagert.

Über die Erzählung der Moderne ist man sich vermeintlich einig. Doch wird bei der Gegenüberstellung heutiger Präsentationen eine Unentschiedenheit in der »Historie« deutlich: In Hamburg ließen sich bis zur Eröffnung der Sonderausstellung *Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts* im Herbst 2020 französische *Salonmalerei* neben Werken des *Orientalismus* finden. Die Alte Nationalgalerie hingegen präsentiert *Historienmalerei und Salonidealismus* mit fünf bäuerlichen und religiösen Bildthemen der 1870er bis 1890er Jahre von Fritz von Uhde oder Arnold Böcklin.⁸⁵ Begrifflichkeiten von *Gründerzeit*, *Historie* und *Realismus* variieren in ihrer Auslegung. Es wird zu zeigen sein, wie unterschiedlich »Historienmalerei« in das modernistische Narrativ eingegliedert wird, um es zu stützen. So werden bekannte »kanonische« Künstler wie Böcklin oder Feuerbach ins Feld geführt oder aber akademische Bildthemen lediglich als konservative Gegenposition präsentiert, wie bereits am Beispiel Menzels deutlich wurde.

Seit wenigen Jahren lässt sich jedoch eine Rückbesinnung auf die ausgeblendeten Bestände des 19. Jahrhunderts erkennen. In der Hamburger Kunsthalle zeigt der *Makart-Saal* die über Jahrzehnte im Depot verborgenen historischen Bildthemen. Auch die Alte Nationalgalerie präsentierte 2020 in der Sonderausstellung *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* eine Großzahl unbekannter Werke aus dem Depot. Diese Bemühungen spiegeln eine Bereitschaft, die Bestände zumindest auf Zeit und zu Teilen dem Vergessen zu entreißen und den bestehenden Kanon partiell und versuchsweise wieder zu weiten.

Während die zentrale Zäsur der (Re-)Präsentation der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts um 1900 aufgezeigt werden konnte, müssen viele Fragen offenbleiben. Inwiefern sich das Ausblenden der akademischen und historischen Bildthemen sukzessive oder doch radikal ergab, gilt es in einem zweiten Schritt genauer zu untersuchen. Der 1906 vorgeschlagene nationale Kanon und seine Protagonisten lassen sich mit der Historisierung der Epoche nach Ende des Ersten Weltkrieges als verbindlich ansehen. Sowohl die Eröffnung des Neubaus der Kunsthalle unter Gustav Pauli als auch die neue Dependence der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais 1919 brachten neue Fragen hinsichtlich einer neuen zeitgenössischen Kunst. Die akademische Historienmalerei war bis dato in Gänze in den Depots verschwunden oder teils an andere Museen und Institutionen abgegeben.⁸⁶

Doch zog sich 1906 auch eine starke Kritik vonseiten der akademischen Künstler durch die Tagespresse und die moderne Ausstellungs- und Sammlungspolitik Tschudis führte schließlich zu seiner Zwangsbeurlaubung und seinem Weggang 1909 nach München.⁸⁷ Problemlos und ohne Gegenwehr verlief die museale Umsetzung der an der französischen Moderne orientierten Werkauswahl somit nicht. Auch gilt es die weiteren Zäsuren und Anpassungen in der Repräsentation der Epoche im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Dissertation genauer zu untersuchen. Insgesamt ermöglicht die historische Herleitung des einheitlichen Kanons einen kritischen Blick auf aktuelle Sammlungspräsentationen und die in ihnen visualisierten kunsthistorischen und kulturpolitischen Narrative.⁸⁸

¹ Ausnahmen bilden u. a. die parallel geführte Sammlungspräsentation von Akademie und Moderne im Pariser Musée d'Orsay, die Eremitage in St. Petersburg sowie eine Vielzahl temporärer Sonderausstellungen.

² Vgl. Hugo von Tschudi: Einführung, in: *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906*, Ausst.-Kat. (Nationalgalerie, Berlin), Bd. 1, München 1906, S. 11.

³ Die Dissertation entsteht an der Leuphana Universität Lüneburg und wird von Prof. Dr.

Beate Söntgen und Prof. em. Dr. Michael Diers betreut. Das Projekt stellt die museale Sammlungspräsentation als zentrales Instrument von Kanonbildung und Kunstgeschichtsschreibung heraus und untersucht am Beispiel der Hamburger Kunsthalle ihren Wandel von der Museumsgründung bis heute.

⁴ Die ›Inszenierung‹ meint sowohl die Präsentation der Exponate (Hängung, räumliche Kontextualisierung) als auch die Ausstellungsarchitektur und Raumgestaltung.

⁵ Diese Angabe basiert auf einen Abgleich des Verzeichnisses von 1869 (wie Anm. 9) mit der Sammlungspräsentation 2019/20 durch die Verfasserin. Vier der acht Werke sind aus dem Bestand *Alte Meister*, vier gehören der Kunst des 19. Jahrhunderts an: Philipp Otto Runge's *Hülensbecksche Kinder* (1805/06), Consalvo Carellis *Blick auf Palermo* (1840), Franz Ludwig Catels *Grotte der Egeria* (um 1835) und Carl Rottmanns *Landschaft bei Korinth* (1834/35). Seit dem 1. Oktober 2020 und der Ausstellung *Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts* sind sieben weitere Depotwerke des Gründungsbestands temporär ausgestellt.

⁶ Beide Bildprogramme – Fassade und Treppenhaus – wurden 1886 fertiggestellt. Heute werden sie primär als Gebäudeschmuck, weniger als Bestandteil der Sammlung wahrgenommen. Im Treppenhaus finden sich neben dezenten Werkschildern keine Informationen, die Fassade muss in Gänze für sich selbst stehen. Vgl. zur Fassade u. a. Volker Plagemann: Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstlerbildnisse am Aussenbau der Hamburger Kunsthalle, 1863–1869, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 12 (1967), S. 71–84 sowie Sabine Schulze: *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. 126–130, 281–290.

⁷ Vor allem die Präsentationen des Kunstvereins gaben in Hamburg Anreize zu privaten Ankäufen und Aufträgen. Auch die Entstehungsgeschichte der *Städtischen Gemälde-Galerie*, die 1850 in den Börsenarkaden eröffnete und der Hamburger Kunsthalle vorausging, entsprang der Initiative der Kunstvereinsmitglieder und -kommissionen, vgl. u. a. Ulrich Luckhardt: »... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen«. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994 sowie Volker Plagemann: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 11 (1966), S. 61–88.

⁸ Vgl. u. a.: Volker Konerding: Die Treppenhalle im Altbau – ein wiedergewonnenes Gesamtkunstwerk der Gründerzeit, in: Uwe M. Schneede/Helmut R. Leppien (Hg.): *Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder*, Leipzig 1997, S. 20–24; Schulze 1984 (wie Anm. 6), insb. S. 130–135 sowie Dörte Zbikowski: *Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1998.

⁹ Der Bestand wird auf das 1869 publizierte *Verzeichnis der Oelgemälde und plastischen Gegenstände in der öffentlichen städtischen Gemälde-Galerie zu Hamburg* zurückgeführt. Mit wenigen Ausnahmen listet der Katalog ausschließlich öffentlich ausgestellte Werke. Ein Depot, wie wir es heute kennen, hat es zur Eröffnung der Kunsthalle noch nicht gegeben.

¹⁰ Die Abteilung *Neuere Meister* umfasst Künstler*innen, die nach 1750 geboren wurden, vgl. Einleitung der Sammlungsverzeichnisse von 1870 bis 1886. Von 376 datierten Werken lassen sich 249 (66%) den *Neueren*, 127 (34%) den *Alten Meistern* zuordnen.

¹¹ ›Deutschland‹ umfasst in dieser Definition den Norddeutschen Bund (somit Preußen und Polen), das Königreich Bayern und Sachsen.

¹² Minna Heeren: *Ruth und Naemi* (E-?); Henriette Hübbe: *Weibliches Porträt* (HK-3413); Elisabeth Maria Anna Jerichau-Baumann: *Isländisches Mädchen* (HK-3466).

¹³ Gensler war für die gesamte Ersteinrichtung der Kunsthalle verantwortlich, entschied u. a. über die Hängung und Verteilung der Werke sowie die Gestaltung der Räume, vgl. u. a. Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK), A 1, Eduard Johns an Carl Merck, 17. 4. 1869; Staatsarchiv Hamburg (STAHH), 364-2/1 III, 27, Martin Gensler an Eduard Johns, 23. 4. u. 4. 8. 1869, sowie Archiv des Kunstvereins in Hamburg, Protokoll der Vorstands-Versammlung, 24. 5. 1869.

¹⁴ Vgl. Johann Christian Andreas Mestern [o.T.], in: *Hamburger Nachrichten* 27.8.1869.

¹⁵ Vgl. Tagesbericht, in: *Hamburgischer Correspondent* Nr. 207 (1. September 1869), o.P.

¹⁶ Die Annahme des Nachlass Harzens – seiner 100 Gemälde sowie rund 30.000 druckgrafischen Blätter – war explizit an den Bau einer öffentlichen Galerie gebunden, vgl. Silke Reuther: *Georg Ernst Harzens. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2011, insb. S. 148. Ein Forschungsprojekt um die Stifter*innen der Hamburger Kunsthalle ist unter der Leitung von Dr. Ute Haug in Erarbeitung. In Ausstellungen und Publikationen werden regelmäßig ausgewählte Stifter*innen und ihre Sammlungen vorgestellt, so u. a. Therese Halle, geb. Heine (2008), Oskar Troplowitz (2013) oder Carl Beer Heine (2016).

¹⁷ Zunächst als *Königliche Nationalgalerie* eröffnet, später als *Nationalgalerie* bekannt und nach der Deutschen Wiedervereinigung als Pendant der im Westen gelegenen *Neuen Nationalgalerie* (1968) in *Alte Nationalgalerie* umbenannt.

¹⁸ Dies zeigt sich bereits in der Giebelinschrift des Gebäudes – *Der deutschen Kunst MDCCCLXXI* –, deren Datierung 1871 politisch konnotiert ist, vgl. u. a. Hartmut Dorgerloh: *Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841–1970*, Berlin 1999, S. 103 sowie Claudia Rückert/Sven Kuhrau (Hg.): »Der Deutschen Kunst...«, *Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, Leipzig 1998.

¹⁹ 1853 eröffnete die Neue Pinakothek als weltweit erstes Museum für die permanente Präsentation zeitgenössischer Kunst, vgl. u. a. Werner Mittlmeier: *Die Neue Pinakothek in München. Planung, Baugeschichte und Fresken*, München 1977.

²⁰ Friedrich Wilhelm IV. hatte Cornelius von München nach Berlin berufen, um den Freskenzyklus zu konzipieren. Obwohl er alle Entwürfe und ein Viertel der Kartonzeichnungen fertigstellte, konnte das Projekt nie realisiert werden, vgl. Dorgerloh 1999 (wie Anm. 18), S. 159–165; Angelika Wesenberg/Birgit Verwiebe/Regina Reyberger (Hg.): *Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie*, Bd. 1, Petersberg 2017, S. 164–169; zur politischen Dimension der Cornelius-Säle vgl. ferner Peter-Klaus Schuster/Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.-Kat. (Alte Nationalgalerie, Berlin/Neue Pinakothek, München), München 1996, S. 24f.

²¹ Vgl. Jörn Grabowski: *Leitbilder einer Nation. Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie*, Köln 2015, S. 29.

²² Vgl. Grabowski 2015 (wie Anm. 21), S. 28.

²³ Vgl. Grabowski 2015 (wie Anm. 21), S. 46.

²⁴ Vgl. Udo Kittelmann/Birgit Verwiebe/Angelika Wesenberg (Hg.): *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. (Alte Nationalgalerie, Berlin), Leipzig 2011.

²⁵ Die Kommission setzte sich aus je zwei Mitgliedern des Senats, der Bürgerschaft und des Kunstvereins zusammen. Keines der Mitglieder hatte seinen Arbeitsort am Museum und die Tätigkeiten mussten neben dem beruflichen

Alltag erledigt werden, vgl. HAHK, A 2, 4; StAHH, 364-2/1, III, 10.

²⁶ Ausnahme bildete die Betreuung des grafischen Bestandes (Kupferstichkabinet) durch Inspektor Johann Christian Meyer, vgl. u. a. Reuther 2011 (wie Anm. 16), S. 287ff.

²⁷ Die jüngsten Werke waren im Vorjahr 1885 vollendet worden, u. a. Benjamin Vautier: *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* (E-1300) oder Ferdinand Brütt: *Besuch im Gefängnis* (HK-2216).

²⁸ Während sich die Bezeichnung des Lokalen ausschließlich auf den jeweiligen Ort bezieht, umfasst das Regionale auch den umliegenden (Kultur-)Raum. Ausgenommen sind zeitgenössischen Bezeichnungen, die im originalen Wortlaut wiedergegeben sind. Lichtwark definiert seine »Hamburgischen« Sammlungen explizit (über-)regional: »Aufgenommen werden alle Künstler, die nachweisbar in Hamburg tätig gewesen sind«, ders.: *Kunsthalle zu Hamburg zur Wieder-Eröffnung am 23. Dezember 1890. Führer durch die Geschenke und Erwerbungen 1889–1890*, Hamburg 1890, S. 11.

²⁹ Vgl. u. a. Alfred Lichtwark: *Kunsthalle zu Hamburg. Verzeichniss der Gemälde Neuerer Meister*, Hamburg 1897. Allein 32 Gemälde Liebermanns erwarb Lichtwark für die Sammlung und sicherte dem befreundeten Maler schon früh einen Platz in der musealen Präsentation, vgl. Carl Schellenberg (Hg.): *Alfred Lichtwark. Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*, Hamburg 1957, S. 53. Zur Sammlung von Bildern aus Hamburg, vgl. u. a. Ulrich Luckhardt/Hubertus Gaßner (Hg.): *Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt*, Ausst.-Kat. (Hamburger Kunsthalle), Köln 2009.

³⁰ Alfred Lichtwark: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg 1895*, Hamburg 1895, S. 20.

³¹ Alfred Lichtwark: *Zur Einführung der Werke Meister Bertrams*, Hamburg 1905, S. 106.

³² Die Präsentation von 1895 vereinte vor allem Werke, die ab 1887 erworben wurden, vgl. Lichtwark 1905 (wie Anm. 31), S. 8f.

³³ Während die offiziellen Kataloge jeweils mit *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906* und dem Untertitel *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875* bezeichnet sind, folgt im Fließtext die Bezeichnung *Jahrhundertausstellung*. Die Verkürzung wird im Folgenden übernommen.

³⁴ Nachdem Wilhelm II. 1905 die beiden Obergeschosse der Nationalgalerie offiziell zur

Verfügung gestellt hatte, überstieg die Werkauswahl die räumlichen Kapazitäten. Das erste Geschoss sowie einige leerstehende Räume im Neuen Museum kamen hinzu. Rund 1.200 Zeichnungen und 150 Gemälde des 18. Jahrhunderts wurden dort gezeigt, vgl. Alfred Lichtwark: *Zur Deutschen Jahrhundertausstellung*, in: *Die Woche* 6 (10. Februar 1906), S. 225–228, hier S. 226. Nach einmaliger Verlängerung wurde die Jahrhundertausstellung am 1. Juli 1906 geschlossen, vgl. [o.A.]: *Die Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie*, in: *Berliner Tageblatt* 39 (22. Januar 1906), S. 2.

³⁵ Vgl. Sabine Beneke: *Im Blick der Moderne. Die »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)« in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Berlin 1999, S. 152.

³⁶ Alfred Lichtwark, 4.6.1898, zit. n. Helmut R. Leppien: *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Hamburg 1987, S. 133. Die fundierte Recherche Benekes belegt, dass insb. Lichtwark und Seidlitz für die Unternehmung federführend waren, vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 76–101.

³⁷ Vgl. zur *Centennale* in Paris, u. a. Andrea Meyer, in: Andreas Holleczek/dies. (Hg.): *Französische Kunst – deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin 2004, S. 109f. sowie Beneke 1999 (wie Anm. 35), insb. S. 146ff.

³⁸ Vgl. Barbara Paul: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 sowie Schuster 1996 (wie Anm. 20).

³⁹ Sabine Beneke: *Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende*, in: Rückert 1998 (wie Anm. 18), S. 58.

⁴⁰ Vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 84f. Die vielfachen Parallelen der von Meier-Graefe geschriebene, dreibändigen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) und der Jahrhundertausstellung beschreibt Françoise Forster-Hahn eingängig, vgl. dies.: *Text and Display: Julius Meier-Graefe, die 1906 White Centennial in Berlin, and the Canon of Modern Art*, in: *Art History* (2015), S. 138–169.

⁴¹ Reber sollte am 24. Januar 1906 auch die Eröffnungsrede halten – ein strategischer Zug, um die Unterstützung Bayerns zu sichern, vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 89, 96–101.

⁴² Vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 50.

⁴³ Vgl. Alfred Lichtwark 1906 (wie Anm. 34), S. 226.

⁴⁴ Vgl. Anschreiben an die Förderer der Jahrhundertausstellung, 13.1.1905, zit. n. Christian Günther: *Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 1997, S. 16.

⁴⁵ Die meisten von ihnen kamen aus Berlin, hatten Tschudi bereits bei seinen Erwerbungen der französischen Moderne unterstützt oder waren Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins. Sowohl die Berliner als auch Hamburger Sammlungen hatten den Rückhalt großer Förderkreise und Mäzene.

⁴⁶ Vgl. Alfred Lichtwark, 27.7.1905, in: ders.: *Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 13, Hamburg 1908, S. 157.

⁴⁷ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 13–22.

⁴⁸ Vgl. Alfred Lichtwark: *Die Vorarbeit, in: Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906*, Ausst.-Kat. (Nationalgalerie, Berlin), Bd. 1, München 1906, S. 8.

⁴⁹ Peter Behrens verkleidete durch temporär eingezogene Holzwände und Zeltdecken das gesamte architektonische Bildprogramme sowie die monumentalen Exponate der Nationalgalerie, vgl. Andrea Völker: *Peter Behrens und die Gestaltung der Jahrhundertausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie*, Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 2016.

⁵⁰ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 11.

⁵¹ Diese Parallelisierung fand sich in der Kunstgeschichtsschreibung bereits ab den 1880er Jahren, vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 16–29.

⁵² Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 12.

⁵³ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 9ff.

⁵⁴ Vgl. u. a. Christian Scholl: *Publikum und Kanon im 19. Jahrhundert*. Von Peter Cornelius zu Caspar David Friedrich, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 36 (2009), S. 327–353 und Konrad Feilchenfeld: *Andreas Aubert und die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs*. Zur Geschichte der Berliner Jahrhundertausstellung 1906, in: ders./Kristina Hasenpflug/Gerhard Kurz/Renate Moering (Hg.): *Goethezeit – Zeit für Goethe. Festschrift für Christoph Perels*, Tübingen 2003, S. 357–375.

⁵⁵ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 9.

⁵⁶ Vgl. *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906*, Ausst.-Kat. (Nationalgalerie, Berlin), Bd. 2, München 1906, S. 340–348, u. a. *Konservemacherinnen* (1876) oder *Die Geschwister* (1876).

⁵⁷ Vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 119.

⁵⁸ So u. a. Richard Hamann: *Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775–1875)*, 3 Bde., Berlin 1906.

⁵⁹ Nasjonalbiblioteket, Avdeling Oslo, Handskriftsamlingen, MS. Fol. 2088 2u: 26, Nachlass Andreas Aubert; erstmals publiziert in: Forster-Hahn 2015 (wie Anm. 40).

⁶⁰ Tschudi war es in seiner Sammlungspräsentation ein zentrales Anliegen, eine Kunstgeschichtserzählung aus der Gegenwart in die Vergangenheit zu entwickeln. Der von ihm inszenierte Rundgang begann daher mit den jüngsten Positionen der Kunstgeschichte im ersten Geschoss – ein Prinzip, das auch 1906 übernommen wurde.

⁶¹ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 15.

⁶² Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 19.

⁶³ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 17.

⁶⁴ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 19.

⁶⁵ Vgl. Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 19f.

⁶⁶ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 21.

⁶⁷ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 31.

⁶⁸ Vgl. Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 34.

⁶⁹ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 21.

⁷⁰ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 23.

⁷¹ Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. A II 649 und A I 581. Die Datierung der Werke variiert zwischen den Katalogen.

⁷² Insbesondere das *Eisenwalzwerk* (1872–75) gegenüber Anton von Werners *Im Etappenquartier vor Paris 1870* (1894) impliziert die Kontrastierung der beginnenden Moderne und dem rückwärtsgewandten des wilhelminischen Historienbildes.

⁷³ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 23.

⁷⁴ Tschudi 1906 (wie Anm. 2), S. 27.

⁷⁵ Alfred Lichtwark: *Verzeichnis der Geschenke und Erwerbungen des Jahres 1906*, Hamburg 1906, [o. P.] S. 5.

⁷⁶ Vgl. Lichtwark 1906 (wie Anm. 75), S. 5.

⁷⁷ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), Rep. 89, Nr. 20421, Hugo von Tschudi, o.D., Bl. 164–167, hier Bl. 165.

⁷⁸ Vgl. Beneke 1999 (wie Anm. 35), S. 194ff.

⁷⁹ Vgl. Alfred Lichtwark: *Katalog der neueren Meister 1910*, Hamburg 1910, S. 32.

⁸⁰ In der Alten Nationalgalerie ist es Manets *Wintergarten*, in München das *Frühstück im Atelier*, in Hamburg seine *Nana*.

⁸¹ Vgl. Anm. 5.

⁸² In Hamburg findet sich die Raumbezeichnung *Hamburger Schule*, in München *Münchener Schule*, in Berlin die *Düsseldorfer Schule*. Wilhelm Schadow hatte mit einigen seiner Schüler die Berliner Akademie verlassen und war 1826 nach Düsseldorf gezogen, um als Nachfolger von Cornelius die Leitung der dortigen Kunstakademie zu übernehmen. Somit bestand eine enge Verbindung zwischen der Berliner und der Düsseldorfer Schule. – Da es außer den genannten Beispielen jedoch keine weiteren Schulzuweisungen gibt, ist diese Bezeichnung für das Publikum nicht mehr nachvollziehbar, vgl. Anm. 83.

⁸³ Auch Philipp Otto Runge ist außerhalb Hamburgs nur mit einem weiteren Werk in der Alten Nationalgalerie zu sehen. – Die hier skizzierten Beobachtungen basieren auf der Dokumentation der Sammlungspräsentationen der Alten Nationalgalerie in Berlin, der Neuen Pinakothek in München und der Hamburger Kunsthalle durch die Verfasserin im Jahr 2018. Die auf der Jahrtausstellung präsentierten Protagonisten wurden mit den 2018 präsentierten Künstlern jeweils abgeglichen.

⁸⁴ Diese Beobachtungen beziehen sich auf die Dokumentation von 2018, vgl. Anm. 83. Seit Januar 2019 ist die Neue Pinakothek geschlossen und wird umfassend saniert.

⁸⁵ Diese Werke ließen sich problemlos auch in die Räume des *Realismus* oder der *Deutschrömer* eingliedern.

⁸⁶ Ludwig Justi, ab 1909 Tschudis Nachfolger, gab die Schlachtengemälde an das Zeughaus ab und gründete eine Bildnisgalerie im Gebäude der Bauakademie, vgl. Angelika Wesenberg/Philipp Demandt: *Patriotischer Bilderspeicher und Kunstschatz der Nation*, in: Angelika Wesenberg 2017 (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 9.

⁸⁷ Vgl. Paul 1993 (wie Anm. 38) u. Schuster 1996 (wie Anm. 20).

⁸⁸ Im Zuge eines dreimonatigen Forschungsaufenthaltes am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris sollen die nationalen Brüche und Erzählungen mit der französischen Muse-

ums- und Ausstellungspraxis abgeglichen werden. In Hinblick auf die Forschungsfragen ist die Auseinandersetzung mit der multiperspekti-

vischen Sammlungspräsentation des Musée d'Orsay – zwischen Salonmalerei und Moderne – hierbei von zentraler Wichtigkeit.