

Marina Beck

VERNETZTE SAMMLER – VERNETZTE SAMMLUNGEN

PERSONELLE UND RÄUMLICHE NETZWERKE
IN DER HAMBURGER KUNSTHALLE 1886–1933

1889 erwarb Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, das erste moderne Gemälde, »Die Netzflickerinnen« von Max Liebermann, für das bürgerliche Kunstmuseum.¹ Aufgehängt werden sollte das Gemälde nach dem Wunsch von Lichtwark »an eine[m] der schönsten Plätze, da wo jetzt der Rembrandt hängt, dann hat man die Perspektive.«² Das Gemälde von Rembrandt Harmensz. van Rijn »Das Bildnis des Maurits Huygens« (1632), welches erst ein Jahr zuvor, 1888, aus der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoef angekauft worden war, sollte somit dem zeitgenössischen Bild von Max Liebermann weichen.³

Lichtwark verfolgte mit dem Erwerb und der Ausstellung des Gemäldes von Max Liebermann die Strategie, das Museumspublikum mit zeitgenössischer Kunst vertraut zu machen.⁴ Dabei sah er sich mit zwei Problemen konfrontiert: Er musste mit dem Ankauf des Liebermann-Gemäldes die

1 Max Liebermann: Die Netzflickerinnen, 1887–1889, Öl/Leinwand, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1580/die-netzflickerinnen?term=Max%20Liebermann%20Netzflickerinnen&context=default&position=3>.

2 Alfred Lichtwark: Briefe an seine Familie, hg. von Carl Schellenberg, Hamburg 1972, S. 672.

3 Vgl. Henrike Junge-Gent: Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten, Berlin/München 2012, S. 148. Rembrandt Harmensz. van Rijn: Maurits Huygens, Sekretär des Staatsrats in Den Haag, 1632, Öl/Leinwand, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-87/maurits-huygens-sekretaer-des-staatsrats-in-den-haag?term=rembrandt%20maurits%20huygens&context=default&position=0>.

4 So thematisiert Lichtwark das Gemälde folgendermaßen: »Gestern habe ich auch unsern Liebermann [das Gemälde] gesehen. Er ist ganz großartig in Raum und Ton, ich freue mich jedesmal mehr, wenn ich ihn sehe. Ob er aber den Hamburgern Spaß machen wird, ist für den Anfang sehr die Frage. Er bietet zu wenig Süßliches und Entgegenkommendes, ist auch in der Komposition so neu und ungewohnt, daß man sich erst hineinfinden muß.« Lichtwark (wie Anm. 2), S. 672.

der modernen Kunst skeptisch gegenüberstehende Verwaltungskommission des Museums umgehen und gleichzeitig um Akzeptanz für die neue zeitgenössische Kunstrichtung werben. Um das Gemälde zu erhalten, nutzte er seine persönlichen Netzwerke und ließ es von den Kunstfreundinnen und Hörerinnen der Vorlesungen des Direktors erwerben.⁵ Zur Förderung des Verständnisses für zeitgenössische Kunst entwickelte er eine gezielte Strategie: Da er wusste, dass das Publikum Kunstwerke meist unter dem Aspekt des Motivs betrachtete, wollte er eine Sammlung zeitgenössischer Bilder mit lokalen Motiven aus Hamburg aufbauen. Auf diese Weise sollte das Publikum mit der neuen Kunstrichtung vertraut gemacht und sein Verständnis dafür geschult werden. Damit war die Idee der Sammlungen mit Hamburg-Bezug geboren, für die ein adäquater Ausstellungsort im Museum gefunden werden musste.⁶

Das Beispiel des ersten Ankaufs eines modernen Gemäldes von Max Liebermann für ein Museum verweist auf die beiden Themenfelder, die hier behandelt werden: die personellen und räumlichen Netzwerke im Museum. Als Akteure treten die beiden ersten Museumsdirektoren Alfred Lichtwark (1852–1914) und Gustav Pauli (1914–1933) auf, die die Aufgabe hatten, den über Jahrzehnte gewachsenen Bestand der Hamburger Kunsthalle zu ordnen und systematisch auszubauen. Um dieses Vorhaben umzusetzen, standen ihnen verschiedene Ressourcen zur Verfügung, zu denen ihre aktiven und mehr oder weniger engen Verbindungen zu Künstler*innen, Kunstförder*innen und anderen Sammler*innen zählten. Ein wichtiges Netzwerk bildeten hierbei die Kunst- und Museumsvereine, die sich in Hamburg der Förderung der Kunst verschrieben hatten. Dies zeigt auch schon die Entstehungsgeschichte der Hamburger Kunsthalle, die auf Initiative des Kunstvereins gegründet wurde.

Nach dem Erwerb der Objekte mussten diese im Museumsgebäude untergebracht werden. Da das Museum im Untersuchungszeitraum zweimal erweitert wurde und sich die Sammlungen durch die Ankäufe und Schenkungen ständig vergrößerten, ergaben sich neue Möglichkeiten der Anordnung und Präsentation der Sammlungen. Durch diese Neuordnungen veränderten die Direktoren die bestehenden räumlichen Strukturen und schufen neue inhaltliche Bezüge innerhalb der Sammlungen und zwischen den Objekten. Im Folgenden geht es um die entsprechenden Intentionen der Direktoren in diesem Prozess.

⁵ Vgl. Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 147.

⁶ Vgl. ebd., S. 151.

1. Die Hamburger Kunsthalle: Gründung, Museumsbau, Sammlungen

Die Kunsthalle geht auf den 1817 gegründeten Hamburger Kunstverein zurück, der 1848 die Gründung einer öffentlichen Gemäldesammlung für die Stadt Hamburg vorschlug. Dazu stellte er eine Sammlung von 40 überwiegend zeitgenössischen Gemälden zur Verfügung, die zum Teil von Mitgliedern des Kunstvereins gestiftet und im Laufe der Jahrzehnte durch Schenkungen und Nachlässe Hamburger Bürger erweitert wurde. Hinzu kamen Geldspenden für den Ankauf weiterer Bilder.⁷ Die Kunsthalle ist somit eine Stiftung von Bürgern für Bürger. Sie unterscheidet sich damit in zwei wesentlichen Punkten von fürstlichen Sammlungen, die im 19. Jahrhundert ebenfalls in Museen überführt und dort der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden: Zum einen handelt es sich um eine Sammlung, die mit einem kleinen Kontingent an Gemälden begann und im Laufe der Zeit stetig erweitert wurde. Aufgrund der sehr unterschiedlichen Zuwendungen zeigte die Gemäldesammlung zunächst auch kein klares Sammlungsprofil. Sie umfasste Niederländer des 17. Jahrhunderts sowie zeitgenössische Werke deutscher, niederländischer, belgischer und skandinavischer Malerschulen. Die Sammlung war somit vom bürgerlichen Kunstgeschmack geprägt.⁸ Erst unter den Direktoren Lichtwark und Pauli erfolgte eine systematische Profilbildung. Zweitens entstand

7 Zur Gründung des Kunstvereins und seiner Kunstsammlung siehe Volker Plage-
mann: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in:
Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 11, 1966, S. 61–88, bes. S. 64–70, und
den Sammelband Uwe M. Fleckner, Uwe M. Schneede: Bürgerliche Avantgarde.
200 Jahre Kunstverein in Hamburg, Berlin 2017, darin u.a. der Aufsatz von Uwe
M. Schneede: Eine Öffentlichkeit für die Kunst. Die Anfänge des Kunstvereins in
Hamburg (und anderswo), S. 8–35, sowie Silke Reuther: »Die Einrichtung einer
anständigen Localität«. Der Kunstverein und die Gründung der Hamburger Kunst-
halle, S. 36–57. Zur Sammlungstätigkeit in Hamburg siehe Ulrich Luckhardt, Uwe
M. Schneede: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933,
Hamburg 2001; Ulrich Luckhardt: Vom privaten zum öffentlichen Sammeln, in: Die
Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder, hg. von Uwe M. Schneede und Helmut
R. Leppien, Leipzig 1997, S. 20–24.

8 Vgl. Margrit Dibbern: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark 1886–1914.
Entwicklung der Sammlungen und Neubau, Hamburg 1980, S. 18. Der inhaltliche
Schwerpunkt von bürgerlichen Kunstsammlungen lag häufig auf der holländischen
Malerei des 17. Jahrhunderts, altniederländischer Kunst und Gemälden der Dürer-
zeit. Flämische Meister, italienische und französische Gemälde, die in fürstlichen
Sammlungen häufig vertreten waren, spielten in diesen Sammlungen eine unter-
geordnete Rolle, vgl. Reuther (wie Anm. 7), S. 41, 49, 53–55.

die Sammlung vor einem patriotischen Hintergrund, nämlich ein Museum für die eigene Stadt zu schaffen, die zugleich ein eigener Staat war, den es zu präsentieren galt. Das Sammlungsinteresse ging also nicht von einer Dynastie aus, sondern richtete sich auf die Belange eines Landes.

Die erste öffentliche Präsentation der Sammlung des Kunstvereins erfolgte ab 1850 in den Börsenarkaden, in denen der Senat der Stadt Hamburg Räume für die »Hamburgische Städtische Öffentliche Gemälde-Galerie« zur Verfügung stellte. Von 1863 bis 1869 wurde die Hamburger Kunsthalle von den Architekten Georg Theodor Schirrmacher und Hermann von der Hude erbaut. An den Ecken des Kubus sollten niedrigere quadratische Eckpavillons errichtet werden, von denen zunächst nur die an der Westseite realisiert wurden.⁹ Das als Altbau bezeichnete Gebäude wurde zweimal erweitert, und zwar 1884 bis 1886, als der Architekt Carl Johann Christian Zimmermann die Eckpavillons an der Ostseite und einen Verbindungsflügel zwischen dem südwestlichen und dem südöstlichen Eckpavillon errichtete. Diese erste Erweiterung wird Anbau genannt.¹⁰ Von 1914 bis 1919 wurde die Kunsthalle dann in einem zweiten Schritt von Fritz Schumacher um ein Gebäude im Osten in Richtung Bahnhof erweitert. Die Pläne für diesen Neubau stammen von Albert Erbe, er schied 1911 aus dem Hochbauamt aus, so dass die Bauausführung durch Fritz Schumacher erfolgte. Der Neubau fungierte als eigenständiger Baukörper mit einem regelmäßigen längsrechteckigen Grundriss, der nur am Ostflügel durch die risalitärartig vortretende Rotunde sowie zwei eckkristallartige Anbauten an den Querseiten aufgebrochen wurde. Die Verbindung zum Altbau erfolgte über zwei niedrige Zwischenbauten.¹¹

Die Sammlungen, die in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurden, stammten vornehmlich aus Vermächtnissen (Legaten) und Spenden von Bildern aus Privatbesitz. Ergänzend stand der Kommission, die nach der Errichtung des Museums mit dessen Verwaltung betraut war, ein staatliches Budget zur Verfügung, welches allerdings nur die laufenden Kosten deckte und kaum

9 Zur Planungs- und Baugeschichte siehe Plagemann (wie Anm. 7), S. 72–88, zudem ders.: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967, S. 189–195; ders.: Die Anfänge der hamburgischen Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Schneede und Leppien (wie Anm. 7), S. 9–19, bes. S. 13, 15; Ulrich Luckhardt: »... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen«. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994, S. 10–15.

10 Zum Erweiterungsbau siehe Plagemann (wie Anm. 7), S. 88.

11 Vgl. Jörg Schilling: »Monumentalität der Wahrheit«. Lichtwerk und der Neubau von 1906–1919, in: Schneede und Leppien (wie Anm. 7), S. 61–77, bes. S. 74–76; Luckhardt (wie Anm. 9), S. 32–38; Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 690–705.

Möglichkeiten zum Ankauf ließ.¹² Zur Unterstützung der Kunsthalle gründete sich 1870 der erste Museumsförderverein Deutschlands, der »Verein von Kunstfreunden von 1870«. Die Gründungs- und Vorstandsmitglieder stammten aus der Hamburger Bürgerschaft und waren fast alle selbst Sammler. Zu ihnen zählten u. a. der Bankier und Generalkonsul Eduard Ludewig Behrens, der Bankier Friedrich Freiherr von Westenholz sowie der Kaufmann Ludwig Erdwin Amsinck, die zahlreiche Bilder stifteten.¹³ Weitere Geschenke kamen über den Kunstverein in die Kunsthalle. So wuchs ihre Sammlung stetig an und umfasste um die Mitte der 1880er Jahre bereits an die 900 Objekte. Zu den wichtigsten Sammlungen, die an die Kunsthalle kamen, zählten u. a. die Stiftungen der Sammlungen Harzen-Commeter (1869, Druckgraphik, Zeichnungen)¹⁴ und Schwabe (1886, hauptsächlich englische Meister)¹⁵ sowie die Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft¹⁶ (hauptsächlich holländische Meister), die 1888 vom Hamburger Staat angekauft wurde.¹⁷

- 12 Die Verwaltungskommission bestand aus zwei Senatsmitgliedern, zwei Delegierten der Bürgerschaft und zwei Vertretern des Kunstvereins. Sie waren für drei Jahre gewählt, den Vorsitz hatte einer der Senatoren, vgl. Dibbern (wie Anm. 8), S. 16; Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 113.
- 13 1891 werden als weitere Vorstandsmitglieder Otto Berkefeld, der eine kleine Kunstsammlung besaß, und William Henry O'Swald, der als Sammler allerdings nicht selbst hervortrat, genannt, vgl. Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 111 f. Zu den Sammlern und Kunstfreunden siehe auch Ulrich Luckhardt: Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), dort die Einträge zu Ludwig Erdwin und Antonie Amsinck, Eduard L. Behrens, Otto Berkefeld, Friedrich Freiherr von Westenholz, S. 214–216, 251.
- 14 Vgl. Silke Reuther: »Zum allgemeinen Besten«. Die Sammlung Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 26–29, hier S. 29.
- 15 Vgl. Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 113 f.
- 16 Vgl. ebd., S. 127–131.
- 17 Der Staat Hamburg beteiligte sich zunächst projektbezogen, ab 1900 mit einem festen Ankaufsetat am Aufbau der Sammlungen, vgl. Alfred Lichtwark: Verzeichniss der Gemälde neuerer Meister. Geschichte und Organisation der Kunsthalle in den Auflagen 1897 und 1901, beide S. 31 f., 35; Volker Plagemann: »Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet«. Lichtwark als Kulturpolitiker, in: Schneede und Leppien (wie Anm. 7), S. 38 f., hier S. 38.

2. Alfred Lichtwark und die Hamburger Kunsthalle – ein »Hamburgisches Museum«¹⁸

Beim Amtsantritt von Alfred Lichtwark 1886 bestanden die Sammlungen der Kunsthalle aus sechs Abteilungen: Gemälde Älterer Meister, Gemälde Neuerer Meister mit der Unterabteilung englische Malerei, Skulpturensammlung, Münzsammlung, Graphische Sammlung und Bibliothek.¹⁹ Er hatte nun die Aufgabe, die unsystematisch gewachsenen Sammlungen zu ordnen und sinnvoll zu ergänzen. Lichtwark konzentrierte sich auf den Aufbau der Sammlung Alte Meister und Moderne Meister und etablierte mit der Sammlung Hamburgischer Meister vom 15.–18. Jahrhundert (gegründet 1888), der Sammlung Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts (eröffnet 1895) und der Sammlung von Bildern aus Hamburg (gegründet 1889) neue Schwerpunkte. Um diese aufzubauen, ging er »unbekannte und ungewohnte Wege, nicht nur, aber weil es ihm auch an Geld mangelte [, und er] entwickelte und praktizierte verschiedene Strategien«, um seinem Ziel näher zu kommen.²⁰

2.1 Die persönlichen Netzwerke Alfred Lichtwarks

Eine dieser Strategien war die Nutzung seiner zahlreichen Netzwerke, zu denen seine Kontakte zu Sammler*innen und Museumskollegen ebenso gehörten wie seine Verbindungen zu den verschiedenen Kunstfördernetzwerken in Hamburg: etwa zum Kunstverein, zum Verein der Kunstfreunde von 1870 sowie zur Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Wie er seine Netzwerke nutzte, um seine Sammlungsschwerpunkte auszubauen, sollen einige Beispiele verdeutlichen. Prinzipiell gestaltete sich der Kontakt Lichtwarks zu den Sammler*innen auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst förderte Lichtwark die Kunstsammler*innen vor Ort wie beispielsweise Ernst Kalkmann, Henry P. Newman, Henry B. Simms und Gustav Schiefler und beriet sie beim Ankauf von Kunstwerken.²¹ Als Austauschplattform für die Sammler*innen

18 Lichtwark (wie Anm. 17), S. 37.

19 Vgl. Dibbern (wie Anm. 8), S. 28f.

20 Vgl. Ute Haug: Auftragswerke – Lichtwarks Sammelstrategie für die moderne Kunst, in: Lichtwark revisited. Künstler sehen Hamburg, hg. von Hubertus Gaßner, Ute Haug, Merle Radtke und Petra Roettig, Hamburg 2015, S. 11f., Zitat auf S. 11.

21 Vgl. Ulrich Luckhardt: »Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter«. Das private Sammeln von Kunst in Hamburg, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 6–14, hier S. 8f.; Luckhardt (wie Anm. 13), dort die Einträge zu Ernst Kalkmann, S. 232, Henry P. Newmann, S. 236, Henry B. Simms, S. 246 und Gustav Schiefler,

gründete er 1893 die Gesellschaft für Hamburgische Kunstfreunde. Diese hatte zum Ziel, Sammler*innen, Dilettant*innen und Kunstfreund*innen zu vernetzen. Gleichzeitig bot sich mit der Gesellschaft die Möglichkeit für Lichtwark, die Mitglieder im Sinne seines Kunstverständnisses zu schulen. Zu diesem Zweck nutzte er die regelmäßig für die Gesellschaft gehaltenen Vorträge sowie die exklusiven Vorstellungen der Neuerwerbungen in der Kunsthalle, die er bei dieser Gelegenheit erörterte. Lichtwark baute sich hier ein eigenes Personennetz auf, das vornehmlich aus Mitgliedern seines Alters bestand und sich aus reichen und einflussreichen Bürgern zusammensetzte. Seine Hoffnung, dass sich diese auch als Stifter*innen für die Kunsthalle einsetzten, ging jedoch nur bedingt in Erfüllung. So finden sich in den Bestandskatalogen nur wenige Namen von Mitgliedern aus der Gesellschaft.²²

Einer der bekanntesten ist der Sammler Eduard Ludewig Behrens. Er war von 1869 bis 1895 Mitglied der Verwaltungskommission der Kunsthalle, von 1863 bis 1889 im Vorstand des Kunstvereins, Mitbegründer des Vereins der Kunstfreunde von 1870, und eines der frühesten Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. 1887 schenkte er der Kunsthalle Ludwig Richters »Furt« (1847), das 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte. 1894 stiftete er der Kunsthalle 15.000 Mark, nach seinem Tod erhielt sie 150.000 Mark aus seinem Nachlass, aus dessen Zinsen erstklassige Gemälde angekauft werden sollten.²³ Das Beispiel zeigt, dass die mit der Kunsthalle verbundenen Vereine dazu dienten, die Mitglieder an die Kunsthalle zu binden und von ihnen Unterstützung beim Erwerb von Objekten für die Sammlungen zu erhalten.

Neben der direkten Kontaktpflege zu den Sammler*innen vor Ort besuchte Lichtwark auch Sammler*innen auf seinen Reisen, wobei er versuchte, verschiedene Objekte für die Kunsthalle zu erwerben. Gelang dies nicht auf Anhieb, hielt er den Kontakt und umwarb die Besitzer*innen so lange, bis ein

S. 243 f.; Stefanie Busold: »Echte Freude an schönen Bildern«. Der Sammler Henry P. Newman, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 52–57; Dagmar Lott-Reschke: »Du holde Kunst, ich danke dir«. Henry B. Simms – Kaufmann und Sammler, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 62–68; Indina Woesthoff: »Meine Sammlung und meine Bilder sind meiner inneren Entwicklung untrennbar verbunden«. Gustav Schiefner und seine Graphiksammlung, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 69–73.

²² Vgl. Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 250–253.

²³ Vgl. Ulrich Luckhardt: Eduard L. Behrens und Theodor E. Behrens. Sammeln moderner Kunst in zwei Generationen, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 35–43; Luckhardt (wie Anm. 13), dort der Eintrag zu Eduard L. Behrens, S. 215 f.; Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 111 f., 252.

Bild für die Kunsthalle erworben werden konnte. Ein Beispiel dafür liefert der Kontakt zu Friedrich Rauert in Güstrow. Dort sah er das von Wilhelm Leibl gemalte Porträt des Sammlers, das er für die Kunsthalle kaufen wollte. Doch der Sammler war zunächst nicht zu einem Verkauf bereit. Erst 1915, nach Lichtwarks Tod, konnte sein Nachfolger Gustav Pauli das Gemälde aus Mitteln des Vermächtnisses Harzen und Heine erwerben.²⁴ Während seiner Reisen besuchte Lichtwark auch Museen, in denen er versuchte, passende Werke für die Kunsthalle zu erwerben. Es handelte sich insbesondere um Gemälde von Hamburger Künstlern. In der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Schwerin sah Lichtwark beispielsweise verschiedene Werke von Matthias Scheit, Johann Holst²⁵ und Ernst Stuken sowie von Meister Francke die Tafeln des Thomas-Altars der Hamburgischen Englandfahrer,²⁶ die aus dem Vermächtnis von Beer Carl Heine für die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg erworben wurden. Weitere Objekte kamen aus den Museen in Kassel und Leipzig sowie über den Kunsthandel in die Kunsthalle.²⁷

Als drittes Netzwerk müssen Alfred Lichtwarks Kontakte zu den Künstlern selbst genannt werden. So wurde Lichtwark im Zuge seiner Bemühungen, die Sammlung von Bildern aus Hamburg aufzubauen, auch als Auftraggeber aktiv. Die Sammlung wurde mit dem Ziel begründet, den Besucher*innen der Kunsthalle zeitgenössische Kunst zu vermitteln. Durch die Ausstellung von Gemälden mit bekannten Motiven aus dem Hamburger Stadtbild und der Umgebung sollten die Besucher*innen einen leichteren Einstieg in diese neue Kunstform finden. Zu diesem Zweck lud Lichtwark Künstler ein, Bilder von Hamburg zu malen – der mit ihm befreundete Max Liebermann

- 24 Vgl. Haug (wie Anm. 20), S. 12. Wilhelm Leibl: Friedrich Rauert, 1877, Tempera/Leinwand, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1532>.
- 25 Johann Holst, Landschaft, o.J., Öl/Eichenholz, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-439/landschaft?term=johann%20holst&context=default&position=0>; Johann Holst, Landschaft, 1728, Öl/Eichenholz, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-440/landschaft?term=johann%20holst&context=default&position=1>.
- 26 Hamburger Meister, gen. Meister Francke: Die klagenden Frauen am Kreuz (Fragment), Teil des Thomas-Altars der hamburgischen Englandfahrer, um 1435, Öl und Tempera/Eichenholz, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-496/die-klagenden-frauen-am-kreuz-fragment?term=Meister%20Francke%20thomas-altar&context=default&position=0>.
- 27 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 17) 1897 und 1901, beide S. 32f. sowie Haug (wie Anm. 20), S. 12. Dibbern listet die Ankäufe in den Museen auf, vgl. Dibbern (wie Anm. 8), S. 43f., S. 237f., inkl. dort Anm. 52.

zählte zu den Eingeladenen. Die Werke versuchte er im Anschluss über die Kommission, den Kunstverein oder private Stifter anzukaufen.²⁸

Mit den drei Hamburg-Sammlungen baute Lichtwark einen lokalen Schwerpunkt auf, der in der bis dato internationalen Sammlung in dieser Form nicht vorhanden gewesen war.²⁹ Sein Ziel war es, ein »Hamburgisches Museum«³⁰ für die Hamburger einzurichten, das »lauter vertraute oder bekannte Stoffe [...] [darstellen] und sich unmittelbar an das in Allen lebendige Heimathgefühl«³¹ wenden sollte. »Heimat« implizierte in diesem Kontext das Sammeln von Kunst, die mit dem Staat Hamburg in Zusammenhang stand und durch die eine Kunstgeschichte Hamburgs visualisiert werden konnte.

2.2 Die räumliche Vernetzung der Sammlungen unter Alfred Lichtwark

Für die drei von Lichtwark neu begründeten Hamburg-Sammlungen musste eine adäquate Ausstellungsfläche in der Kunsthalle gefunden werden. Um die Ausstellung und die Anordnung der Hamburg-Sammlungen und die damit verbundene didaktische Intention von Lichtwark zu verstehen, ist kurz die Ausgangssituation zu skizzieren. Mit dem Amtsantritt Lichtwarks 1886 bis zur Ausstellung der Hamburg-Sammlungen 1890 befanden sich im Erdgeschoss der Kunsthalle das Kupferstichkabinett, die Skulpturen und die Münzsammlung. Im Obergeschoss waren die Gemälde chronologisch getrennt nach Alten und Neuen Meistern ausgestellt.³² Ergänzend befand sich im Südflügel

28 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 17) 1901, S. 43–45; Alfred Lichtwark: Die Sammlung von Bildern aus Hamburg begründet 1889, Hamburg 1897, S. 6, 18–24; Ulrich Luckhardt: Die »Sammlung von Bildern aus Hamburg«. Alfred Lichtwarks Schritt in die Moderne, in: Alfred Lichtwarks »Sammlung von Bildern aus Hamburg«. Ausstellung anlässlich der 150. Wiederkehr von Alfred Lichtwarks Geburtstag in der Hamburger Kunsthalle, 14. November 2002 bis 16. März 2003, hg. von Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2002, S. 7–13; Dibbern (wie Anm. 8), S. 50–55, Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 151–156; Haug (wie Anm. 20), S. 13–19.

29 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 28), S. 10, 12.

30 Lichtwark (wie Anm. 17), 1897 und 1901, S. 37.

31 Lichtwark (wie Anm. 28), S. 13.

32 Völker nennt zudem geographische Gesichtspunkte. So waren im Südsaal (Neue Meister) vornehmlich deutsche Künstler und vereinzelt belgische und französische Werke ausgestellt, vgl. Andrea Völker: Visualisierte Kunstgeschichte. Die Deutsche Jahrtausendausstellung 1906 und der Wandel musealer Sammlungspräsentationen am Beispiel der Hamburger Kunsthalle, in: Die Sichtbarkeit der Idee. Zur Übertragung soziopolitischer Konzepte in Kunst und Kulturwissenschaften, hg. von Iris



Abb. 1: Die Sammlungsanordnung in der Hamburger Kunsthalle von Alfred Lichtwark (Zustand von 1897)

die Schwabe-Sammlung. Mit der Integration der Hamburg-Sammlungen in die Kunsthalle erfolgte eine Neukonzeption der Sammlungspräsentation.³³ Im Erdgeschoss wurden die Alten Meister und das Kupferstichkabinet mit Bibliothek, Lesesaal und Ausstellungssaal untergebracht. In die Sammlung Alte Meister wurden die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg (zwei Räume) und die Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoft (vier Räume) eingebunden.³⁴ Im Obergeschoss befanden sich die Neuen Meister, die sich

Wenderholm, Nereida Gyllensvärd und Robin Augenstein, Berlin/Boston 2023, S. 3–25, hier S. 8.

33 Die Neuordnung wurde im »Verzeichniss der Gemälde neuerer Meister« von 1897 und 1901 dokumentiert, vgl. Lichtwark (wie Anm. 17), 1897 und 1901, S. 24 f. sowie Völker (wie Anm. 32), S. 8.

34 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 17), 1897 und 1901, S. 10 f., 30–35.

in deutsche und ausländische Meister, die Sammlung Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts und die Sammlung der Schwabe-Stiftung unterteilte.³⁵

Die Hamburg-Sammlungen wurden somit chronologisch in die bereits bestehenden Sammlungen Alter und Neuer Meister integriert und nun in unterschiedlichen Stockwerken gezeigt. Durch diese Neuaufteilung waren »die ältern und die neuern Meister nicht, wie früher, in unmittelbar nebeneinander liegenden Räumen aufgestellt, sondern durch die Treppe getrennt [...], so dass das Auge nicht unvermittelt von der einen zu der andern Kunstweise übergeführt wird.«³⁶ Diese Präsentationsweise sah Lichtwark »für die ästhetische Wirkung [...] von grossem Vorteil«³⁷ an.

Für die Besucher*innen des Museums ergab sich damit ein chronologischer Rundgang, der im Erdgeschoss begann und im Obergeschoss fortgesetzt werden konnte. Die beiden großen Zeitabschnitte Alte und Neue Meister wurden separat wahrgenommen, und ein Vergleich der Objekte war nur innerhalb dieser Zeitabschnitte möglich. Die Hamburg-Sammlungen und die Stifter-Sammlungen (Hudwalcker-Wesselhoeft, Schwabe) waren in dieses Präsentationskonzept eingebunden. Die Besucher*innen wechselten während ihres Rundgangs im Erdgeschoss immer wieder zwischen der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg, der Sammlung Hudwalcker-Wesselhoeft und der Sammlung Alte Meister. Ziel dieser Anordnung war es, durch die Wechsel den Besucher*innen die Gemeinsamkeiten zwischen den Gemälden in den verschiedenen Abteilungen aufzuzeigen. Die räumliche Vernetzung der Sammlungen und ihrer Objekte wurde somit primär durch die sich im Raum bewegenden Besucher*innen hergestellt und erlebt. Im Obergeschoss wurden die Sammlungen Neue Meister, Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts und die Schwabe-Stiftung hingegen in separaten Flügeln untergebracht, wodurch eine striktere Trennung der Sammlungsbereiche erfolgte. Im dortigen Rundgang ergab sich allerdings ebenfalls ein beständiger Wechsel zwischen der Sammlung Neue Meister (Ost- und Westflügel) und der Sammlung Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts (Nord- und Südflügel). Den Besucher*innen wurde somit die Sammlung Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts als Teil der Sammlung Neue Meister präsentiert, auch wenn sie bei ihrem Rundgang durch die Sammlungen die Abteilungen

35 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 17), 1897 und 1901, S. 11 f., 35–43.

36 Alfred Lichtwark, Kunsthalle zu Hamburg zur Wiedereröffnung am 23. Dezember 1890. Führer durch die Geschenke und Erwerbungen 1889–1890, besonders die Sammlung Älterer Hamburgischer Meister und die Sammlung Hamburgischer Landschaften, München 1890, S. 10.

37 Ebd., S. 10.

separat wahrnahmen und die Vernetzung der Objekte primär im Kopf der Besucher*innen erfolgte.

Lediglich die Sammlung Schwabe war von der gemeinsamen Betrachtung der Neuen Meister und der Sammlung Hamburgischer Kunst ausgenommen: Auf Wunsch des Stifters wurde sie separat in fünf Räumen ausgestellt. Der Zugang erfolgte über den mittleren Raum im Südflügel, in dem eine Büste des Stifters den Besucher*innen entgegenblickte. Von diesem Raum aus konnte die 128 Gemälde in den angrenzenden Räumen besichtigt werden. Sichtbezüge zu den anderen Sammlungen und ihren Objekten gab es nicht.³⁸

Mit der Integration der Hamburg-Sammlungen in die bestehenden Sammlungen ergaben sich somit ab 1890 inhaltliche Verschiebungen hinsichtlich der Sammlungspräsentation in der Kunsthalle.

Lichtwark verfolgte mit diesem Präsentationskonzept drei Ziele, die inhaltlich ineinandergriffen: Zum einen sollte die Vergleichbarkeit zwischen den Gemälden einer Epoche erleichtert werden. Zum anderen sollte durch diese Vergleichbarkeit die Qualität und damit die Bedeutung der hamburgischen Kunst hervorgehoben und visualisiert werden. Die Integration der Hamburg-Sammlungen in die Sammlung Neue Meister entsprach zudem der didaktischen Intention Lichtwarks, nach der die Gemäldesammlung der Kunsterziehung der Bevölkerung dienen sollte. Die Hamburg-Sammlungen würden den Besucher*innen den Zugang zur Kunst erleichtern, indem sie Gemälde mit Motiven zu sehen bekamen, die sie aus eigener Anschauung kannten. Der Vergleich der Hamburg-Darstellungen mit anderen thematisch oder chronologisch verwandten Themen sollte helfen, den Blick zu schulen und den Besucher*innen das Verständnis für die Kunst näherzubringen.³⁹ Die räumliche Vernetzung der Sammlungen sollte entsprechende Assoziationen verstärken und fördern, sie wurde deswegen ganz bewusst zur Kunstvermittlung eingesetzt. Darüber hinaus wird die enorme Bedeutung deutlich, die Lichtwark den Hamburgischen Sammlungen beimaß, die in den folgenden Jahren stetig anwuchsen.

Dies führte 1910 zu einer weiteren Neuordnung der Sammlungen, in deren Folge die Hamburgischen Sammlungen auf beiden Stockwerken mehr Platz erhielten und nun in hintereinander liegenden Räumen präsentiert wurden. Gleichzeitig erfolgte eine räumliche Trennung der Hamburger Sammlungen von denen der Alten und Neuen Meister. Der zuvor intendierte räumliche

38 Vgl. Werner Hofmann, Tilmann Osterwold: Ein Geschmack wird untersucht. Die G.C. Schwabe Stiftung, eine Dokumentation, Hamburg 1970, S. 27–37.

39 Vgl. Lichtwark (wie Anm. 28), S. 14f.; Dibbern (wie Anm. 8), S. 82–84; Junge-Gent (wie Anm. 3), S. 151f.

Wechsel zwischen lokaler und internationaler Kunst und damit die Vergleichbarkeit der Hamburger Kunst mit der Kunst der gleichen Epoche war somit ein Stück weit aufgehoben. Mit dieser Trennung der Sammlungen und der Verfügbarmachung von mehr Räumen wurde die Hamburger Kunst als Sammlungsschwerpunkt gestärkt. Dies entsprach dem Ziel Lichtwarks, die Kunsthalle zu einem »Hamburgische[n] Museum«⁴⁰ auszubauen.

Diese Intention spiegelt sich auch in seinen Plänen für den Neubau wider, der von 1914 bis 1919 an den Altbau angebaut wurde. Der Neubau verfügte über einen längsrechteckigen Grundriss und bestand aus vier Flügeln, die einen überdachten Innenhof umschlossen. Lichtwark plante, fast das komplette Obergeschoss des Neubaus den hamburgischen Sammlungen zur Verfügung zu stellen. Ausgangspunkt für das Betreten der Sammlungen war die Rotunde im Ostflügel. Von hier aus hätten die Besucher*innen die Möglichkeit gehabt, sich entweder in den Nordflügel zu begeben, wo in acht Kabinetten die Hamburgischen Meister des 14. bis 18. Jahrhunderts ausgestellt waren, oder zuerst den Südflügel zu besichtigen, wo sich die Hamburgischen Meister des 19. Jahrhunderts befunden hätten. Die Sammlung von Bildern aus Hamburg wäre auf vier Oberlichtsäle im Südflügel und zwei Oberlichtsäle im Nordflügel verteilt gewesen. Die Alten und Neuen Meister sollten im Altbau gezeigt werden, wo die chronologische Gliederung – Neue Meister im Obergeschoss, Alte Meister im Erdgeschoss – beibehalten worden wäre. Auch für die Schwabe-Stiftung war geplant, sie am angestammten Platz im Südflügel des Altbaus zu belassen.⁴¹

Welche Bedeutung Lichtwark den Hamburg-Sammlungen beimaß, zeigt das geplante Präsentationskonzept: Sie sollten nun im Neubau gezeigt werden. Mit der Errichtung des Neubaus wurde auch der Haupteingang in diesen Gebäudeteil verlegt. Die Hamburg-Sammlungen wären damit die ersten Gemälde gewesen, die die Besucher*innen gesehen hätten. Ein chronologischer Rundgang war allerdings nicht vorgesehen. Die Besucher*innen hätten sich in der Rotunde entscheiden müssen, ob sie zunächst die ältere Abteilung oder die moderne Abteilung der hamburgischen Kunst besichtigen wollten. Jede Sammlung hätte in sich geschlossen funktioniert und einzeln besucht werden können.⁴²

Räumliche Verbindungen zwischen den Hamburg-Sammlungen und den Sammlungen Alter und Neuer Meister und damit die Möglichkeit des vergleichenden Sehens wäre nicht mehr gegeben gewesen. Lediglich im Nordflügel

40 Lichtwark (wie Anm. 17), S. 37.

41 Vgl. Dibbern (wie Anm. 8), S. 213f.

42 Vgl. ebd., S. 214.



Abb. 2: Die geplante Sammlungsanordnung in der Hamburger Kunsthalle von Alfred Lichtwark (Planung von 1914)

gab es einen Übergang von der Sammlung der Hamburgischen Malerei des 19. Jahrhunderts zur Sammlung der Neuen Meister. Durch die geplante räumliche Trennung der Oberlichtsäle und Kabinette wären aber auch hier keine Sichtbezüge zwischen den Abteilungen entstanden. Die räumliche Vernetzung der Sammlungen wäre damit aufgehoben gewesen.

Stattdessen wäre die hamburgische Kunstgeschichte in kleinen, in sich geschlossenen Abteilungen im Neubau präsentiert worden. Mit dieser Schwerpunktsetzung wäre die Kunsthalle zu einem nationalen Kunstmuseum oder einer Nationalgalerie geworden, die sich auf die Sammlung der eigenen Kunst konzentriert hätte, die in den neu errichteten Räumen präsentiert worden wäre.⁴³ In diesem Sinne formuliert Lichtwark die Bedeutung der Sammlung von Bildern aus Hamburg: »Wenn ihr [der Sammlung] die Gunst

43 Vgl. ebd., S. 215.

der Hamburger wie bisher erhalten bleibt, [...] so wird sich auch ihre politische Bedeutung fühlbar machen. Denn sie wird das Verständnis und die Liebe für die nächste Heimath pflegen und stärken und zur Entwicklung eines gesunden und freudigen Localpatriotismus beitragen helfen, der Wurzel opfermüthigen Eintretens für Stadt und Reich.«⁴⁴ Lichtwark starb am 13. Januar 1914, so dass er die Fertigstellung des Neubaus und die geplante Sammlungspräsentation mit dem Schwerpunkt Hamburg nicht mehr erleben konnte. Die Aufgabe der Neueinrichtung des Neubaus fiel seinem Nachfolger Gustav Pauli zu.

3. Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – das »Museum einer Weltstadt«⁴⁵

Nach dem Tod Lichtwarks wurde Gustav Pauli von 1914 bis 1933 Direktor der Hamburger Kunsthalle. Zuvor hatte er die Kunsthalle in Bremen geleitet (1899 bis 1914).⁴⁶ Pauli verfolgte mit seiner Sammlungspolitik zwei Ziele: Er wollte die Gemäldesammlung weiter vervollständigen und die Abteilung Moderne Kunst ausbauen, wobei der Schwerpunkt auf dem französischen Impressionismus lag, während die Kunst des Expressionismus eine untergeordnete Rolle spielte.⁴⁷

3.1 Die personellen Netzwerke Gustav Paulis

In seiner Sammlungspolitik vertrat Pauli die Auffassung, dass Museen »nur wirklich mustergültige und hervorragende Werke anerkannter Künstler«⁴⁸ sammeln sollten. Die Abrundung und qualitative Verbesserung der Sammlung sah Pauli daher als eine der wichtigsten Aufgaben des Direktors an: »Der Leiter einer Galerie soll bestrebt sein, ihren Durchschnittswert zu heben, indem er sein Augenmerk auf das erreichbar Beste richtet. Denn in

44 Lichtwark (wie Anm. 28), S. 31.

45 Gustav Pauli: Die Kunsthalle zu Hamburg 1914–1924. Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung, Hamburg 1925, S. 7.

46 Vgl. Christian Ring: Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Biographie und Sammlungspolitik, Berlin/München 2010, S. 28.

47 Vgl. Oktavia Christ: Vom Erbe Lichtwarks zum »Museum einer Weltstadt«: Die Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli, in: Schneede und Leppien (wie Anm. 7), S. 81; Ring (wie Anm. 46), S. 102–105, 134f., 164f., 186–188, 204–210, 263–282.

48 Ring (wie Anm. 46), S. 309.

der Kunst, und *nur* in der Kunst, bedeutet schon eine Auslese alles [Hervorhebung Pauli].«⁴⁹ Pauli strebte somit eine »Veredelung der Galerie«⁵⁰ und nicht zwingend ihre Vergrößerung an. Dafür standen Pauli in Hamburg nur begrenzte Mittel zur Verfügung. Während des Ersten Weltkrieges wurde sein Ankaufsfonds stark eingeschränkt oder ganz eingestellt.⁵¹ Auch nach Kriegsende verfügte er nur über sehr begrenzte finanzielle Mittel und war auf Stiftungsgelder, Vermächtnisse und Spenden angewiesen, die er unter anderem über seine Netzwerke akquirierte.⁵² Dazu gehörte beispielsweise der 1916 von Gustav Schiefler gegründete »Freie Ausschuss«.⁵³ Hier trafen sich bis 1921 regelmäßig Interessierte, um Fragen aus dem Bereich des Kulturschaffens und der allgemeinen Kunstpolitik zu diskutieren. Zu ihnen zählte auch Pauli selbst, der dort wichtige Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten des Hamburger Kulturlebens knüpfte.⁵⁴

Diese Beziehungen nutzte Pauli, um seinen Plan zur Gründung des Vereins der Freunde der Kunsthalle in die Tat umzusetzen. Bereits kurz nach seinem Amtsantritt entwickelte er die Idee, einen Museumsverein zu gründen, in dem sich verschiedene Gesellschaften, die sich mit Dingen der Kunst beschäftigten, zusammenschließen sollten. Im Mittelpunkt der Aktivitäten des neuen Vereins sollten Vorträge stehen. Dazu wurde der Vortragsaal im 1923 fertiggestellten Neubau der Kunsthalle benötigt. Ende Dezember 1922 lud Pauli einige Personen zu einer Vorbesprechung über die Gründung

49 Gustav Pauli: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg, II. Die Älteren Meister, Hamburg 1928, S. 13.

50 Ebd., S. 14.

51 1914 standen Pauli 100.000 Mark für den Ankauf zur Verfügung, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 82. 1915 wurde bestimmt, dass in Kriegszeiten aus Staatsmitteln nur noch Kunstwerke von Künstlern, die in Hamburg lebten oder dort ansässig waren, angekauft werden dürfen, vgl. Christ (wie Anm. 47), S. 80f. Die hierfür bereitgestellte Summe belief sich auf 25.000 Mark, lediglich 5.000 Mark wurden ergänzend für die Gemäldegalerie freigegeben, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 82.

52 Vgl. Christ (wie Anm. 47), S. 80. Bei Paulis Amtsantritt belief sich die Summe des Kapitals, das aus Vermächtnissen zum Ankauf von Kunst zur Verfügung stand, auf rund 1.150.000 Mark, vgl. ebd. S. 81.

53 Gustav Schiefler (1857–1935) war Jurist und Publizist. Seit 1888 lebte er in Hamburg und kam im gleichen Jahr in Kontakt mit Lichtwark, mit dem er sich über seine Sammlungen austauschte. Der Kontakt brach ab, als Schiefler begann, zeitgenössische Kunst zu sammeln. Bis 1931 war er Mitglied des Beirats der Kunsthalle, vgl. Luckhardt (wie Anm. 13), dort auch der Eintrag zu Dr. Gustav und Luise Schiefler, S. 243f.

54 Vgl. Johannes Gerhardt: Die Geschichte der Freunde der Kunsthalle, Hamburg 2007, S. 9.

des Museumsvereins ein. Es handelte sich um Vertreter diverser kunstintressierter Vereine, darunter Wolf Mannhardt (Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde) und Theodor Brodersen (Kunstverein).⁵⁵ Die Gründungsversammlung und die Wahl des Vorstandes fanden am 15. Januar 1923 statt; den ersten Vorsitz übernahm Carl Petersen, der von 1924 bis 1930 und von 1932 bis 1933 Erster Bürgermeister Hamburgs war; stellvertretender Vorsitzender war bis 1933 Gustav Pauli.⁵⁶

Ziel des Vereins war »die Förderung des Kunstlebens in Hamburg im Anschluss an die Sammlungen der Kunsthalle a) durch wechselnde Ausstellungen, b) durch Vorträge, Führungen und andere Unternehmungen der Lehre und Bildung.«⁵⁷ Erwirtschaftete Überschüsse des Vereins sollten »für Ankäufe zeitgenössischer Kunst, vorzugsweise unter Berücksichtigung der hamburgischen Künstler«⁵⁸ verwendet werden. Der Jahresbeitrag betrug 400 Reichsmark für Mitglieder, die an Vorträgen und Führungen teilnehmen und 700 Reichsmark für Mitglieder, die ein Familienmitglied zu den Veranstaltungen mitbringen wollten. Stifter, die den Verein zu unterstützen gedachten, zahlten entweder einmalig 50.000 Reichsmark oder einen Jahresbeitrag von 10.000 Reichsmark. Darüber hinaus gab es die Möglichkeit einer korporativen Mitgliedschaft für Personen, die zum Beispiel schon Mitglied im Verein der Kunstfreunde von 1870 waren. Der Mitgliedsbeitrag wurde bewusst niedrig gehalten, um Menschen aus allen Bevölkerungsschichten für den neuen Verein zu gewinnen. Dies gelang: Bereits im Gründungsjahr zählte der Verein 3.680 Mitglieder.⁵⁹

Das Programm des Vereins umfasste regelmäßige und außerordentliche Veranstaltungen. Zu ersteren zählte der seit Oktober 1923 im Winter stattfindende Vortragszyklus, der immer montagabends im Vortragssaal der Kunsthalle stattfand und dienstags wiederholt wurde. Für die Themen- und Referent*innen-Auswahl war Pauli zuständig, der auch selbst immer wieder sprach. Weitere wichtige Redner*innen waren u.a. der Dichter und

55 Weitere Personen waren F. Röncke, Gustav Adolf Müller und Heinrich Keese (Vereinigung für Kunstpflege), Otto Reumann und Fritz von Borstel (Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Erziehungswesens, heute Genetivverein), Carl Götze (Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung), W. Schönfeldt (Verein der Zeichenlehrer der höheren Schulen Hamburgs), Paul Balke (Hamburger Jugendverband), Melanie Lüders (Literarische Gesellschaft), Madeleine Lüders (Volksbühne), vgl. Gerhardt (wie Anm. 54), S. 12f.

56 Vgl. ebd., S. 9–14.

57 Zitiert aus der Satzung § 2 nach ebd., S. 14.

58 Zitiert aus der Satzung § 13 nach ebd., S. 14.

59 Vgl. Gerhardt (wie Anm. 54), S. 14f., 17, 19; Christ (wie Anm. 47), S. 88.

Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer, die Kunsthistorikerin Rosa Schapiro, der Architekt Fritz Schumacher sowie die Kunsthistoriker Aby Warburg und Erwin Panofsky, die beide ebenfalls Mitglied im Verein waren. Die außerordentlichen Veranstaltungen umfassten Ausflüge, Führungen und Besichtigungen sowie den Besuch von Theateraufführungen und Musikabenden, aber auch Verlosungsveranstaltungen, bei denen Bücher über Kunst, Gutscheine für Kunstbuchhandlungen sowie Kunstwerke zu gewinnen waren, die aus einem Teil der Überschüsse des Vereins finanziert wurden.⁶⁰ Eine dezidierte Kunstförderung im Sinne von Ankäufen fand durch die Freunde der Kunsthalle zunächst nicht statt. In Paulis Amtszeit gelangten lediglich 1926 das Porträt Gustav Paulis, das Max Slevogt anlässlich dessen zehnjährigen Amtsjubiläums gemalt hatte, und drei Illustrationen zu Gedichten von Adelbert von Chamisso von Otto Speckter aus dem Jahr 1834 als Geschenke in die Kunsthalle.⁶¹

Der neu gegründete Verein bot Pauli vielfältige Möglichkeiten, mit unterschiedlichen Personen aus verschiedenen Bevölkerungsschichten in Kontakt zu treten. Durch die Einbindung bereits etablierter Kunstfördervereine, wie dem Verein der Kunstfreunde von 1870, konnte er diese Kontakte weiter nutzen und die Mitglieder in seinen neuen Verein und damit in sein neu geschaffenes Netzwerk einbinden.⁶²

Des Weiteren pflegte Pauli seine Verbindungen zum Hamburger Großbürgertum, von dem einige Werke in die Hamburger Kunsthalle gelangten. Einige Werke von Sammlern wie Otto von Blumenfeld,⁶³ Richard Samson⁶⁴ und Theodor E. Behrens,⁶⁵ dem Sohn von Eduard Behrens, mit dem Lichtwark bereits in Kontakt gestanden hatte, gelangten zunächst nur als Leihgaben in die Kunsthalle. Manche konnten schließlich von den Besitzer*innen

60 Vgl. Gerhardt (wie Anm. 54), S. 21 f.

61 Vgl. ebd., S. 85. Max Slevogt: Gustav Pauli, 1924, Öl/Leinwand, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2570/gustav-pauli?term=Freunde%20der%20kunsthalle&context=default&position=2>.

62 Der Verein der Kunstfreunde von 1870 stellte in den 1920er-Jahren seine Aktivitäten ein und löste sich 1939 offiziell auf. Die Mitglieder waren zum Teil weiter im Verein der Kunstfreunde aktiv, vgl. Gerhardt (wie Anm. 54), S. 15.

63 Otto von Blumenfeld war bis Mai 1933 Mitglied der Kommission der Hamburger Kunsthalle. Er gab u. a. das Gemälde »Hamburger Hafen« von Max Slevogt von 1922 bis 1933 als Leihgabe an die Kunsthalle, vgl. Luckhardt (wie Anm. 13), dort der Eintrag zu Otto Blumenfeld auf S. 217 f.

64 Zu den Leihgaben von Samson siehe Luckhardt (wie Anm. 13), dort der Eintrag zu Richard Samson auf S. 242.

65 Zur Sammlung Behrens siehe Ring (wie Anm. 46), S. 165–175, Luckhardt (wie Anm. 23), S. 35–43.

angekauft werden.⁶⁶ Als Beispiel sei auf das Gemälde von Edouard Manet »Nana« (1877) verwiesen, das nach dem Tod Theodor E. Behrens' von dessen Frau Esther der Kunsthalle zunächst von 1921 bis 1924 als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurde, bevor sie es 1924 der Kunsthalle verkaufte.⁶⁷ Um das Gemälde für 150.000 Mark zu erwerben, musste ein Sonderetat beantragt werden, der von der Hamburger Bürgerschaft zu genehmigen war. Bei der Bewilligung desselben wurde Pauli u.a. vom Ersten Bürgermeister Carl Petersen unterstützt, der ein leidenschaftliches Plädoyer für den Erwerb des Bildes hielt, woraufhin der Sonderetat am 4. Juli 1924 gebilligt wurde. Ein Tag später erschien in der Morgenausgabe der *Hamburger Nachrichten* der Bericht eines Abgeordneten der Deutschnationalen namens Henningsen, der den Erwerb unter Berufung auf falsche Fakten kritisierte und forderte, das in den prekären Zeiten keine derart horrenden Summen für französische Gemälde, sondern für deutsche Künstler ausgegeben werden sollten, um diese zu unterstützen. Um dieser Kritik zu begegnen, wurden wichtige Museumsdirektoren, Kunsthistoriker und Künstler gebeten, Stellung zu nehmen, die nun ihrerseits in der Presse Pauli öffentlich zum Ankauf dieses enorm wichtigen Werks beglückwünschten. Hierzu zählten u.a. Friedrich Dörnhöffer, Julius Meier-Graefe, Karl Scheffler, Adolph Goldschmidt, Curt Glaser, Emil Waldmann und Max Liebermann.⁶⁸

Nach dem Aufsehen erregenden Ankauf der »Nana« war an die Beantragung möglicher weiterer Sonderetats für zusätzliche Erwerbungen aus der Sammlung Behrens nicht mehr zu denken. Pauli gelang es nur noch, 1925 zwei Gemälde von Delacroix über die Mittel des Ankaufsetats sowie durch den Verkauf weiterer Depotwerke anzukaufen.⁶⁹ Um weitere Gemälde erwerben zu können, schrieb er einen Artikel über die Gemälde der Galerie Behrens, der 1926 im *Hamburger Fremdenblatt* erschien. Seine Hoffnung,

66 Vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 183 f.

67 Edouard Manet: Nana, 1877, Öl/Leinwand, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2376/nana?term=Manet%2C%20Nana&context=default&position=0>.

68 Vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 168–175. Dort ist der entsprechende Bericht auf S. 171 abgedruckt. Neben der hohen Summe wurde dem Bürgermeister Petersen ein persönliches Interesse unterstellt, da von dem Verkauf eine Verwandte von ihm profitierte, ein Vorwurf, der auf politischer Ebene geprüft und ausgeräumt wurde.

69 Eugène Delacroix: Tiger und Schlange, 1858, Öl/Papier, Mahagoniholz, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2400/tiger-und-schlange?term=Eug%C3%A8ne%20Delacroix&context=default&position=1>. Eugène Delacroix: Löwe und Alligator, 1868, Öl/Eichenholz, Kunsthalle Hamburg, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2399/loewe-und-alligator?term=Eugène%20Delacroix&context=default&position=0>.

hierdurch möglicherweise Mäzene in Hamburg anzusprechen und zu Spenden bewegen zu können, erfüllte sich jedoch nicht.⁷⁰ Diese Episode vermittelt einen Einblick in die personellen Netzwerke Paulis, der wie Lichtwark mit Museumsdirektoren, Kunsthistorikern und Künstlern sowie verschiedenen Sammler*innen und Stifter*innen in Hamburg im engen Kontakt stand. Unterstützung für seine Ankaufspolitik fand er zudem in der Verwaltungskommission der Kunsthalle sowie in den politischen Gremien des Staates Hamburg.

Neben Behrens bedachten auch weitere Leihgeber*innen und Stifter*innen die Kunsthalle zu ihren Lebzeiten oder nach ihrem Tod mit Werken. Zu ihnen zählte beispielsweise Oscar Troplowitz. Er war Mitglied sowie zeitweilig im Vorstand des Vereins der Kunstfreunde von 1870 und einer der ersten Privatsammler in Deutschland, der ein Bild von Picasso, und zwar »Die Absinthtrinkerin« (1902), erwarb, das als eines von 19 Werken nach seinem Tod als Vermächtnis an die Kunsthalle kam.⁷¹ Dort wurden die Gemälde zunächst geschlossen in einem eigenen Oberlichtsaal ausgestellt, bevor sie in die Sammlung integriert wurden.⁷²

Auch die Familie Amsinck war der Kunsthalle eng verbunden. Johannes Amsinck vermachte bereits 1874 der Kunsthalle 89 vorwiegend ältere niederländische Gemälde. Sein Sohn Ludwig baute mit seiner Frau Antonie eine Sammlung moderner Kunst auf, die nach deren Tod 1921 an die Hamburger Kunsthalle ging und mehr als 120 Gemälde umfasste. Davon verkaufte Pauli jedoch wieder etwa 80 Gemälde. Es handelte sich um Künstler, die bereits mit qualitativ volleren Gemälden in der Kunsthalle vertreten waren, oder um

70 Vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 174.

71 Pablo Picasso: *La buveuse assoupie* (The Absinthe drinker, The Sleepy Drinker, Eingeschlafene Trinkerin), 1902, Öl/Leinwand, Kunstmuseum Bern, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1902,_The_Absinthe_drinker_\(La_buveuse_assoupie\),_oil_on_panel,_80_x_62_cm,_Kunstmuseum_Bern.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1902,_The_Absinthe_drinker_(La_buveuse_assoupie),_oil_on_panel,_80_x_62_cm,_Kunstmuseum_Bern.jpg). Das Gemälde war Teil der Stiftung von Troplowitz an die Kunsthalle. 1937 wurde es als »entartet« beschlagnahmt und befindet sich heute in der Kunsthalle Bern, vgl. Luckhardt (wie Anm. 13), dort der Eintrag zu Dr. Oscar und Gertrud Troplowitz auf S. 248f.

72 Inwiefern Pauli das Vermächtnis vermittelt hat, bleibt jedoch unklar, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 175, 177. Zur Sammlung Troplowitz siehe Olaf Matthes: »... und es fiel auf gutes Erdreich«. Förderer, Mitgestalter, Mäzen, in: Oscar Troplowitz. Ein Leben für Hamburg, hg. von Leonie Beiersdorf und Christine Claussen, Ostfildern 2013, S. 86–100, hier S. 97f., Ute Haug: »Das kunstsinnige Ehepaar«. Die Sammlung Oscar und Gertrud Troplowitz, in: ebd., S. 142–161; Christine Claussen: »Es gibt auch unter den Lebenden Meister ...«. Der Unternehmer Oscar Troplowitz auf dem Weg in die Moderne, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 58–61.

Gemälde, die Paulis Grundsatz, das Niveau der Kunsthalle zu heben, nicht entsprachen.⁷³

Die Option, mittelwertig eingestufte Bilder zu verkaufen oder als Tauschmasse für den Kauf von hochwertigen Bildern zu nutzen, ermöglichte es Pauli, seine angestrebte Verbesserung der Sammlung umzusetzen und Bilder zu erwerben, die er sich sonst nicht leisten konnte.⁷⁴ So konzentrierte sich Pauli in seinem Bestreben, die Sammlungen der Kunsthalle qualitativ zu verbessern, auf den Ankauf internationaler Kunst. Dabei verlor er den von Lichtwark geprägten lokalen Hamburger Schwerpunkt nicht aus den Augen. So wollte Pauli »den lokalen Charakter der Sammlungen ehr[en] und wahr[en], [...] [gleichzeitig aber] ihre Kreise weiterziehen, da sie jetzt nicht mehr für eine geschlossene Gesellschaft, sondern für die ganze Bevölkerung einer hanseatischen Weltstadt zu sorgen hat.«⁷⁵ Damit wollte Pauli den internationalen Charakter der Sammlung weiter stärken und Lichtwarks »Hamburgische[s] Museum«⁷⁶ zum »Museum einer Weltstadt«⁷⁷ weiterentwickeln. Entsprechend pointiert fasste Pauli selbst seine Sammlungspolitik zusammen: »Hamburg ist eine Weltstadt und braucht die Galerie einer Weltstadt, was freilich nicht hindert, dass gleichzeitig ihr lokaler Charakter deutlich betont wird.«⁷⁸ In diesem Sinne wurden auch die Sammlungen in der Kunsthalle präsentiert.

3.2 Die räumliche Vernetzung der Sammlungen unter Gustav Pauli

Bei seinem Amtsantritt 1914 war der Neubau der Kunsthalle fast abgeschlossen. Pauli entwickelte ein Präsentationskonzept für die Anordnung der Sammlungen im Altbau und Neubau, das sich von dem geplanten Konzept Lichtwarks in vielen Punkten unterschied. Im Neubau, wo sich nun der Haupteingang befand, stellte er im Obergeschoss die Sammlung Alte Meister im Nordflügel, die Sammlung Neue Meister im Süd- und Westflügel aus. Im Altbau wurde im Obergeschoss die Sammlung Neue Meister fortgesetzt

73 Vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 177–179; Alexander Bastek: Die Sammlung Erdwin und Antonie Amsinck, in: Luckhardt und Schneede (wie Anm. 7), S. 46–51.

74 Zum Verkauf der Bilder aus dem Depot, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 83–102. Laut Ring wurden nachweisbar 1008 Gemälde von Pauli verkauft, siehe ebd. S. 101.

75 Pauli (wie Anm. 49), S. 11.

76 Lichtwark (wie Anm. 17), S. 37.

77 Pauli (wie Anm. 45), S. 7.

78 Paulis Brief an Schiefeler vom 10. November 1930, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 277.

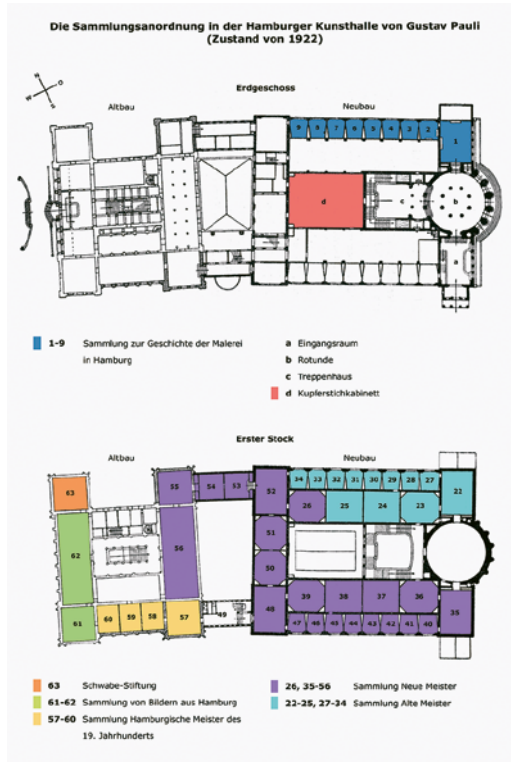


Abb. 3: Die Sammlungsanordnung in der Hamburger Kunsthalle von Gustav Pauli (Zustand von 1922)

und um die Sammlung Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts sowie die Sammlung Bilder aus Hamburg ergänzt. Die Sammlung Alte Hamburgische Meister befand sich im Erdgeschoss des Neubaus in den nördlichen Seitenlichtkabinetten.⁷⁹

Mit dieser Sammlungsanordnung trennte Pauli sowohl die Alten und Neuen Meister (Nord- und Südflügel) als auch die internationale Kunst

⁷⁹ Vgl. Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Älteren Meister, Hamburg 1918 (1. Aufl.), 1921 (2. Aufl.), 1930 (3. Aufl.); Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Neueren Meister, Hamburg 1922 (1. Aufl.), 1926 (2. Aufl.). In den Katalogen befinden sich jeweils Grundrisse ohne Seitenangaben, in die die jeweiligen Sammlungen eingetragen sind. Der Vergleich der Grundrisse zeigt, dass im Laufe der Jahre manche Sammlungen zusätzliche Räume erhielten. Die Verortung der Sammlungen im Gebäude änderte sich hierdurch nicht, vgl. Ring (wie Anm. 46), S. 226.

und die Hamburg-Sammlungen (Neubau und Altbau). Die Besucher*innen mussten sich nun beim Besuch der Sammlung entscheiden, ob sie ausgehend von der Rotunde zunächst die Alten oder die Neuen Meister besichtigen wollten. Ein Wechsel zwischen den beiden Abteilungen konnte nur im Ost- und Westflügel erfolgen. Die Alten und Neuen Meister konnten folglich von den Besucher*innen nur nacheinander besichtigt werden, ein chronologischer Rundgang ergab sich nicht. Durch die einzelnen, hintereinander geschalteten Räume im Neubau war zudem die Herstellung von Sichtachsen und damit von inhaltlichen Bezügen zwischen den Objekten nur bedingt möglich.

Diesbezüglich hatte Pauli in der letzten Bauphase des Neubaus noch die Möglichkeit, einige Änderungen vorzunehmen, die für sein Hängungskonzept entscheidend waren: Er ließ im Obergeschoss zwischen den Oberlichtsälen und den angrenzenden Kabinetten Verbindungstüren einbauen,⁸⁰ die es ihm ermöglichten, die parallel liegenden Raumfluchten gemeinsam zu nutzen. Dadurch hatte er die Option, die Gemälde nach inhaltlichen Schwerpunkten, chronologisch und nach Größe geordnet zu präsentieren und großzügiger zu hängen. Gleichzeitig ergab sich für die Besucher*innen durch diese Durchblicke in die angrenzenden Räume die Möglichkeit, Verknüpfungen zwischen den Gemälden herzustellen.

Um diese Bezüge auch inhaltlich für die Besucher*innen nachvollziehbar zu machen, verfasste Pauli für die Sammlung Alter und Neuer Meister jeweils einen Führer, der die Gemälde zueinander in Beziehung setzte.⁸¹ In diesen wurden beispielsweise Vergleiche zwischen Künstlern und Gemälden gezogen oder Vorstudien den Hauptwerken zugeordnet. Die fehlende wahrnehmbare räumliche Vernetzung der Objekte wurde als Text in den Museumsführern hergestellt, der es den Besucher*innen ermöglichte, sich die Bezüge zwischen den Objekten zu »erlesen«, auch wenn sie nicht beim Rundgang selbst erlebt und betrachtet werden konnten. Auf diese Weise glichen die Museumsführer die fehlende physische Vernetzung der Objekte aus, indem sie eine immaterielle Vernetzung der Gemälde evozierten.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Pauli mit der Präsentation der internationalen Kunst im Neubau und der Hamburg-Sammlungen im Altbau die von Lichtwark geplante Raumaufteilung umkehrte. Damit ging eine eindeutige Neubewertung der Sammlungsbestände einher. Die internationale Kunst, Paulis bevorzugter Sammlungsschwerpunkt, wurde im Neubau

80 Vgl. Pauli (wie Anm. 45), S. 7.

81 Vgl. Pauli (wie Anm. 49); ders.: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. I. Die Neueren Meister, Hamburg 1924; Ring (wie Anm. 46), S. 80f.

der Kunsthalle gezeigt und nahm dort den größten Raum ein, während die Hamburg-Sammlungen im Altbau, der flächenmäßig kleiner war, ausgestellt wurden.⁸²

4. Fazit

Die Untersuchung der Sammlungspolitik von Alfred Lichtwark und Gustav Pauli hat gezeigt, dass beide Museumsdirektoren ihre persönlichen Netzwerke nutzten, um Werke für die Hamburger Kunsthalle zu erwerben. Dabei gingen sie teilweise unterschiedlich vor, was u.a. auf die veränderte wirtschaftliche Situation während und nach dem Ersten Weltkrieg zurückzuführen ist. Lichtwark stand mit verschiedenen Sammler*innen in Kontakt, die er bei ihren Ankäufen beriet und um die er warb, Mitglied in der von ihm 1893 gegründeten exquisiten »Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde« zu werden, in der er Vorträge über Kunst hielt und den Sammler*innen eine Plattform bot, sich untereinander zu vernetzen. Neben seinem Ankaufsetat stellten ihm die verschiedenen Kunstfördervereine bei Bedarf Mittel zur Verfügung, um gewünschte Ankäufe tätigen zu können. Die Mitglieder der Vereine und die Sammler*innen waren wohlhabende Hamburger Bürger, die bereit waren, die Kunsthalle durch materielle und finanzielle Stiftungen zu unterstützen.

Pauli stand ebenso wie Lichtwark im Kontakt zu den Hamburger Sammler*innen. Ein wichtiges Netzwerk war dabei der von ihm gegründete Verein der Freunde der Kunsthalle. Im Gegensatz zur Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde richtete sich dieser Verein bewusst an alle Bevölkerungsschichten. Gleichzeitig sollten auch Mitglieder anderer Kunstfördervereine hier weitere Möglichkeiten zum Austausch finden und u.a. an den zahlreichen Veranstaltungen teilnehmen. Der Verein der Kunstfreunde diente zunächst vor allem als Ort des Austausches über Kunst und damit der Bildung. Schenkungen von Kunstwerken an die Kunsthalle erfolgten verstärkt erst nach dem Zweiten Weltkrieg.

Für den Ankauf von Gemälden stand Pauli während und nach dem Ersten Weltkrieg nur ein sehr geringes Budget zur Verfügung. Um dennoch internationale Kunst in der Kunsthalle ausstellen zu können, nutzte er beispielsweise die Möglichkeit, Hamburger Sammler*innen um Leihgaben für das Museum zu bitten. Einige dieser Werke wurden über Jahrzehnte in der Kunsthalle ausgestellt und konnten teilweise auch angekauft werden. Dabei war Pauli auf

82 Vgl. Christ (wie Anm. 47), S. 86.

die Bewilligung von Sonderetats oder den Verkauf und Tausch von Bildern aus dem Besitz der Kunsthalle angewiesen. Die Hamburger Sammler*innen und Mäzenat*innen bildeten für die Museumsdirektoren somit wichtige Netzwerke, um die Sammlungen der Kunsthalle weiter auszubauen.

Aufgrund der räumlichen Struktur der Kunsthalle (Anzahl und Anordnung der Räume) wurde die Gemäldesammlung in verschieden große Abteilungen unterteilt, die zwar räumlich getrennt voneinander präsentiert wurden, allerdings in einem inhaltlichen Sinnbezug zueinander standen. Die inhaltliche Verbindung zwischen den Abteilungen wurde für die sich durch die Räume bewegendenden Besucher*innen erfahrbar, die während ihres Gangs durch das Museum die sich ändernden Verknüpfungen der Sammlungen und Werke wahrnahmen. Der Ausstellungsbesuch als performativer Akt war somit notwendig, um die von den Direktoren angedachten Verbindungen zwischen den Sammlungen und innerhalb derselben zwischen den Objekten herzustellen. Nur durch die Interaktion der Besucher*innen im Museumsraum konnten sie beispielsweise die chronologische Hängung in den einzelnen Abteilungen nachvollziehen oder die Bezüge zwischen den Hamburg-Sammlungen und der internationalen Kunst erkennen.

Mit der Integration der Neuerwerbungen in die bestehende Sammlung der Kunsthalle ging eine Umstrukturierung der Hängung einher, an der die unterschiedlichen inhaltlichen Präferenzen der Direktoren ablesbar werden. Während Lichtwark plante, im Neubau die von ihm aufgebauten Hamburg-Sammlungen unterzubringen, ließ Pauli hier die internationale Sammlung aufhängen, welche er weiter ausgebaut hatte. Beide Direktoren nutzten die räumliche Anordnung der Sammlungen, um ihr präferiertes Sammlungsinteresse in den Vordergrund zu rücken und ihr Kunstverständnis auszudrücken, wobei ihnen die Sammlungsanordnung als Vermittlungsmedium diene.

Die Beschreibung der Sammlungsanordnungen im Museum als räumliches Netzwerk, über das Bezüge hergestellt aber auch verändert und verworfen werden können, bietet sich als eine Möglichkeit an, die komplexen Verflechtungen der Sammlungen im Museumsbau zu beschreiben und die mit ihnen verbundenen Ausstellungs- und Sammlungsintentionen zu verstehen. Dabei ist das personale Beziehungsgeflecht der Entscheidungsträger, in diesem Fall der beiden Museumsdirektoren, unbedingt mitzubedenken.