

**Universität Bielefeld
Fakultät für Geschichtswissenschaft und Philosophie**

**"... den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise aus-
dehnen ..."**

**Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg
im späten 18. und 19. Jahrhundert**

Ulrike Renz

**Dissertation
Mai 2001**

**Gutachter
PD Dr. Hans-Walter Schmuhl
Prof. Dr. Joachim Radkau**

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
1.1	Das Konzept der "kulturellen Vergesellschaftung" des Bürgertums	5
1.2	Themenstellung und Aufbau der Arbeit	10
2.	Privater Kunstbesitz und bürgerliche Kunstsammler im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert	13
2.1	Die "Bildercabinette": Umfang und Präsentationsformen privater Kunstsammlungen.....	16
2.2	Das Sozialprofil der Kunstsammler	20
2.3	Die "alte Kunst" als bevorzugtes Sammelgebiet	23
2.4	Der städtische Kunstmarkt: Händler, Käufer und Produzenten.....	31
3.	Entstehung und Organisationsformen bürgerlicher Kunstöffentlichkeit im 19. Jahrhundert	43
3.1	Bürgerliche Selbstorganisation im Kunstverein.....	45
3.1.1	Das Sozialprofil der Kunstvereinsmitglieder	47
3.1.2	Die Veranstaltung von Kunstausstellungen und Gemäldeverlosungen	52
3.1.3	Die Förderung zeitgenössischer Kunst.....	65
3.1.4	Die Erweiterung des Kunstpublikums.....	84
3.1.5	Die Ausdifferenzierung des Kunstvereinswesens	94
3.2	Kunstpräsentation in musealen Institutionen.....	110
3.2.1	Die Gründung der städtischen Galerie	111
3.2.2	Der Bau einer Kunsthalle	115
3.2.3	Das Verhältnis zwischen privatem Kunstbesitz, Kunstsammlern und Museum.....	129
3.3	Das lokale Kunstgeschehen in der Publizistik.....	149
4.	Funktionen bildender Kunst in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts	173
4.1	Wertmuster und Motive bürgerlicher Kunstrezeption.....	174
4.2	Kunstkonsum zwischen universellem Bildungsanspruch und realer Distinktionsfunktion.....	196

5. Zusammenfassende Schlußbemerkungen.....	219
Quellen- und Literaturverzeichnis	229
Tabellen und Grafiken.....	250

1. Einleitung

"Jeder weiß es: Die Jahrzehnte um 1800 haben die Welt, Europa und mit ihm Deutschland revolutioniert: politisch durch die liberal-demokratischen Revolutionen von 1776 und 1789 und ihre unerhörten Auswirkungen, die großen staatlich-bürokratischen Reformen; wirtschaftlich durch die industrielle Revolution, durch Maschine und Markt. [...] Zu [der] Revolutionierung des Lebens gehört, in unserem Gedächtnis kaum erinnert, die Revolutionierung des Verhältnisses von Leben und Kunst. Die Kunst wird bürgerlich, das Leben kunstdurchdrungener, kunstbestimmter, ästhetischer [...]."¹

Thomas Nipperdey weist hier auf den Zusammenhang zwischen kulturellen und gesellschaftlichen Wandlungsprozessen hin und ordnet die Veränderungen, die sich um die Jahrhundertwende auf dem Gebiet der ästhetischen Kultur ereignet haben, in die Geschichte der revolutionären Vorgänge des späten 18. Jahrhundert ein. Wie vollzog sich diese "Revolutionierung des Verhältnisses von Leben und Kunst" und wer trieb diese Revolution voran?

"Kunst" erfuhr im Prozeß der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft einen fundamentalen Funktionswandel dadurch, daß das Bürgertum als eine neue kulturtragende Schicht ein spezifisches Verhältnis zu Kunst entwickelte, das sich von dem vormodernen Umgang mit Kunst unterschied. Das ständische Monopol des Adels und der Kirche auf die ästhetische Kultur und ihre Einbindung in repräsentative und liturgische Funktionen lösten sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts auf. Die bildende Kunst, Musik, Theater und Literatur erhielten im Prozeß ihrer "Verbürger-

1 Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, S. 7 f.

lichung" einen neuen Status im Rahmen der bürgerlichen Öffentlichkeit², die in Konkurrenz zum traditionellen Interpretationsmonopol der Kirche als ein modernes Forum der Diskussion und Sinnpräsentation entstand. Ihm entsprach nicht mehr der ständisch eingebundene, traditionsbestimmte Mensch, sondern die neue Idee der "innengeleiteten" Persönlichkeit³, die ihre Identität in einem individuellen Bildungsprozeß und in der Auseinandersetzung mit den kulturellen Gütern zu entwickeln habe.

Dieser Arbeit liegt die Absicht zugrunde, die "Verbürgerlichung" der bildenden Kunst zu untersuchen. Es ist also zu fragen, wie sich eine neue soziale Formation, das Bürgertum, die bildende Kunst als Kulturgut aneignete. Hat sich das Kulturgut im Prozeß dieser Aneignung verändert? Welche Funktionen im Lebenshaushalt wurden ihm zugewiesen? Die Beantwortung dieser Fragen setzt eine genaue Untersuchung der sozialen Zusammensetzung der Rezipienten von Kunst voraus, ebenso der Institutionen, die geschaffen wurden, um den Umgang mit Kunst zu organisieren.

1.1 Das Konzept der "kulturellen Vergesellschaftung" des Bürgertums

Die sozial- und kulturgeschichtliche Erforschung der Rezeption von bildender Kunst ist noch weitgehend wissenschaftliches Neuland. Wenn man nicht das Kunstwerk, sondern den Rezipienten in den Mittelpunkt des Interesses stellt und - wie die vorliegende Untersuchung - nach dem Bürger als Kunstliebhaber, Kunstkäufer, Kunstsammler und Förderer von Künst-

2 Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt 141983.

3 Thomas Nipperdey, Kommentar: "Bürgerlich" als Kultur, in: Jürgen Kocka (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987, S. 143 - 148, hier: S. 147.

lern fragt, bietet die traditionelle Kunstgeschichte kaum Anregungen und in der sozialhistorischen Forschung war lange Zeit wenig Interesse an kulturellen Themen zu erkennen. Erst in den letzten Jahren begannen Kunsthistoriker, sich für die Rezeption, Wahrnehmung und Aneignung von Kunst zu interessieren und dabei auch die gesellschaftlichen Trägergruppen zu berücksichtigen.⁴ Im übrigen entstanden, zum Teil in Kooperation von Geschichtswissenschaftlern und Kunsthistorikern, einige kulturgeschichtliche Sammelbände, in denen auch einzelne Studien publiziert wurden, die sich mit verschiedenen Teilaspekten der bürgerlichen Kunstkultur befassen.⁵

In der deutschen Geschichtswissenschaft haben vor allem die Ergebnisse, die aus der jüngeren Forschung über die Geschichte des neuzeitlichen Bürgertums hervorgegangen sind, die Aufmerksamkeit der Sozialhistoriker auf den Bereich der Kultur gelenkt. Eines der zentralen Probleme der Bürgertumsforschung⁶ war die Frage nach den Gemeinsamkeiten, dem

4 Auf die Vernachlässigung der Geschichte des Kunstsammelns als Forschungsthema seiner eigenen "Zunft" weist der Kunsthistoriker Thomas W. Gaehtgens hin: ders., Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1993, S. 153 - 172. Den Anfang einer "am Blick des Besuchers orientierten Museums-geschichte" macht: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 - 1990*, Dresden 1995, darin vor allem: Karsten Borgmann, *Die Integrationskraft der Elite. Museums-geschichte als Sozial-geschichte*, S. 94 - 107. Die neuere kunstgeschichtliche Rezeptionsforschung konzentriert sich in Deutschland nahezu ausschließlich auf Berlin als Untersuchungsgebiet.

5 Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*. Dieter Hein und Andreas Schulz (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996. Die Ergebnisse des Berliner Forschungsprojekts "Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum - die letzten 100 Jahre" in: Thomas W. Gaehtgens und Martin Schieder (Hg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, o. O. 1998. Jürgen Kocka und Manuel Frey (Hg.), *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, o. O. 1998. Manuel Frey, *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1999.

6 Ein Schwerpunkt der Bürgertumsforschung entstand in Bielefeld: Jürgen Kocka (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 Bde., München 1988 und in Frankfurt: Lothar Gall (Hg.), *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780 - 1820*, München 1991; ders. (Hg.), *Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft*, München 1993.

inneren Zusammenhalt und den Außengrenzen der bürgerlichen Sozialformation, die im wesentlichen zwei, ihrer ökonomischen Lage und Erwerbsweise nach ganz unterschiedliche Großgruppen umfaßt: Wirtschaftsbürger (Kaufleute, Fabrikanten und Rentiers) und Bildungsbürger, die vor allem in freien Berufen (Rechtsanwälte, Ärzte, Apotheker) oder als akademisch ausgebildete Beamte erwerbstätig waren.

Einen wichtigen Beitrag zu der Forschungsdebatte leisteten die Soziologen Rainer Lepsius und Friedrich Tenbruck mit dem Modell der "kulturellen Vergesellschaftung" des Bürgertums,⁷ das auf der Annahme beruht, das Bürgertum als soziale Einheit sei aus einem Konglomerat heterogener, durch Besitz und Bildung privilegierter Sozialgruppen entstanden, deren Vergesellschaftung sich auf gemeinsame ideelle Interessen und handlungsleitende Wertorientierungen gründete.⁸ Inzwischen herrscht weitge-

Die Ergebnisse der Bielefelder Forschungsprojekte werden publiziert in der Reihe: Wolfgang Mager, Klaus Schreiner, Klaus Tenfelde und Hans-Ulrich Wehler (Hg.), Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Göttingen 1991 ff. Peter Lundgreen (Hg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986 - 1997), Göttingen 2000. Die Frankfurter Publikationsreihe: Lothar Gall (Hg.), Stadt und Bürgertum, München 1990 ff. Bisher erschienen sind Studien zu Augsburg, Dortmund, Frankfurt, Köln, München, Wetzlar und Wiesbaden. Am ausführlichsten auf das (Kunst-)Vereinswesen geht ein: Gisela Mettele, Bürgertum in Köln 1775 - 1870. Gemeinsinn und freie Association, München 1998. Eine kritische Bestandsaufnahme der Literatur zur Bürgertumsforschung bieten die Anmerkungen der beiden Aufsätze: Elisabeth Fehrenbach, Bürgertum und Liberalismus. Die Umbruchperiode 1770 - 1815, in: Lothar Gall (Hg.), Bürgertum und bürgerlich-liberale Bewegung in Mitteleuropa seit dem 18. Jahrhundert (= Historische Zeitschrift, Sonderhefte Bd. 17), München 1997, S. 1 - 62 und Dieter Langewiesche, Frühliberalismus und Bürgertum 1815 - 1849, in: ebd., S. 131 - 229.

7 Den Begriff prägte Friedrich Tenbruck, Bürgerliche Kultur, in: Friedhelm Neidhardt e. a. (Hg.), Kultur und Gesellschaft, Opladen 1986, S. 263 - 285, hier: S. 265.

8 M. Rainer Lepsius, Bürgertum als Gegenstand der Sozialgeschichte, in: Wolfgang Schieder und Volker Sellin (Hg.), Sozialgeschichte in Deutschland: Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang, Bd. 4. Soziale Gruppen in der Geschichte, Göttingen 1987, S. 61 - 80 und ders., Zur Soziologie des Bürgertums und der Bürgerlichkeit, in: Kocka, *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 79 - 100. Zur Kritik an Lepsius siehe: Hans-Peter Müller, Kultur und soziale Ungleichheit. Von der klassischen zur neueren Kultursoziologie, in: Ingo Mörth und Gerhard Fröhlich (Hg.), Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu, Frankfurt/Main 1994, S. 55 - 74.

hend Konsens, daß "das Bürgertum des 19. Jahrhunderts weder als Klasse noch als Stand, sondern eher von seiner Kultur, seiner Lebensführung und seinen Normen her definiert" werden könne.⁹"Bürgerlichkeit", "verstanden als ein sozial bestimmter und kulturell geformter Habitus",¹⁰ wirkte demnach als Medium der sozialen Identitätsbildung und als Basis der Homogenisierung der einzelnen bürgerlichen Teilgruppen.

Elemente der Bürgerlichkeit, die sich als ein "in sich zwar vielfach abgestuftes und variiertes, in seinen Grundzügen jedoch verbindliches Kulturmodell"¹¹im Laufe des späten 18. und 19. Jahrhunderts durchsetzte, waren u. a. spezifisch bürgerliche Werthaltungen,¹² Deutungsmuster und Symbole wie Bildung und Ehre, Alltagstugenden, typische Familienstrukturen und Geschlechterrollen, die Kultivierung von Freizeit, Geselligkeit und Reisen, der Wohnstil und die Kleidermoden, sowie die Ausprägung einer elitären Genußkultur im Bereich des Essens und Trinkens. Auf der Verinnerlichung und praktischen Handhabung dieser Kulturelemente beruhte bürgerliches Selbstverständnis und Selbstbewußtsein.

Als ein wesentliches Merkmal der Mentalität und Lebensführung des Bürgertums wurde dessen "enges Verhältnis zur ästhetischen Kultur", zu Literatur, Musik, Theater und bildender Kunst hervorgehoben.¹³In diesen Bereichen der "Hochkultur" verwirklichte sich nach bürgerlichem Selbst-

9 Jürgen Kocka, Einleitung, in: ders., *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 18.

10 Wolfgang Kaschuba, Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Kocka, *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, S. 9 - 44, hier S. 18.

11 Ebenda.

12 Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000.

13 Jürgen Kocka, Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert, in: ders., *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 21 - 63, hier: S. 43. Siehe dazu auch das Kapitel "Musen, Museen und Musik: Die bürgerliche Hochschätzung der Hochkultur" in: Gunilla-Friederike Budde, *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840 - 1914*, Göttingen 1994, S. 124 - 148.

verständnis ein Leitwert der bürgerlichen Gesellschaft, die individuelle Bildung - "keine in Schulabschlüssen und Amtskarrieren meßbare Bildung, sondern ein zweckfreier Prozeß stetiger Selbstvervollkommnung, der idealiter in der Entfaltung aller Anlagen und Talente des Individuums gipfelte"¹⁴. Höhere Schulen, Universitäten, Vereine, Leihbibliotheken, Theater, Musikhallen, Kunstgalerien und Museen stellten die institutionellen Rahmenbedingungen für den individuellen Bildungsprozeß dar und gleichzeitig für die Ausprägung einer kollektiven Identität, die das Bürgertum als eine Kulturgemeinschaft konstituierte und über soziale, ökonomische, politische und konfessionelle Unterschiede hinweg verband.

Bürgerliche Kultur war nicht nur ein Identitätskonzept, sondern auch ein Medium sozialer "Distinktion". Dieser Begriff entstammt dem terminologischen Instrumentarium des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, der ein differenziertes Modell für die Analyse der Zusammenhänge zwischen Sozialstruktur und Kultur entwickelte. Bourdieu faßt "Kultur" als ein System von Zeichen auf, das nach dem Prinzip der Unterscheidung organisiert ist und die Differenzen des sozialen Raumes abbildet. Reale Macht- und Einkommensunterschiede werden durch ihre symbolische "Verdoppelung" im Bereich der Kultur sichtbar gemacht. Der jeweilige Bestand an Unterscheidungszeichen formt das "kulturelle" oder "symbolische Kapital" einer Gruppe oder des ihr angehörenden Individuums.¹⁵ Im Prozeß der Gruppenbildung erfüllen diese kulturelle Zeichensysteme eine ambivalente Funktion: Innerhalb einer sozialen Formation stiften sie Identität, nach außen wirken sie als Distinktionsmittel.

14 Ute Frevert, "Tatenarm und gedankenvoll"? Bürgertum in Deutschland 1780 - 1820, in: Helmut Berding e. a. (Hg.), Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution, Frankfurt/Main 1989, S. 263 - 292, hier S. 278. Zu "Bildung" vor allem: Georg Bollenbeck, Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt/Main 1994.

15 Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), Soziale Ungleichheiten, Göttingen 1983, S. 183 - 198.

Der bildenden Kunst, ebenso wie anderen Ausdrucksformen der ästhetischen Kultur, schreibt Bourdieu einen besonders hohen "Distinktionswert" zu: "Ist unter allen Gegenstandsbereichen keiner so umfassend geeignet zur Manifestation sozialer Unterschiede wie der Bereich der Luxusgüter und unter ihnen besonders die Kulturgüter, so deshalb, weil in ihnen die Distinktionsbeziehung objektiv angelegt ist und bei jedem konsumtiven Akt, ob bewußt oder nicht, ob gewollt oder ungewollt, durch die notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert wird."¹⁶

1.2 Themenstellung und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit über das Bürgertum und die bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert fragt nach der vergesellschaftenden Wirkung der Kunstkultur im Rahmen einer Stadtgesellschaft. Sie geht von einem lokalgeschichtlichen Ansatz aus, dessen Vorzüge darin bestehen, daß der städtische Raum den Zugriff auf eine "Kunstwelt"¹⁷ im Kleinen erlaubt. Zudem setzte der Selbstkonstituierungsprozeß des Bürgertums auf der lokalen Ebene ein. Kulturvermittelnde Institutionen wie Kunstauktionen und Kunstvereine waren ein urbanes Phänomen, nur in der Stadt entstand eine differenzierte Infrastruktur des Kunstkonsums und

16 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main ⁵1992, S. 355.

17 Dieser Begriff wurde von dem amerikanischen Soziologen Howard S. Becker eingeführt und wie folgt definiert: "Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world and perhaps others as well, define as art." Howard S. Becker, Art Worlds, Berkeley 1982, S. 34. Zum Begriff der "Kunstwelt" siehe auch: Ton Bevers, Antoon van den Braembussche und Berend Langenberg (Hg.), De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur, Hilversum 1993 und ders., Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 197 - 218.

die vom Bürgertum gegründeten Museen entwickelten sich rasch zu Institutionen in kommunaler Trägerschaft. Erst bei dem Versuch, einige Züge des zeitgenössischen Kunstverständnisses aufzudecken, wird der Blick über die Stadtgrenzen hinaus auch auf Medien gerichtet, die den Diskurs über Kunst in einem überlokalen Kommunikationsraum vermittelten.

Mit der Hansestadt Hamburg wurde eine freie Handelsstadt als Untersuchungsobjekt gewählt. Im Unterschied zu Städten mit starker landesherrlicher Prägung, die unter dem dominierenden kulturellen Einfluß des Hofadels standen, läßt sich in Städten wie Hamburg, die bis in das 19. Jahrhundert ihre Unabhängigkeit bewahrten, die Entwicklung einer ausschließlich vom Bürgertum getragenen städtischen Kunstkultur beobachten. Als Untersuchungsobjekt bot sich Hamburg auch deshalb an, weil über die Kunstvereine der norddeutschen Handelsstädte bislang wenig bekannt ist.

Der zeitliche Rahmen der Arbeit ergibt sich aus der übergreifenden Fragestellung nach dem Selbstkonstituierungsprozeß des Bürgertums, mit dem ein grundlegender Wandel in der städtischen Kunstkultur einherging. Der Betrachtungszeitraum reicht von den traditionellen Formen stadtbürgerlichen Kunstsammelns im späten 18. Jahrhundert über die Entwicklung einer differenzierten Infrastruktur öffentlichen Kunstkonsums um die Jahrhundertmitte bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der die vom Hamburger Bürgertum gegründete Kunsthalle in kommunale Trägerschaft und die Verwaltung eines beamteten Direktors überging.

Im ersten Hauptteil der Arbeit wird die Rolle der bildenden Kunst in Hamburg im 18. Jahrhundert untersucht und insbesondere die Anlage privater Kunstsammlungen betrachtet (Kapitel 2). Mit der Thematisierung

des städtischen Kunstmarktes kommen dabei auch Rahmenbedingungen der Entstehung dieser Gemäldesammlungen in den Blick.

Die eigentliche Dynamik der Verbürgerlichung der Kunst setzte erst nach der Jahrhundertwende durch die Institutionalisierung neuer Formen der Kunstaneignung ein. Im zweiten Hauptteil der Arbeit (Kapitel 3) erfolgt daher ein Wechsel der Perspektive. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht dann nicht mehr der Sammler und die individuelle Aneignung von Kunstwerken durch den privaten Erwerb, sondern der kollektive Umgang mit Kunst im Rahmen des Vereins. Hauptziel der Arbeit ist es, die Entstehung der Öffentlichkeitsformen nachzuzeichnen, in denen sich die ästhetische Kultur entfalten und zu einem Medium bürgerlicher Vergesellschaftungsprozesse werden konnte: Kunstverein, Gemäldeverlosungen, Kunstausstellungen und museale Formen der Kunstpräsentation sind zu untersuchen ebenso wie publizistische Medien, die eine bedeutende Rolle für die Teilhabe bürgerlicher Kunstkonsumenten an der öffentlichen Kommunikation über bildende Kunst spielten.

Im Anschluß an die Darstellung der institutionellen Entwicklung der Kunstöffentlichkeit wird im dritten Hauptteil der Arbeit (Kapitel 4) die Bedeutung der Kunst für die bürgerliche Lebensführung thematisiert und gefragt, welche Wertmuster und Motive dem Konsum bildender Kunst zu Grunde lagen. Da die allgemeine Anerkennung und Verbreitung der bürgerlichen Kultur seit der Aufklärung ein zentrales Element des Projekts der bürgerlichen Öffentlichkeit war, ist abschließend zu klären, mit welchen Mitteln diese Zielsetzung in der städtischen Kunstkultur verfolgt und inwieweit dieser Anspruch eingelöst wurde.

2. Privater Kunstbesitz und bürgerliche Kunstsammler im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert

Das Sammeln von Kunstgegenständen und deren Präsentation in Schatzkammern und Gemäldegalerien war in der ständischen Gesellschaft eine weitgehend dem Adel vorbehaltene kulturelle Praxis. Eine Gemäldegalerie oder eine Kunst-, Naturalien- und Raritätensammlung stellten einen selbstverständlichen Teil fürstlicher Residenzen dar.¹⁸ Diese Sammlungen waren Attribute der Herrschaft und Paradefeld der Selbstdarstellung feudaler Macht.

Einige wenige Beispiele stadtbürgerlicher Sammeltätigkeit lassen sich seit dem 16. Jahrhundert in den Handelsstädten Frankfurt, Leipzig, Nürnberg und Hamburg nachweisen, wo einzelne kunstsinnige Patrizier, Gelehrte, wohlhabende Kaufleute oder im Handwerk reich gewordene soziale Aufsteiger in ihren Häusern Raritätenkabinette anlegten, die sowohl Gemälde und Kleinplastiken als auch wissenschaftliche Instrumente, Globen, mechanische Geräte, Schnecken, Muscheln, Steine, Bücher, ethnographische Objekte und Münzen umfassen konnten.¹⁹

Eine in den "Hamburgischen Künstlernachrichten" von 1794 veröffentlichte Liste der "vorzüglichsten Kunstcabinette in Hamburg" erwähnt einen Herrn Dr. jur. Schulz, der "in einem schönen Museum von Naturalien, Mineralien, Althertümern, mechanischen Kunstsachen und dergleichen Seltenheiten auch verschiedene Kupferstiche, Gemählde u.s.w." versam-

18 Gudrun Calov, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1969, S. 7 ff.

19 Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700 - 1830. Katalog Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1988, S. 25 f.

melte.²⁰In dieser Kompilation von Objekten aus den Bereichen "Artificialia", "Naturalia", "Scientifica" und "Antiquitas" ist noch das Kunstkammer-Ideal des 16. und 17. Jahrhunderts als einer "begehbaren Enzyklopädie" erkennbar.²¹Die Exponate wurden darin nicht nur als Schätze und Kostbarkeiten zusammengetragen, sondern auch als empirisches Material der Welterkenntnis gesehen. Entstanden aus dem Weltbild der Renaissance, sollte sich in der Universalsammlung als "Mikrokosmos" die Welt als "Makrokosmos" widerspiegeln. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war dieses Sammelkonzept obsolet geworden. In seinen 1801 veröffentlichten "Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg" erwähnt J. F. L. Meyer diese "von vielen Seiten sehr merkwürdige" Sammlung Schulz nur beiläufig²²- sie stellte am Ende des 18. Jahrhunderts kein zeitgemäßes Muster bürgerlichen Sammelns mehr dar.²³

Die bürgerlichen Privatsammler des späten 18. und 19. Jahrhunderts konzentrierten sich im wesentlichen auf zwei Sammelgebiete: entweder auf Gemälde bzw. Kupferstiche oder Gegenstände der Natur wie Muscheln, Mineralien, Käfer, Schmetterlinge und getrocknete Pflanzen. In Hamburg haben - nach der Schätzung von Holsts - im 18. Jahrhundert 75 "Bilderka-

20 Hamburgische Künstlernachrichten. Supplemente zu Füessli's Künstlerlexikon, Hamburg 1794, S. 126.

21 *Bürgerliche Sammlungen*, S. 25 ff. Zum Museum und der Enzyklopädie als "Modellen der Weltaneignung im Jahrhundert der Aufklärung" siehe: Walter Grasskamp, *Museum - Enzyklopädie - Anthologie*, in: Joachim Rönneper, *Die Welt der Museen*, Frankfurt/Main 1993, S. 293 - 298, hier: S. 293.

22 Friedrich Johann Laurenz Meyer, *Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg*, Bd. 1, Hamburg 1801, S. 296.

23 In der 1837 erschienenen "Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland" wird das Sammelkonzept des Raritätenkabinetts als "chaotisch" bezeichnet: "Ueberblicken wir die Geschichte der wissenschaftlichen und Kunstsammlungen Deutschlands seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, so finden wir zuvörderst das Bestreben, die vorhandenen Schätze zu sondern, zu ordnen und aus einem Chaos mehrere getrennte, abgeschlossene Ganze zu bilden. Man sonderte zuerst die Naturalien von den Gegenständen der Kunst und den historischen Denkmalen." Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, Zerbst 1837, S. 233.

binette" existiert.²⁴Das 1854 erschienene "Hamburgische Künstler-Lexikon" nennt für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts 46 Sammler, die der Autor zu den Besitzern der "vorzüglichsten Gemälde- und Kupferstichsammlungen" der Stadt rechnet.²⁵Die Zahl der "Privat-Naturalienkabinete" geht aus einem 1861 gedruckten touristischen Handbuch hervor. Es werden 16 Sammlungen aufgeführt und darauf hingewiesen, daß es noch mehrere andere gebe, die "Fremden in der Regel bereitwilligst gezeigt" würden.²⁶

Die Herauslösung einzelner Objektbereiche aus der universalen Kunst-kammer spiegelt einen Ausdifferenzierungs- und Verselbständigungs-prozeß der Bereiche Kunst, Technik und Naturwissenschaft wider, der sich im 18. Jahrhundert vollzog.²⁷ Das moderne Verständnis von bildender Kunst, als einem Bereich rein ästhetischer, zweckfreier Objekte ging als ein Resultat aus diesen Wandlungsvorgängen hervor, die u. a. zur Auflösung der vormodernen Einheit von "ars mechanica" und "schönen Künsten" führten.

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf das Verhältnis des Bürgertums zu bildender Kunst und muß daher unberücksichtigt lassen, daß die Anlage von privaten und öffentlichen Sammlungen als Aneignungsmodus unterschiedlicher Wirklichkeitsbereiche in der bürgerlichen Kultur fungierte. Gerade aus dem Vergleich unterschiedlicher Sammlungstypen könnten jedoch Aufschlüsse über jeweils spezifische Auffas-

24 Niels von Holst, *Künstler, Sammler, Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt 1960, S. 170. Diese Zahlenangabe bedarf m. E. der Überprüfung, da von Holst keinen Nachweis führt, wer die Sammler gewesen sind.

25 *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, bearb. von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 1. Die bildenden Künstler, Hamburg 1854, S. 306 ff.

26 Robert Geissler, *Hamburg. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebungen*, Leipzig 1861, S. 87.

27 Die beste Beschreibung der Zergliederung der Kunst-kammer in: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunst-kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 77 ff und 80 ff.

sungen von einzelnen Objektbereichen, z. B. von "Kunst" und "Natur", hervorgehen, wie sie u. a. aus unterschiedlichen Ordnungsprinzipien zu erkennen sind. So spielte das dekorative Arrangement nicht nur in der Kunst- sondern auch in der privaten Naturaliensammlung eine wichtige Rolle.²⁸ Während die systematische Klassifikation von Naturalien im 19. Jahrhundert üblich war, setzte sich eine systematische Ordnung, die sog. "historische Hängung", in der privaten Kunstsammlung gar nicht durch und in den Kunstmuseen erst im späten 19. Jahrhundert.

2.1 Die "Bildercabinette": Umfang und Präsentationsformen privater Kunstsammlungen

Der Umfang privater Kunstsammlungen ist nur in wenigen Fällen zu rekonstruieren. Verzeichnisse wurden nur dann angelegt, wenn es sich um exzeptionelle Bestände handelte und der Sammler bereit war, einen Kunstexperten mit der fachkundigen Beurteilung und Verzeichnung des Besitzes zu beauftragen. So berichtet F. J. L. Meyer, daß Daniel Chodowiecki 1781 nach Hamburg gekommen sei und ein 324 Quartseiten umfassendes Verzeichnis der Kupferstichsammlung "des Herrn Sillem" angelegt habe, die Meyer als die "zahlreichste, kostbarste und schönste" der Stadt hervorhebt.²⁹

28 Das dekorative Prinzip scheint für das Arrangement von Conchiliensammlungen besonders wichtig gewesen zu sein. Vgl. dazu den Hinweis in: Ellinoor Bergvelt und Renée Kistemaker (Hg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585 - 1735*. Katalog Amsterdams Historisch Museum, Zwolle 1992, S. 12 und die Abbildungen von Laden aus einer Muschelsammlung ebenda, S. 196 f.

29 Meyer, *Skizzen*, S. 297 f. Bei dem Kunstsammler handelt es sich um Garlieb Helwig Sillem (1718 - 1801), dessen Familie bereits im 16. Jahrhundert in Hamburg ansässig und seit dieser Zeit im Warenfernhandel, im 18. Jahrhundert auch im Bankgeschäft tätig war. Über Kunstbesitz verfügte diese Familie in mehreren Generationen: Garlieb Helwigs Sohn, der Kaufmann und Bürgermeister Martin Garlieb Sillem (gest. 1835) baute eine große Gemäldesammlung auf, ebenso dessen Tochter Susanne Elisabeth Sillem (gest. 1865), die zeitgenössische Gemälde des 19. Jahrhunderts sammelte. Zu der

Ein häufiger Anlaß für die Erarbeitung eines Bestandsverzeichnisses war die Veräußerung einer Sammlung, für die der Auktionator einen Verkaufskatalog zu erstellen hatte.³⁰Aus diesen Verzeichnissen geht - um einige Beispiele anzuführen - hervor, daß der Hamburger Kaufmann und königlich-dänische Staatsrat Daniel von Stenglin 324 und der Kaufmann Peter Godeffroy 130 Ölbilder besaßen, die in den Jahren 1822 bzw. 1823, nach dem Tod der Besitzer, versteigert wurden.³¹Ein Verzeichnis muß auch von dem Kunstbesitz August Gottfried Schwalbs existiert haben, einer - so F. J. L. Meyer - in und außerhalb Deutschlands berühmten Sammlung, die im Jahre 1780 für 33.000 Gulden an einen Amsterdamer Bankier verkauft wurde.³²Die größten Kupferstichsammlungen umfaßten mehr als 4.000 Blätter, wie die 1824 versteigerte Sammlung des Kaufmanns Johannes Michael Speckter³³, oder bis zu 50.000 Blätter, die um 1794 im Besitz des hamburgischen Physikus Dr. Cropp gewesen sein sollen.³⁴

Die letztgenannte Sammlung ist untypisch wegen ihres Umfangs, aber auch hinsichtlich ihrer Konzeption. Der Besitzer hatte im Rahmen seiner Kupferstichsammlung "über 30.000 chronologisch in Fächern geordnete

Bedeutung der Familie Sillem in der Wirtschaftsgeschichte Hamburgs: Ernst Baasch, Die führenden Kaufleute und ihre Stellung in der hamburgischen Handelsgeschichte, in: Hamburger Übersee-Jahrbuch (1922), S. 37 - 56.

30 Über 50 Auktionskataloge, die in der Zeit von 1820 bis 1870 von den Hamburger Kunsthändlern Johannes Noodt, Georg Ernst Harzen und Johann Christian Meyer erstellt wurden, sind erhalten und lagern in der Bibliothek der Kunsthalle Hamburg.

31 BibKhH, Auktionskataloge Johannes Noodt. Cat. 45: Verzeichniss der trefflichen Gemälde-Sammlung, welche früher im Besitz des verstorbenen Herrn Etatsrath von Stenglin befindlich gewesen, Hamburg 1822; Cat. 46: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn Peter Godeffroy sen., Hamburg 1823.

32 Meyer, *Skizzen*, S. 290 f.

33 BibKhH, Auktionskatalog Georg Ernst Harzen. Verzeichnis der Kupferstichsammlung des J. M. Speckter in Hamburg. Dritte Abteilung, Niederländische Schule, Hamburg 1824.

34 *Hamburgische Künstlernachrichten*, S. 120 f.

Portraits³⁵ zusammengetragen. Hier lag offenbar ein sehr spezielles Interesse vor, das auch eine systematische, hier chronologische Ordnung in der Aufbewahrung der gesammelten Objekte sinnvoll und erforderlich machte.

Während Kupferstiche meist in Fächerschränken oder in Mappen aufbewahrt wurden, die der Betrachter durchblättern konnte, verlangte die Gemäldesammlung eine andere Form der Präsentation. Nicht typisch war vermutlich die Überfülle von Kunstwerken und deren Verteilung über das ganze Haus, wie der Maler Tischbein von der Sammlung des Hamburger Kaufmanns Book berichtet: "Diele und Treppe hingen voller Gemälde; vom Keller hinauf bis zum Boden, alle Stuben und Kammern waren mit Gemälden behangen und mit Büchern besetzt". Dieser Sammler galt als ein Sonderling, der, "wenn er als Kaufmann seine Geschäfte in der lebenden Welt beendet hatte, [...] nur mit Büchern, Bildern und Kupferstichen beschäftigt" war.³⁶

Kunstbesitz, dessen Umfang über einzelne Objekte hinausging und der das Ausmaß einer Sammlung erreichte, war üblicherweise in einem oder mehreren separaten Räumen des Hauses untergebracht, die mit dem zeitgenössischen Begriff "Bildercabinet" bezeichnet wurden.³⁷ Eine zeitgenössische bildliche Darstellung von der "Bilderstube" im Haus des Hamburger Kaufmanns Martin Mendel Joseph Haller (1770 - 1852) veranschau-

35 Ebenda.

36 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Braunschweig 1861, hier: Bd. 1, S. 74 f. Tischbein hielt sich in den späten 1760er Jahren in Hamburg auf.

37 Auch die deutschen Bezeichnungen "Bilderkammer", "Bilderstube" oder "Bildersaal" wurden verwendet. In einem separaten Raum des Hauses untergebracht waren meist auch die Raritäten-, Kuriositäten- und Naturaliensammlungen ebenso wie Büchersammlungen.

licht die Gestaltung eines solchen Raumes, der in diesem Fall bei festlichen Anlässen auch als Eßzimmer genutzt wurde.³⁸

Bemerkenswert ist die Anordnung der Kunstwerke in den Bilderkabinetten. Die Gemälde bedeckten in dichter Hängung die gesamte Wandfläche vom Boden bis zur Decke. Eine oft streng symmetrische Gruppierung, die häufig auf ein hervorgehobenes Werk im Zentrum der Bilderwand ausgerichtet wurde, läßt ein dekoratives Ordnungsprinzip erkennen, das die Sammlung als ein harmonisches Ensemble zur Geltung bringen sollte. Es wurde nicht in erster Linie das einzelne Kunstwerk einer genauen und vertieften Betrachtung zugänglich gemacht. Der Besitzer eines Bilderkabinetts verfolgte vielmehr die Absicht, eine repräsentative Wirkung zu erzielen, die von der Fülle dicht gehängter Kunstobjekte ausging.

Die vorteilhafte Außendarstellung eines Sammelbestandes war offenbar ein wichtiges Kriterium bei der Gestaltung des Bilderkabinetts. Der um 1800 in Hamburg ansässige Sammler François Didier Bertheau hatte "eine gewählte Zahl von schönen Bildern, die Meisterstücke genannt zu werden verdienen, [...] in einem Zimmer seines Hauses geordnet. Die bei weiten grössere, aber auch gemischtere Menge, steht hinter einander gestellt in Zimmern und auf Böden; wovon folglich dem Kunstliebhaber, - ohne die peinliche Bemühung des gefälligen Besitzers, das eine und andere gute Bild hervorzusuchen, - die freie Ansicht versagt ist"³⁹. Aus dieser Bemerkung in

38 Sta Hamburg, Plankammer, Mappe 388-1, Blatt 26. In mehreren Sepia-Aquarellen stellte der Hamburger Architekt Martin Emil Ferdinand Haller (1835 - 1925) die "Bilderstube" sowie andere Innenräume des Hauses seiner Großeltern dar, "wie sie um 1850 waren". Haller erwähnt diese Darstellungen in seinen Lebenserinnerungen: Martin Haller, *Erinnerungen an Kindheit und Elternhaus* [Teilabdruck], bearb. von Renate Hauschild-Thiessen, Hamburg 1985, S. 16.

39 Meyer, *Skizzen*, S. 291 f.

J. F. L. Meyers "Gemälde von Hamburg" wie auch aus Reiseführern⁴⁰ und Reiseberichten⁴¹ geht hervor, daß einige Bilderkabinette, ebenso wie die Naturaliensammlungen, fremden Besuchern zugänglich waren und diese vom Hausherrn oder einem Dienstboten durch die Räumlichkeiten geführt wurden. Die Sammlungen hatten daher einem öffentlich-repräsentativen Anspruch zu genügen.

2.2 Das Sozialprofil der Kunstsammler

"Wenn die Zahl der Sammler von Kunstwerken, der richtige Maasstab für die Kultur der Künste, und für den gebildeten Geschmack in einer Stadt wäre, so würde das Resultat dieser Berechnung für Hamburg ziemlich günstig ausfallen. Der Kalkul ist aber nicht richtig. Ungeordnete Sammlersucht, geistlose Nachahmung anderer, sind hier, wie in allen grossen und wohlhabenden Städten, bei solchen Kabinets-Liebhabereien eben so oft die zweideutigen Motive, als blosse Eitelkeit, Luxus und Mode. Die mit Geschmack und Kenntniss sammelnden Liebhaber sind hier, wie allenthalben, nur sparsam."⁴²

In diesem Zitat des Domherrn Meyer sind aufschlußreiche Zuschreibungen enthalten, die auf die soziale Wahrnehmung des Kunstsammlers Bezug nehmen und gleichzeitig Aufschluß geben über eine normative Vorstellung, die mit dem Bild des Sammlers verbunden war. Mit den

40 Die Geöffnete Raritaeten- und Naturalien-Kammer, worin Der Galanten Jugend so wohl als andern Curieusen und Reisenden gewiesen wird wie sie Galerien, Kunst- und Raritaeten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisoniren sollen, Hamburg 1707. Wilhelm Joseph Heinen, *Der Begleiter auf Reisen durch Deutschland*, Köln 1808, siehe über Hamburg: Bd. 1, S. 285 - 293. Reichard's *Passagier auf der Reise in Deutschland und der Schweiz. Ein Reisehandbuch für Jedermann. Teil 1*, Berlin 1849, S. 288. Robert Geissler, *Hamburg. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung*, Leipzig 1861, S. 86 f.

41 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Studien zur Kenntniss der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung, auf einer Reise nach Dännemark*, Hannover 1792, S. 16; Tischbein, *Leben*, S. 78.

42 Meyer, *Skizzen*, S. 289.

Begriffen "ungeordnete Sammlersucht", "geistlose Nachahmung", "Eitelkeit", "Luxus" und "Mode" umreißt Meyer die vermeintliche Motivationslage der meisten Sammler um die Jahrhundertwende in Hamburg. Abgesehen von der negativen Wertung macht die Aussage deutlich, daß Kunstbesitz als ein Medium sozialer Selbstdarstellung eingesetzt wurde und dazu geeignet war, eine luxuriöse Lebensführung zu repräsentieren. Der Kunstsammler erscheint hier als materiell privilegiert, als ein Angehöriger der wirtschaftlichen Elite einer "großen und wohlhabenden Stadt".

Andererseits war der private Kunstsammler offenbar "Maasstab [...] für den gebildeten Geschmack in einer Stadt". Mit dieser sozialen Erwartung war die Vorstellung von dem "mit Geschmack und Kenntnis sammelnden Liebhaber" der Kunst verbunden. Die soziale Wahrnehmung, die intendierte Außendarstellung und das Selbstbild des Kunstsammlers oszillierten offenbar zwischen einer Zuordnung zur Wirtschafts- bzw. zur Bildungselite, wobei die bürgerliche Selbstkritik bereits ein deutlich negatives Urteil über die Funktionalisierung des Kunstbesitzes als sozialem Zeichen materieller Privilegierung fällte, dieses Motiv mit dem Verdikt der "blossen Eitelkeit" belegte und die bildende Kunst als einen Bereich immaterieller, "höherer Kultur"⁴³definierte, die eine Sache des "Geschmacks" und der "Bildung" sei. Gemäß dieser Auffassung sah Meyer in dem Kaufmann August Gottfried Schwalb (1741 - 1777) den Mann, der "ganz geeignet zum glücklichen Sammler" gewesen sei, denn er habe sowohl "Vermögen" als auch "Kenntnisse, Geschmack und Eifer" besessen.⁴⁴

Eine Einschätzung der sozialen Position der Hamburger Kunstsammler läßt sich aufgrund des vom Verein für hamburgische Geschichte bearbeiteten und 1854 veröffentlichten Hamburgischen Künstler-Lexikons vor-

43 Ebenda, S. 290.

44 Ebenda.

nehmen, das eine Aufstellung der "vorzüglichsten Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen" enthält, die im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Stadt existiert haben. Verzeichnet sind 53 Besitzer von Kunstsammlungen mit Angaben zu ihrer Tätigkeit im Beruf und in öffentlichen Ämtern.⁴⁵

Die Auszählung der Liste ergibt eine deutliche Dominanz der Großkaufleute unter den Kunstsammlern. Von den 53 Besitzern einer Sammlung werden 29 als Kaufleute, Händler und Makler aufgeführt. Die Finanzelite ist mit zwei Bankiers vertreten. Auffallend ist die Zahl von 14 Inhabern der höchsten Staats- und Verwaltungsämter, zu denen 10 Bürgermeister, Senatoren und "Oberalte"⁴⁶ sowie vier Diplomaten zu rechnen sind. Diese öffentlichen Funktionen werden teils als alleinige Tätigkeit, teils als Amtsbezeichnung in Verbindung mit einer Berufsangabe, in fünf Fällen einem Erwerb als Kaufmann, angegeben. Mit drei Medizинern, drei Juristen und einem Theologen ist der Anteil des Bildungsbürgertums gering, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß es sich bei den Genannten um eine in den höchsten Ämtern des Staates und der Kirche tätige Intelligenz handelt: Zwei der Mediziner hatten Stellungen als *Physici* inne, zwei der drei Juristen waren als Senatoren bzw. *Syndici* tätig und der Theologe übte ein Amt als Domherr aus. Als Rentiers und Grundeigentümer werden vier Sammler bezeichnet.

45 *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 306 ff. Eine weitere Liste von Hamburger Sammlern hat Niels von Holst zusammengestellt: ders., Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: *Zeitschrift für Hamburgische Geschichte* 38 (1939), S. 253 - 288. Die Angaben beziehen sich auf den Zeitraum 1700 - 1840, erfaßt sind nicht nur Besitzer von Kunstwerken, sondern Sammler aller Sparten. Es werden 120 Namen genannt.

46 Das aus 15 Mitgliedern bestehende Kollegium der "Oberalten" stellte das vornehmste und einflußreichste Vertretungsgremium der Hamburger Bürgerschaft dar. Tilman Stieve, *Der Kampf um die Reform in Hamburg 1789 - 1842*, Hamburg 1993, S. 71.

Der Privatbesitz von Kunstwerken war also ein Privileg der in angesehenen öffentlichen Ämtern tätigen Bildungsbürger und der reichen Kaufleute, die in Hamburg zwar kein eigentliches Patriziat bildeten, deren Familien jedoch, ähnlich wie in anderen Hanse- und Handelsstädten, einen Besitz- und Herrschaftsstand von hochgradig exklusivem Anspruch formten. Diese Wirtschafts- und Funktionselite investierte, offenbar ohne mit stadtrepublikanischen Überzeugungen in Konflikt zu geraten, handelskapitalistisches Vermögen in Kunstobjekte, deren Wertschätzung erkennen läßt, daß eine traditionell dem Adel vorbehaltene kulturelle Praxis übernommen und der Adel im Hamburger Großbürgertum in dieser Hinsicht als sozialnormatives Vorbild rezipiert wurde. Von dem schon erwähnten Kaufmann und Sammler August Gottfried Schwalb ist bekannt, daß er als ambitionierter Dilettant seine jährlichen Besuche der Leipziger Messe mit Abstechern nach Dresden verband, um dort in der Galerie und Antikensammlung des sächsischen Kurfürsten künstlerische Studien zu betreiben.⁴⁷Schwalbs gute Bekanntschaft mit Christian Ludwig von Hagedorn, dem Direktor der fürstlichen Sammlungen,⁴⁸ weist darauf hin, daß es auch auf der Ebene des individuellen sozialen Kontaktes Berührungen von großbürgerlichen und adeligen Kunstliebhabern gegeben hat.

2.3 Die "alte Kunst" als bevorzugtes Sammelgebiet

Die Hamburger Kunstsammlungen, die lt. J. F. L. Meyer in dem "Gemälde der Stadt Hamburg" "vorzüglich verdienen genannt zu werden", enthielten "ausgewählte italische, niederländische und deutsche Meisterwerke"

47 Percy Ernst Schramm, Neun Generationen. Dreihundert Jahre deutscher "Kulturgeschichte" im Lichte der Schicksale einer Hamburger Bürgerfamilie (1648 - 1948), 2 Bde., Göttingen 1963/64, hier: Bd. 1, S. 243.

48 Ebenda.

(Sammlung Schwalb) oder "Gemälde italischer, besonders aber niederländischer, deutscher und französischer Meister" (Sammlung Bertheau).⁴⁹ Ein Kunstsammler, der den höchsten Ansprüchen der Zeit an die Zusammenstellung einer Gemäldesammlung genügen wollte, zeichnete sich offenbar dadurch aus, daß in seinem Bilderkabinett alle angesehenen nationalen Malerschulen repräsentiert waren.

Über diese allgemein formulierten Beschreibungen hinaus lassen die Bestands- und Verkaufskataloge von Hamburger Kunstsammlungen einen genaueren Einblick in die Sammlungsbestände bzw. die in Hamburg gehandelten Kunstwerke zu. Die Durchsicht dieser Listen führt zu dem auffallenden Befund, daß nahezu 85 % der bis 1840 im Hamburger Privatbesitz befindlichen Gemälde der niederländischen Kunst vor allem des 17., aber auch des 18. Jahrhunderts zuzurechnen sind.⁵⁰ Obgleich für andere Städte keine exakten Zahlenangaben vorliegen, sind ähnliche Tendenzen auch in den Kunstkabinetten Leipzigs, Frankfurts und Berlins zu erkennen.⁵¹

Diese Beobachtung scheint zunächst die seit Jacob Burckhard in der kunstgeschichtlichen Forschung lange Zeit gültige Annahme zu bestätigen, daß bürgerlicher Geschmack mit einem Interesse an niederländischen Meistern, adelig-höfischer Geschmack mit einer Präferenz italienischer Kunst gleichzusetzen sei.⁵² In der neueren kunstgeschichtlichen Forschung

49 Meyer, *Skizzen*, S. 290 f.

50 von Holst, *Beiträge*, S. 256.

51 Zu Leipzig: Calov, *Museen*, S. 42. Zu Frankfurt: Paul Ortwin Rave, Die holländernde Mode in der Vaterstadt des jungen Goethe, in: Andreas B. Wachsmuth (Hg.), Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 12 (1950), S. 18 - 31, hier S. 24. Zu Berlin: Paul Ortwin Rave, Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670 - 1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 8 (1959), S. 7 - 32, hier S. 17.

52 Siehe dazu: Claudia Susannah Cremer, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bonn 1989, S. 121.

wurde jedoch nachgewiesen, daß die niederländischen Meister in den meisten fürstlichen Galerien des 18. Jahrhunderts eine der italienischen Kunst nahezu ebenbürtige Anerkennung fanden.⁵³Die These Jacob Burckards gilt daher inzwischen als widerlegt, wobei eingeräumt wird, daß sie "in eine nicht ganz falsche Richtung"⁵⁴ weise.

Um einer Erklärung für die auffallende Bevorzugung der niederländischen Kunst um 1800 in Hamburg näherzukommen, ist es notwendig, die Aufmerksamkeit nicht nur auf die nationale Malerschule zu richten, aus der die gesammelten Kunstwerke stammten, sondern auch andere Faktoren und Kriterien zu berücksichtigen, wie das Angebot auf dem Kunstmarkt und vor allem die Motivgattung, auf die sich das Interesse der Sammler richtete. Die Durchsicht der Hamburger Auktionskataloge unter dem letztgenannten Aspekt läßt eine deutliche Bevorzugung von Genredarstellungen erkennbar werden. Die Landschaftsmalerei steht an zweiter Stelle der vertretenen Motivgattungen.

Von dem dominanten Kunstgeschmack und den Konventionen des Kunstsammelns, wie sie in den Gemäldegalerien des Adels und insbesondere der Fürstenhöfe repräsentiert waren, weichen die Hamburger Sammler nicht nur durch ihre nahezu ausschließliche Konzentration auf die holländische Kunst ab. Bemerkenswert ist vor allem ihre deutliche Negation der für den Aufbau fürstlicher Galerien maßgeblichen klassischen Gattungshierarchie, die der Historienmalerei den höchsten Stellenwert einräumte. Diese "sujets nobles" entstammten primär der italienischen Kunstproduktion, die übrigen Gattungen, zu denen die von Hamburger

53 Ebenda, S. 111.

54 Ebenda, S. 121.

Sammlern bevorzugten Genre- und Landschaftsdarstellungen gehören, waren tendenziell eine Domäne der niederländischen Malerei.⁵⁵

Um eine Erklärung sowie eine ausführliche Rechtfertigung der Bevorzugung niederländischer Malerei vor der bildenden Kunst Italiens bemühte sich der Kunstkennner Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,⁵⁶ der unter dem Titel "Über die Kunst, das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen" eine Nachschrift zu seiner 1792 veröffentlichten "Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim" verfaßte.⁵⁷ Auf diese Schrift ist hier ausführlicher einzugehen, weil von Ramdohr - im Unterschied zu der zeitgenössischen Kunstliteratur, die sich vorrangig mit philosophisch-ästhetischen Reflexionen befaßte - den aufschlußreichen Versuch einer empirischen Geschmackslehre unternahm und dabei auch die Einflüsse des Kunstmarktes und die spezifischen Interessen unterschiedlicher Rezipientenschichten berücksichtigte.

Zwar räumt auch von Ramdohr, gemäß der herrschenden Geschmackskonvention, der italienischen Schule die "erste stufe in der malerei" ein.⁵⁸ Im Hinblick auf den Kunstmarkt stellt er jedoch fest, daß "wir bewohner des nördlichen Europas, bei denen gute Italienische gemälde höchst selten angetroffen werden, des genusses der mahlerei beinahe völlig

55 Cremer, *Hagedorns Geschmack*, S. 121.

56 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (ca. 1757 - 1822), Jurist und Altertumswissenschaftler, Mitglied des Oberappellationsgerichts in Celle, Verfasser juristischer und kunstphilosophischer Werke, besuchte Kunstsammlungen auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien, 1784 längerer Aufenthalt in Rom, 1794 Ernennung zum auswärtigen Mitglied der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, 1815 preußischer Gesandter in Rom. ADB, Bd. 37, Berlin 1970 (Neudruck d. Aufl. v. 1888), S. 210.

57 Friederich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und eine Abhandlung über die Kunst das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen*, Hannover 1792.

58 Ebenda, S. 100.

beraubt wären, wenn wir die Niederländischen gemälde ganz von dem vorrechte aus[schlüssen], uns gefallen zu dürfen".⁵⁹

Der hohe Anteil niederländischer Werke an den Beständen privater Kunstsammlungsbeständen des 18. und 19. Jahrhunderts spiegelte das Angebot des Kunstmarktes wider, auf dem der niederländischen Malerei eine besondere Bedeutung zukam. Die Gründe für diese Sonderrolle sind im 17. und 18. Jahrhundert in Holland zu suchen.

In den nördlichen Niederlanden fand eine im Europa des 17. Jahrhunderts einzigartige Kommerzialisierung der bildenden Kunst statt. Eine wesentliche Dimension dieses Prozesses war die Entstehung eines anonymen Marktes⁶⁰, der die Produktion von Kunstwerken mit der Nachfrage einer breiten bürgerlichen Käuferschicht vermittelte. In der holländischen Republik gehörten Gemälde zu der selbstverständlichen Ausstattung bürgerlicher Haushalte.⁶¹ Während des 17. Jahrhunderts sollen in den Niederlanden jährlich 70.000 Gemälde entstanden sein⁶², die hinsichtlich Preis, Motiv und Format nicht auf eine schmale soziale Elite, sondern auf die Nachfrage und die Bedürfnisse sowohl gehobener als auch mittlerer städtischer Sozialschichten zugeschnitten waren.⁶³ Diese massenhaft produzierten Gemälde fanden sich als Warenangebot noch auf dem Kunstmarkt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wieder.

59 Ebenda, S. 89.

60 Michael North, *Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1992, S. 107.

61 Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 344.

62 North, *Kunst und Kommerz*, Einleitung.

63 Michael North, *Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit*, in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 29 - 56, bes. S. 39 f.

Die Verfügbarkeit auf dem Markt ist jedoch noch keine ausreichende Erklärung für den hohen Anteil niederländischer Werke an den Beständen der Kunstsammlungen. Die geschmackliche Präferenz der Sammler ist ein weiterer wichtiger Faktor und der eigentliche Gegenstand, mit dem sich von Ramdohr in seiner Schrift über die niederländische Kunst befaßt.

"Die landschaft und der mensch sind diejenigen gegenstände, welche berechtigt scheinen, den sinn des schönen, von dem aufgeklärtesten mann an bis zu dem rohesten herunter, auf eine beträchtliche art in bewegung zu setzen. Die ländliche natur steht mit unsern sittlichen empfindungen im genauesten verhältnisse [...] Demohngeachtet interessirt uns die darstellung des menschen, seiner sitten und vorfälle noch mehr als die landschaftsmalerei."⁶⁴ Von Ramdohr thematisiert die Malerei vor allem unter inhaltlichen Aspekten. Die Bevorzugung einer bestimmten Malschule beruht für ihn neben stilistischen Merkmalen in erster Linie auf den behandelten Bildthemen. Das Interesse für bestimmte Motivgattungen macht er daher auch zum Ausgangskriterium einer Bestimmung des "allgemeinen" Kunstgeschmacks. Seine weitere Argumentation enthält aufschlußreiche Charakterisierungen der niederländischen Kunst, die sowohl ein Plädoyer als auch eine Begründung und Erklärung für die Bevorzugung der niederländischen Malerei im späten 18. Jahrhundert darstellten.

"Die Niederländer sahen in den gemälden ihrer meister ihre sitten, ihre gebräuche, ihre genden, ihre mitbürger, ihre familien abgebildet, und zwar so, wie sie diese gegenstände abgebildet sehen mogten, fleissig behandelt, harmonisch an farbe, pickant durch das helldunkle, launigt, drolligt; das gab ihnen das besondere interesse."⁶⁵ Abgesehen von einigen Bemerkungen über den künstlerischen Stil der holländischen Gemälde, die

64 von Ramdohr, *Beschreibung*, S. 92 f.

65 Ebenda, S. 106.

"durch den reiz des kolorits und der beleuchtung frappiren" und daher, so die Beobachtung von Ramdohrs, "den sinnen am allergeimesten wohlgefallen" und selbst den "ganz ungebildete[n] beschauer in galerien" anziehen⁶⁶, entwickelt von Ramdohr vor allem eine Rechtfertigung der Genre-malerei, die ihre Stoffe aus der alltäglichen Lebenswirklichkeit und der unmittelbaren Umgebung der Rezipienten entlehnt. Die bevorzugte Behandlung dieser Themenbereiche identifiziert er direkt mit der niederländischen Malerei.

Diese kontrastiert er mit der am Studium der Antike orientierten zeitgenössischen Kunst der Akademien, von deren Vorbild, der griechischen Plastik, er jedoch feststellt, das sie "nichts individuelles an sich trage, woran unser herz, woran unsere geselligen triebe antheil nehmen mögten".⁶⁷Insgesamt sei die zeitgenössische Malerei bei der Wahl ihrer Stoffe zu weit entfernt von dem "allgemeinen interesse". Der Maler habe sich "bei der auswahl oder bei der zusammensetzung seiner gegenstände", so von Ramdohr, vielmehr nach dem "grade der bildung und der denkungsart seiner nazion" zu richten.⁶⁸"Diejenigen [süjets], welche unsere geschichtsmaler bis jetzt beschäftigt haben, sind noch immer zu gelehrt. Sehr oft motiviren sie keinen bestimmten ausdruck, oder den ausdruck solcher affekte, die zu fern von unserm herzen liegen. Sie stellen uns personen vor, die nur der kenner der geschichte lieb haben kann. Der große haufe kann sich wenig für sein herz daraus nehmen. Die Katholiken hatten ehemals die heilige geschichte, aus der jedes süjet für sie interessant war. Dieses interesse würkt jetzt nicht mehr mit gleicher stärke."⁶⁹

66 Ebenda, S. 106 f.

67 Ebenda, S. 108.

68 Ebenda, S. 110.

69 Ebenda, S. 109.

Mit dieser Kritik an der zeitgenössischen Malerei weist der Autor über die eigentliche Themenstellung der Abhandlung hinaus. Seine Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei zielt letztlich auf eine programmatische Erklärung zur zeitgenössischen Kunstproduktion. Er verwirft darin sowohl die Historienmalerei, die nur einem gelehrten Publikum verständlich sei, als auch die Behandlung biblischer Stoffe, die mit der katholischen Vorstellungswelt verbunden seien, und setzt diesen beiden Traditionen das Konzept einer zeitgenössischen Malerei entgegen, die von den Niederländern gelernt habe, "solche sūjets zu gemālden zu wāhlen, die allgemeiner interessiren können".⁷⁰

Die Schrift von Ramdohrs ist in dem hier behandelten Zusammenhang nicht nur als Dokument der Rezeption niederländischer Kunst von Interesse. Bemerkenswert ist (1.) die im Text mehrfache Erwähnung eines "allgemeinen interesses", das Maßstab der Kunstproduktion zu sein habe. Diese Formulierung impliziert die Vorstellung von einem sozial nicht eingegrenzten, grundsätzlich offenen Publikum. In dieser Hinsicht entwirft von Ramdohr ein Konzept von Kunstrezeption, das der grundlegenden Idee von bürgerlicher Kultur entspricht. (2.) entwickelt er das Programm einer zeitgenössischen Malerei, die "die landschaft, die uns umgibt", den "mensch, mit dem wir täglich umgehen" sowie "vorfälle aus dem bürgerlichen leben" darstellen solle.⁷¹ Diese Vorgabe könnte man als Umschreibung eines bürgerlichen Kunstgeschmacks betrachten, der im frühen 19. Jahrhundert, unter dem Einfluß der entstehenden Kunstvereine, zum Maßstab der zeitgenössischen Kunstproduktion wird.

70 Ebenda.

71 Ebenda.

2.4 Der städtische Kunstmarkt: Händler, Käufer und Produzenten

Der verdichtete An- und Verkauf von Kunstwerken war im 18. Jahrhundert vor allem ein Phänomen der großen Handelsstädte Frankfurt, Leipzig und Hamburg. Die Entstehung eines Kunstmarktes vollzog sich demnach nicht in erster Linie in den Residenzstädten, wo der Hof als ein potenter Konsument von Luxusgütern ansässig war. Obgleich keine Untersuchungen über die Abnehmer des städtischen Kunsthandels vorliegen, ist anzunehmen, daß der Kunsterwerb bürgerlicher Sammler des späten 18. Jahrhunderts in hohem Maße auf dem lokalen Kunstmarkt vermittelt wurde. Der Deckung ihres Bedarfs lag ein prinzipiell anderer Modus zugrunde als der Beschaffung von Exponaten für die fürstlichen Galerien.

Kunstliebenden Fürsten standen beamtete Berater zur Verfügung, die als Galeriedirektoren oder Gesandte mit der fachkundigen Expertise und dem Erwerb von Gemälden für die Galerien der Residenzen beauftragt wurden.⁷² Durch die Aussendung von Agenten verfügte ein fürstlicher Sammler über weiträumige Kontakte, die ihn oft direkt mit den Stätten der internationalen Kunstproduktion verbanden. So wurde die Dresdner Galerie um die Mitte des 18. Jahrhunderts von einem in Italien residierenden Gesandten des Hofes mit Werken der venezianischen Malerei versorgt.⁷³

Residenzstädte waren jedoch nicht nur ein Ort des Konsums importierter Kunstgüter, sondern auch Zentren der Produktion von Kunstwerken. In Deutschland orientierte sich die Produktion der zeitgenössischen bildenden Kunst bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf einen anonymen Markt, sie beruhte vielmehr auf einem direkten Kontakt zwi-

72 Siehe z. B. zu Christian Ludwig von Hagedorn, Berater des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor: Cremer, *Hagedorns Geschmack*, S. 80.

73 Calov, *Museen*, S. 13.

schen Künstlern und Auftraggebern und konzentrierte sich daher in unmittelbarer Nähe des Hofes, dem Hauptabnehmer künstlerischer Erzeugnisse. In den Residenzstädten, an den zumeist auf fürstliche Initiative gegründeten Kunstakademien fand schließlich auch die institutionalisierte Ausbildung von Malern statt.

Von dieser beschriebenen "Rollenverteilung" zwischen Handels- und Residenzstädten war die Situation von Kunsthändlern, Käufern und Produzenten bildender Kunst in Hamburg bestimmt. "Hamburg war von jeher ein Ort, wo beständiger Verkehr und Wechsel von Gemälden getrieben ward."⁷⁴ Als Umschlagplatz im internationalen Kunsthandel war die Stadt seit dem 18. Jahrhundert von hervorragender Bedeutung und wurde im deutschen Raum nur zeitweise von Leipzig und Frankfurt übertroffen, wo sich insbesondere die Veranstaltung von Messen auf den Handel mit Kunstwerken förderlich auswirkte. Das im Hamburger Künstler-Lexikon enthaltene "Verzeichnis der vorzüglichsten Gemäldehändler und Kunstmakler in Hamburg"⁷⁵ nennt bereits für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts drei in der Stadt ansässige Maler, die auch als Gemäldehändler tätig waren. In der zweiten Jahrhunderthälfte stieg die Zahl auf mindestens sieben Händler oder Makler.⁷⁶ Neuere Untersuchungen haben ergeben, daß in den letzten beiden Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende mehr als 30 Makler im Kunsthandel der Stadt tätig waren.⁷⁷

74 Tischbein, *Leben*, S. 80.

75 *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 309 f.

76 Zu den im Künstler-Lexikon genannten (J. D. Lilly, 1706 - 1792; P. Laporterie, 1738 - 1793; J. B. d'Ehrenreich, 1733 - 1806; J. J. Eckhardt, 1732 - 1815; P. H. Packischewsky, 1750 - 1818) sind die von Meyer, *Skizzen*, S. 310 f., erwähnten Händler V. Petre, dessen Kunsthandel bis 1800 bestanden haben soll, und die Kunstwarenhändler Masson und Ramé hinzuzuzählen.

77 DFG-Projekt zur Erfassung deutscher Gemälde-Auktionskataloge, das an der Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit dem Getty Provenance Index durchgeführt wird. Der Projektleiter Thomas Ketelsen präsentierte auf der Konferenz "The History of The Art Market in Europe, 1400 - 1900" (London, Dezember 1995) die ersten Untersuchungsergebnisse und stellte mir freundlicherweise sein Vortragsmanuskript zur Verfü-

Der Handel mit bildender Kunst hatte sich um 1800 noch nicht als ein spezialisierter Geschäftszweig etabliert, er war vielmehr ein Teilbereich des Handels mit "Kunstwaren aller Art", zu denen "Gemälde und Handzeichnungen von älteren und neuern, besonders von französischen und niederländischen Meistern" ebenso gehörten wie Erzeugnisse des kunsthandwerklichen Gewerbes.⁷⁸In den Lagerbeständen der Hamburger Kunsthandlungen fand sich "Porzelain aus den besten Pariser Fabriken" neben "Mobilien aller Art", die "nach treflichen französischen und englischen Mustern, in einer nicht weit von Hamburg sich niedergelassnen kleinen französischen Kolonie von Arbeitern, verfertigt" wurden.⁷⁹Über die beiden um die Jahrhundertwende in der Stadt ansässigen Kupferstichhandlungen bemerkt J. F. L. Meyer, daß "der Tapetenverkauf diesen Kunsthändlern das Brodt verdienen" mußte.⁸⁰Das Warensortiment dieser Händler, deren Läden "zu den hamburgischen Sehenswürdigkeiten gerechnet" und mit "den vorzüglichsten Kunsthandlungen in Paris" verglichen wurden, richtete sich weniger an ein spezifisch an bildender Kunst interessiertes Publikum, es entsprach vielmehr der allgemeinen Nachfrage nach Luxusgütern und der hohen Kaufkraft einer handelsstädtischen Oberschicht. In Hamburg konnte der Erwerb eines Kupferstiches auch nur eine unterhaltsame Beiläufigkeit während der Promenade auf dem Jungfernstieg

gung. Vgl. auch: Thomas Ketelsen, Barthold Heinrich Brockes' "irdisches Vergnügen" in Gemälden und Zeichnungen. Ein Beitrag zum Sammlungs- und Auktionswesen im frühen 18. Jahrhundert, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* (1997), S. 153 - 175 und ders., *Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century*, in: Michael North und David Ormrod (Hg.), *Art Markets in Europe, 1400 - 1800*, Aldershot 1998, S. 143 - 152.

78 Meyer, *Skizzen*, S. 310. Über das Warenangebot der "Kunsthändler" im späten 18. Jahrhundert: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft*, in alphabetischer Ordnung, 55. Teil, Brünn 1793, S. 301 ff.

79 Ebenda, S. 310 f.

80 Ebenda, S. 312. Tapeten aus geprägtem Leder oder handbemaltem Papier waren im 18. Jahrhundert ein Luxusartikel und ein Element großbürgerlicher Wohnkultur.

sein. Dort ging "die schöne Welt" spazieren und "an den Bäumen der Allee saßen die italienischen Kupferstichhändler mit ihren Kunstsachen".⁸¹

Die Bedeutung Hamburgs als Kunsthandelsstadt beruhte jedoch nicht in erster Linie auf dem Angebot niedergelassener oder "fliegender" Kunstwarenhändler. Erheblich wichtiger war das Geschehen an der Börse. Hamburg bot mit einer organisierten Maklerschaft, einem international tätigen Bank- und Kreditwesen, der Börse als Auktionsort und seinen Handelsverbindungen nach Skandinavien, Rußland und England auch für den Handel mit bildender Kunst besonders günstige Voraussetzungen. Insbesondere der Zwischenhandel mit großen Sammlungen aus dem Ausland, seit 1789 in erster Linie aus Frankreich, machte Hamburg in den letzten Jahrzehnten vor 1800 zum Kunsthandelszentrum Deutschlands. Während in Frankfurt die auktionierten Gemälde vor allem von den dortigen Sammlern erworben wurden, traten in Hamburg auch Händler oder Makler auf, die das erworbene Kunstgut im Ausland weiterverkauften.

Der Umfang der Handelsaktivitäten auf dem Hamburger Kunstmarkt läßt sich anhand der nachgewiesenen Auktionen sowie der Zahl von Verkaufskatalogen und der darin aufgeführten Positionen abschätzen.⁸² Seit den späten 1780er Jahren fanden in der Stadt nahezu alljährlich zwei bis vier, in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende bis zu zehn Kunstauktionen im Jahr statt. Dabei gelangten, wenn es sich um die Versteigerung größerer Privatsammlungen handelte, mehrere hundert Gemälde und einige tausend Kupferstiche zum Verkauf. Diese hohen Umsätze, die Hamburgs führende Position im deutschen Kunstmarkt begründeten,

81 Tischbein, *Leben*, S. 80.

82 von Holst, *Beiträge*, S. 271 ff., listet Hamburger Auktionen bis 1840 auf; im *Hamburgischen Künstler-Lexikon*, S. 311 ff., sind Verzeichnisse der "vorzüglichsten Hamburgischen Gemälde-Auktionen in neuerer Zeit" und "der bedeutendsten in Hamburg stattgefundenen Auktionen von Handzeichnungen und Kupferstichen" enthalten.

sanken erst 1806 infolge der Behinderung des Handels durch die napoleonische Besetzung der Stadt.

Der Hamburger Kunstmarkt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war bestimmt durch die Namen Johannes Noodt, Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, die als Händler und Auktionatoren internationales Ansehen gewannen. Wie aus den Vorreden ihrer Auktionskataloge hervorgeht, brachten sie umfangreiche Gemäldesammlungen aus süddeutschem und ausländischem Privatbesitz zur Versteigerung. So verkaufte der Händler Johannes Noodt 1823 Gemälde, die "durch einen nun verstorbenen Kunstfreund des Auslandes gesammelt" worden waren "an einem Ort, wo der Verkauf schwieriger ist",⁸³ 1824 bot er in Hamburg die Gemäldesammlung der bayerischen Grafen von Castell an⁸⁴ und einer seiner Kataloge des Jahres 1828 verzeichnet eine "aus Brabant hiehergebrachte Sammlung Oelgemälde und Kunstsachen".⁸⁵ Neue Impulse hatte das Auktionswesen erhalten, als nach den "Befreiungskriegen" in allen deutschen Städten der größte Teil der im 18. Jahrhundert gegründeten bürgerlichen Gemäldesammlungen aufgelöst wurde. Johannes Noodt erwähnt 1822 in seinem 44. Katalog, daß seit 1810 3.000 Gemälde durch seine Hände gegangen seien. 12 Jahre später, 1834, gab dieser Händler bereits seinen 87. Verkaufskatalog heraus.⁸⁶

Dem in Hamburg ansässigen Sammler war also ein umfangreiches Angebot von Kunstwerken zugänglich, die dem lokalen Markt vor allem von

83 BibKhH, Auktionskataloge Johannes Noodt. Catalog 51: Verzeichniss einer Sammlung schöner Oelgemälde aus allen Schulen, Hamburg 1823.

84 BibKhH, Auktionskataloge Johannes Noodt. Catalog 53: Verzeichniss einer sehr vorzüglichen Gemälde-Sammlung an trefflichen und wohlerhaltenen Meisterwerken der besten Künstler aller Schulen früherer und jetziger Zeit gebildet, Hamburg 1824.

85 BibKhH, Auktionskataloge Johannes Noodt. Catalog 70: Verzeichniss einer aus Brabant hiehergebrachten Sammlung Oelgemälde und Kunstsachen, Hamburg 1828.

86 von Holst, *Beiträge*, S. 258.

außerhalb zuflossen. Einen ebenfalls beträchtlichen Anteil am Umsatz der Auktionen hatten aus dem Besitz Hamburger Sammler stammende Bestände. Privater Kunstbesitz unterlag einer ständigen Zirkulation, die dadurch verursacht wurde, daß die Sammlung eines bürgerlichen Kunstliebhabers nach dessen Tod meistens veräußert wurde. "Gemälde, Kupferstiche, Bibliotheken und alle Sammlungen eines Privatmannes gehören gleichsam mit zu seiner Kleidung, von der er sich soviel anschafft, als er gerade brauchen kann. Bei seinem Abscheiden geben die aufgelösten Theile andern Samlern Gelegenheit, etwas wünschenswerthes zu erwerben", so der Kunst- und Raritätensammler Gustav Parthey um die Mitte des 19. Jahrhunderts.⁸⁷ Die nachfolgende Generation betrachtete den hinterlassenen Kunstbesitz im allgemeinen nicht als Traditionsgut, zu dessen Erhaltung und Weitergabe man sich in der bürgerlichen Familie verpflichtet fühlte.

Die Geschichte einer um die Jahrhundertmitte in Hamburg entstandenen privaten Gemäldesammlung, deren Auflösung sowie den ungewöhnlichen Versuch einer späteren Rekonstruktion beschreibt der Architekt Martin Haller in seine Lebenserinnerungen. Sein Großvater, der Hamburger Kaufmann Mendel Joseph Haller (1770 - 1852) hatte eine "nicht unbedeutende Sammlung teilweise werthvoller alter Oelbilder hinterlassen, die er gelegentlich von nothleidenden Emigranten im Anfange des Jahrhunderts billig erwarb. [...] Es waren die Gemälde meistens Niederländischer Schule. [...] Nach Großvaters Tode hatte keiner seiner drei Erben das Interesse oder die Räumlichkeit, um diese Gemäldesammlung zum Ganzen aus dem Nachlaß zu erwerben. Man erkannte auch wohl damals nicht den Werth, welchen die Bilder hatten, und mißtraute den Angaben des Katalogs über die Autorschaft u. Echtheit, welche von dem Hbg. Kunstverständigen

87 Gustav Parthey, Jugenderinnerungen, 2 Bde., Berlin 1907, hier: Bd. 1, S. 61.

Zahn herrührten. - Die Erben begrüßten daher das erhebliche Angebot eines holländischen Kunsthändlers, für die ganze Sammlung, von der jeder der drei Erben vorher je zehn Bilder auswählen und behalten durfte, von welcher Wahl indessen wiederum gewisse Perlen von vornherein ausgeschlossen waren. Nach Abschluß dieses Geschäftes erklärte der Kunsthändler, daß er die Sammlung nur wegen dieser - ich glaube 12 - Perlen erworben habe, worunter ein vorzüglicher Jan Steen und namentlich eine kleine von uns kaum beachtete Landschaft von Hobema, dessen Bilder grade damals in England eine starke Nachfrage genossen.

[...] Mein Onkel Eduard gewann im Alter ein Interesse für alte Bilder und es gelang ihm nach und nach einen großen Theil der vom Holländer gekauften und inzwischen in alle Welt zerstreuten väterlichen Bilder käuflich - oft zu erheblichen Summen zurück zu erwerben. [...] Sie bedeckten die Wände der Sitzungszimmer im Kontor von Haller Söhle & Co. in der Bohnenstraße und sind nach dem Schiffbruch der Firma in München auctionirt worden."⁸⁸

Es ist zwar grundsätzlich anzunehmen, daß die Bestände der Hamburger Gemälde- und Kupferstichkabinette vor allem aus Erwerbungen stammten, die auf dem lokalen Markt getätigt wurden, angewiesen auf dieses "naheliegende" Angebot waren die kunstinteressierten und sammelnden Kaufleute oder Juristen der Hansestadt jedoch nicht. Sie verfügten über eine hohe Mobilität, die in das europäische Ausland und bis nach Übersee reichte. Neben dem Geschäftlichen wurde von ihnen auch der Kontakt zu den kulturellen Attraktionen der bereisten Länder gesucht und Kunstwerke dort eingekauft, wo die Qualität des Angebots am höchsten war: in

88 Sta Hamburg 622-1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Haller, Martin. Nr. 49: Martin Emil Ferdinand Haller, Lebenserinnerungen. Elf handgeschriebene Bände, verfaßt 1913 - 1920, hier: Bd. 1, S. 5 - 9.

Paris, Amsterdam und Den Haag. Dies gilt z. B. für die Hamburger Kaufleute Stenglin und Schwalb, deren Kunstbesitz zu den bedeutendsten bürgerlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist. Sie hatten den größten Teil ihrer Gemälde im Ausland erworben.⁸⁹

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten zudem Reisen nach England, Frankreich und Italien, die in Begleitung der Gattin unternommen wurden, zum Bildungsrepertoire eines Hamburger Kaufmanns, der den Anspruch auf eine "kultivierte" Lebensführung erhob.⁹⁰In Tagebuchaufzeichnungen aus den 1840er Jahren berichtet der Hamburger Kaufmann Justus Ruperti von einer Reise nach Italien und dem Besuch bei einem Schüler des Malers Tischbein in Rom, der nach Raffaels Vorbild romantisch-religiöse Darstellungen schuf und von dem Ruperti eines von mehreren auf dieser Reise erworbenen Gemälden kaufte.⁹¹

Erwerbungen dieser Art, die im direkten Kontakt zwischen einem Künstler und dem bürgerlichen Sammler getätigt wurden, waren für die Zeit der Jahrhundertwende nicht typisch. Die Bestände der Hamburger Privatsammlungen, für die der überaus hohe Anteil niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts charakteristisch war, wurden zusammengetragen, ohne daß ein schaffender Künstler angesprochen worden war. Der an alter Kunst orientierte Geschmack der Sammler war vor allem auf das Angebot des Handels, nicht der zeitgenössischen Kunstproduktion ausgerichtet. Lebende Künstler waren an diesem Geschäft allenfalls als Kopisten beteiligt, denn die bis ins 19. Jahrhundert marktbestimmende Nachfrage nach "alten

89 Forschungsergebnis von Thomas Ketelsen, das er mir am 30.6.1996 brieflich mitteilte.

90 Percy Ernst Schramm, Hamburg, Deutschland und die Welt. Leistung und Grenzen hanseatischen Bürgertums in der Zeit zwischen Napoleon I. und Bismarck. Ein Kapitel deutscher Geschichte, München 1943, S. 451.

91 Ebenda, S. 459.

Meistern" wurde zu einem hohen Anteil mit Fälschungen befriedigt. Klagen über das mangelnde Interesse an zeitgenössischer Kunst und die schlechten Existenzbedingungen der Künstler wurden daher in zahlreichen Variationen zu Papier gebracht.⁹²

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 - 1829), der spätere Begleiter Goethes auf dessen Reise nach Italien, berichtet im Rahmen seiner autobiographischen Schriften von Erfahrungen, die er als Malerlehrling auf der Wanderschaft in Hamburg machte.⁹³Tischbein fand dort eine "Kunstwelt" ohne Künstler vor. Interessant war die Stadt für ihn wegen der Kunsthandlungen, der Auktionen und der zahlreichen privaten Bilderkabinette. Einer der Gemäldehändler habe "alle Liebhaber in der Stadt und ihre Sammlungen" gekannt und den Schüler dorthin geführt. "So lernte ich viel in der Bildersammlung des Staatsraths Stengelin, die ich ein halbes Jahr lang besuchte, um zu copieren."⁹⁴

Tischbein erwähnt weitere zahlreiche Besuche bei Kunstliebhabern, die ihm ihre Sammlungen zu Studienzwecken öffneten und ihm Gelegenheit gaben, Meisterwerke der italienischen, niederländischen und altdeutschen Kunst zu sehen. Er nennt die Namen Carracci, Michelangelo, Raphael, Van Dyk, Wouvermann, Van der Neer, Holbein und Dürer. Abgesehen von seinem Onkel, der sein Lehrherr war, und seiner Tante, einer Malerin, berichtet Tischbein von nur einer Begegnung mit einem Künstler, einem Maler namens Videband, der "kümmerlich" lebte, weil "niemand würdigte,

92 Mit Bezug auf Hamburg: Cremer, *Hagedorns Geschmack*, S. 131; der Maler Philipp Otto Runge beklagte 1808, daß "für's Bildermachen Hamburg ein schlechter Ort" sei. Zitiert nach: Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst*, München 1977, S. 15.

93 Über seinen Aufenthalt in Hamburg 1766 - 1771/72 siehe: Tischbein, *Leben*, S. 61 - 82.

94 Ebenda, S. 66 f.

was dieser stille, gefühlvolle Mann malte".⁹⁵Tischbein beendet die Beschreibung seines Aufenthaltes in Hamburg mit einem Rückblick auf die ersten Jahrzehnte nach 1700, in denen sich "kein Künstler in Hamburg mit Anstand ernähren und erhalten konnte".⁹⁶ Insgesamt vermittelt Tischbeins Bericht den Eindruck, daß sich die Situation der schaffenden Künstler in Hamburg zu der Zeit seines Aufenthaltes in der Stadt um 1770 noch nicht wesentlich verändert hatte.

"Nach den grossen Malern in deutschen und ausländischen Residenzstädten, darf man die unsrigen nicht beurteilen und ihr Verdienst würdigen wollen. Bei dem allbeherrschenden merkantischen Geist, nährt Hamburg keine Künstler von erstem Range." Im Jahre 1801, als F. J. L. Meyer in seinen "Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg" diese Beurteilung abgibt, kann er immerhin schon eine Namensliste von zwölf "eingebornen oder hier sich niedergelassenen Malern und Zeichnern" zusammenstellen.⁹⁷Aufgezählt werden ein Geschichtsmaler, zwei "Geschichts- und Portraitmaler", ein "Geschichts- und Dekorationsmaler" und ein Spezialist für Zimmerdekorationen. Von einem Künstler wird gesagt, er male in "Denners Manier", dieser Maler kopierte also den Stil eines aus Hamburg stammenden Malers des frühen 18. Jahrhunderts. Es gab außerdem einen Porträt- und vier Landschaftszeichner. Eine weibliche Blumenmalerin wird genannt und darauf hingewiesen, daß in Hamburg "die Kunst mehrere achtungswerthe ausübende Liebhaberinnen" habe, deren "stilles Verdienst" durch die Nennung ihrer Namen nicht geschmälert werden solle.⁹⁸

95 Ebenda, S. 72.

96 Ebenda, S. 81.

97 Meyer beabsichtigte, nur die bedeutenderen Künstler der Stadt aufzuzählen, nicht dagegen "das ganze große und kleine Alphabet der hiesigen Künstler-Namen durchzugehen". vgl. Meyer, *Skizzen*, S. 267. Zur vollständigen Erfassung der in Hamburg ansässigen Künstler müßten die Adressbücher der Stadt systematisch ausgewertet werden.

98 Ebenda, S. 272.

Ertragreiche Aussichten fanden Künstler, so Meyer, nur auf den Gebieten der Porträt- und Dekorationsmalerei.⁹⁹Aber auch in diesen beiden Bereichen sei die Situation aus der Sicht der Künstler letztlich unbefriedigend. Die in der Stadt ansässigen Porträtmaler wurden offenbar als zweitklassig angesehen und der Prestigewert ihrer Arbeiten im Vergleich zu denen auswärtiger Künstler geringer eingestuft. "In den Sälen der obern Stände, sieht man [daher] nur Bildnisse von fremden Malern, in den Häusern des wohlhabenden Mittelstandes, mehr Arbeiten von vaterländischen Künstlern."¹⁰⁰Einige der "geschicktesten Künstler", die bereit waren, "die höhere Stufe der Geschichts-, Portrait- und Landschaftsmalerei" zu verlassen, reagierten auf den "veredelten Geschmack in dem Bau und der Verzierung der Wohnhäuser" in Hamburg und arbeiteten als Dekorationsmaler. Viele Künstler, so Meyer, sahen darin jedoch kein adäquates Betätigungsfeld, sie hielten die Dekorationsmalerei vielmehr für eine "Herabwürdigung [ihrer] Kunst".¹⁰¹

Die zeitgenössische Kunstproduktion fand in Hamburg keine sicheren Absatzmöglichkeiten, die Künstlern eine dauerhafte Einkommensgrundlage boten. Der "allzuübertriebene Ruf des Reichtums und des Aufwandes" lockte, so berichtet Meyer, jedoch "artistische Wanderer in ganzen Zügen" in die Stadt, die sie nach einem "ephemeren Aufenthalt" von einigen Monaten oder Jahren "stark bereichert" wieder verließen. Während dieser Zeit lebten diese wandernden Künstler nach Meyers Einschätzung "nur von der Ausübung ihrer Portraitmalerei".¹⁰²

99 Ebenda, S. 267. Zur Porträtmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts in Hamburg: Gisela Jaacks, *Gesichter und Persönlichkeiten*, Hamburg 1992.

100 Ebenda, S. 268.

101 Ebenda.

102 Ebenda, S. 273.

1854 erschien das "Hamburgische Künstler-Lexikon", das von einem Ausschuß des Vereins für Hamburgische Geschichte herausgegeben wurde und über 500 Namen von bildenden Künstlern verzeichnet. Diese Publikation spricht für eine im Vergleich zu der Zeit vor und um 1800 veränderte Situation, sowohl bezüglich der Künstler als auch im Hinblick auf das Publikum.

Die Ausführungen über die bürgerlichen Privatsammler des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sollten u. a. deutlich machen, daß vor der Gründung des Kunstvereins und auch weiterhin im 19. Jahrhundert in der bürgerlichen Elite der Stadt eine kulturelle Praxis existierte, die das Monopol des Adels auf Kunst in Frage zu stellen begann. Im Hinblick auf die Fragestellung dieser Untersuchung nach der sozialen Funktion von Kunst sind zwei Beobachtungen hervorzuheben:

(1.) Der Umgang mit Kunst war bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts eine Sache einzelner Individuen, insofern sind diese bürgerlichen Sammler noch kein Indiz dafür, daß Kunst hier als ein Medium der Verbürgerlichung wirksam wird. (2.) Weiterhin ist festzuhalten, daß Kunstwerke für diese Sammler als Symbole wirtschaftlichen Erfolges bedeutsam waren. Kunstbesitz fungierte hier als kultivierter Ausweis und sinnliche Verkörperung des abstrakten Reichtums wohlhabender Kaufleute und Bildungsbürger. Für sie ist der Kauf von Kunstwerken der wesentliche Modus der Aneignung, denn der persönliche Besitz des Kunstwerks ist Voraussetzung für den Nachweis "gebildeten Geschmacks". Diese beiden Punkte sind hervorzuheben, weil sich in beiderlei Hinsicht im 19. Jahrhundert ein Wandel ereignet. Der Kunstverein spielt in diesem Veränderungsprozeß eine entscheidende Rolle.

3. Entstehung und Organisationsformen bürgerlicher Kunstöffentlichkeit im 19. Jahrhundert

"Wenn die Landleute sagen wollten: der Genuß der Feldfrüchte komme nur denen zu, die sie bauen: so würden wir Städter dies ungereimt finden. Ist es aber nicht eben so ungereimt, wenn wir glauben: die bildenden Künste seien bloß für die verschlossenen Kabinette und den Luxus der Großen und Reichen?"¹⁰³Die "Bildergalerien, (die doch eigentlich dem Volke, das sie bezahlen mußte, gehören) [sollten] mit Entfernung aller unzüchtigen Gemälde, für den jungen Bürger aufgeschlossen werden, und eine Schule abgeben [...] zur Erleuchtung des Verstandes und Bildung des Herzens, durch die göttlich schöne Kunst eines Raphael, Correggio, Mengs, Dietrichs, u. v. m."¹⁰⁴

Die im Jahre 1792 in dem "Glaubensbekenntnis eines Kunst- und Buchhändlers" erhobene Forderung nach Öffnung der Gemädegalerien sowie der Kunst- und Naturaliensammlungen des Adels formuliert die Idee eines allgemeinen bürgerlichen Kunstpublikums.¹⁰⁵ Nach den pädagogischen Vorstellungen der Aufklärung, an denen sich der Autor orientiert, setzte sich dieses Publikum zusammen aus Individuen, die in der Auseinandersetzung mit den Bildungsgütern der Zeit ihre intellektuellen, moralischen

103 Wilhelm Fleischer, Über bildende Künste, Kunsthandel und Buchhandel in Hinsicht auf Menschenwohl. Glaubensbekenntnis eines Kunst- und Buchhändlers, in: Quellen zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 9. Die Reformdiskussion am Jahrhundertende, München 1981 (Nachdr. d. Ausg. Frankfurt 1792), S. 177 - 325, hier: S. 187.

104 Ebenda, S. 193.

105 Fleischer kritisiert, daß die Kunst- und Naturalienkabinette nur "manchmal einem, mit Extrapost ankommenden, Reisenden zur Promenade dienen", obgleich die bildenden Künste "nicht zu einem so eingeschränkten Wirkungskreise" bestimmt seien. Mit dem Hinweis auf das Vorbild der griechischen Antike, in der sich schon der "Säugling auf dem Arme [...] an dem großen Anblicke ihrer öffentlichen Werke [weidete]" und "ihn mit Enthusiasmus für Tugend und mit Abscheu vor dem Laster [erfüllte]", formuliert der Autor den Anspruch jedes "kultivirten Erdbewohners" auf Zugang zu bildender Kunst. Ebenda, S. 187 ff.

und ästhetischen Fähigkeiten zu entfalten suchten. Erst auf dem Wege dieses individuellen Selbstbildungsprozesses würde die Befähigung und die Berechtigung zur Teilnahme an den Kommunikationsprozessen erworben, die der "bürgerlichen Öffentlichkeit" zugrundelagen. Die Konzeption eines prinzipiell unabgeschlossenen Publikums setzte eine allgemeine Zugänglichkeit der Bildungsgüter voraus. In der Konsequenz führte das aufklärerische Modell der Öffentlichkeit zu der Aufhebung der ständischen Exklusivität des Kunstbesitzes und zu der Forderung nach Veröffentlichung bislang verschlossener Kunstsammlungsbestände.

Die Öffnung der fürstlichen Galerien¹⁰⁶, die dem Adel in einer Zeit politischer und ökonomischer Legitimitätsverluste und daraus entstehender Legitimationszwänge die Gelegenheit gab, seine kulturtragende Rolle zu akzentuieren, war jedoch nur eine Dimension der Entstehung eines bürgerlichen Kunstpublikums. Im folgenden soll am Beispiel Hamburgs die Genese einer genuin bürgerlichen "Kunstöffentlichkeit" betrachtet werden, die im 19. Jahrhundert aus dem städtischen Raum hervorging. Der Bereich der bildenden Kunst wird dabei als exemplarisch angesehen im Hinblick auf die Entstehung einer öffentlichen Sphäre, die unterschiedlichen kultu-

106 Einem begrenzten Publikum war z. B. die fürstliche Gemäldegalerie in Kassel zugänglich. Dort wurden Besucherbücher angelegt und der Galerieinspektor J. H. W. Tischbein stand den Besuchern als Führer zur Verfügung. Eintragungen der Namen Sieveking, Goverts, Hülsenbeck, Jänisch, Hutwalcker und Schuback in den Besucherbüchern belegen, daß Angehörige dieser Hamburger Kaufmannsfamilien die Kasseler Galerie im Zeitraum 1769 bis 1796 mehrfach besichtigt haben. Hans Vogel, Die Besucherbücher der Museen und der fürstlichen Bibliothek in Kassel zur Goethezeit, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 67 (1956), S. 149 - 163, hier: S. 151. - Die Modalitäten des Besuchs einer fürstlichen Kunstsammlung beschreibt Gustav Parthey, der im Jahre 1812 die Dresdener Gemäldegalerie besichtigte: "Auch die Bildergalerie ward als Privateigenthum des Königs betrachtet; sie befand sich in einem Seitenflügel des Schlosses; man mußte einen öden Hof voller Pferdeeställe durchschreiten, und eine ausgetretene steinerne Treppe hinanklettern, dann gelangte man an eine hohe verschlossene Thür, die nur gegen ein Eintrittsgeld von einem Dukaten sich öffnete. [...] Da die Einheimischen diese Ausgabe scheuten, so waren die Schätze der Gallerie bei dem Dresdner Publikum fast ganz unbekannt. Mein Vater entrichtete jedoch den Dukaten, um uns diesen seltenen Genuß zu verschaffen [...] Vetter Christian machte [...] den Cicerone." Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 1, S. 296 f.

rellen Aktivitäten und Kommunikationsformen jenseits der Grenzen häuslicher Privatheit Entfaltungsmöglichkeiten bot. Bevor in einem späteren Kapitel (4.2) gefragt wird, inwieweit der Umgang mit bildender Kunst dem aufklärerischen Projekt der "bürgerlichen Öffentlichkeit" (Habermas) Geltung verschaffte, ist zunächst zu untersuchen, in welcher Weise die bildende Kunst als ein Sektor öffentlicher Kultur in der Stadt etabliert und institutionell abgesichert wurde.

3.1 Bürgerliche Selbstorganisation im Kunstverein

Die Initiative zur Gründung des Kunstvereins in Hamburg¹⁰⁷ ging von einem kleinen Kreis von Kunstliebhabern aus, die sich seit dem Winter

107 Zur Geschichte des Hamburger Kunstvereins: Paul Crasemann, Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg, in: Jahresbericht des Kunst-Vereins in Hamburg für 1899, S. 18 - 25 und ders., Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg (Schluss), in: Jahresbericht des Kunst-Vereins in Hamburg für 1900, S. 17 - 27; Hans Platte, 150 Jahre Kunstverein in Hamburg 1817 - 1967 (= Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Bd. 2), Hamburg 1967; Marina Schneede und Uwe M. Schneede, Der Zweck des Kunstvereins ist mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst, in: Volker Plagemann (Hg.), Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt, München 1984, S. 336 - 340.

Die Geschichte einzelner Kunstvereine wurde bislang vor allem in Jubiläumsschriften behandelt. Wegen der Ausführlichkeit hervorzuheben: Jutta Dresch und Wilfried Rößling (Hg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1993. Im Rahmen einer Dissertation wurde der Münchener Kunstverein untersucht: York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens, München 1983.

Vergleichende Untersuchungen der bürgerlichen Kunstkultur, insbesondere der Kunstvereine jeweils zweier deutscher Städte: Dieter Hein, Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Überlegungen am Beispiel der Kunst- und Künstlerförderung in Karlsruhe und Mannheim, in: Kocka/Frey, *Bürgerkultur und Mäzenatentum*, S. 82 - 98 und Hans-Walter Schmuhl, Mäzenatisches Handeln städtischer Führungsgruppen in Nürnberg und Braunschweig im 19. Jahrhundert, in: Kocka/Frey, *Bürgerkultur und Mäzenatentum*, S. 54 - 81.

Allgemein über die Kunstvereinsbewegung: Walter Grasskamp, Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 104 - 113. Wolfgang Kaschuba, Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder, in: Peter Gerlach (Hg.), Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, Aachen 1994, S. 9 - 20.

1817/18 regelmäßig im Haus von Christoph Mettlerkamp trafen, eines in der Stadt hochangesehenen Hauptmannes der Bürgerwehr, um Kupferstiche und Zeichnungen aus ihren eigenen Sammlungen gemeinsam anzusehen. 1822, als die Gruppe größer geworden war und aus 16 Personen bestand, verfaßten diese ein Statut und setzten ihre Namen darunter - sie gründeten einen Verein.¹⁰⁸

Als Vereinszweck definierten sie die "mehrseitige Mittheilung über Kunst".¹⁰⁹ Zusammenkünfte fanden einmal wöchentlich statt. Neue Mitglieder wurden durch Kooptation, aufgrund einer Zweidrittelmehrheit, hinzugewählt. Der Kunstverein konstituierte sich als ein exklusiver Club, dessen Mitglieder als Kaufleute, Staatsbeamte, in Bildungsberufen und als Unternehmer im produzierenden Gewerbe über die Unterschiede ihrer beruflichen Tätigkeit hinweg offenbar das gemeinsame Bedürfnis hatten, Kunstwerke nicht nur individuell zu besitzen, sondern auch darüber zu kommunizieren. Von einem gesellschaftlichen Ereignis privaten Charakters unterscheidet sich dieser Kommunikationszusammenhang durch die institutionalisierte Form, die in der Festschreibung von Statuten, der Orientierung auf einen als Vereinsziel formulierten Sachzweck, der Anmietung von Versammlungsräumen, einer formalen Mitgliedschaft, der Erhebung von Mitgliedsbeiträgen und in der Einrichtung einer internen Verwaltung auf der Basis von Ehrenämtern besteht.

108 Die vereinsinterne Geschichtsschreibung unterscheidet nicht zwischen dem privaten und dem institutionalisierten Rahmen der Zusammenkünfte und betrachtet 1817 als Gründungsjahr des Kunstvereins Hamburg. Im Wettbewerb mit dem 1818 gegründeten Kunstverein Karlsruhe wird auf diese Weise belegt, daß in Hamburg "der älteste von Bürgern getragene deutsche Kunstverein" entstanden sei. Marina Schneede und Uwe M. Schneede, *Wer waren die ersten? Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg*, Teil 1. Die Autoren berufen sich dabei auf die Festschrift von Hans Platte, *150 Jahre Kunstverein*.

109 KVH Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847). Paragraph 1 der 1822 formulierten, vorne in das Protokollbuch eingeklebten Vereinsstatuten.

3.1.1 Das Sozialprofil der Kunstvereinsmitglieder

Da fast alle Initiatoren des Kunstvereins auch Mitglieder der "Hamburgischen Gesellschaft für die Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" waren oder im Laufe der Zeit zu deren Ehrenmitgliedern ernannt wurden¹¹⁰, könnte man den Kunstverein als eine Abspaltung von dieser sog. "Patriotischen Gesellschaft" betrachten, einer Bürgervereinigung, die in der Tradition der Aufklärungsgesellschaften stand und, in enger Kooperation mit staatlichen Institutionen, auf verschiedenen Gebieten im Sinne der Gemeinnützigkeit in Hamburg tätig wurde. Diese Konstellation weist darauf hin, daß der Kunstverein eine Gründung reformorientierter, mit hohem sozialem Ansehen ausgestatteter Bürger war.

Den Mitgliedern der ersten Jahre nach der Gründung des Kunstvereins ist ein sehr enges Verhältnis zur bildenden Kunst gemeinsam, sie alle betätigten sich entweder in einem künstlerischen Beruf oder als Kunstdilettanten, Kunsthändler und Sammler. Auch in den folgenden Jahren bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bleibt der Anteil von Malern (19) und Kunsthändlern (3) recht hoch.¹¹¹ Der Kategorie künstlerischer und kunsthandwerklicher Berufe sind die Architekten (8), die sich als "Baukünstler" verstanden, die Inhaber von Lithographieanstalten oder Druckereien (3) sowie ein Konditor hinzuzurechnen. Damit war mehr als ein Drittel der Mitglieder des Kunstvereins auf dem künstlerischen Sektor erwerbsmäßig tätig.

110 Schneede und Schneede, *Zweck des Kunstvereins*, S. 336.

111 KVH Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), darin vorne eingeklebt: "Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins seit seiner Begründung, den 24. Januar 1822". Diese Mitgliederliste erfaßt nur die erste Phase der Vereinsgeschichte, nämlich den Zeitraum von der Gründung bis zum organisatorischen Zusammenschluß mit der Verlorenvereinerung im Jahre 1847. Es sind 85 Namen verzeichnet. Die berufliche Tätigkeit oder Funktion von 80 Personen ließ sich ermitteln.

Eine Einschätzung der sozialen Position dieser Berufsgruppe hat zu berücksichtigen, daß es sich bei einem der Architekten um den städtischen Baudirektor, bei einem anderen um den Inhaber einer "Bauschule" und bei den übrigen um die angesehensten "Privatarchitekten" der Stadt handelt, die für das Hamburger Bürgertum, den norddeutschen Adel und auch in öffentlichem Auftrag bauten. Einige von ihnen (4) wurden später in die "Technische Kommission" berufen, die das Konzept für die städtebauliche Neugestaltung Hamburgs nach dem "Großen Brand" (1842) erarbeitete. Die dem Kunstverein angehörenden Lithographen sind als gewerbliche Unternehmer anzusehen und auch einige der Maler (5) waren keine freischaffenden Künstler, die von ihrer künstlerischen Produktion lebten. Ihren Lebensunterhalt verdienten letztere als Zeichenlehrer u. a. an den Schulen der "Patriotischen Gesellschaft" und des "Johanneums".¹¹² Aufgrund ihres beruflichen Profils sind diese Künstler tendenziell als Bildungsbürger einzustufen.

Dem Cliché der Künstler-Bohème, die sich durch ein Widerspruchsverhältnis zu den etablierten Schichten der Gesellschaft definiert, entsprachen auch die im Kunstverein organisierten "freien" Künstler nicht. Indikatoren der bürgerlichen Lebensführung dieser Maler sind gerade ihre Mitgliedschaft im Kunstverein, ihre in einigen Fällen nachweisbare Herkunft aus Kaufmannsfamilien und ihre Integration in die Heirats- und privaten Geselligkeitskreise des städtischen Bürgertums.

Ein freischaffender, künstlerisch anerkannter und geschäftlich erfolgreicher Maler wie Hermann Kauffmann, der über mehrere Jahre dem Vorstand des

112 Als "Johanneum" wurde ein Schulgebäude in Hamburg bezeichnet, in dem drei staatliche Schulen untergebracht waren: die "Gelehrtenschule", die Realschule und das "akademische Gymnasium". Geissler, *Hamburg*, S. 99 f.

Kunstvereins angehörte und durch Herkunft und Heirat mit dem Handelsbürgertum verbunden war, pflegte soziale Kontakte in Künstlerkreisen ebenso wie mit anderen Bildungs- und Wirtschaftsbürgern.¹¹³ Er war einer jener Maler, die auch im großbürgerlichen Haus des Kaufmanns und Kunstvereinsmitglieds David Friedrich Weber als "gesellschaftsfähig" erachtet wurden.¹¹⁴ Dort galten "Künstler, namentlich Maler [als] willkommene Gäste", vorausgesetzt, sie gehörten zu denen, "die sich über den Durchschnitt erhoben". In ihren engsten Verkehrskreis bezog die Familie zwei Künstler ein: Valentin Ruths, nach zeitgenössischem Urteil einer der "feinfühligsten realistischen Landschaftsmaler seiner Zeit", von dem die großflächige Ausmalung des Treppenhauses der 1869 eröffneten Hamburger Kunsthalle stammte, und Christian Magnussen, der mit einer Senatorentochter verheiratet war und 1860 den Auftrag für ein wandfüllendes Porträt des Hamburgischen Senats erhielt. Langjährige Vorstandsmitglieder des Kunstvereins waren die beiden letztgenannten Maler ebenso wie Hermann Kauffmann.

Neben den Kunstschaffenden machen Akademiker die zweite große Gruppe aus, die sich innerhalb der Mitgliedschaft des Kunstvereins sozial abgrenzen läßt. Es handelt sich um Juristen (11), Ärzte (7) und Gelehrte (4). Das Wirtschaftsbürgertum ist mit einigen Kaufleuten (6) und Reedern (2) vertreten. Als Rentiers werden 3 Mitglieder bezeichnet.

113 Hinweise auf seine gesellschaftlichen Verkehrskreise bietet das Tagebuch Hermann Kauffmanns, in dem er z. B. am 22. Dezember 1838 "Visite bei Hudtwalckers" (vermutlich der Ratsherr Martin Hieronymus Hudtwalcker, 1787 - 1865) und am 9. Februar 1839 die Einladung zum Ball bei einem Rechtsanwalt notiert. Teilabdruck in: Axel Feuß, "Meine Beschäftigung, Thun und Treiben" - Hermann Kauffmanns Tagebuch 1838 - 1841, in: Hermann Kauffmann. Bilder aus Norddeutschland. Ausstellungskatalog Altonaer Museum, Hamburg 1989, S. 34 - 61.

114 Karl Woermann berichtet hier über das Haus seiner Großeltern, des Kaufmanns David Friedrich Weber (1786 - 1868) und Henriette Weber, geb. Nottebohm (1792 - 1886). Karl Woermann, Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2 Bde., Leipzig 1924, hier: Bd. 1, S. 112 f.

Bemerkenswert ist insbesondere die hohe Zahl der Juristen, deren Sozialstatus mit der Etikettierung "Bildungsbürgertum" zwar zutreffend, jedoch nur unzureichend gekennzeichnet ist. Dem juristischen Studium kam in Hamburg die spezifische Bedeutung einer Qualifikation für ein Amt im Staatsdienst zu, nicht nur in der Diplomatie, sondern auch in der Ratsversammlung, dem höchsten Selbstverwaltungsgremium der Stadt. Gemäß der Hamburgischen Verfassung durfte ein Teil der Ratsämter nur an "Graduierte", d. h. Rechtsgelehrte vergeben werden.¹¹⁵ Einige der im Kunstverein eingeschriebenen, bis auf eine Ausnahme promovierten Juristen waren also keine gewöhnlichen Advokaten und Notare, sondern Angehörige der z. T. aus den alten und angesehenen Kaufmannsfamilien der Stadt stammenden Elite, die als Bürgermeister, Syndici und Senatoren entweder die höchsten Staatsämter innehatten (Joachim Nicolaus Schaffshausen, Nicolaus Ferdinand Haller, Karl und Friedrich Sieveking, Carl Merck) oder zu den Aspiranten auf ein solches Amt gehörten (August Abendroth).

Die starke Präsenz städtischer und staatlicher Funktionseliten ist ein auffallendes Merkmal der sozialen Basis des Kunstvereins. Es handelt sich dabei um Mitglieder, die dem Rat angehörten (10), die in der Diplomatie tätig waren (7), sowie um einen Kaufmann und einen Juristen, die nach 1848 als Minister in den Diensten Österreichs und des deutschen Reiches avancierten (Ernst Merck, Moritz Heckscher). Auch andere hohe Amtsträger des stadtstaatlichen Bildungs- und Gerichtswesen, z. B. der Stadtarchivar und -bibliothekar und der Präses des Handelsgerichts, die in den Mitgliederlisten geführt werden, sind dieser sozialen Gruppe zuzurechnen.

115 Bernhard Studt und Hans Olsen, Hamburg. Die Geschichte einer Stadt, Hamburg 1951, S. 119. Zur Hamburger Verfassung: Helmut Böhme, Frankfurt und Hamburg. Des Deutschen Reiches Silber- und Goldloch und die allerenglischste Stadt des Kontinents, Frankfurt 1968.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß der Kunstverein aufgrund seiner organisatorischen Form zwar ein vom Staat unabhängiges Gebilde darstellte, durch die personelle Zusammensetzung jedoch eine gewisse Nähe zu den Gremien der Regierung und staatlichen Verwaltung aufwies. Die Förderung der bildenden Kunst als Vereinszweck erweist sich als ein Anliegen, das in einer Zusammenarbeit bildender Künstler mit der staatstragenden bürgerlichen Elite der Stadt verfolgt wurde. Vergleicht man die soziale Zusammensetzung der Kunstvereinsmitglieder mit dem Sozialprofil der Sammler bildender Kunst (Kapitel 2.2), so läßt sich eine deutliche Tendenz des Kunstvereins zur Bildungselite feststellen, während die überwiegende Zahl der Sammler aus dem wohlhabenden Handelsbürgertum stammte. Die staatliche Funktionselite ist im Kunstverein gleichermaßen stark repräsentiert wie unter den Kunstsammlern.

Dem Mitgliederverzeichnis des Kunstvereins ist ein bemerkenswertes Detail zu entnehmen, auf das hier abschließend hingewiesen werden soll. Bereits zwei Jahre nach Gründung des Kunstvereins wurde ein Ehrenmitglied ernannt: Carl Friedrich von Rumohr¹¹⁶, dessen Adelstitel in der Liste nahezu ausschließlich bürgerlicher Namen auffällt. Von Rumohr gehörte zusammen mit seinen Jugendfreunden, dem Senatssyndicus Karl Sieveking und dem in Hamburg ansässigen dänischen Diplomaten Johann Georg Rist, zu den Gründungsmitgliedern des Kunstvereins. Der auf seinem Gut Rotenhausen in der Nähe von Hamburg lebende Kunsthistoriker¹¹⁷befaßte sich u. a. mit der Förderung einiger junger norddeutscher Künstlertalente und versorgte den Hamburger Kunstverein zeitweise von

116 Daten zur Person in: *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 209.

117 Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/Main 1979, S. 116 - 132. Dilly vertritt in seiner Dissertation die These, daß Rumohr als der "Vater der modernen Kunstgeschichte" anzusehen sei. Ebenda, S. 10.

Italien aus mit Bildern der in Rom lebenden deutschen Maler. Als Kunstagent war er für Karl Sieveking, einige holsteinische Adelige und das dänische Königshaus tätig und 1828 beauftragte ihn der preußische Kultusminister Altenstein mit Beratungsaufgaben und Einkäufen für das neuerrichtete Museum in Berlin.¹¹⁸

Mit der Verleihung einer Ehrenmitgliedschaft werden zumeist die Erwartung und die Absicht verbunden, als Institution an dem sozialen Ansehen des Ernannten zu partizipieren, ihn als Ratgeber in Anspruch nehmen zu können und sich seiner Protektion zu versichern. Es ist anzunehmen, daß der neugegründete Hamburger Kunstverein vor allem von dem kunsthistorischen Fachwissen und den vielfältigen persönlichen Kontakten profitieren wollte, über die von Rumohr in der "Kunstwelt" verfügte. Im übrigen erfüllte sein adeliger Name - gerade im Bereich der bildenden Kunst - eine repräsentative Funktion und setzte ein Zeichen der Integration des Adels, dem traditionell mit der bildenden Kunst verbundenen Stand, in die bürgerliche Kunstvereinskultur.

3.1.2 Die Veranstaltung von Kunstausstellungen und Gemäldeverlosungen

Der Kunstverein blieb in den ersten Jahren nach seiner Gründung ein relativ kleiner, laut Statuten auf 30, später 50 Mitglieder begrenzter Zirkel¹¹⁹, der öffentlich nicht in Erscheinung trat. Insbesondere die im Verein organisierten Künstler waren jedoch sehr interessiert, ihre Arbeiten einem

118 Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790 - 1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967, S. 76 f. Gerhard Kegel (Hg.), *Carl Friedrich von Rumohr. Briefe an Johann Georg Rist*, Buchholz/Nordheide 1993, S. 44 f.

119 KVH, *Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847)*, 20.10.1823 und 16.1.1837.

größeren Publikum zugänglich zu machen. Auf Antrag des Malers Siegfried Bendixen wurde im Dezember 1824 daher mit der Erarbeitung eines Plans zur Veranstaltung einer öffentlichen Kunstausstellung begonnen.¹²⁰

Der Kunstverein entwickelte also eine doppelte Stoßrichtung: Er bildete einerseits den organisatorischen Rahmen für einen überschaubaren Kreis von Bürgern, die ihre Selbstbildungsinteressen auf dem Gebiet der bildenden Kunst gemeinsam zu verwirklichen suchten. Andererseits war der Verein auf Expansion ausgerichtet mit dem Ziel, Kunst in der Öffentlichkeit zu verbreiten, das Interesse eines möglichst großen Rezipientenkreises zu wecken und den Künstlern neue Absatzmöglichkeiten zu erschließen.

Diese Wirkungsabsichten wurden 1837 im Rahmen einer Neufassung der Vereinsstatuten zusammengefaßt und als Leitlinie der Vereinsarbeit festgeschrieben: "Zweck des Vereins ist Cultur der bildenden Kunst, sowohl durch gemeinschaftliche Anschauung ihrer Werke und gegenseitige Mittheilung, als durch Förderung derselben und allgemeine Entwicklung des Kunstsinnes."¹²¹

Im folgenden sollen die zentralen Aktivitäten dargestellt werden, die der Kunstvereins entfaltete, um diesen selbstgesetzten Zweck zu erfüllen: Es wurden Kunstausstellungen organisiert, Gemäldeverlosungen veranstaltet, vereinseigene Kunstsammlungen angelegt sowie Kunstreproduktionen an die Mitglieder verteilt.

Die Präsentationen von Kunstwerken, wie sie der Kunstverein plante und durchführte, war zu dieser Zeit etwas ganz Neues in Hamburg. Öffentliche Ausstellungen, die auch Werke der bildenden Kunst enthielten, hatte

120 KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 6.12.1824.

121 KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 16.1.1837.

schon die "Patriotische Gesellschaft" gezeigt.¹²²Die Hauptattraktion bestand dabei jedoch in der Vorführung von mechanischen und technischen Erfindungen, Handwerkserzeugnissen aller Art und Architekturmodellen. Diese Ausstellungen, von denen in den Jahren 1790 bis 1815 sieben veranstaltet wurden, widerspiegeln noch die Konzeption der "Künste und nützlichen Gewerbe"¹²³, die den Handwerker zum Künstler "erheben", eine Veredlung der handwerklichen Produkte anregen und dadurch zur Förderung des Gewerbes beitragen wollte. Die Wahrnehmung von bildender Kunst als einem eigenen Bereich, in dem "zweckfreie", rein ästhetische Gebilde produziert und konsumiert werden, ist erst das Ergebnis eines Verselbständigungs- und Modernisierungsprozesses, der sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert vollzog.¹²⁴

Im Frühjahr 1826 organisierte der Kunstverein seine erste Kunstausstellung. Es wurden 223 Werke zeitgenössischer Maler, davon 39 Kopien nach

122 Edmund Meier-Oberist, *Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1925, S. 54 ff.

123 In seinen "Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg" (1801) spricht F. J. L. Meyer von "gemischten Proben des Kunst- und Gewerbefleißes", die von der "Patriotischen Gesellschaft" gezeigt würden. "Die Mittel und der Zweck dieser Ausstellungen, mussten und sollten von denen der Londner und Pariser Exhibitionen, so wie von den Ausstellungen in deutschen Residenzstädten, verschieden sein". Mit dieser Typisierung nimmt Meyer m. E. Bezug auf den unterschiedlichen Ausdifferenzierungsgrad der Ausstellungskultur. Die Verselbständigung der bildenden Kunst im Ausstellungswesen war demnach um 1800 ein Phänomen europäischer Haupt- und Residenzstädte, nicht jedoch der Handels- und Gewerbestädte. Meyer, *Skizzen*, S. 261.

124 Dieser Wandel ist auch sprachgeschichtlich nachzuweisen. Noch 1780 wurde in Deutschland definiert: "Kunst wird jedes Geschäft genant, welches, nach gewissen Vorschriften oder Regeln, mit einer durch Uebung erlangten Fertigkeit, verrichtet wird". Johann Beckmann, *Anleitung zur Technologie, oder zur Kentniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn. Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte*, Leipzig 1770 (Nachdr. d. Ausg. Göttingen 21780), S. 3. Für den englischen Sprachraum beschreibt Williams den Bedeutungswandel des Begriffs "art", der im traditionellen Sprachgebrauch "any human skill" bezeichnete, in der modernen Bedeutung "imaginative or creative arts" meinte. Raymond Williams, *Culture and Society 1780 - 1950*, Harmondsworth 1962, S. 15.

alten Meistern, gezeigt und zum Kauf angeboten.¹²⁵Der Veranstaltung lag die Absicht der "Beförderung der Künste, Belebung des Kunstsinnes, eventualiter [der] Bildung eines Fonds zur Unterstützung für junge Künstler"¹²⁶ zugrunde. In der Ausstellungszeit von vier Wochen kamen immerhin tausend Besucher. Jedoch wurde kein einziges Gemälde verkauft.

Die Überzeugung, "dass Bildende Kunst nicht wirksamer gefördert werden könne, als mittelst Beschäftigung verdienstvoller Künstler und allgemeinerer Verbreitung ihrer Werke"¹²⁷, blieb trotz des Mißerfolgs der ersten Ausstellung im Kunstverein erhalten und war der Anlaß zur Gründung einer Kunstlotterie. Diese Organisationsform, die sich in den Kunstvereinen in Berlin und München - auf deren Vorbilder in Hamburg ausdrücklich Bezug genommen wurde - als sehr erfolgreich erwiesen hatte, entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Instrument der Absatzförderung zeitgenössischer Kunstproduktion.

Die Lotterie funktionierte folgendermaßen: Durch den Verkauf von Losen (oder "Actien") wurde ein Kapital akkumuliert, von dem der fünfköpfige gewählte Vorstand der Verlosungsvereinigung einige Werke zeitgenössischer Künstler ankaufte, die dann alljährlich kurz vor Weihnachten "im Beiseyn der Subscribenten"¹²⁸ und unter notarieller Aufsicht verlost wurden. Der Erwerb eines Kunstwerkes wurde also zu einem sozialen Ereignis mit Unterhaltungswert und Geselligkeitscharakter¹²⁹.

125 BibKhH, Verzeichniss der ersten vom Hamburger Kunstverein veranlassten Kunstaussstellung, Hamburg 1826.

126 KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 20.12.1824.

127 Aus einem Aufruf zur Gründung einer Verlosungsvereinigung: KVH, "An die Kunstfreunde", Hamburg 1826.

128 Ebenda.

129 Mit der Lotterie nahm der Kunstverein eine Form gesellschaftlicher Vergnügung auf, die schon lange im städtischen Bürgertum existierte. So schreibt die in Hamburg lebende Eva König im Jahre 1771 an Gotthold Ephraim Lessing, daß in den Gesprächen ihrer Freunde und Freundinnen "die Hauptstoffe [...] nun das Lotto und die Lesegesell-

Im Unterschied zum Kunstverein, der sich als ein geschlossener Bildungszirkel organisierte, auf persönlicher Bekanntschaft der Mitglieder beruhte und sich durch Selbstergänzung nur geringfügig erweiterte, war die Verlosungsvereinigung auf die Einbeziehung möglichst vieler Kunstinteressenten angelegt. Die Zahl der verkauften Lose stieg von 170 bei der erstmaligen Veranstaltung (1826) auf ca. 400 im Jahr 1847.¹³⁰ Außer der bürgerlichen Oberschicht der Stadt beteiligte sich auch der landsässige Adel Schleswig-Holsteins und Mecklenburgs an der Lotterie.

Nachdem die Gemädelotterie einige Jahre unter der Regie eines eigenen Vorstandsgremiums, formal jedoch innerhalb des Kunstvereins veranstaltet worden war, entwickelte sich daraus allmählich ein separates organisatorisches Gebilde. Obgleich weder ein deutlicher Bruch noch programmatische Auseinandersetzungen oder personelle Differenzen erkennbar sind und es auch zu keiner unterschiedlichen Benennung beider Fraktionen kam, ist von der zeitweiligen Existenz zweier Kunstvereine in Hamburg auszugehen.¹³¹ Im folgenden sollen daher - abweichend vom zeitgenössischen Sprachgebrauch - der 1822 gegründete "alte" Kunstverein und die "Verlosungsvereinigung" sprachlich unterschieden werden. Dies gilt

schaften" seien. Es handelt sich dabei um eine Zahlenlotterie, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zahlreichen deutschen Städten veranstaltet wurde. Vgl. Günter Schulz und Ursula Schulz (Hg.), *Meine liebste Madam. Gotthold Ephraim Lessings Briefwechsel mit Eva König 1770 - 1776*, München 1979, S. 63 und S. 334, Anm. 8. Die Form der Kunstlotterie läßt sich bis in die Niederlande des frühen 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Von Malern und Kunsthändlern organisierte Gemäldeverlosungen sind z. B. in Delft als eine typische Erscheinung entstehender städtischer Kunstmärkte nachweisbar. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982, S. 197 ff. Die Lotterie in einer Nürnberger "Kunstwarenhandlung" im Jahre 1791 beschreibt: Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie*, S. 366 - 374.

130 Diese und die im folgenden genannten Zahlenangaben zu Verlosungen und Ausstellungen aus: KVH, Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg.

131 "Die beiden Kunstvereine in Hamburg", in: *Privilegierte Wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg* 267 (10.11.1847).

für den Zeitraum bis 1847, als - wiederum unter Beibehaltung der Bezeichnung "Kunstverein" - der erneute Zusammenschluß erfolgte.

Parallel zu den steigenden Teilnehmerzahlen an der Lotterie wuchs das Interesse an den öffentlichen Gemäldeverkaufsausstellungen, die der Hamburger Kunstverein alle zwei bis drei Jahre jeweils für die Dauer von ein bis zwei Monaten veranstaltete, seit 1839 auch in Kooperation mit dem Norddeutschen Gesamtkunstverein. Der Verkauf von fast 9.000 Eintrittskarten und 660 Abonnements an den 34 Tagen der Ausstellung im Jahr 1850 ist ein Indiz dafür, daß die Präsentation bildender Kunst die lokale Öffentlichkeit in erheblichem Maße mobilisieren konnte und der Besuch von Kunstausstellungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer gebräuchlichen kulturellen Praxis geworden war.

Um den Künstlern über die befristeten Sonderausstellungen hinaus kontinuierliche Absatzmöglichkeiten zu bieten, richtete der Kunstverein 1848 die "Permanente Ausstellung" ein. Sie war zunächst nur den Mitgliedern, ab 1851 gegen ein Eintrittsgeld auch dem allgemeinen Publikum zugänglich. Kunstinteressierte fanden hier ein wechselndes Angebot von Gemälden aus der Produktion lokaler und auswärtiger Künstler. Jeden Samstag wurden die im Laufe der Woche verkauften Exponate durch neue ersetzt. Geöffnet war die Ausstellung am Mittwoch, Sonnabend und Sonntag, ab 1851 täglich, in der Zeit von 13.00 bis 16.00 Uhr.¹³²

Über die Zulassung von Bildern zu den Ausstellungen sowie über die Ankäufe für die Verlosungen entschied ein von der "Deliberationsversammlung", dem erweiterten Vorstand des Kunstvereins, aus seiner Mitte ernannter Ausschuß. Die Vereinsstatuten regelten die Zusammensetzung

132 *Jahresbericht Kunstverein 1851.*

dieses fünfköpfigen Gremiums und bestimmten, daß zwei Künstler dazugehören mußten.¹³³ Deren Expertise wurde offenbar für unverzichtbar gehalten, über die Stimmenmehrheit verfügten sie jedoch nicht. Den Ausschlag bei den Entscheidungen des Gremiums gaben die drei Stimmen kunstinteressierter Laien, von denen erwartet werden konnte, daß sie vor allem dem Geschmack der Käufer und des bürgerlichen Ausstellungspublikums Geltung verschafften.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden in der zwei- bis dreimonatigen Veranstaltungszeit der alle zwei oder drei Jahre stattfindenden "großen" Sonderausstellung im Durchschnitt ca. 500 Gemälde gezeigt, ca. 70 Exponate verkauft und damit Umsätze knapp unter 20.000 Courant Mark pro Ausstellung erzielt [TABELLE 1, *Tabellen und Grafiken*, S. II]. Seit den 50er Jahren verdoppelte sich mit dem Umfang des Angebots auch die Zahl der verkauften Bilder, wobei der Umsatz auf das Dreifache stieg und in besonders erfolgreichen Jahren fast 80.000 (1856) bzw. über 100.000 Courant Mark (1868) erreichte. Deutlich niedriger lagen die Zahlen der "Permanenten Ausstellung". Sie erzielte nur in den Jahren bedeutende Umsätze, in denen keine "Große Ausstellung" stattfand.

Die Umsatzsteigerung nach der Jahrhundertmitte ist nicht nur auf die Verdoppelung der Verkaufszahlen, sondern auch auf die höheren Preise der verkauften Gemälde zurückzuführen. Während sich der durchschnittliche Stückpreis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um 250 Courant Mark bewegte, wurden nach 1850 durchschnittlich 400 Courant Mark für ein Bild gezahlt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Preisspanne beträchtlich war. Von den 1865 in der "Permanenten Ausstellung" verkauften

133 Die Statuten sind abgedruckt in: *Jahresbericht Kunstverein 1848*.

102 Gemälden kosteten 5 über 1.000 Courant Mark, 13 zwischen 500 und 1.000, 32 zwischen 200 und 500 und 52 unter 200 Courant Mark.¹³⁴

In der Kunstzeitschrift "Museum"¹³⁵ wurde 1837 ein Verzeichnis der im gleichen Jahr während der Hamburger Ausstellung verkauften Bilder abgedruckt, in dem auch die Namen der Käufer aufgeführt sind. Aufgrund dieser Angaben lassen sich die Abnehmer der vom Kunstverein vertriebenen Gemälde exemplarisch analysieren. Von den 725 Exponaten der Ausstellung wurden 63 verkauft. Als einer der wichtigsten Käufer trat die Verlosungsvereinigung auf, die 14 Bilder (22 %) erwarb, um sie als Gewinne an ihre Mitglieder weiterzureichen. Auch der übrige Umsatz war eine nahezu ausschließlich vereinsinterne Angelegenheit: Abgesehen von fünf anonymen Erwerbungen finden sich nur drei Käufer auf der Liste, die nicht dem Kunstverein angehörten, wobei sich über die Hälfte des gesamten Verkaufs, nämlich 33 Bilder (52 %), auf sechs der bekannten, in Hamburg bzw. Altona ansässigen Sammler konzentrierte. Diese Zahlen vermitteln den Eindruck, daß sich die Ausstellung - im Gegensatz zum Instrument der Verlosung - in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht dazu eignete, eine über den engen Kreis der Sammler hinausgehende Verbreitung zeitgenössischer Kunst zu bewirken.

Aussagen über das kunstkaufende Publikum nach der Jahrhundertmitte läßt die Überlieferung eines mit handschriftlichen Marginalien versehenen Katalogexemplars der 1854 veranstalteten 13. Kunstvereinsausstellung zu.¹³⁶ In dem Verzeichnis wurden die Namen der Käufer von insgesamt 118 der 926 angebotenen Gemälde notiert. Ein Fünftel der Bilder erwarb

134 *Jahresbericht Kunstverein* 1865.

135 *Museum. Blätter für bildende Kunst* 33 (1837), S. 276 f.

136 *BibKhH, Verzeichnis der dreizehnten vom Hamburger Kunst-Verein veranstalteten Kunst-Ausstellung in den Sälen der Börsen-Arkaden, Hamburg 1854.*

der Verlosungsverein. Die übrigen 95 verkauften Exponate verteilten sich auf 59 Abnehmer. Zwölf dieser Käufer waren keine Kunstvereinsmitglieder. Aus diesen Zahlen wird deutlich, daß sich die Käuferstruktur der Vereinsausstellungen um die Jahrhundertmitte verändert hatte. Während sich der Ausstellungsabsatz in den 30er Jahren auf wenige Sammler konzentrierte, wurde 1854 eine wesentlich breitere Streuung der privaten Erwerbungen erreicht. Die Erschließung einer über den Kreis von Kunstsammlern hinausreichenden bürgerlichen Rezipientenschicht, die zeitgenössische Kunstwerke während des Ausstellungsbesuchs nicht nur betrachtete, sondern auch kaufte, war dem Kunstverein um die Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar gelungen.

Die Verkaufsausstellungen und die Lotterie wurden veranstaltet, um das Interesse des kunstkaufenden Publikums für zeitgenössische Gemälde zu wecken. Damit dienten die umsatzstärksten und öffentlichkeitswirksamsten Veranstaltungen des Kunstvereins der Förderung malender Künstler. Im Zentrum anderer Vereinsaktivitäten standen künstlerische Verfahren der Reproduktion wie der Kupferstich und die Lithographie. Gegenüber der Vielzahl von Malern stellten die Kupferstecher und Inhaber von Steindruckereien zwar nur eine Minderheit innerhalb der Mitgliederschaft des Kunst- und Künstlervereins. Dennoch gelang es auch ihnen, die Kunstvereine als Basis für die Förderung ihres eigenen künstlerischen Schaffens zu nutzen.

Die Reproduktionskunst erfüllte im Prozeß der Erweiterung des Kunstpublikums im 19. Jahrhundert wichtige Funktionen. Nachdem die Ölkopie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an Akzeptanz verlor¹³⁷ und

137 Dieser Akzeptanzverlust zeigt sich während der 1820er und 1830er Jahre in den Äußerungen der Presse über die Aufnahme von Kopien in die Ausstellungen des Kunstvereins Hamburg. Durch ihre Zulassung "übevölkert man den Kunst-Schauplatz mit

sich die Photographie erst in den 1860er Jahren allmählich durchzusetzen begann, waren Kupferstich und Lithographie die einzigen akzeptierten Verfahren der Reproduktion sowohl älterer wie auch zeitgenössischer Kunstwerke. Um ihren Mitgliedern einen Zugang zu den Meisterwerken der alten Kunst und die Aneignung kunsthistorischer Bildung zu ermöglichen, wurde den Kunstvereinen daher empfohlen, "die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo usw. zusammenzubringen, welche in passender Aufstellung einen Fond der edelsten, bedeutendsten Entwicklung der höheren Kräfte des Menschen darlegen werden".¹³⁸

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst sorgten die "vervielfältigenden Künste"¹³⁹ für einen höheren Verbreitungsgrad von Bildern, die ein breites Publikum ansprachen. Der Autor eines 1832 erschienenen Zeitschriftenartikels bewertete die Technik der Lithographie, insbesondere ihren Einsatz für die Reproduktion von Genremälden, als ein Element der "Kunst-Demokratie". Die "moderne Genremalerei", mit ihren leicht rezipierbaren Bildmotiven und der Einsatz technischer Reproduktionsverfahren zu ihrer Verbreitung hätten zu der Entstehung einer "neuen Bilderwelt" beigetragen, denn "diese Lithographien verhalten sich zu den Oelgemälden wie die Journale zu den classischen Literaturwerken".¹⁴⁰

Travestien, mit carrikirten Fratzen, mit widrig-ähnlichen Affenzerrbildern", so 1826 der Rezensent Karl Töpfer, der in seinem Artikel auf holländische Maler verweist, "welche sich bloß damit beschäftigten, die seltenen Bilder von Rubens, van Dyk, Ostade, Potter, Teniers u. s. w. zu copiren, um die Gallerien ihres Vaterlandes mit gelungenen Nachdrücken jener Prachtausgaben zu schmücken". Die Nachfrage nach solchen Kopien entstehe, "da nur ein Original-Exemplar existirt, welches oft in einer fürstlichen Gallerie hangt und demnach den Augen von tausend und tausend sinnigen Beschauern entzogen ist". Carl Töpfer, Erste Kunstausstellung in Hamburg, in: Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie 47 (1826), S. 470.

138 "Über die Kunstvereine", in: *Museum* 11 (1836), S. 83.

139 Begriff nach: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, Leipzig (Februar 1858), S. 64.

140 Kritische Blätter der Börsenhalle 105 (2.7.1832), S. 215.

Für die Arbeit des Kunstvereins in Hamburg war die Reproduktionskunst vor allem in zwei Bereichen von Bedeutung: Es wurde eine Sammlung von Kupferstichen, Lithographien und Handzeichnungen für didaktische Zwecke angelegt, im übrigen verteilte der Verein Radierungen und Lithographien als ein jährliches Geschenk an seine Mitglieder.

Die Entstehung einer vereinseigenen Kupferstichsammlung beruhte auf Bedürfnissen der Kunstvereinsmitglieder, die sich einmal wöchentlich am Montag in geselliger Runde mit Kunstbetrachtung und dem Austausch kunstgeschichtlichen Wissen befaßten. Als Anschauungsmaterial für diese "belehrenden Unterhaltungen"¹⁴¹wurden in den ersten Jahren Betrachtungsobjekte aus den eigenen Beständen der Mitglieder verwendet, bis 1836 der Sammler Aart de Beurs-Stiermans, Vater des Hamburger Malers und Kupferstechers André Paul de Beurs-Stiermans, den Antrag stellte, einen Teil des durch die Verkaufsausstellungen eingenommenen Geldes für die "Begründung einer Sammlung vornämlich älterer klassischer Kupferstiche" zu verwenden.¹⁴²

Dieser Vorschlag stieß zunächst auf den Widerspruch einiger Vereinsmitglieder. Sie bezeichneten den Antrag als "statutwidrig" und argumentierten, daß der Gewinn aus dem Verkauf von Werken "lebender Künstler" nicht für "Radierungen von älteren Meistern verausgabt werden dürfe, sondern dieses Geld zu dem Quell aus dem es geflossen, zurückfließen müsse". Nach heftigen Diskussionen, die sich über mehrere Sitzungen erstreckten, ergab die Ballotage schließlich eine knappe Mehrheit von 15 gegen 12 Stimmen für den Aufbau einer vereinseigenen Sammlung. Ein Comité aus drei Mitgliedern, darunter zwei Besitzer umfangreicher priva-

141 *Jahresbericht Kunstverein 1864.*

142 KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 29.2.1836.

ter Kupferstichsammlungen, wurde beauftragt, eine bevorstehende Auktion zu "gewählten und billigen Ankäufen" zu nutzen. 1.000 Mark Banco wurden dafür aus der Vereinskasse zur Verfügung gestellt.

Obwohl auch die weitere Bewilligung finanzieller Mittel für die Ergänzung der Sammlung umstritten war und ein entsprechender Antrag 1839 wiederum zu lebhaften Auseinandersetzungen unter den Mitgliedern führte,¹⁴³ wurde die Kupferstichsammlung durch Neuerwerbungen kontinuierlich erweitert. Die revidierten Statuten von 1864 sahen vor, bis zu zwei Prozent der Mitgliedsbeiträge für den Ankauf neuer Blätter zu verwenden. Im übrigen erhielt der Verein Schenkungen privater Stifter. Auch Jahresgaben, die dem Verein aufgrund seiner Mitgliedschaft in den Kunstvereinen anderer Städte zukamen,¹⁴⁴ wurden in die Sammlung übernommen. Ein ehrenamtlich tätiger Archivar verwaltete den Bestand. Ausführliche Listen von Zukäufen und erhaltenen Schenkungen, die regelmäßig in den Jahresberichten des Kunstvereins veröffentlicht wurden, informierten die Mitglieder über die laufende Ergänzung der Sammlung. 1861 war ihr Umfang auf 2.450, 1867 auf ca. 5.000 Blätter angewachsen.

Um diese "kleine, in gutem Fortschritt begriffene Kupferstich-Sammlung einem grösseren Kreise von Besuchern zugänglich zu machen, als in den Montags-Versammlungen möglich" wurden 1864 im Lesezimmer des Kunstvereins vier Rahmen aufgehängt, um "die besseren Kupferstiche und Radierungen in wechselnder Reihenfolge vorzuführen".¹⁴⁵ Da nur wenige Kunstvereinsmitglieder von dem Lesezimmer Gebrauch machten, dürfte

143 KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 22.04.1839.

144 Der Kunstverein Hamburg war Mitglied in den Kunstvereinen der folgenden Städte: Augsburg, Berlin, Karlsruhe, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt/Main, Hannover, Kopenhagen, Mannheim, München, Stuttgart und Wien. KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), 29.2.1836.

145 *Jahresbericht Kunstverein 1864.*

sich der Rezipientenkreis der Kupferstichsammlung durch diese vereinsinterne Präsentationform nur geringfügig erweitert haben.

Während die Ankäufe für die Kupferstichsammlung zumeist im Kunsthandel und bei Auktionen getätigt wurden, traten die Kunstvereine im Rahmen der Herstellung und Verteilung von "Vereinsblättern" als unmittelbare Auftraggeber zeitgenössischer Kupferstecher und Lithographen auf. Neben der Förderung des kunsthandwerklichen Metiers erfüllten diese "Jahresgaben" als Medium der Mitgliederbindung auch einen vereinsinternen Zweck.

Im Kunstverein war die Geselligkeit auf den engen Kreis der Teilnehmer an den wöchentlichen "Montagabenden" und die alljährlich an einem Tag in der Vorweihnachtszeit veranstaltete Auslosung der Kunstlotterie beschränkt. In diesem geringen kommunikativen Zusammenhalt könnte ein Grund für die Mitgliederfluktuation liegen, über die der Vereinsvorstand 1858 klagte: "Unter den Vereinen unserer Stadt, bei welchen die Theilnahme von einem Geldbetrage abhängt, ist wohl keiner gleichen Schwankungen unterworfen, wie der Kunst-Verein. Das Verhältnis der Austretenden beträgt seit 1847 durchschnittlich ungefähr fünf, das der Eintretenden zwölf von Hundert. Das Ausscheiden [...] hat meistens in der Ansicht seinen Grund, dass [die Mitglieder] die Verloosung von Bildern als den Zweck des Vereins halten und daher zurücktreten, wenn sie in mehreren Jahren nicht gewonnen."¹⁴⁶

Da der Kunstverein über den engen "Montagabend"-Kreis hinaus kein eigentliches "Vereinsleben" entfaltete, nur die vage Aussicht auf einen Lotteriegewinn bot und das ideelle Ziel der Künstlerförderung allein wohl

kein dauerhaft tragfähiges Motiv der Mitgliederbindung war, stellten die "Jahresgaben" - auch "Nietenblätter" genannt - einen Kohäsionsfaktor von "diplomatischer Wichtigkeit" dar. "Das Interesse der Actionäre", so die Erwartung zeitgenössischer Organisatoren, "wird dadurch wärmer erhalten, Mancher zum Beitritt veranlaßt. Auch sind diese Nachbildungen nicht selten für diejenigen, [...] die nicht von der Glücksgöttin durch Gewinne begünstigt werden, das Einzige, was sie für ihren Geldbeitrag haben, und was sie an den Verein bindet."¹⁴⁷

3.1.3 Die Förderung zeitgenössischer Kunst

Mit Ausnahme der 9. Jahresausstellung im Jahr 1842, auf der niederländische, spanische und italienische Werke des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Sammlungen von Kunstvereinsmitgliedern gezeigt wurden, konzentrierte sich die Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins - gemäß der sozialen Intention der Künstlerförderung - auf die Werke zeitgenössischer Maler. Das gleiche gilt für den Ankauf von Gemälden für die jährliche Verlosung. Auf der Grundlage beider Veranstaltungen betrieb der Kunstverein eine gezielte Absatzförderung, die geeignet war, ein an Gegenwartskunst interessiertes bürgerliches Publikum als kunstkaufende Schicht zu erschließen.

In der Gründungsphase des Kunstvereins spielte der in Hamburg etablierte Kunsthandel für die Vermarktung der aktuellen Kunstproduktion keine erkennbare Rolle. Weder die Makler, deren Auktionen umfangreicher Sammlungsbestände auf einen überregionalen Markt ausgerichtet

¹⁴⁷ Friedrich Lucanus, Die als Vereinsgeschenke von den Kunstvereinen ausgegebenen Kupferstiche, Radirungen und Lithographien, in: Kunst-Blatt 30 (Stuttgart 1839), S. 117 - 118, hier: S. 117.

waren, noch die niedergelassenen Kunsthändler, die in ihren Ladengeschäften vor allem Kupferstiche verkauften, boten sich für die Abnahme zeitgenössischer Gemälde an. Aus den Geschäftsunterlagen des Malers Hermann Kauffmann, der um die Jahrhundertmitte zu den angesehensten Künstlern Hamburgs gehörte, werden zwei Vertriebswege deutlich: der direkte Kontakt zum Käufer und der Verkauf in den Ausstellungen des Kunst- bzw. Künstlervereins. Einen Händler erwähnt Kauffmann nur im Zusammenhang mit Materialeinkäufen. Bei Commeter, der führenden Kunsthandlung der Stadt, erwarb Kauffmann die Leinwand für seine Gemälde.¹⁴⁸

Weniger aus dem allgemein formulierten Adreßbucheintrag der Kunsthandlung Commeter¹⁴⁹ als vielmehr aus den Testamenten beider Inhaber des Unternehmens wird deutlich, daß sich die Händler in ihrer Geschäftstätigkeit auf alte Kunst konzentrierten: Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter gaben 1846 bzw. 1847 den Kunsthandel auf und hinterließen 51 "ältere" Ölgemälde sowie 60 bis 70 Mappen mit Kupferstichen und Handzeichnungen.¹⁵⁰ Hinsichtlich des Objektbereichs standen Kunsthandel und Kunstverein, zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nicht in einem Konkurrenz- sondern in einem Komplementärverhältnis zueinander. Zudem zielte die auf "Förderung der Liebe zur Kunst" gerichtete Absicht der Kunstvereine auf eine allgemeine Dynamisierung des lokalen Kunstgeschehens, von der auch die Kunsthändler

148 Tagebucheintrag vom 9.1. und 16.3.1839. Feuß, *Hermann Kauffmanns Tagebuch*, S. 44 und 46.

149 Die im Adreßbuch von 1838 eingetragene Selbstbeschreibung dieser - noch heute existierenden - Kunsthandlung lautete: "Kunst-Handlung J. M. Commeter, Neuer Wall 85, Detail von Gemälden, Kupferstichen, Steindrücken u. dergl. mehr so wie der technischen Hilfsmittel und unentbehrlichen Utensilien der zeichnenden Künste für Künstler und Dilettanten. Diese Kunsthandlung besorgt Auctionen von Kunstsammlungen und übernimmt die Besorgung der hiesigen und auswärtigen Aufträge, die zum Gebiete der bildenden Künste gehören." Adreßbuch der Stadt Hamburg 1838, S. 530.

150 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1863 Nr. 1172: Harzen, Georg Ernst und 1869 Nr. 2924: Commeter, Johann Matthias.

wirtschaftlich nur profitieren konnten. Die Inhaber der Commeterschen Kunsthandlung gehörten daher zu den Gründern und aktivsten Mitgliedern des Kunstvereins. Für dessen Mitgliederversammlungen stellten sie Räumlichkeiten in ihrer Kunsthandlung zur Verfügung und die Veranstaltung der Verkaufsausstellungen unterstützten sie organisatorisch, indem sie u. a. den Versand der Exponate auswärtiger, an den Ausstellungen beteiligter Künstler abwickelten.¹⁵¹

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts scheint sich in der Vermarktung zeitgenössischer Kunst eine Verschiebung ergeben zu haben,¹⁵² die sich anhand der veränderten Verkaufsstrategien eines der erfolgreichsten Produzenten populärer Genremalerei exemplarisch erläutern läßt. Der in München ansässige Maler Heinrich Bürkel gehörte in den 30er Jahren zu den regelmäßigen Teilnehmern an den Verkaufsausstellungen des Kunstvereins Hamburg.¹⁵³ So hatte er z. B. in den Jahren 1835/36 insgesamt 34 Bilder an zehn deutsche Kunstvereine zwischen Königsberg und Nürnberg verschickt, im Kunstverein Hamburg war er mit sechs Werken repräsentiert. Bürkel, der von den beliebtesten seiner Bildmotive bis zu zehn Varianten malte, wußte sich auf den Geschmack des Publikums einzustellen und das Netz der Kunstvereine für eine flächendeckende Marktpräsenz seiner

151 Siehe den Aufruf an auswärtige Künstler, sich an der für 1837 geplanten Kunstausstellung in Hamburg zu beteiligen, in: *Museum* 47 (1836), S. 376.

152 Der Kunsthandel des 19. Jahrhunderts ist noch weitgehend unerforscht. Die vorhandenen Arbeiten von Robin Lenman konzentrieren sich auf die Zeit des Kaiserreichs. Bezogen auf München stelle Lenman fest, daß in den 50er und 60er Jahren ein auch mit zeitgenössischer Kunst befaßter Kunsthandel entstand. Zu den Konsequenzen dieser Entwicklung für den Münchener Kunstverein heißt es in dessen Jahresbericht von 1871: "Der Kunsthandel, welcher in einer alle bisherigen Erfahrungen überragenden Entwicklung begriffen ist und dem sich in neuerer Zeit Absatzgebiete von früher kaum geahnter Ausdehnung eröffnet haben, hat sich als ein sehr fühlbarer Concurrent bei der Erwerbung gediegener Kunstwerke erwiesen." Robin Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871 - 1918*, Frankfurt/New York 1994, S. 87. Vgl. auch: ders., *Der deutsche Kunstmarkt 1840 - 1923: Integration, Veränderung, Wachstum*, in: Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 135 - 152.

153 Luigi von Buerkel, *Heinrich Bürkel 1802 - 1869. Ein Malerleben der Biedermeierzeit*, München 1940, S. 68.

Werke zu nutzen. Mit den Verkaufserfolgen und der zunehmenden Bekanntheit seines Namens in der Kunstöffentlichkeit wuchs jedoch auch das Interesse des kommerziellen Kunsthandels an seinen Werken. 1840 verkaufte Bürkel bereits elf von dreizehn Gemälden über einen Münchener Händler.¹⁵⁴ Dieser sicherte sich bald die gesamte künstlerischen Produktion des Malers, der künftig auf die Beschickung der Kunstvereinsausstellungen ganz verzichtete.

Die Schaffung eines Marktes, auf dem sich eine Karriere wie die Bürkels ereignen konnte, war eine Leistung der Kunstvereine. In der wachsenden Konkurrenz um besonders erfolgreiche Künstler, denen die Kunsthändler individuelle Betreuungs- und Vermarktungsanstrengungen boten, erwiesen sich die Kunstvereine jedoch langfristig als unterlegen. In den 1880er Jahren mußten die Organisatoren der Hamburger Kunstvereinsausstellung feststellen, daß "mehr und mehr die Beherrschung großer Meister seitens der Kunsthändler die Anbahnung direkter Verbindung erschwert".¹⁵⁵

Im Rahmen der Vorbereitungen für die 1884 geplante Ausstellung hatte sich der Hamburger Kunstverein verstärkt und gezielt bemüht, "directe Beziehung zu den Künstlern anzubahnen und zu unterhalten", indem er über 400 Einladungen verschickte, die "direct an die Künstler adressirt" waren. Im übrigen hatte der Vorstand zwei dem Verein angehörende Künstler mit einer Reise beauftragt, auf der sie unter Malerkollegen für eine Beteiligung an der Ausstellung werben sollten.¹⁵⁶

154 Ebenda, S. 73.

155 *Jahresbericht Kunstverein 1887.*

156 Vorstandssitzung vom 17.6.1884. KVH, Protokolle Deliberations- und Vorstandsversammlungen des Kunstvereins (1866 - 1885), S. 339 - 341. In dieser Versammlung wurde über das problematische Verhältnis zwischen Kunstverein und Kunsthandel ausführlich diskutiert.

Um die Qualität seines Ausstellungsangebotes zu sichern, sah sich der Verein dennoch gezwungen, auch in diesem Jahr mit Kunsthändlern zusammenzuarbeiten. Die Bilanz weist Verkäufe im Gesamtwert von ca. 63.000,- Mark aus. Dieser Umsatz wurde zu 31 % mit Gemälden erzielt, die der Kunsthandel geliefert hatte, darunter das Prunkstück und mit Abstand teuerste Exponat der Ausstellung, ein Ölgemälde mit dem Titel "Mondschein" von Andreas Achenbach aus Düsseldorf, der zu den beliebtesten und erfolgreichsten Künstlern des 19. Jahrhunderts zählte. Der übrige Umsatz der Ausstellung beruhte auf dem Verkauf von Exponaten, die der Verein unmittelbar aus den Künstlerateliers erhalten hatte. 24 % des Umsatzes wurden mit Bildern von Malern aus Hamburg gemacht, 37 % mit künstlerischen Produkten aus dem übrigen Deutschland und 8 % mit Gemälden ausländischer Provenienz.¹⁵⁷

Für die Mehrheit der Kunstschaffenden - erst recht, wenn es sich um junge Talente handelte - dürfte der Kunstverein jedoch auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die einzige Möglichkeit gewesen sein, ihre Arbeiten einem kunstinteressierten Publikum zu präsentieren. Im Selbstverständnis der Kunstvereine war die Zielsetzung der Künstlerförderung, der ein gemeinnütziger Verein, nicht dagegen ein profitorientierter Händler Priorität einräumen konnte, von zentraler Bedeutung: "Im Gegensatz zu Privat-Unternehmungen, die in ihre Verkaufs-Localitäten nur solche Werke aufzunehmen pflegen, welche dem herrschenden Geschmack am meisten zusagen, und die sie glauben am besten verwerthen zu können, ist es Pflicht des Kunst-Vereins, die [...] menschenfreundliche, Kunst und Künstler fördernde Tendenz fest zu halten". Der Kunstverein strebte "eine uneigennützig und thätige Vermittelung zwischen Künstlern und Kunstfreunden" an sowie "ferner die liebevolle Gewährung einer Freistätte für

157 *Jahresbericht Kunstverein 1884.*

alle jüngeren der Kunst gewidmeten Kräfte, in welcher denselben Gelegenheit geboten wird, ihre Anfangsarbeiten der Oeffentlichkeit vorzuführen und in Vergleich zu treten mit den Werken reiferer Meister".¹⁵⁸

Laut seinen Statuten sollte sich die Unterstützung des Kunstvereins Hamburg auf "Deutsche Künstler" (1830), "Deutsche oder Niederländische Künstler" (1832), später "lebende Künstler jeglichen Landes" (1837) richten. Abgesehen von einzelnen Exponaten in Frankreich, Holland, Belgien und Dänemark ansässiger Maler war das internationale Spektrum der bildenden Kunst jedoch weder auf den Ausstellungen noch in der Gemädelotterie vertreten. Die gezeigten und verlostten Kunstwerke waren, vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, fast ausschließlich deutscher Provenienz, wobei die Ankäufe einiger Jahre eine Konzentration auf die Produktion in Hamburg lebender Künstler erkennen lassen.

Die ausschließliche Zulassung der lokalen Künstlerschaft, wie sie im Münchener Kunstverein praktiziert wurde, wäre in Hamburg nicht sinnvoll gewesen. Die Stadt war in hohem Maße auf Kunstimporte angewiesen, die nicht nur über den Kunsthandel liefen, sondern auch vom Kunstverein organisiert wurden. Das seit den 1840er Jahren zunehmend dicht geknüpfte Kontaktnetz der Kunstvereine¹⁵⁹ bildete die organisatorische Grundlage überregionaler Austauschbeziehungen, vor allem der Transfers

158 *Jahresbericht Kunstverein 1880.*

159 Die Kontakte unter den Kunstvereinen waren auf unterschiedliche Weise institutionalisiert. Der Hamburger Kunstverein zahlte z. B. im Jahr 1840 Mitgliedsbeiträge an "zehn auswärtige Vereine" und nahm an deren Gemädelotterien teil. KVH, Bericht über die vom Hamburger Kunstverein veranstaltete Gemäldeverloosung 1840. Siehe auch: Platte, *150 Jahre Kunstverein*, ohne Seitenzählung. Seit 1839 veranstaltete der Kunstverein Hamburg die "großen Ausstellungen" in Kooperation mit dem "Norddeutschen Gesamtkunstverein". Auf der Basis dieses Zusammenschlusses wurden Wanderausstellungen durch die angeschlossenen Lokalvereine organisiert.

aus den Produktionszentren Düsseldorf und München¹⁶⁰ in Städte wie Hamburg, Bremen oder Hannover, in denen keine Akademie und daher keine dichte Ansiedlung bildender Künstler vorhanden waren.

Die Bereitstellung von Gemälden zur Ausstattung von Wohnräumen mit Wandschmuck wurde als eine der zentralen Funktionen der Kunstvereine betrachtet. Das städtische Publikum, so Friedrich von Rumohr, Ehrenvorsitzender des Hamburger Kunstvereins, sammelte Gemälde "besonders in der Absicht [...], seiner häuslichen Einrichtung mehr Reiz, wohl auch mehr Glanz zu geben".¹⁶¹ Bei den zur Verlosung ausgesetzten Bildern handelt es sich also um künstlerische Produkte, die von den Rezipienten in ihre unmittelbare alltägliche Lebenswelt integriert wurden. Das Motivrepertoire der verlostten Gemälde mußte dem Geschmack dieses als "allgemein" definierten Publikums entsprechen, da die Beteiligung an der Lotterie von der breiten Akzeptanz der zur Verlosung ausgesetzten Bilder abhing. Einerseits waren die Erwartungen einer möglichst hohen Zahl von Loskäufern zu berücksichtigen, andererseits konnte der Kunstverein seinerseits eine bestimmte "Kunstpolitik" verfolgen. Ihm wurde die Rolle

160 Joseph Freiherr von Hormayr-Hortenburg, Mitglied des Münchener Kunstvereins und ab 1832 bayerischer Minister-Resident in Hannover, später in Hamburg, plädierte für eine gezielte Vermarktung der Münchener Kunstproduktion in den norddeutschen Städten. Über die Präsentation von 50 Werken Münchener Künstler auf der Hamburger Kunstvereinsausstellung des Jahres 1833 schrieb er: "In Hamburg, dessen immenser Reichthum durch die belgisch-holländische Verwicklung, durch das gleichzeitige Sinken von Antwerpen und Amsterdam täglich steigt, zeigt sich der Kunstsinn bei weitem noch nicht so erwacht wie in Hannover, Magdeburg oder schon in den ersten Keimen in Bremen. Bei einer planmäßigen Einwirkung wird er aber umso lohnendere Früchte tragen. [...] Auf der Hamburger Ausstellung traten die Münchner Kunstwerke vor den holländischen Landschaften und Genre-Stücken in dem öffentlichen Beifall weniger hervor, sodaß es für die nächste Exposition eine erhebliche Rücksicht ist, Hamburg quantitativ und qualitativ von München aus mit Sorgfalt zu bedenken". Brief Homayer vom 11.3.1833, zitiert nach: York Langenstein, *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens*, München 1983, S. 133.

161 Carl Friedrich von Rumohr, *Die Hamburger Kunstaussstellung*, in: *Kritische Blätter* 45 (9.5.1831), S. 144.

eines "Kunstrichters" zugestanden¹⁶², der - mit dem Anspruch fachlicher Kompetenz - zwischen den Produzenten und den Konsumenten bildender Kunst zu vermitteln hatte.

Das Resultat einer solchen kunstpolitischen Entscheidung war z. B. eine bestimmte Schwerpunktsetzung hinsichtlich der Motivgattung bzw. die Favorisierung einer bestimmten Malschule bei der Auswahl der Bilder für die Lotterie. Während im Württembergischen Kunstverein die Ansicht vertreten wurde, daß "die Historienmalerey der würdigste und unterstützungsbedürftigste Zweig nicht nur der Malerkunst, sondern auch der übrigen Künste [...] sei" und der Verein in den ersten Jahren nach seiner Gründung (1827) den klassizistischen Historienstil durch Ankäufe verstärkt förderte,¹⁶³ findet sich in den Listen der vom Hamburger Kunstverein verlostene Gemälde kein Titel, der auf diese Bildgattung schließen läßt.

Die "offizielle", d. h. von den Kunstakademien vertretene Lehre, die Darstellungen der antiken Götter- und Heldenwelt, Bibelmotive und an Italien orientierte Ideallandschaften forderte, blieb im Hamburger Kunstverein insgesamt ohne erkennbaren Einfluß. Seit der Einrichtung der Lotterie war hier nahezu ausschließlich die realistische Landschafts- und die Genremalerei vertreten. Auf diese beiden Bildtypen konzentrierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts der durch die Kunstvereinsbewegung artikulierte und auf der Basis der vereinsmäßigen Organisation geförderte Kunstgeschmack.

162 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles* [1851], in: ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966, S. 25 - 71, hier: S. 59.

163 Tilman Osterwold, *Der Württembergische Kunstverein in Stuttgart 1827 - 1977*, in: *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827 - 1977*, Stuttgart 1977, S. 9 - 94, hier: S. 17 f.

Mit den Gattungen der Landschaft und des Genres griff die von den Vereinen geförderte zeitgenössische Kunst die zentralen Themenbereiche der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts auf und knüpfte damit an eine Gattungstradition an, die für die bürgerlich-städtischen Kunstsammler schon im späten 18. Jahrhundert von zentraler Bedeutung gewesen war.¹⁶⁴ "Landschaften, Stilleben und Blumenstücke; mit Jovialität und Sinn für Charakter aufgefaßte Handlungen des alltäglichen Lebens [...] eignen sich, wie Alle wissen, ohne Zwang zur Aufschmückung und Erheiterung bürgerlicher Wohnungen. Schwierigkeiten entstehen nur bei der Wahl poetischer, aus der Mythologie der alten Völker, oder auch aus christlichen Herkommen und Traditionen entlehnter Gegenstände der Malerei."¹⁶⁵ Mit dieser Feststellung weist Friedrich von Rumohr, Ehrenmitglied des Hamburger Kunstvereins und Rezensent der 1831 in Hamburg veranstalteten Kunstausstellung, auf den direkten Zusammenhang zwischen der ästhetischen Orientierung bürgerlicher Wohnzimmerkultur und der Programmatik der Kunstvereine hin.

Landschaftsmalerei erfreue sich "des allgemeinsten Interesses", bemerkte ein Kritiker der 1829 veranstalteten zweiten Ausstellung des Kunstvereins Hamburg.¹⁶⁶ Er habe "die meisten Besucher stets um die Landschaftsgemälde versammelt"¹⁶⁷ gesehen, aber auch die Genrebilder seien "immer von

164 Bezogen auf die Düsseldorfer Malschule, aber mit verallgemeinerungsfähigen Ergebnissen, weist Ekkehard Mai in einer motivgeschichtlichen Untersuchung diese Kontinuität nach: Ekkehard Mai, "Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische". Über die Beziehungen Düsseldorfer Maler zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Kölner Museums-Bulletin 3 (1989), S. 4 - 22.

165 Carl Friedrich von Rumohr, Die Hamburger Kunstausstellung, in: *Kritische Blätter* 45 (9.5.1831), S. 144.

166 Aphorismen über die diesjährige Kunstausstellung in Hamburg, in: *Originalien* 51 (1829), Sp. 401 - 403, 52 (1829), Sp. 410 - 412, 53 (1829), Sp. 417 - 420, 54 (1829), Sp. 429 - 431, 59 (1829), Sp. 465 - 468, 63 (1829), Sp. 498 - 500, 64 (1829), Sp. 507 f., 65 (1829), Sp. 516 f., 70 (1829), Sp. 553 - 556, hier: Sp. 410.

167 Ebenda, Sp. 411.

Beschauern umlagert¹⁶⁸ gewesen. Diese Präferenzen, die sich auch im Kaufverhalten des Ausstellungspublikums niederschlugen, blieben bis in das späte 19. Jahrhundert konstant. Ein Viertel bzw. ein Drittel der 1837 bzw. 1868 in den Gemäldeausstellungen des Kunstvereins Hamburg verkauften Exponate [TABELLE 2, *Tabellen und Grafiken*, S. III] waren Landschaftsbilder, jeweils ca. 30 % Genredarstellungen.

Auf diese beiden Gattungen konzentrierte sich auch der Verlosungsverein, der jährlich 20 bis 30 Exponate aus der Verkaufsausstellung ankaufte, um diese Gemälde im Rahmen der Bilderlotterie an seine Mitglieder zu verteilen. Die in TABELLE 2 zusammengefaßten Zahlen stützen die Vermutung, daß sich der Kunstverein mit seinen Erwerbungen weitgehend am Geschmack des Ausstellungspublikums orientierte. Die Bilderlotterie wollte den Kunstkonsum anregen und die zeitgenössische Kunst als ein marktfähiges Produkt etablieren. Versuche der Organisatoren, korrigierend auf den Publikumsgeschmack einzuwirken, sind aus den erhobenen Zahlen kaum abzulesen. Es ist allenfalls eine Tendenz erkennbar, daß der Kunstverein die Landschaftsmalerei in der ersten Jahrhunderthälfte bevorzugte und durch die eigenen Ankäufe stärker zu fördern suchte als die Genremalerei, während der Anteil beider Gattungen an den Gesamtverkaufszahlen der Ausstellungen in dieser Zeit nahezu ausgewogen ist. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzte sich die beim Publikum sehr beliebte und seit der Jahrhundertmitte in großem Umfang auf dem Markt verfügbare Genremalerei¹⁶⁹ auch in der Ankaufspolitik des Kunstvereins durch.

168 Ebenda, Sp. 555.

169 Dr. Karl Sieveking, eines der führenden Mitglieder der Kunstvereinsbewegung Hamburgs, beklagte sich um 1850 über eine "Überschwemmung" des Marktes und der Kunstaustellungen mit Genremalerei. Siehe dazu Kapitel 4 dieser Arbeit.

Ein auffallendes Phänomen der Verkaufszahlen in der Sparte der Landschaftsmalerei ist der hohe Anteil von Veduten: Bei knapp 70 % (1837) bzw. 45 % (1868) der verkauften Landschaftsbilder handelt es sich um die Wiedergabe realer Gegenden. Besonders groß war die Nachfrage nach Motiven aus Italien, den Alpen, Bayern und Norwegen. Diese Länder und Regionen lagen im Horizont der reisenden Bürger des 19. Jahrhunderts,¹⁷⁰ an ihre Darstellung konnten die Kunstkonsumenten Sehnsüchte und eigene Erinnerungen anknüpfen - und nicht zuletzt Gesprächsthemen, die sich für eine gepflegte Konversation in der Ausstellung¹⁷¹ oder im häuslichen Salon besonders gut eigneten. Möglicherweise auf einen Geschmackswandel weisen die 1868 leicht gestiegenen Verkaufszahlen geographisch unspezifischer Landschaften hin. Waldmotive, dramatische Wettersituationen, stimmungsvolle Lichtverhältnisse am frühen Abend oder Mondscheinlandschaften waren in dieser Zeit besonders beliebt.

Überraschend wenig Anklang fanden Darstellungen der landschaftlichen Umgebung Hamburgs. "Bilder der heimischen Gegenden finden wir [...] gar viele auf der diesjährigen Kunstausstellung und bis auf einige Wenige gehören sie [...] nicht zu den ausgezeichnetsten", so der Verriß des Ausstellungsrezensenten 1829.¹⁷² Offenbar gelang es den meisten Malern nicht, in diesem Motivbereich zu künstlerisch überzeugenden Ergebnissen zu kommen. Zudem scheint das Interesse des Publikums gering gewesen zu sein. Darstellungen des Hamburger Umlandes sind auf der Liste verkauf-

170 Über den Zusammenhang zwischen dem Alpentourismus des Bürgertums und der künstlerischen Darstellung alpiner Landschaften und Lebensmilieus: Robin Lenman, *Art and tourism in Southern Germany, 1850 - 1930*, in: Arthur Marwick (Hg.), *The arts, literature, and society*, London 1990, S. 163 - 180.

171 Ein konstruiertes Ausstellungsgespräch über eine Vedute, die bei einem der Betrachter Reiseerinnerungen weckt, in: Johann Hermann Detmold, *Anleitung zur Kunstkennerenschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden*, Hannover 1834, S. 41 f.

172 Aphorismen über die diesjährige Kunstausstellung in Hamburg, in: *Originalien* 52 (1829), Sp. 411.

ter Bilder 1837 nur mit zwei Titeln, 1868 gar nicht vertreten. In Hamburg ansässige Maler wie Hermann Kauffmann und Jakob Gensler,¹⁷³ die sich u. a. mit der Darstellung "des Landes und des Lebens der nächsten Heimath" befaßten und von der lokalen Kunstgeschichtsschreibung als Protagonisten einer "Hamburger Schule" rezipiert wurden,¹⁷⁴ verkauften ihre Werke zwar vornehmlich über die Kunstvereine, in der quantitativen Bewertung des gesamten Angebotes der Hamburger Kunstaustellungen fallen diese Arbeiten jedoch kaum ins Gewicht.

Vermutlich ein Spezifikum des hanseatischen Kunstpublikums war dessen Vorliebe für Marinemalerei oder sog. "Seestücke". Sturmgepeitschtes Meer, der Strand, in ruhigem Wasser schwimmende Fischerbote, den Naturgewalten ausgesetzte Handelsschiffe, Hochseedampfer, auf denen die Hamburger Oberschicht in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts luxuriöse Seereisen unternahm, und vereinzelt auch Kriegsschiffe wurden in diesen Bildern dargestellt.

Der enge Bezug zwischen der Marinemalerei und der Erlebniswelt eines Hamburger Fernhändlers wird aus der Autobiographie des Überseekauffmanns und Reeders Ferdinand Laiesz deutlich. 1856 fuhr er auf einem seiner Paketfahrt-Dampfer, den er der Französischen Regierung im Krimkrieg als Transportschiff zur Verfügung stellte, nach Constantinopel. Durch den Kauf eines Marinegemäldes versuchte er die Erinnerung an diese Reise festzuhalten, über die er schreibt: "Am folgenden Tag dampften wir den Bosphorus hinauf und genossen noch einmal im schönsten Glanze

173 Das Werk der beiden Künstler im Überblick in: Hermann Kauffmann. Bilder aus Norddeutschland. Ausstellungskatalog Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum 15.11.1989 - 4.2.1990. Fritz Bürger, Die Gensler, drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts, Straßburg 1916. Silke Reuther, Johann Jacob Gensler. Ein Maler aus Hamburg (1808 - 1845), Hamburg 1998.

174 Alfred Lichtwark, zitiert nach: Bärbel Hedinger, Zur Einführung, in: *Katalog Hermann Kauffmann*, S. 10 - 19, hier: 14 f.

der Frühlingssonne den prachtvollen Blick auf die malerisch gelegene Hauptstadt [...] im Hintergrund ein herrliches Gebirgspanorama, um uns herum das blaue Meer belebt von zahlreichen Fahrzeugen, das ganze Bild ein mir unvergesslicher Anblick, welchen einigermaßen festzuhalten ich eine glückliche Gelegenheit gehabt habe, indem ich ein besonders schön ausgeführtes Oelbild von Melbye erwarb. Dieser ausgezeichnete Künstler, für dessen Seestücke ich immer sehr geschwärmt habe, war von Kaiser Napoleon engagirt, um Bilder aus dem erwarteten Seekriege zu liefern."¹⁷⁵ Der dänische Maler Anton Melbye belieferte auch die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins von 1868. Vier seiner Marinegemälde fanden dort einen Käufer.

Der Publikumserfolg von Kunstvereinsausstellungen und Bilderlotterien beruhte wesentlich auf dem Zuspruch, den Darstellungen des ländlichen und kleinstädtischen Volkslebens erzielten. Holländische Fischerfamilien, Bauern aus Tyrol, ein Baierischer Postillon, Norwegische Rentierjäger, Blankeneser Spinnerinnen¹⁷⁶ und Milchmädchen waren u. a. die Motive der Exponate, die während der Jahresausstellung 1837 im Bereich der "Genremalerei" verkauft wurden. Die Titel dieser Gemälde lassen die kennzeichnende Tendenz dieses Bildtypus erkennen: Die Symbolik der vorindustriellen Arbeitswelt diente den Künstlern hier als Staffage für idyllisierende Darstellungen von Spinnerinnen mit ihren Kindern, beten-

175 Ferdinand Laeisz, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Hamburgers*, Hamburg 1974 (Neudruck d. Ausg. Hamburg 1891), S. 60.

176 Über die Genrebilder des Hamburger Malers Jakob Gensler, von dem dieses Gemälde stammte: Ute Harms, *Fischer als Bürger - Bürger als Fischer. Zu vier Gemälden des Hamburger Malers Johann Jakob Gensler im Altonaer Museum*, in: *Altonaer Museum 20 - 24 (1982 - 1988)*, S. 183 - 208. Silke Reuther, *Johann Jacob Gensler. Ein Maler aus Hamburg (1808 - 1845)*, Hamburg 1998. Anhand der Kunstproduktion Jakob Genslers führen beide Autorinnen exemplarisch den Nachweis, daß es sich bei der Genremalerei des 19. Jahrhunderts nur vordergründig um die authentische Darstellung des "Volkslebens" handelte. Diese Bildgattung ist vielmehr als eine Widerspiegelung von "Sichtweisen, Sehnsüchten, Projektionen und Bedürfnissen des bürgerlichen Rezipientenkreises" (Harms, S. 204) zu verstehen.

den Fischerfamilien und tanzenden, musizierenden oder als Liebespaar auftretenden Bauern. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewinnt anstelle des ländlichen Ambientes der bürgerlich-kleinstädtische Kontext in der Genremalerei an Bedeutung. Häusliche Alltags- und Familienszenen, oft anekdotisch, erheiternd oder rührend ins Bild gebracht, waren beim kunstkaufenden Publikum der Jahresausstellung 1868 sehr beliebt.

Es wurden also Motive bevorzugt, die geeignet waren, im Medium der Kunst eine harmonische und idealisierte "Gegenwelt" zum städtischen Raum und zum Erwerbsleben der bürgerlichen Kunstrezipienten zu konstituieren.¹⁷⁷Die Bildsprache der Künstler orientierte sich bei der Behandlung dieser Themen an den kunsttheoretischen Vorstellungen der Zeit, deren Kernbegriffe "Wahrheit" und "Schönheit" waren. Die Forderung nach "Wahrheit" der Darstellung zielte auf eine realistische Wiedergabe. Das Kunstwerk sollte ein möglichst genaues Abbild der wahrnehmbaren Wirklichkeit sein. Diese Erwartung habe der Künstler in Einklang zu bringen mit dem Anspruch, daß nur "die durch Schönheit geadelte, in der

177 Diese Ästhetisierung der Natur und des Landlebens fand nicht nur in der bildenden Kunst und der Literatur statt. Im wohlhabenden Hamburger Bürgertum wurde seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine anspruchsvoll ausgestaltete Landhaus- und Gartenkultur gepflegt. Siehe dazu: Gärten, Landhäuser und Villen des hamburgischen Bürgertums. Kunst, Kultur und gesellschaftliches Leben in vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1975. Zwei Hamburger Kaufleute nennen die Motive der Stadtflucht: "Ein Sommer in Hamburg [...] muß jeden Menschen ängstlich lange dauern, der bessere Gegenden sah: [...] immer und ewig unter Menschengedränge, Staubwolken und Lärm", so Ferdinand Beneke am 16. Juli 1808 in seinem Tagebuch, "wird Einem [...] zuwider." Zitiert nach: Anne-Charlott Trepp, Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840, Göttingen 1996, S. 200. Georg Heinrich Sieveking (1751 - 1799) wollte sich auf dem Land "aus dem niedrigen Erdgewöhle, aus dem Kaufmanns- und Geldgetriebe herausreißen und in eine menschlichere, menschenwürdigere Region versetzen". Heinrich Sieveking, Georg Heinrich Sieveking. Lebensbild eines Hamburgischen Kaufmanns aus dem Zeitalter der französischen Revolution, Berlin 1913, S. 473.

Phantasie wiedergeborene Natur [...] das würdige Object der Kunst¹⁷⁸ sein könne.

Auffallend ist das nahezu gänzliche Fehlen von bildlichen Darstellungen der eigenen Stadt im Repertoire der Kunstvereinsausstellungen. Dieser Themenbereich hatte sich in Hamburg während der ersten Jahre nach 1800 zu einem Spezialgebiet des "Bilderbetriebs" der Familie Suhr entwickelt.¹⁷⁹In mehreren Folgen und hohen Auflagen produzierte dieses Unternehmen kolorierte Radierungen, seit 1828 z. T. über 100 Blätter umfassende Lithographieserien topographischer und historisierender Ansichten der Stadt Hamburg sowie folkloristischer Motive, z. B. hamburgische "Kleidertrachten und Gebräuche".¹⁸⁰Die preiswerten, über den Buch- und Kunsthandel vertriebenen Drucke sollten "Fremden als Erinnerungsblätter" und "Einheimischen als geschmackvolle, passende Zimmerverzierungen" dienen.¹⁸¹ Im übrigen taten sich die Brüder Suhr in der Illusionsmalerei der "Panoramen" hervor. Mit diesen begehbaren, in rotundenförmigen Bretterbuden aufgespannten, beleuchteten Rundgemälden verschafften sie ihren Zeitgenossen eindrucksvolle "Seherlebnisse". Nicht nur, aber auch

178 Andreas Andresen, *Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts nach ihrem Leben und Werken*, Bd. 3, Leipzig 1869, S. 43, zitiert nach: Harms, *Fischer als Bürger*, S. 203.

179 Über die Brüder Suhr siehe: Otfried Schroeder und Rolf Müller, *Hamburgs liebe Denkmale. Hamburgensien und Panoramen Peter Suhrs und seiner Brüder*, Hamburg 1967. Ulrich Bauche, *Biedermeierliche Bildermacher. Die drei Brüder Suhr in Hamburg 1796 - 1857*. Ausstellungskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1978. Gisela Jaacks, *Hamburg in Zeichnungen und Aquarellen des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1980, S. 22 - 24.

180 Die Brüder Suhr besetzten mit ihrer "Hamburgensien"-Produktion über mehrere Jahrzehnte eine führende Position auf einem hart umkämpften Markt. Ein auf die Technik des Stahlstichs spezialisierter Konkurrent war der Verlag B. S. Berendsohn, der u. a. die 82 Blätter umfassende Serie herausgab: *Hamburg und seine Umgebungen im 19. Jahrhundert. Eine Reihenfolge naturgetreuer, in Stahl gestochener Ansichten der Stadt und ihrer Umgegend (Hamburg 1844 - 1848)*, Nachdruck Hamburg 1959. Zudem gab es zahlreiche Raubdrucker, deren Umtriebe das Geschäft der Brüder Suhr zeitweise ernsthaft gefährdeten.

181 "Kunst-Anzeige", die in den "Privilegierten Wöchentlichen und gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg" vom 31.8.1829 erschien, abgedruckt in: *Schroeder, Hamburgs liebe Denkmale*, S. 59.

auf das bürgerliche Publikum übten diese am Jungfernstieg aufgestellten visuellen Attraktionen eine große Anziehungskraft aus. Die Brüder Suhr - einer von ihnen trug den von der Berliner Akademie der Künste verliehenen Titel "Professor der Malerey" - gehörten zwar zu den bekanntesten Künstlern der Stadt, zum Kunstverein und dessen Ausstellungsbetrieb fanden die "Bilderfabrikanten" - im Gegensatz zu anderen Kupferstechern und Lithographen - jedoch keinen Zugang.

Auch in einigen anderen Bereichen der - außerhalb des Kunstvereins angeregten und rezipierten - künstlerischen Produktion waren Motive aus dem Stadtbild Hamburgs von Bedeutung.¹⁸²Dokumentarische Zwecke verfolgten z. B. der Zeichenlehrer Jeß Bundsen, der in den 1820er Jahren Stadtansichten malte und den Abriß mittelalterlicher Bauwerke festhielt, ebenso Martin Gensler¹⁸³, der sich als Maler vielfach denkmalpflegerisch engagierte sowie Carl Friedrich Stange, der u. a. Landhäuser des Hamburger Bürgertums aquarellierte.¹⁸⁴Ein umfangreiches Werk hinterließ die Kaufmannsfrau, Kunstsammlerin und Dilettantin Ebba Tesdorpf. Sie hatte sich auf Anregung ihres Zeichenlehrers in den 1880er Jahren das Ziel gesetzt, das von Kaufmannshäusern geprägte Straßenbild des alten Hamburg der Nachwelt zeichnerisch zu überliefern.¹⁸⁵

182 Einen Überblick über die künstlerische Darstellung der Stadt und des Hafens im 19. Jahrhundert bieten: Jaacks, *Hamburg in Zeichnungen* und Jörgen Bracker und Carsten Prange (Hg.), *Alster, Elbe und die See. Hamburgs Schifffahrt und Hafen in Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen des Museums für Hamburgische Geschichte*, Hamburg 1981.

183 Gisela Jaacks, Das "alte Hamburg" in der Dokumentation durch Künstler und Photographen, in: *Geschichte in Hamburg. Erforschen - Vermitteln - Bewahren. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Vereins für Hamburgische Geschichte (= Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Bd. 74/75)*, Hamburg 1991, S. 297 - 317, hier: S. 302.

184 Jaacks, *Hamburg in Zeichnungen*, S. 20 ff.

185 Gisela Jaacks, *Diese Frau sah mehr. Mit Ebba Tesdorpf durch Alt-Hamburg*. Hamburg 1978.

Als eine "Aufgabe des Hamburger Patriotismus" definierte der erste Kunsthallendirektor Alfred Lichtwark die künstlerische Auseinandersetzung mit der Motivwelt der Stadt und vor allem des Hafengebietes. Ausgehend von der Feststellung, daß "unsere Bevölkerung sich für Motive aus der Heimath wenig interessirt", wollte Lichtwark diesen auf dem Kunstmarkt wenig chancenreichen Themenbereich gezielt fördern und entwarf 1889 das Projekt einer umfangreichen musealen "Sammlung von Bildern aus Hamburg"¹⁸⁶, zu der nicht nur einheimische Künstler beitragen sollten, sondern auch andere renommierte deutsche und französische Maler, die Lichtwark in die Stadt einlud, um "Hamburg und das Hamburgische Land zu studiren".¹⁸⁷

Für die vom Kunstverein geförderte zeitgenössische Malerei waren auch religiöse Themen von nur geringer Bedeutung¹⁸⁸. Einige christliche Motive fanden sich in der ersten Kunstvereinsausstellung im Jahre 1826 noch als Kopien von Meisterwerken der Renaissance und des Barock. Die Ausstellung dieser "halb- oder viertelrichtige[n] Copien von Rafael, Correggio, Salvator Rosa, Rubens" wurde von dem Rezensenten der Ausstellung heftig kritisiert.¹⁸⁹ Ölkopien galten in dieser Zeit nicht mehr als ausstellungswürdig.

186 Alfred Lichtwark, *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*, Hamburg 1897, S. 18.

187 Ebenda, S. 11.

188 Eine Begründung der mangelnden Beliebtheit religiöser Themen beim Kunstvereinspublikum versucht Carl Friedrich von Rumohr in einer Rezension der Ausstellung von 1831 zu geben: "Bei den christlichen Darstellungen [...] erscheint dem Einen der Gegenstand an sich selbst zu heilig, um als untergeordnet und bloß verzierend benutzt zu werden; fürchtet der Andere darin einen gewissen mürrischen und sittenrichterlichen Zug wahrzunehmen, in welchen neuere Maler, bei Auffassung von Gegenständen dieser Art, sehr leicht zu verfallen pflegen." Carl Friedrich von Rumohr, *Die Hamburger Kunstausstellung*, in: *Kritische Blätter* 45 (9.5.1831), S. 144.

189 Carl Töpfer, *Erste Kunstausstellung in Hamburg*, in: *Originalien* 59 (1826), S. 469.

Die christliche Kunst der Vergangenheit wurde später unter Einsatz der zeitgenössischen drucktechnischen Reproduktionsverfahren wieder aufgegriffen. So verteilte der Hamburger Kunstverein als Jahreshgaben mehrere Kupferstiche, die Kunstwerke der italienischen Renaissance nach Vorlagen aus der Dresdener Gemäldegalerie in Originalgröße wiedergaben: 1845 einen "Christuskopf" von Carracci, 1846 die "Heilige Familie" nach Michelangelo, 1859 die Madonna "La belle jardiniere" von Raphael.¹⁹⁰ Im Repertoire der Kunstvereinsausstellungen waren religiöse Themen allenfalls als Darstellungen der religiösen Praxis bäuerlicher und bürgerlicher Sozialgruppen zu finden (Titel wie "Junge Patrizierin im Pfingsten zur Kirche gehend") oder vereinzelt im Bereich der sog. "religiösen Genre-malerei", einer zeitgenössischen Gattung, die biblische Stoffe in lebensweltlichen Zusammenhängen der Gegenwart darstellte und sich so von der Tradition des Andachtsbildes unterschied.

Auch die Historienmalerei spielte in der Praxis des Kunstvereins, bei Ausstellungen und Verlosungen, kaum eine Rolle. Nur jeweils zwei Exponate dieser Gattung - Darstellungen Napoleons und des Krieges um Schleswig-Holstein - wurden während der Kunstvereinsausstellungen 1837 und 1868 verkauft, und unter den verlostene Kunstwerken befand sich nie mehr als ein Gemälde mit historisch-politischer Thematik. Dieser Gemäledetyp wurde zur Ausstattung bürgerlicher Wohnungen für wenig geeignet gehalten.

Im übrigen hätte die Finanzierung großformatiger, vielfiguriger und daher sehr teurer Historien-gemälde den Etat eines einzelnen Kunstvereins überfordert oder zumindest die Mittel für den Erwerb solcher Kunstwerke stark eingeschränkt, auf die sich das Interesse des Vereinspublikums eigentlich

190 *Jahresbericht Kunstverein 1846.*

konzentrierte. 1854 schlossen sich daher auf nationaler Ebene mehrere Kunstvereine zu der "Verbindung für historische Kunst" zusammen,¹⁹¹ in der Überzeugung, daß "das Nationale, das ächt deutsche Element in der aufstrebenden Kunst wärmer gepflegt, allgemeiner und consequenter gefördert werden" müsse.¹⁹² Die Vereinigung war als "Actien-Unternehmen" organisiert. Auch der Kunstverein Hamburg nahm an den Verlosungen teil. Die als Gewinn ausgesetzten Gemälde, von der Vereinigung als "höchste Erzeugnisse der Staffelei" und "Perlen des deutschen Kunstgenius" angepriesen, wanderten jeweils vor der alljährlichen Verlosung als Ausstellungsobjekte von Verein zu Verein.

Die vereinsmäßige "Förderung des Monumentalen" ist im Zusammenhang mit der "Idee der Gründung und Bildung städtischer Sammlungen und Galerien"¹⁹³ durch die beteiligten Kunstvereine zu sehen. Die als Losgewinne verteilten Historienbilder sollten in den öffentlichen Besitz dieser städtischen Kunstsammlungen übergehen. Nicht eine "Ansammlung der Bilder zu großen Sammlungen an einem Ort" war geplant, "wo sie [...] nur wenigen glücklichen, denen große Reisen erlaubt sind und dabei eine große Zeit zu Gebote stehen muß, zugänglich sind".¹⁹⁴ Die "Verbindungs"-Bilder seien vielmehr, so der Jahresbericht des Hamburger Kunstvereins 1858, im Sinne einer "patriotischen" Kunstpolitik "durch alle Länder Deutschlands zu zerstreuen, dass selbst entlegene Gegenden und kleinere Städte einmal Gelegenheit haben, ein Werk zu besitzen, das ein Zeugnis ablegt von

191 Über die "Verbindung für historische Kunst": Hans-Werner Schmidt, *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854 - 1933*, Marburg 1985.

192 *Deutsches Kunstblatt* (1854), S. 321.

193 *Deutsches Kunstblatt* (1855), S. 346.

194 Die Dioskuren. *Deutsche Kunstzeitung*. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine 63/64 (1859), zitiert nach: Schmidt, *Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes*, S. 35 f.

deutschem Talente und deutschem Fleisse".¹⁹⁵ Die lokalen Kunstvereine erweisen sich somit als eine organisatorische Basis, von der aus der Einsatz bildender Kunst als Medium nationaler Identitätsstiftung gefördert wurde. Damit einher ging die Funktionalisierung des Museums als Forum nationaler Selbstdarstellung und somit die Erschließung des städtischen Raumes für die Symbolik nationaler Einheit und Größe.

3.1.4 Die Erweiterung des Kunstpublikums

Die bisher skizzierte Geschichte der Rezeption bildender Kunst in Hamburg während des 19. Jahrhunderts stellt sich als ein Prozeß der Entstehung einer städtischen Kunstöffentlichkeit, zugleich als eine soziale Verbreiterung des Zugangs zu bildender Kunst dar. Den Kunstverein könnte man als die Basis betrachten, von der aus die Kunstöffentlichkeit organisiert wurde und als Kern, um den herum sich das Kunstpublikum gleichsam in konzentrischen Kreisen gruppierte.

Das zur Beschreibung der städtischen Kunstöffentlichkeit herangezogene Bild der konzentrischen Kreise bezieht sich zum einen auf das quantitative Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Zum anderen versinnbildlicht der innere Kreis ein Aktivitätszentrum, das auf der Basis der vereinsmäßigen Organisation den zunächst als Sonderinteresse praktizierten Umgang mit Kunst einem größeren Konsumentenkreis vermittelte, wobei die Intensität und Verbindlichkeit des Engagements zur Peripherie hin abnehmen. Zum dritten läßt sich anhand des Modells auch verdeutlichen, daß sich die Kunstöffentlichkeit aus sozial unterschiedlich strukturierten Kreisen zusammensetzte.

195 *Jahresbericht Kunstverein 1858.*

1. Nach der Vereinigung des ursprünglichen Kunstvereins mit der bis 1847 in organisatorischer Unabhängigkeit arbeitenden Verlosungsvereinigung entstand eine vereinsinterne Doppelstruktur: Die Mitglieder des "alten" Kunstvereins wurden geschlossen in die "Deliberationsversammlung" des "neuen" Vereins überführt.¹⁹⁶ Diese Gruppe stellte als geschäftsführendes Gremium nun einen "inner circle" des Kunstvereins dar, der sich 1848 aus 47, 1864 aus 57 Mitgliedern zusammensetzte.

Durch regelmäßige Zusammenkünfte pflegte das Deliberationsgremium einen relativ engen Kommunikationszusammenhang. In den 1860er Jahren erschienen durchschnittlich 20 Deliberationsmitglieder zu den Sitzungen und beteiligten sich aktiv an der Vereinsarbeit.¹⁹⁷ Auf diesen Kreis blieb auch die Praxis der vereinsinternen Demokratie begrenzt, denn die Deliberationsversammlung wählte aus ihrer Mitte den Vorstand sowie einen Ausschuß, dem die Auswahl der Bilder für die Gemäldeverlosungen, die Ankäufe für die vereinseigenen Kunstsammlungen, die Organisation der großen Jahresausstellungen sowie die Aufsicht über die permanente Ausstellung des Vereins übertragen wurde.

Für den personellen Wechsel in der Besetzung beider Gremien sorgten Bestimmungen, nach denen jedes Jahr eine bestimmte - in den mehrmals überarbeiteten Fassungen der Vereinsstatuten jeweils genau definierte - Anzahl von Personen ausschied und durch Neuwahl ersetzt wurde, wobei eine Wiederwahl nicht ausgeschlossen wurde. In der Praxis bewirkte die letztere Regelung eine Einschränkung des Rotationsprinzips und führte z.

196 "Abdruck der Bekanntmachung in d. W. G. Nachrichten No. 288", im Anhang von: *Bericht Gemäldeverloosung 1847*.

197 KVH, "Betheiligung der Mitglieder an den Deliberations-Versammlungen und den geselligen Montags-Zusammenkünften, sowie Angabe der in den letzteren vorgelegten Kunstgegenstände 1860/1 - 1869/1870".

B. dazu, daß der im Dezember 1847 in das Vorstandsamt des "Ersten Wortführers" gewählte Christian Petersen, Professor für Altphilologie am Johanneum, diese Position erst 1870 wieder freimachte, als ihn "Rücksichten auf seine geschwächte Gesundheit zu diesem Schritte nöthigten".¹⁹⁸ In ihrem Jahresbericht äußerten seine Vorstandskollegen darüber ihr Bedauern und wiesen darauf hin, daß Petersen "binnen kurzer Zeit sein 25-jähriges Jubiläum als Vorsitzender des Kunst-Vereins würde begangen haben".

Gemäß der 1848 im Zuge der Fusion beider Kunstvereine verabschiedeten Statuten war die Aufnahme in die geschäftsführende Deliberationsversammlung an die Stiftung eines Kunstwerkes im Wert von mindestens zwei Friedrichsd'or für den Aufbau der vereinseigenen Gemäldesammlung oder ersatzweise an die Entrichtung einer Pflichtspende in gleicher Höhe gebunden. Diese Regelung wurde 1863 bei einer weiteren Neuformulierung der Satzung gelockert. Angesichts mangelnder Beteiligung wollte man den Zugang zu dem aktiven Kern des Vereins erleichtern und den Eintritt in das Gremium "auch gleichsam zu einer Ehrensache machen"¹⁹⁹. Dieser Appell hatte zunächst wenig Erfolg. Erst 1869, im Jahr der Eröffnung der Kunsthalle, wuchs die Deliberationsversammlung um 17 Neuzugänge auf 84 Mitglieder an.

Neben den Versammlungen zur Regelung der Vereinsangelegenheiten fanden für die Deliberationsmitglieder im Winter einmal wöchentlich "gesellige Montags-Zusammenkünfte" statt, bei denen Vorträge gehalten und "Besprechungen über Kunst mit Beschauung von Kunstgegenständen"²⁰⁰geführt wurden. Diese Form der kollektiven Aneignung von Wis-

198 *Jahresbericht Kunstverein 1870*, S. 3.

199 *Jahresbericht Kunstverein 1863*, S. 4.

200 "Statuten des Kunstvereins", in: *Jahresbericht Kunstverein 1848*.

sen, der Urteilsbildung und des Meinungsaustausches im Bereich der bildenden Kunst war 1822 das zentrale Motiv der Vereinsgründung gewesen. Der Bedeutungsverlust, dem diese Bildungsveranstaltung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unterlag, spiegelt sich in der geringen Zahl der Teilnehmer wider. In den 1860er Jahren beteiligten sich an den Gesprächen nur selten mehr als 10 Mitglieder.²⁰¹

Wie die Längsschnitt-Untersuchung des 1822 bis 1847 kumulativ geführten Mitgliederverzeichnisses des Kunstvereins (siehe Kapitel 3.1.1) bereits gezeigt hat, war der "alte" Kunstverein im wesentlichen von Kunstschaffenden und Angehörigen der alteingessenen Familien der Stadt geprägt. Die zu Vergleichszwecken erstellte Analyse des Mitgliederstandes im Jahr 1833 [TABELLE 3, *Tabellen und Grafiken*, S. IV] weist einen Anteil von ca. 25 % als Kaufleute tätiger Wirtschaftsbürger aus. Ihnen gegenüber dominierte das Bildungsbürgertum mit 50 % der Mitglieder, davon ein Drittel Maler und Bildhauer. Unter ihnen fanden sich mit Hermann Kauffmann, Valentin Ruths und den Brüdern Gensler die angesehensten Maler der Stadt. Kennzeichnend für den Kunstverein der ersten Jahrhunderthälfte war die Vielzahl von Mitgliedern, die nicht nur als freie Künstler und Architekten, sondern auch in anderen Berufsgruppen eine künstlerisch orientierte Erwerbstätigkeit ausübten - als Kunsthändler (2), im handwerklichen Bereich als Baumeister (2), Lithographen (2) und Konditor (1), sowie als beamteter Stadtbaumeister (1) und Zeichenlehrer an der Gelehrtenschule (1).

Die künstlerische und bildungsbürgerliche Prägung des Vereins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich nach 1847 in der Deliberati-

201 KVH, "Beteiligung der Mitglieder an den Deliberations-Versammlungen und den geselligen Montags-Zusammenkünften, sowie Angabe der in den letzteren vorgelegten Kunstgegenstände 1860/1 - 1869/1870".

onsversammlung des "neuen" Kunstvereins fort [TABELLE 3, *Tabellen und Grafiken*, S. IV]. Nach der hier untersuchten Mitgliederliste des Jahres 1864 waren dem Gremium mit Thomas de la Camp und Adolf Hieronymus Sillem zwei Angehörige der ältesten Hamburger Kaufmannsfamilien beigetreten, ebenso ein erfolgreicher wirtschaftlicher Newcomer: Kommerzienrat David Friedrich Weber, der 1814 von Bielefeld nach Hamburg übergesiedelt und als ein Pionier des Südamerika-Handels im Reederei-, Bank- und Warengeschäft mit Chile zu Reichtum und Ansehen gekommen war. Den größten Anteil an der Deliberationsversammlung hatte jedoch das Bildungsbürgertum. Anwälte und Ärzte waren mit fast 20 %, Beamte mit über 10 % an dem geschäftsführenden Gremium beteiligt, unter ihnen fanden sich der Handelsgerichtspräsident Dr. Adolph Halle sowie die Juristen Dr. Ferdinand Abendroth, Sohn eines Bürgermeisters, und der aus einer alten Kaufmannsfamilie stammende Dr. Julius des Arts. Maler und Bildhauer stellten nahezu 20 % der deliberierenden Mitglieder. Aus diesen Zahlen wird deutlich, daß sich in dem aktiven Zentrum des Kunstvereins, in dem die "Vereinsarbeit" geleistet wurde, Bildungsbürger, vor allem Akademiker und Künstler dominierten.

2. Ein zentrales Anliegen des Kunstvereins war es, die "Liebe zur Kunst mehr und mehr in allen Kreisen unserer Mitbürger zu wecken".²⁰² Diesem Ziel diente die ab 1826 von der Verlosungsvereinigung und nach 1847 unter der Regie des Kunstvereins veranstaltete Gemädelotterie. Sie erwies sich als ein wirksames Mittel, kontinuierlich steigende Zahlen von Kunstkonsumenten zu rekrutieren. Als "Aktionäre" konstituierten diese einen über den "alten" Kunstverein bzw. die Deliberationsversammlung des "neuen" Vereins hinaus erweiterten Kreis der Kunstöffentlichkeit. Die an der eigentlichen Arbeit des Vereins nicht aktiv beteiligten Loskäufer wur-

202 *Jahresbericht Kunstverein 1857.*

den einmal jährlich zur Teilnahme an der Losziehung eingeladen, darüberhinaus erhielten sie einen Kupferstich als "Jahresgabe" sowie den schriftlichen Jahresbericht des Vereinsvorstands.

Hinsichtlich der Mitgliederrekrutierung markiert der Zusammenschluß des "alten" Kunstvereins mit den in der Verlosungsvereinigung zusammengeschlossenen Lotterieteilnehmern eine Zäsur, deren Grundlage die 1848 im Zuge der Fusion vorgenommene Statutenrevision war.²⁰³ Die vom "alten" Kunstverein praktizierte Exklusivitätsklausel der Kooptation wurde durch eine neue Satzung abgeschafft. Der Kunstverein stand nunmehr jedem beitragszahlenden Mitglied offen. Der Jahresbeitrag von 15 Mark Courant entsprach dem Preis, den bislang die Verlosungsvereinigung für eine "Aktie" zur Teilnahme an der Lotterie erhoben hatte. Reguläres Mitglied des "neuen" Kunstvereins war jeder, der ein Lotterielos erwarb.

Die Neukonstituierung des Kunstvereins 1848 und die damit einhergehende Veränderung des Beitrittsmodus lösten einen bis in die späten 50er Jahre anhaltenden steilen Anstieg der Mitgliederzahlen aus, dem eine leicht abgeflachte, aber weiterhin bis in die 70er Jahre kontinuierlich steigende Kurve der Neuzugänge folgte [GRAFIK 1, *Tabellen und Grafiken*, S. V]. Damit hatte sich die Mitgliederzahl des Kunstvereins seit der Jahrhundertmitte innerhalb von 20 Jahren verdoppelt.

Das gesellschaftliche Ereignis der Gemäldeverlosung integrierte seit ihrer erstmaligen Veranstaltung eine soziale Gruppe, die im "alten" Kunstverein nur in der Person des Ehrenmitglieds Friedrich von Rumohrs vertreten war: den landsässigen Adel, der 1827 einen Anteil von 14 % der Loskäufer ausmachte. Während der alljährlich kurz vor Weihnachten veranstalteten

203 "Statuten des Kunstvereins", in: *Jahresbericht Kunstverein 1848*.

Kunstlotterie war "der begüterte holsteinische und mecklenburgische Landadel" in Hamburg anwesend, da dieser über "eine Anzahl großer herrschaftlicher Besitzungen" in der Stadt verfügte und in den darauf erbauten "eleganten Privathotels (Palais) einige Wintermonate zu verleben pflegte und mit reichen Hamburger Kaufleuten in geselligem Verkehr stand".²⁰⁴ 1833 hatten sich die adeligen Lotterieteilnehmer jedoch weitgehend wieder aus der Verlosungsvereinigung zurückgezogen.

Ein Vergleich von drei Zahlenreihen: erstens der Mitglieder des "alten" Kunstvereins von 1833 [TABELLE 3, *Tabellen und Grafiken*, S. IV], zweitens der Loskäufer des Jahres 1833 [TABELLE 4, *Tabellen und Grafiken*, S. VI] und drittens der 1864 dem "neuen" Kunstverein angehörenden Mitglieder [TABELLE 4, *Tabellen und Grafiken*, S. VI] zeigt, daß sich die expansive Entwicklung des Kunstvereins vor allem im Bereich des Wirtschaftsbürgertums vollzog.

So waren 1864 über 50 % der Vereinsmitglieder im Handels- bzw. Finanzsektor erwerbstätig [TABELLE 4, *Tabellen und Grafiken*, S. VI]. Der Anteil von ca. 5 % Handwerkern und einige vorkommende Berufsbezeichnungen wie Frisör oder Buchhalter lassen auf vereinzelte Neuzugänge aus dem Kleinbürgertum schließen. Sozial schwer zu bewerten ist die Selbstbezeichnung "Kaufmann", unter der weit über hundert der 468 im Sample enthaltenen Kunstvereinsmitglieder firmieren. Es sind darunter zahlreiche Namen wie Biancone, Böhl, Godeffroy, Laeisz, Merck, Mutzenbecher, O'Swald, Woermann und Vidal zu finden, die in der Handelsgeschichte der Stadt von zentraler Bedeutung waren.²⁰⁵ Die Ausdehnung der Mitgliedschaft des Kunstvereins beruhte vermutlich weniger auf der Integration neuer sozialer Gruppen, sondern vor allem auf einer Ausweitung des Bürgertums, insbesondere des Handelsbürgertums, das im Zuge der Hafenerweiterung

204 Haller, *Erinnerungen*, S. 22.

205 Baasch, *Die führenden Kaufleute*.

in Hamburg stark expandierte.²⁰⁶ Die Zahl von über 20 Consuln auf der Mitgliederliste von 1864 ist ein Indikator für die Funktion des Kunstvereins als eines gesellschaftlichen Sammelpunktes der Hamburger Groß- und Fernhandelselite.

Um das Verhältnis zwischen der politischen Elite der Stadt und dem Kunstverein zu ermitteln, kann das 1860 von Christian C. Magnussen ausgeführte Gemälde, ein Gruppenporträt der in der Hamburger Ratsstube versammelten Würdenträger,²⁰⁷ herangezogen und überprüft werden, ob sich die Namen der dargestellten Personen auf einer zeitnah publizierten Liste der Vereinsmitglieder²⁰⁸ wiederfinden. Es stellt sich heraus, daß von den 31 Bürgermeistern, Senatoren und Senatssekretären 18 dem Kunstverein angehörten, in weiteren 6 Fällen ist zwar nicht die Person selbst, jedoch ein anderer Angehöriger der Familie als Mitglied aufgeführt. 1866 waren nur sechs von 27 Senatsmitgliedern nicht im Kunstverein. Dieser Befund bestätigt, daß die vom Kunstverein veranstaltete Gemädelotterie als gesellschaftliches Ereignis in der Stadt fest etabliert war und daß die vereinsmäßige Förderung der bildenden Kunst ein Engagement von hoher sozialer Verbindlichkeit für die politische Elite der Stadt darstellte.

3. Einen weiteren der konzentrischen Kreise des hier verwendeten Modells der Kunstöffentlichkeit stellte das Publikum der öffentlichen Ausstellungen dar. Es handelte sich dabei um Kunstinteressierte, welche die alle zwei

206 Dieser vorläufige Befund, der durch die Auswertung z. B. von Steuerlisten zu überprüfen wäre, steht im Widerspruch zu der von Andreas Schulz aufgrund seiner Untersuchung des Bremer Bürgertums formulierten Vermutung, die Trägerschicht der hanseatischen Kunstvereine habe "große Teile des mittleren Bürgertums" eingeschlossen. Andreas Schulz, *Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert*, in: *Historische Zeitschrift* 259 (1994), S. 637 - 670, hier: 661.

207 Julius von Eckardt, *Die Hamburger Ratsstube*, in: Victor Dirksen (Hg.), *Ein Jahrhundert Hamburg 1800 - 1900. Zeitgenössische Bilder und Dokumente*, Frankfurt/Main 1977 (Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1935), S. 420 - 425, darin ein Abdruck des Gemäldes mit Namensangaben der dargestellten Personen.

208 *Jahresbericht Kunstverein 1864*.

Jahre vom Kunstverein organisierten "Großen Gemäldeausstellungen", die ab 1851 allgemein zugängliche "permanente" Verkaufsausstellung des Vereins, die städtische Galerie und später die Kunsthalle besuchten.

Eine Quantifizierung des Ausstellungspublikums ist anhand der überlieferten Jahresabrechnungen des Kunstvereins möglich [GRAFIK 2, *Tabellen und Grafiken*, S. VII]. Danach bewegte sich die Zahl der verkauften Eintrittskarten zu den ein- bis zweimonatigen "Großen Ausstellungen" in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen 4.500 und 6.500. Nach einem Anstieg in den 50er Jahren auf über 10.000 Besucher fällt die Kurve während der 60er Jahre wieder auf Werte zwischen 6.000 und 8.500 Besucher zurück. Die rasante Aufwärtsentwicklung der Besucherzahl auf über 15.000 ist auf die 1870 erstmalige Veranstaltung der Ausstellung in der Kunsthalle zurückzuführen. In diesem Jahr war der Ausstellungsbesuch gleichzeitig eine Gelegenheit, den erst einige Monate zuvor eröffneten Museumsbau zu besichtigen. Der Jahresbericht des Kunstvereins verweist auf die großen Räume der Kunsthalle, die es ermöglicht hätten, an Sonn- und Feiertagen das Eintrittsgeld auf 4 Schillinge zu ermäßigen, so daß "einer weit grösseren Anzahl aus der Bevölkerung unserer Stadt die grosse Ausstellung zugänglich wurde"²⁰⁹.

Die soziale Zusammensetzung des Ausstellungspublikums ist insgesamt schwer zu ermessen, da es sich dabei um eine anonyme Personengruppe handelt. Solange die vom Kunstverein organisierte "permanente" Ausstellung der vereinsinternen Öffentlichkeit vorbehalten war, blieb diese eine exklusive Veranstaltung der bürgerlichen Elite. "Jedem anständig Gekleideten" war dagegen laut Besucherreglement die "Städtische Galerie" zu-

209 *Jahresbericht Kunstverein 1870*, S. 6.

gänglich,²¹⁰ die auf Initiative des Kunstvereins entstanden war und 1851 eröffnet wurde. Der Jahresbericht des Kunstvereins von 1853 hebt die breite Akzeptanz der städtischen Kunstgalerie hervor: "Sehr wohlthuend war es besonders an den Sonntagen zu bemerken, wie sehr unsere Mittelklasse anfang, sich für die Kunst zu interessiren."²¹¹ Die öffentliche Präsentation von Kunstwerken vor einem potentiell allgemeinen Publikum fand offenbar bei Angehörigen der bürgerlichen Mittelschichten Aufmerksamkeit. Die kulturelle Elite Hamburgs machte also ein Angebot der Verallgemeinerung der Kunst, das - zumindest in Ansätzen - auch wahrgenommen wurde.

Frauen waren weder im Kunstverein der ersten Jahrhunderthälfte noch in der Deliberationsversammlung des Kunstvereins nach 1847 zugelassen. Ihre Beteiligung am Kunstgeschehen außerhalb des Hauses beschränkte sich auf die rezeptiven, geselligen Formen des öffentlichen Umgangs mit Kunst wie die Gemädelotterie und Kunstaustellungen. Frauen kauften 1833 zwölf der 221 Lotterielose und 1864 nahmen außer den 1.112 Loskäufern auch 69 Loskäuferinnen an der Lotterie teil. Über weibliche Ausstellungsbesucher heißt es 1849 im Jahresbericht des Kunstvereins, "ein gewisser Kreis von Kunstfreunden, namentlich Damen, verfehlte nie sich einzustellen, so wie bekannt wurde, dass etwas interessantes Neues ange- langt sei"²¹². Die Mitgliedskarte eines männlichen Kunstvereinsmitglieds berechnete laut Aufdruck auch "zwei Damen" zum Eintritt in die Ausstellung.²¹³

210 Volker Plagemann, Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 11 (1966), S. 61 - 88, hier: S. 64.

211 *Jahresbericht Kunstverein 1853.*

212 *Jahresbericht Kunstverein 1849.*

213 "Einlass-Karte für das Jahr 1865 für Herrn Martin Gensler". KhH, Nr. 73: Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß in der "Kunstwelt" Hamburgs im 19. Jahrhundert die beteiligten sozialen Gruppen in unterschiedlicher Weise engagiert waren: der organisatorische Kern wurde, auf der halböffentlichen Basis des Vereins, von der bürgerlichen Oberschicht in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern konstituiert. Die Verlosungen, die den privaten Erwerb von Kunstwerken im Rahmen eines gesellschaftlichen Ereignisses inszenierten, waren durch das Wirtschaftsbürgertum dominierte Veranstaltungen der städtischen Elite. Der Konsum nicht durch den Kauf, sondern durch die Betrachtung musealisierter Kunst fand in einem als "allgemein" definierten öffentlichen Raum statt, dessen soziale Basis über die Oberschicht hinausging und bis in das mittlere Bürgertum reichte.

3.1.5 Die Ausdifferenzierung des Kunstvereinswesens

Der Hamburger Kunstverein war ein Zusammenschluß von "kunstliebenden Bürgern", Kunstsammlern und Künstlern. Die unterschiedlichen Interessen von Kunstkonsumenten und Kunstproduzenten ließen sich jedoch nicht immer unter dem Dach eines Vereins realisieren. Dies wird aus der Existenz eines Künstlervereins deutlich, der seit seiner Gründung im Jahre 1832 unabhängig vom Kunstverein agierte.²¹⁴

Die Gründungsinitiative zu dem "Klubb Hamburgischer junger Künstler" ging von 14 Malern aus, die alle zwischen 1803 und 1810 geboren waren und sich während ihrer Lehre bei Hamburger Zeichenlehrern oder als

214 Über den Künstlerverein: Helmut R. Leppien, *Der Hamburger Künstlerverein*, in: Volker Plagemann (Hg.), *Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt*, München 1984, S. 341 - 342. Axel Feuß, "Jeder schaffe nach Kräften das Seine ..." - Hermann Kauffmann und der Hamburger Künstlerverein, in: *Katalog Hermann Kauffmann*, S. 22 - 33.

Studenten der Münchener Akademie kennengelernt hatten.²¹⁵ Bis 1845 traten dem Verein insgesamt 54 weitere Mitglieder bei: 42 Maler, 2 Bildhauer, 1 Kupferstecher und 9 Architekten.²¹⁶ Ein Drittel der Künstler war durch eine Doppelmitgliedschaft auch in den Kunstverein integriert. Bis auf wenige Ausnahmen entstammten sie dem Hamburger Stadtbürgertum. Von 30 ihrer beruflichen Tätigkeit nach identifizierbaren Vätern waren 9 Kaufleute und Makler, 5 gewerbliche Unternehmer, 8 Handwerker bzw. Künstler, jeweils einer Jurist, Händler, städtischer Beamter, Bankangestellter, Gutsbesitzer, Hofrat und zwei Arbeiter.

Die meisten der Hamburger Künstler verließen die Stadt über längere Zeiträume, um an einer Kunstakademie zu studieren, um die großen europäischen Kunstgalerien zu besuchen, eine Reise nach Italien zu unternehmen oder um in anderen Städten oder im Ausland günstige Erwerbchancen zu nutzen.²¹⁷ Der Künstlerverein ermöglichte es ihnen, auch während ihrer Abwesenheit den Kontakt zu der lokalen Kunstszene zu halten und durch eingesandte Werke am Hamburger Ausstellungsbetrieb teilzunehmen.

Die Künstlervereine sind als ein eigener Vereinstyp zu betrachten, der sowohl Übereinstimmungen mit den Kunstvereinen als auch Spezifika aufweist. Die gemeinsame Zielsetzung von Kunstverein und Künstlerklub war die Verbreitung bildender Kunst in der Öffentlichkeit, daher veranstalteten beide Vereine Verkaufsausstellungen, die sich an das städtische Publikum richteten. Die Ausstellungszyklen waren in Hamburg komple-

215 Biographische Angaben über nahezu alle Mitglieder des Künstlervereins in: *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, Bd. 1: Die bildenden Künstler, Hamburg 1854.

216 Mitgliederliste vom 19.9.1845 in: KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

217 Die Ausbildung, Arbeitsbedingungen und den künstlerischen Werdegang eines in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Hamburg tätigen und dem Künstlerverein angehörenden Malers untersuchte Silke Reuther, *Johann Jacob Gensler*.

mentär geplant, so daß der Künstlerverein ab 1834 die Lücken der alle zwei oder drei Jahre stattfindenden Verkaufsausstellungen des Kunstvereins füllte.

Im Hinblick auf die Anzahl der gezeigten Exponate, die Besucherzahlen und die Verkaufserlöse blieben die Ausstellungen des Künstlervereins hinter denen des Kunstvereins weit zurück. Da es anfangs weniger an Besuchern, sondern vor allem am Zuspruch privater Käufer mangelte, war die vom Kunstverein abgespaltene Verlosungsvereinigung in den ersten Jahren der Hauptabnehmer. Auf den Verkaufsausstellungen sowohl des Kunstvereins als auch des Künstlervereins erwarb die Verlosungsvereinigung Bilder, um diese im Rahmen der Lotterie als Losgewinne zu verteilen. Erst die 11. Ausstellung des Künstlervereins (1851) wurde mit 44 verkauften von 248 angebotenen Bildern ein deutlicher Publikumserfolg. Der interne Ausstellungsbericht erklärt die erhöhten Umsätze mit der Erschließung neuer Käuferschichten und stellt fest, daß "die Liebhaberei für Gemälde mehr und mehr im Zunehmen ist, da die diesmaligen Käufer weniger aus den bekannten Gemälde-Liebhabern als auch aus solchen Personen bestanden, welche erweislich das erste Bild kauften".²¹⁸

Die Organisationsprinzipien und Aktivitäten des Künstlervereins waren in erster Linie von beruflichen Interessen bestimmt. Im Unterschied zum bürgerlichen Kunstverein, der mehrheitlich künstlerische Laien organisierte, stand der Künstlerverein ausschließlich "bildenden Künstlern vom Fach" offen,²¹⁹ die im Rahmen des Aufnahmeverfahrens ihre fachlichen Fähigkeiten zu beweisen und Arbeitsproben vorzulegen hatten. Aufgrund einer Begutachtung von Person und Werk wurde über die Aufnahme eines

218 KhH, Nr. 142 a Hamburger Künstler-Verein.

219 Statuten des Künstlervereins in: Sta Hamburg, 614-1/34 Hamburger Künstlerverein. "Tagebuch des Klubbs Hamburgischer junger Künstler" (Eintrag vom 19.9.1832).

Berufskollegen entschieden, wobei gemäß der Statuten von 1832 die "Stimmen-Einheit", später eine Zweidrittelmehrheit der Mitgliederstimmen erforderlich war. Im Gegensatz zum Kunstverein, der die Ballotage 1848 abschaffte, blieb die Kooptation als Grundlage der Mitgliederaufnahme im Künstlerverein auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten.

Ein zentrales Element des Künstlervereins war die Geselligkeit. Die Mitglieder trafen sich einmal wöchentlich z. B. im Ratskeller oder in einer anderen renommierten Gaststätte der Stadt. Den Ort und den Termin der Zusammenkünfte verzeichnet das Hamburger Adreßbuch mit dem Hinweis, daß auch "durchreisenden Künstlern ohne weitere Förmlichkeit" die Teilnahme gestattet sei. Gemäß der Vereinsstatuten verpflichteten sich die Mitglieder mit ihrem Beitritt, im Turnus eigene Arbeiten zur gemeinsamen Besprechung vorzulegen.²²⁰

Diese Form der kollektiven Werkbetrachtung und Meinungsbildung über Gegenstände der bildenden Kunst war, als ein gemeinsames Interesse von Kunstliebhabern und Künstlern, auch das Gründungsmotiv des Kunstvereins. Zu einer tragenden Säule des Vereinslebens entwickelten sich diese Bildungsveranstaltungen im Hamburger Kunstverein jedoch nicht. Dort blieben die Diskussionen immer auf einen kleinen Personenkreis beschränkt und trugen zur Mitgliederexpansion nicht erkennbar bei. Wie aus den Tagebucheinträgen des Hamburger Künstlers Hermann Kauffmann zu erkennen ist, wurden ihm diese "geselligen Montagabende" des Kunstvereins oft recht langweilig, in der Runde des Künstlervereins erhielt

220 KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder. "Gesetze des Hamburger Künstler Vereins" (1863), § 24.

Kauffmann dagegen fachlich interessante Anregungen.²²¹ Es ist anzunehmen, daß eine Doppelmitgliedschaft für den Maler dennoch sinnvoll war. Während der Künstlerverein den persönlichen Austausch mit Kollegen, die Vertretung beruflicher Interessen, nach der Gründung einer Witwenkasse (1841) auch die soziale Absicherung der Künstlerfamilien organisierte, war der Kunstverein eine Basis der Kontaktpflege mit bürgerlichen Auftraggebern.

Der enge vereinsinterne Kommunikationszusammenhang der Hamburger Künstlerschaft läßt auf ein starkes Gruppenbewußtsein schließen, das in der städtischen Öffentlichkeit durch verschiedene Formen kollektiver Selbstdarstellung zum Ausdruck kam. Beim Besuch des dänischen Königs in Hamburg 1840 zeigte der Künstlerverein im Landhaus des Senatssyndicus Karl Sieveking eine gemeinsame Werkausstellung, mit der die künstlerische Leistungsfähigkeit der Stadt vor den Staatsgästen demonstriert werden konnte.²²² Die Finanzierung eines Altarbildes für den Neubau der durch den Großen Brand zerstörten Sankt-Petri-Kirche ist ein Beispiel kollektiver Stiftertätigkeit der im Verein organisierten Künstler.²²³ Einen Beitrag zur öffentlichen Festkultur leistete der Verein mit der Veranstaltung von Künstlerfesten. Das erste Hamburgische Künstlerfest fand 1852 im Veranstaltungshaus der "Erholung" statt, eines Geselligkeitsvereins des Hamburger Bürgertums. Es reisten Abordnungen der Vereine anderer Städte an, vor allem aber suchten die Künstler auf ihrem

221 Tagebucheintragung am 26.11.1838: "Nach Tisch [...] in den Kunstverein (langweilig)"; am 27.4.1839: "... im Künstler Verein (sehr interessante Kupferstiche gesehen, Köpfe)", zitiert nach: Feuß, *Hermann Kauffmanns Tagebuch*, S. 40 und 47.

222 Ein handschriftliches Manuskript der Tischrede ist eingeklebt in den Innendeckel des Katalogs: Sta Hamburg, A 510/237 Kapsel 1 "Gemälde-Ausstellung Hamburger Künstler am 26. August 1840 bei der Anwesenheit Ihrer Königlichen Majestäten zu Dänemark in dem Landhause des Herrn Syndicus Karl Sieveking".

223 KhH, Nr. 142 a Hamburger Künstler-Verein, "Erklärung der Stiftungsabsicht und Unterschriftenliste".

Fest "die Vereinigung mit einem empfänglichen und selbst anregenden Publikum aus den gebildeten Kreisen".²²⁴

Ein wichtiger Auftritt des Künstlervereins war die Beteiligung am Festumzug der Schillerfeier 1859. Im Sinne eines kulturellen Nationalismus stellten sich die Hamburger Künstler bei den Feierlichkeiten als Repräsentanten der "Deutschen Kunst" dar. Auf einem von acht Pferden gezogenen Wagen führten sie eine Schillerbüste des Hamburger Bildhauers Vivié mit sich.²²⁵ Der Künstler selbst ritt dem Zug des Vereins voraus. Die im Künstlerverein organisierten Architekten veranschaulichten ihre Disziplin - gemäß der Auffassung, die Gotik sei ein genuin deutscher Stil - anhand einer neugotischen Kirchturmspitze, die der Schillerbüste als Baldachin diente, und in deren Bogenfeldern Gemälde untergebracht waren, die Beiträge der Hamburger Maler zur Dekoration des Festwagens.

In dem von berufsständischen Interessen geprägten Künstlerverein ist die Kultivierung einer künstlerischen Sonderexistenz nicht zu erkennen. Die Mitglieder betonten vielmehr ihre Integration in das städtische Bürgertum. Dieses Selbstverständnis stellte der Hamburger Maler Günter Gensler 1840 in einem repräsentativen, sorgfältig ausgeführten Ölgemälde dar.²²⁶ Das Gruppenporträt zeigt die derzeit in Hamburg anwesenden Mitglieder des Künstlervereins in bürgerlichem Habitus, der u. a. durch Kleidungsstücke wie Frack und Zylinder zum Ausdruck kommt. Nur zwei der porträtierten Maler heben durch farbige und extravagante Kleidung wie ein geknotetes Halstuch und einen Fez ihren kreativen Beruf hervor und verdeutlichen

224 "Das Hamburgische Künstlerfest, gefeiert am Sonnabend, den 20. März, in der "Erholung", in: Der Freischütz. Politik - Unterhaltung - Lokal-Zeitung 36 (Hamburg 23.3.1852).

225 Abbildungen der Künstler-Formation in: Roland Jaeger, Seht, welch ein Fest! Schiller-Feier und Schiller-Denkmal, in: Plagemann, *Industriekultur*, S. 287 - 289.

226 Eine Farabbildung in: Leppien, *Hamburger Künstlerverein*, S. 343 f.

dem Betrachter des Bildes, daß es sich um die Darstellung einer Künstlergruppe handelt.

Die Abspaltung des Künstlervereins als einer beruflichen Interessengruppe von dem zehn Jahre zuvor gegründeten Kunstverein war das Ergebnis einer allgemeinen Ausdifferenzierung des Kunstvereinswesens.²²⁷ Im Zuge dieser Entwicklung, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortsetzte, entstanden auch Kunstvereine, die sich auf bestimmte Genres der bildenden Kunst spezialisierten: die überregional organisierte "Verbindung für historische Kunst", dem der Hamburger Kunstverein als korporatives Mitglied angehörte, wurde bereits erwähnt.

Auf der lokalen Ebene konstituierte sich in Hamburg 1858 der "Verein für christliche Kunst", ein Kunstverein mit religiösem Interessenschwerpunkt. Sein Ziel war die "Erhaltung älterer christlich-volksthümlicher Kunstwerke" sowie die Förderung zeitgenössischer christlicher Kunst und ihre Verbreitung "in Kirche, Schule und Haus".²²⁸ Der Verein ließ eine beim Großen Brand beschädigte, aus der Sankt-Nicolai-Kirche gerettete Skulpturengruppe restaurieren, vergab einige Neuaufträge im Bereich der Kirchenkunst und ließ Andachtsbilder in Holzschnitt ausführen, die in Zusammenarbeit mit dem "Rauhen Haus" vertrieben wurden. Um die Projekte zu realisieren, trat der Verein nur in begrenztem Umfang selbst als Geldgeber auf und verstand sich im übrigen als Vermittler zwischen

227 Ein weiteres Beispiel für die vereinsmäßige Ausdifferenzierung beruflicher Interessengruppen ist die Gründung des Architekten- und Ingenieurvereins 1859. Während die Architekten, ihrem Selbstverständnis als "Baukünstler" gemäß, in der ersten Jahrhunderthälfte im Kunst- und Künstlerverein organisiert waren, folgte die Vereinsneugründung aus der im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmenden Bedeutung der Technik im Berufsbild des Architekten. Vgl. dazu: Martin Haller. *Leben und Werk 1835 - 1925*, Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1997, S. 48 ff. Sowie Sta Hamburg, Haller, *Lebenserinnerungen*, Bd. 5, S. 57 ff.

228 "Einladung zur Subscription für den Verein für christliche Kunst" (vom 1.11.1858). KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Künstlern, historischem Verein, Kirchenkollegium, Senat und privaten Stiftern.

Die Gründungsinitiative ging vermutlich von Dr. August Abendroth aus, einem wohlhabenden Rechtsanwalt, der 1822 auch den Kunstverein und später die öffentliche Galerie in den Börsenarkaden mitgegründet hatte, dann Vorsitzender des 1858 gebildeten "Comités zur Erbauung eines Museums in Hamburg" war und der aufgrund seines Engagements und Einflusses als eine zentrale Figur in der Kunstszene Hamburgs anzusehen ist.

Die Vereinsgründer hatten ihre Aufforderung zum Beitritt "nicht nur an Künstler und Kunstfreunde, sondern an alle Diejenigen" gerichtet, "denen die Wiederbelebung christlichen Sinnes in unserm Volke am Herzen liegt, und die [...] die Überzeugung theilen, dass auch die bildende Kunst einen hohen Beruf hat, zur Erreichung dieses Zieles mitzuwirken." Von dieser Zielgruppendefinition fühlten sich höhere kirchliche Amtsträger, Pfarrer und Pfarramtskandidaten angesprochen. Eine 1861 aufgestellte Liste verzeichnet 121 Mitglieder,²²⁹ von denen 15 % dem kirchlichen Berufssektor angehörten. Unter den drei Kirchenvertretern des neunköpfigen Vorstandsgremiums befand sich Heinrich Wichern, der im preußischen Innenministerium für das Referat des Gefängnis- und Armenwesens zuständige Gründer der Jugendfürsorgeanstalt "Rauhes Haus" in Hamburg und der "Inneren Mission", des Sozialwerks der Evangelischen Kirche Deutschlands.

229 "An die verehrlichen Mitglieder des Vereins für christliche Kunst in Hamburg (Tätigkeitsbericht, Dezember 1863, darin eine Mitgliederliste). KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Die politische Elite war mit 16 hohen staatlichen Amsträgern wie Senatoren und Bürgermeister (= 13 %) in dem Verein vertreten. Auffallend ist die geringe Beteiligung von nur drei Künstlern. Einer von ihnen war Martin Gensler, der sich als Angehöriger einer nach dem Großen Brand vom Senat eingesetzten Kommission mit der Dokumentation und Sicherung der historischen Bausubstanz Hamburgs befaßt hatte und auch im Rahmen eines Restaurationsprojekts des "Vereins für christliche Kunst" ein Gutachten anfertigte.²³⁰

In seinem 1863 verfaßten Bericht schreibt der Vorstand an die Mitglieder, daß der Verein nur in "bescheidenem" Umfang tätig geworden sei und daß seit der Gründung nur eine Generalversammlung stattgefunden habe. Die Mitgliederzahl stagnierte während der ersten drei Jahre und für 1862 verzeichnet der Rechnungsbericht außer den Erlösen aus dem Verkauf von Andachtsbildern keine Einnahmen mehr. Daher ist anzunehmen, daß sich die Existenz des Vereins auf wenige Jahre beschränkte.

Veranlassung für neue Initiativen bürgerlicher Selbstorganisation im Bereich der Kunstkultur bot 1868 die Eröffnung der Hamburger Kunsthalle. Mit dem "Verein für die Anschaffung plastischer Kunstwerke" und dem "Verein von Kunstfreunden von 1870" entstanden zwei Vereinigungen, deren einziger Zweck die kollektive Finanzierung von Exponaten für den Aufbau bzw. die Ergänzung der musealen Sammlungsbestände war. In beiden Fällen handelt es sich um locker strukturierte Gruppierungen, die auf die Formulierung von Vereinsstatuten ebenso wie auf die Entfaltung geselliger Aktivitäten verzichteten.

230 Ebenda, S. 6 f.

Die Ziele des "Vereins für die Anschaffung plastischer Kunstwerke" sind in einem 1870 veröffentlichten "Aufruf zu Gunsten der Kunsthalle" dokumentiert.²³¹ Zu den 23 Unterzeichnern, die sich selbst auch als "Comité der Gips-Sammlung" bezeichneten, gehörten 10 Kaufleute, Bankiers, Makler und Reeder, 8 Bildhauer, Maler und Architekten, ein Konditor, ein Arzt, ein Direktor einer Privatschule und zwei "Professoren" der Hamburger Gelehrtenschule, darunter der langjährige Vorsitzende des Kunstvereins, Professor Christian Petersen.

In der Überzeugung, daß plastische Kunstwerke eine "ganz eminente Bedeutung für die Bildung und Läuterung des Geschmackes und des Verständnisses wahrer Formenschönheit" hätten, war das "Comité zusammgetreten, um mittelst öffentlicher Beiträge eine möglichst umfassende Sammlung von Gipsabgüssen der bedeutendsten Meisterwerke der Antike und Renaissance zu erwerben und solche der Kunsthalle als Eigentum zu überweisen". Dem Aufruf beigelegt war eine, vermutlich von den beiden Altphilologen zusammengestellte Liste von fast 140 Plastiken, für deren Finanzierung ein Startkapital von 25.000 Courant Mark veranschlagt wurde. Spender, die sich nicht nur zur Zahlung eines jährlichen Beitrags bereit erklärten, sondern die Alleinfinanzierung einer Plastik übernahmen, sollten auf einem an dem gestifteten Gipsabguß angebrachten Namenschild genannt werden.

Der Konstituierung des Hamburger "Gipsvereins" waren einzelne Versuche der lokalen Künstlerschaft vorausgegangen, die bürgerliche Oberschicht der Stadt für den Aufbau einer Gipsammlung zu gewinnen,²³² da

231 "Aufruf zu Gunsten der Kunsthalle". KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

232 Dr. August Abendroth und der Syndicus Dr. Carl Hermann Merck sowie die Kaufleute und Kunstsammler Nicolaus Hudtwalcker und Hartwig Hesse hatten ihre Bereitschaft erklärt, den Aufbau einer Gipsammlung durch Geldspenden zu unterstützen.

das Zeichnen nach plastischen Modellen der antiken Kunst zu den elementaren Bestandteilen der Künstlerausbildung gehörte, ebenso wie das Kopieren von Gemälden alter Meister.²³³ "Die Werke antiker Plastik sind ein so allgemein anerkanntes Bildungsmittel, daß keine Stadt von einiger Erheblichkeit des Besitzes derselben in Gyps-Abgüssen ermangelt", hieß es in einem Schriftstück, das in den 1840er Jahren im Rahmen einer Initiative für den Aufbau einer Abgußsammlung in Hamburg verfaßt wurde.²³⁴ Hamburger Künstler fanden die Gelegenheit zu Zeichenübungen vor antikischen Skulpturen vor allem im Haus des Kaufmanns Georg Schuback, der seine private Sammlung für diesen Zweck zur Verfügung stellte, bis diese 1840 durch den Großen Brand vernichtet wurde.²³⁵

Zwar besaßen auch andere Hamburger Kaufleute und Juristen einzelne plastische Werke der antiken und zeitgenössischen Kunst.²³⁶ So hatte z. B.

zen. KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder, siehe darin das Schriftstück, adressiert an das Kunstvereinsmitglied Dr. med. Schön.

233 Über den Unterricht bei dem Hamburger Zeichenlehrer Siegfried Bendixen, der seine Schüler Studien nach Gipsmodellen und nach Bildern der holländischen Schule anfertigen ließ: Louis Gurlitt, Jugenderinnerungen, 1940 (Sonderdruck des "Hamburger Anzeiger"), S. 19.

234 KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder, siehe darin das Schriftstück, adressiert an das Kunstvereinsmitglied Dr. med. Schön.

235 Ebenda.

236 Der Jurist Dr. August Abendroth besaß einen Abguß des "Alexanderzuges" von Berthel Thorvaldsen, mit dem der Festsaal seines Stadthauses am Jungfernstieg dekoriert war. Der Kaufmann und Konferenzrat Conrad Hinrich Donner hatte von Gottfried Semper auf seinem Landsitz in Neumühlen bei Hamburg ein kleines Privatmuseum im pompejanischen Stil errichten lassen, in dem u. a. mehrere Werke Thorvaldsens aufgestellt wurden. Siehe dazu: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844). Der dänische Bildhauer und seine Freunde. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1991, S. 108 f.

Das am Elbufer erbaute Landhaus des Fernhandelskaufmanns David Friedrich Weber war mit den folgenden plastischen Kunstwerken ausgestattet: im Eingangsflur stand eine "Flora" aus Marmor, den "mit pompejanischen Gestalten ausgemalten Gartensaal [...] schmückte das lebensgroße Marmorbild eines sitzenden nackten Knaben mit der Hirtenflöte von der Hand Heinrich August Kümmels (1810 - 1855), des hannöverschen Bildhauers Thorwaldsenscher Richtung" und in die Längswände des Speisesaals waren "Nachbildungen Thorwaldsenscher Reliefs eingelassen". Woermann, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 35 f.

der Kaufmann Johann Heinrich Baur eine kleine Rotunde in sein Landhaus einbauen und mit vier aus Italien eingeführten Skulpturen der Pallas Athene und dreier Musen dekorieren lassen.²³⁷ Bei gesellschaftlichen Anlässen im Hause Baur waren die Plastiken Gegenstand der Bewunderung geladener Gäste, den Hamburger Künstlern oder der allgemeinen Öffentlichkeit stand dieser private Musentempel jedoch nicht offen.

Die Ansätze der 1840er und 50er Jahre, den Verlust der Schubackschen Gipssammlung auszugleichen und eine öffentliche Sammlung plastischer Modelle zusammenzutragen, scheinen weitgehend versandet zu sein. Im Jahresbericht des Kunstvereins erschien 1852 die Mitteilung: "Einige Kunstliebhaber brachten auch die Schönheiten der Sculptur zur Anschauung, indem sie der Gallerie 5 Abgüsse der berühmtesten Statuen des Alterthums verehrten, welche sie in Paris hatten anfertigen lassen."²³⁸ Der Kunstverein selbst hatte 1853 bei einem Hamburger Bildhauer zwei Marmorstatuen in Auftrag gegeben: einen "Apollino" und eine "Venus".²³⁹ Über vereinzelte Aktionen dieser Art ging das Engagement des Kunstvereins für die Anschaffung plastischer Kunst jedoch nicht hinaus.

Erst die Fertigstellung des Kunsthallenbaus gab den Anstoß zu der Begründung eines "Comités der Gipssammlung". Der Vereinsinitiative lag die Absicht zugrunde, die Kunstsammlung der eigenen Stadt gemäß den gültigen musealen Standards der Zeit zu gestalten: Eine Gipsabgußsammlung, die Künstlern als Studiengalerie diene, vor allem

Der Merchant-Banker und Senators Martin Johann Jenisch hatte von einem Italien-Aufenthalt mehrere Skulpturen mitgebracht und im Gartensaal seines Landhauses in Flottbek aufgestellt. Jenisch-Haus Hamburg (= Schnell-Kunstführer Nr. 1322), Regensburg 1993, S. 5.

237 Ein Foto der Rotunde des noch heute existierenden "Elbschlösschen" in: Volker Plagemann, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg*, Hamburg 1995, S. 263.

238 *Jahresbericht Kunstverein 1852*.

239 *Jahresbericht Kunstverein 1853 und 1854*.

aber dem gebildeten bürgerlichen Museumsbesucher Anschauungsobjekte der antiken Kunstgeschichte und des klassischen Schönheitsideals bot, war ein unverzichtbarer Bestandteil zeitgenössischer Museumskonzeptionen. So hatte der Architekt Friedrich August Stühler die "Gypssammlung, welche mit Recht als der eigentliche Mittelpunkt der Sammlungen angesehen wird", in das architektonische Zentrum des 1856 in Berlin fertiggestellten Neuen Museums gerückt.²⁴⁰

Da der renommierte Berliner Architekt 1863 in die Gutachterkommission für den geplanten Bau der Kunsthalle in Hamburg berufen wurde und sich in diesem Gremium als Meinungsführer durchsetzte,²⁴¹ dürfte der prämierte Entwurf auch seine Auffassungen widerspiegeln. Nach diesem Plan war im Erdgeschoß der Kunsthalle eine große Säulenhalle, die sich über die ganze Breite des Kernbaus erstreckte, eigens für die Aufstellung plastischer Kunstwerke vorgesehen. Der vom Gipsverein projektierten Sammlung standen damit Räumlichkeiten zur Verfügung, die eine "größtmögliche Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen" aufwiesen²⁴² und durch ihre am Vorbild der Berliner Museen orientierte architektonische Gestaltung die Wirkung der klassischen Kunstwerke auf den Betrachter unterstützten.

Zwei Jahrzehnte später war die noch im Aufbau befindliche Sammlung jedoch bereits obsolet - zumindest nach Auffassung des seit 1884 amtierenden Kunsthallendirektors. Alfred Lichtwark hielt Gipsabgüsse nicht für geeignet, "in weiteren Kreisen ein tieferes Verständnis für das Wesen der

240 Zitiert nach: Gunvor Lindström, *Historismus als Ordnungsprinzip. Die Abgußsammlung im Neuen Museum*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 - 1990*, Dresden 1995, S. 67 - 80, hier: S. 67.

241 Plagemann, *Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen*, S. 74 f.

242 Zitiert nach: Lindström, *Historismus*, S. 78.

Plastik zu erwecken" und plädierte für die "Begründung einer Sammlung moderner Bildwerke in edlem Material".²⁴³

Die ersten beiden Marmorstatuen der Skulpturensammlung nach Lichtwarks Konzept finanzierte der "Verein von Kunstfreunden von 1870". Dieser neue Typus des "Museumsvereins" war aus der Absicht entstanden, über punktuelle Spendenaktionen hinaus einen kontinuierlichen Fluß finanzieller Mittel zu organisieren, um damit den Aufbau einer Sammlung für die Kunsthalle zu ermöglichen. Die "Kunstfreunde" brachten pro Jahr zwischen 7 und 8.000 Mark Courant an Spendengeldern auf, für die der Vereinsvorstand jeweils ein oder zwei Kunstwerke erwarb und der Kunsthalle zum Geschenk machte.²⁴⁴ Aus dem Spendenaufkommen der vier aufeinanderfolgenden Jahre von 1881 - 84 wurde auch die Innenausmalung des Treppenhauses der Kunsthalle durch den Hamburger Künstler Valentin Ruths finanziert.²⁴⁵

Der Vereinsgründung vorausgegangen waren Einzelaktionen zugunsten des Kunsthallenbestandes wie z. B. der Erwerb des Nachlasses von Julius Lippelt. Der Hamburger Bildhauer hatte den Künstlerwettbewerb um das vor der Kunsthalle aufgestellte Schillerdenkmal gewonnen. Nach seinem Tod 1864 galt er als "einer der genialsten jüngeren Künstler und einer der talentvollsten Söhne Hamburgs". Um "die Lippelt'schen Arbeiten erwerben und so weit es nöthig, restaurieren zu können, damit sie würdig und zu Hamburgs Ehre auch ihren Platz in der Kunsthalle finden mögen", hatten sieben Hamburger Bürger, darunter ein Bildhauer-Kollege Lippelts, 1869

243 Alfred Lichtwark, Verzeichnis der Gemälde neuerer Meister. Geschichte und Organisation der Kunsthalle, Hamburg 1897, S. 46 f.

244 KhH, 53 a Verein von Kunstfreunden von 1870, Jahresberichte 1870 - 1878.

245 KhH, 53 b Verein von Kunstfreunden von 1870: "Verzeichnis der vom Verein von Kunstfreunden von 1870 der Kunsthalle gestifteten Kunstwerke", abgedruckt auf einer Einladungskarte zur Eröffnung einer Sonderausstellung dieser Werke am 20. März 1902 in der Hamburger Kunsthalle.

eine Anzeige in den "Hamburger Nachrichten" veröffentlicht und um Geldspenden gebeten.²⁴⁶

Möglicherweise gab diese Initiative den Anstoß zur Konstituierung des Museumsvereins, denn abgesehen von zwei Unterzeichnern - dem Bildhauer und einem Architekten - finden sich die übrigen - zwei Kaufleute und drei Doctores, nämlich ein Stadtphysikus, ein Anwalt und ein Schuldirektor - auf der ersten, 1870 erstellten Mitgliederliste des "Vereins von Kunstfreunden" wieder. Bereits im Jahr seiner Gründung organisierte dieser Verein 531 Hamburger Bürger und Bürgerinnen, die sich verpflichteten, den Aufbau einer Sammlung für die Kunsthalle mit einem jährlichen Beitrag zwischen 5 und 50 Courant Mark zu fördern.²⁴⁷

Die Vereinsneugründung rekrutierte die Mehrzahl ihrer Mitglieder aus dem Hamburger Kunstverein. Dennoch stellte der Museumsverein keine Abspaltung, sondern eine Erweiterung des bestehenden Kunstvereinspektrums dar: Bei zwei Dritteln der "Kunstfreunde" läßt sich eine Doppelmitgliedschaft im Museums- bzw. Kunstverein feststellen.

Die soziale Zusammensetzung beider Verein war ähnlich, das erweist ein Vergleich der Mitglieder des Kunstvereins 1864 [TABELLE 4, *Tabellen und Grafiken*, S. VI] mit den Mitgliedern der "Kunstfreunde" 1870 [TABELLE 5, *Tabellen und Grafiken*, S. VIII]. Im Unterschied zu den Museumsvereinen anderer Städte²⁴⁸ erhoben die hamburgischen "Kunstfreunde" recht moderate

246 Anzeige mit der Überschrift "Julius Lippelt's hinterlassene Werke und unsere Kunsthalle" in den "Hamburger Nachrichten" vom 31.8.1869.

247 KhH, 53 a Verein von Kunstfreunden von 1870: "Erster Bericht des Vorstandes des 'Vereins von Kunstfreunden von 1870'", im Anhang: "Verzeichniss der S. T. Mitglieder des 'Vereins von Kunstfreunden von 1870' für 1870".

248 Über Museumsvereine: W. von Seidlitz, *Museumsvereine*, in: *Museumskunde* 9 (1913), S. 36 - 43. Gustav Pauli, *Der Verein von Kunstfreunden von 1870*, in: *Die Literarische Gesellschaft* 7 (Hamburg 1917), S. 231 - 236.

Jahresbeiträge, so daß die finanziellen Voraussetzungen des Beitritts im Verhältnis zur Mitgliedschaft im Kunstverein kein zusätzliches Selektionskriterium darstellten. Die im Vergleich zum Kunstverein etwas geringere Repräsentanz des Bildungsbürgertums unter den "Kunstfreunden" ebenso wie das gänzliche Fehlen von Künstlern ist vermutlich dadurch zu erklären, daß die Akkumulation von Stiftungskapital, nicht dagegen die Kommunikation über bildende Kunst Zweck des Zusammenschlusses war.

In dem ganz auf den Sammlungs Aufbau konzentrierten Typus des Museumsvereins war eine, für die städtische Kunstkultur des 19. Jahrhunderts insgesamt charakteristische Entwicklung besonders augenfällig: die Kompetenzverschiebung vom kunstinteressierten Bürgertum zum "sammelnden Beamten", einem von der städtischen Verwaltung beauftragten Fachmann. Auf der Basis bürgerlicher Selbstorganisation hatten Kunstverein, "Gipsverein" und "Kunstfreunde" mit der Rolle des Finanziers auch die des Gestalters der öffentlichen Kunstsammlung wahrgenommen. Diese doppelte Aufgabe wurde im späten 19. Jahrhundert gesplittet. Mit dem Amtsantritt Alfred Lichtwarks 1886 entwickelte sich der Ankauf von Kunstgegenständen zu einem zentralen Aufgabenbereich des Kunsthallendirektors. Seinem diplomatischem Geschick war es künftig überlassen, sowohl einzelne als auch vereinsmäßig organisierte Bürger als Geldgeber für die eigenen Ankaufpläne zu gewinnen und den Einsatz von Stiftungsgeldern im Sinne einer systematischen, an kunstwissenschaftlichen Konzepten orientierten Erwerbungsaktivität zu lenken und zu steuern.

3.2 Kunstpräsentation in musealen Institutionen

"In Hamburg hatten bis vor ganz kurzer Zeit die Organe des Staates in Kulturdingen keine Initiative. Für den Staat trat der Bürger ein. Auf allen Gebieten war der Hergang derselbe. Stellte sich irgendwo ein Bedürfnis heraus oder liess es sich voraussehen, so trat ein einflußreicher Mann mit seinen Freunden zu einem festgefügtten Verein oder zu einem loser verbundenen Komitee zusammen, warb um Mittel, gründete das Institut, organisierte die Verwaltung, führte sie so lange weiter, wie es mit Privatmitteln möglich war und übergab sie dann dem Staate."²⁴⁹

Was Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, 1897 im Rückblick auf die Genese der stadtstaatlichen kulturellen Infrastruktur feststellt, trifft in besonderem Maße für den Bereich der bildenden Kunst zu. Die von ihm beschriebenen Vorgänge führten in Hamburg zunächst zu der Gründung einer städtischen Galerie, später zu dem Bau einer Kunsthalle. Die geschichtliche Entwicklung beider musealen Institutionen soll hier zunächst dargestellt werden.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine städtische Kunstöffentlichkeit entstanden war, deren Aktivitäten und Veranstaltungen in erster Linie auf die Vermarktung der zeitgenössischen Kunstproduktion abzielten. In diesem Kapitel stehen dagegen Institutionen im Mittelpunkt, die der Sammlung und langfristigen Bewahrung von öffentlichem Kunstbesitz dienten. Im Zuge der Gründung dieser musealen Einrichtungen wurden von Seiten der Bürger in Angelegenheiten der lokalen Kunstkultur erstmalig Ansprüche an den Staat gestellt. Der damit einsetzende Prozeß der Verstaatlichung musealer

249 Alfred Lichtwark, Hamburg. Niedersachsen, Dresden 1897, S. 51.

Kunstvermittlung vollzog sich in verschiedenen Stadien und erstreckte sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten.

Es ist im folgenden vor allem zu klären 1. auf welchen spezifischen Interessen und Bedürfnissen die Gründung musealer Einrichtungen beruhte und 2. wie sich der Einfluß und die Beteiligung von Kunstverein, kunstinteressierter Öffentlichkeit und staatlichen Behörden im Hinblick auf die Finanzierung, Gestaltung und Verwaltung der musealen Kunstsammlungen entwickelten.

3.2.1 Die Gründung der städtischen Galerie

Die Präsentation von bildender Kunst in der Öffentlichkeit der Stadt Hamburg war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die zwei- bis dreimonatigen Verkaufsausstellungen des Kunst- bzw. des Künstlervereins beschränkt, die alternierend alle zwei Jahre stattfanden. Nur den Vereinsmitgliedern stand seit 1848 eine permanente Verkaufsausstellung in den Vereinsräumen zur Verfügung. Diese Situation änderte sich mit der Gründung einer "öffentlichen städtischen Gemäldegalerie" am 13. März 1850.

Die Gründungsinitiative ging vom Kunstverein aus, der in Verhandlungen mit dem Senat die Bereitstellung städtischer Räumlichkeiten und Finanzmittel für deren Ausstattung und Einrichtung erwirkte.²⁵⁰ Der Kunstverein hatte den Museumswärter zu finanzieren und trug damit einen Teil der Verwaltungskosten. Die Leitung der städtischen Gemäldegalerie wurde

250 Sta Hamburg, Senat, Cl. VII, Lit. He., Nr. 6, Vol. 1. Acte, betreffend Errichtung einer öffentlichen Städtischen Gemälde-Galerie in den Lokalitäten der Börsen-Arcaden. Senatsantrag vom 8.3.1847.

einer Kommission von je zwei Vertretern der Stadt und des Kunstvereins übertragen.²⁵¹ Der Kunstverein hatte den Maler Günther Gensler benannt und Senator Eduard Johns, einen Kunstsammler. Ausgewiesene Kunstkenner waren auch die Vertreter der Stadt: Syndikus Dr. Carl Merck und Senator Martin Johann Jenisch. Beide gehörten dem Kunstverein an und Jenisch besaß eine der bedeutendsten Privatsammlungen zeitgenössischer Malerei in Hamburg.

Die Ausstellungsobjekte der Galerie kamen aus zwei Richtungen: Der Kunstverein stellte seit 1848 jährlich ein aus dem Vereinsetat und durch Spenden finanziertes Gemälde zur Verfügung. Gemäß dem Konzept einer "vaterstädtischen Sammlung", das der Kunstverein 1845 in einer ersten Absichtserklärung für den Aufbau einer öffentlichen Galerie entwarf, sollte dieses Kunstwerk "vorzugsweise von einem vaterstädtischen Künstler" stammen. Dieses Vorhaben wurde jedoch offenbar nicht realisiert. Die Ankäufe lassen weder eine Bevorzugung von Hamburger Malern noch eine motivische Konzentration auf die Stadt erkennen. Angekauft wurden sowohl Werke deutscher als auch ausländischer Künstler. Darüberhinaus erwartete man "freundliche Gaben und Vermächtnisse" privater Kunstliebhaber.²⁵² Letztere erwiesen sich in den folgenden Jahren als die ergiebigste Quelle von Bestandsaufbau und Besitzererweiterungen der städtischen Sammlung. Die Namen der Stifter sowie Angaben zu den gestifteten Gemälden wurden alljährlich in den Jahresberichten des Kunstvereins aufgeführt.

251 *Jahresbericht Kunstverein 1849.*

252 Vorwort im ersten Katalog: BibKhH, "Verzeichniss der Bilder der öffentlichen städtischen Gemälde-Gallerie in Hamburg, eröffnet den 13ten März 1850", eingebunden in: "Führer durch die Hamburger Kunstaussstellungen 1841 - 1859".

Untergebracht wurde die städtische Galerie in einem Saal der Börsen-Arkaden, einem repräsentativen, direkt neben der Handelsbörse gelegenen Gebäude. Diese Plazierung der Kunstsammlung war das Ergebnis einer Senatsentscheidung, die aufgrund einer Empfehlung der städtischen Baubehörde getroffen wurde. In seinem Gutachten begründete der Hamburger Baudirektor die Standortwahl wie folgt: "Die Lage dieses zu einer öffentlichen Gemälde-Sammlung eingeräumten Locales ist als eine der vorzüglichsten zu betrachten, indem sie nicht entfernt von Promenaden, neben anderen öffentlichen Gebäuden mitten in der Stadt gelegen, welches an diejenige der Gallerie in Florenz erinnert."²⁵³

Die städtische Kunstgalerie wurde bewußt in das bereits vorhandene Ensemble öffentlicher Bauten eingefügt und zwar an einer Stelle, die nicht nur durch eine architektonische Mittelpunktfunktion im städtischen Raum hervorgehoben war. Die "neue Börse", zu deren Gebäudekomplex die "Börsenarkaden" gehörten, stellte das wirtschaftliche Zentrum der Stadt dar und war der wichtigste Versammlungsort der städtischen Kaufmannschaft.²⁵⁴ Die besondere Eignung des Standortes wurde im übrigen mit dem Hinweis auf die Nähe zu den "Promenaden" begründet. Es ist hier die implizite Absicht zu erkennen, die Kunstaussstellung als eine neue Institution städtischer Kultur zu etablieren, indem man ihren Besuch zu einem Bestandteil des kultivierten Stadtspaziergangs machte, einer bedeutenden Form bürgerlich-städtischer Soziabilität im 19. Jahrhundert.²⁵⁵

253 Plagemann, *Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen*, S. 63.

254 Auch in der seit 1856 geführten Diskussion um den Bau einer Kunsthalle wurde für einen Standort in der Nähe der Börse plädiert, wo "eine Kunstsammlung leichter besucht werden könne und daher größere Theilnahme finden und wecken werde" als an den übrigen vorgeschlagenen Stellen. Ebenda, S. 72.

255 Über die Promenade als Ritual des "Sehens und Gesehenwerdens": David Scobey, *Anatomy of the promenade: the politics of bourgeois sociability in nineteenth-century New York*, in: *Social History* 17/2 (1992), S. 203 - 227. Vgl. auch: Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 - 1850*, Wien 1996.

Zugänglich war die Ausstellung zunächst "am Mittewochen und Sonnabend, von 12 - 4 Uhr [...] jedem anständig Gekleideten, den Kindern aber nur in Begleitung Erwachsener".²⁵⁶ Ein Eintrittsgeld wurde nicht erhoben. Fremde waren auch außerhalb der öffentlichen Besuchstage zugelassen, ebenso Schüler von Zeichenschulen und angehende Künstler, denen "auf specielle Erlaubnis des Vorstandes auch zu anderen Stunden des Tages das Copiren von Bildern" gestattet war. Adressaten der Galerie waren also nicht nur kunstinteressierte Laien, sondern auch der in Hamburg lebende Künstlernachwuchs. Mit dem Aufbau einer städtischen Galerie war die Erwartung verbunden "dem aufstrebenden Talente Muster zur Ausbildung, die es bisher in der Fremde aufsuchen mußte, in der Heimath zu schaffen und unserer Vaterstadt die Werke ihrer tüchtigsten Künstler zu erhalten".

Die in den Jahresberichten des Kunstvereins enthaltenen Mitteilungen über die Entwicklung der städtischen Galerie lassen das Bild einer Erfolgsgeschichte entstehen. Es wird auf die stetig wachsende Akzeptanz der öffentlichen Präsentation von Kunst hingewiesen und dabei vor allem die soziale Breite des Ausstellungspublikums betont. Die Berichte lassen das Bemühen erkennen, mit diesen Feststellungen den bereits drei Jahre nach der Eröffnung der Galerie erhobenen Forderungen nach Erweiterung der Ausstellungsfläche besonderen Nachdruck zu verleihen. Im Zusammenhang mit dem Kommentar zu einer positiven Verkaufsbilanz der permanenten Ausstellung des Jahres 1853 heißt es in dem Jahresbericht des Kunstvereins: "Nicht geringere Anziehungskraft bewies die öffentliche städtische Gallerie [...] die Sääle fassten kaum die Zahl der Besucher, was

256 "Öffentliche Gemälde-Gallerie", in: "Hamburger Nachrichten" vom 11.3.1850, Rubrik "Amtliche Bekanntmachungen".

dem Wunsche neue Nahrung gab, dass doch dem Institute grössere und bequemere Räume zur Disposition gestellt werden möchten."²⁵⁷

Hohe Besucherzahlen, Gedränge in den Ausstellungen und die zunehmende Zahl der durch Stiftungen in den Besitz der öffentlichen Sammlung gelangten Kunstgegenstände, für deren Unterbringung der Ausstellungsraum in den Börsenarkaden bald nicht mehr ausreichte, wurden vom Kunstverein immer wieder angeführt, um die Notwendigkeit der Errichtung eines der Gemäldesammlung "würdige[n] Gebäude[s]"²⁵⁸ zu begründen. Es wurde ein Museumsbau gefordert, der "nicht nur dem Zweck entsprechen, sondern auch als Kunstwerk unserer Vaterstadt zur Ehre gereichen werde".²⁵⁹

3.2.2 Der Bau einer Kunsthalle

"Durch Reisen und Journale wurden unsere Mitbürger gar häufig daran erinnert, wie sehr in der Förderung der Kunstinteressen unser Hamburg hinter den kleineren Städten Deutschlands zurücksteht. Gar oft hört man die Äußerung, daß Bremen längst schon eine eigene Kunsthalle besitzt, daß in Cöln ein einziger Mann die Mittel hergegeben hat, ein großartiges Kunstmuseum zu bauen, daß in Leipzig und Hannover zum Theil durch Privatvereine ansehnliche Gebäude zu diesem Zweck aufgeführt sind und werden. Es hat auch bei uns der Gedanke lebhaft das Gemüth beschäftigt, wie und wo in Hamburg ähnliches ausgeführt werden könne."²⁶⁰

257 *Jahresbericht Kunstverein 1853.*

258 *Jahresbericht Kunstverein 1869.*

259 *Jahresbericht Kunstverein 1861.*

260 Schreiben des Kunstvereins vom September 1856, zitiert nach: Plagemann, *Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen*, S. 72.

Nur wenige Monate bevor dieser Text im Hamburger Kunstverein entstand, war auch in Kiel der Grundstein einer Kunsthalle gelegt worden. Die eigene Stadt, so die Befürchtung der Hamburger Kunstvereinsmitglieder, drohte den Anschluß an die Entwicklung der städtischen Kunst- kultur in Deutschland zu verlieren. Mit dem zitierten, an die Verwaltungskommission der städtischen Galerie gerichteten Schreiben vom September 1857 wollte der Kunstverein den Anstoß zum Bau eines Museums geben und gleichzeitig ein Programm für die Realisierung des Projekts formulieren: Als vorbildhaft galten nicht die fürstlichen Gemäldegalerien, sondern die im 19. Jahrhundert entstandenen städtischen Kunsthallen und -museen, die auf der Grundlage des Stiftungskapitals wohlhabender Privatpersonen und des Engagements von Vereinigungen kunstinteressierter Bürger gebaut worden waren.

Im Januar 1859 ergriff ein "Comité für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg" die Initiative. Das Komitee war vom Kunstverein organisatorisch unabhängig, agierte jedoch in Zusammenarbeit mit ihm, da sämtliche 14 Komiteemitglieder auch dem Kunstverein angehörten.²⁶¹ Den Vorsitz führte Dr. August Abendroth, Sohn eines Hamburger Bürgermeisters, Jurist und Mitbegründer der städtischen Galerie in der Börsenhalle. Drei der Komiteemitglieder waren Juristen, darunter Dr. Eduard Schramm, Sohn einer alteingesessenen Kaufmannsfamilie und bekanntester Notar der Stadt. Mit insgesamt sechs Kaufleuten, Bankiers, Maklern und Reedern dominierte das Wirtschaftsbürgertum unter den Förderern des Museums, zwei Senatoren repräsentierten die städtische Funktionse- lite, fünf der Komiteeangehörigen zählten zu den bedeutendsten Kunst- sammlern der Stadt. Mit Ernst G. Vivié und Martin Gensler waren auch ein

261 Die Namen der Mitglieder des Komitees sind einem Spendenaufruf zu entnehmen, den das "Comité für die Erbauung der Kunsthalle" im November 1862 publizierte. KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Bildhauer und ein Maler beteiligt. Beide berieten das Komitee vermutlich in künstlerischen und konservatorischen Fragen, den letzteren hatte der Senat mit der Aufsicht über die "hamburgischen Altertümer" beauftragt. Die Tatsache, daß auch ein Redakteur der Börsen-Halle,²⁶² der wichtigsten Wirtschaftszeitung der Stadt, zum Komitee gehörte, läßt darauf schließen, daß sich die Initiatoren des Kunsthallenbaus um den direkten Kontakt und ein gutes Verhältnis zur lokalen Presse bemühten.

In den Jahresberichten des Kunstvereins heißt es zwei Jahre später, das Kunsthallenkomitee habe ein Programm zur Erstellung eines Gebäudes erarbeitet, dank der "Freigebigkeit patriotischer Mitbürger" bereits finanzielle Mittel gesammelt und an den Senat die Aufforderung gerichtet, einen Bauplatz zur Verfügung zu stellen sowie einen Zuschuß aus der Staatskasse zu bewilligen.²⁶³ Die Baukosten der Kunsthalle summierten sich bis zu ihrer Eröffnung im Jahre 1869 auf 618.000 Mark, das Doppelte der zunächst veranschlagten Summe. Aus Privatspenden wurden 316.000 Mark, aus staatlicher Hand 250.000 Mark und durch Verzinsung 52.000 Mark aufgebracht.

Die Subskriptionslisten für private Spenden brachte vermutlich der Kunstverein in Umlauf. Ca. 80 % der Unterzeichner einer Liste von insgesamt 232 Namen lassen sich als Vereinsmitglieder oder deren Familienangehörige identifizieren.²⁶⁴ Höhere Beträge von 12.000 bis 3.000 Mark stellten vor allem die Besitzer der großen privaten Gemäldesammlungen

262 Dr. Emil Lehmann, ein Sohn des Künstlers Leo Lehmann, war Redakteur der "Börsen-Halle" sowie der Auswandererzeitung "Hansa" und Begründer des "Hamburger Wochenblattes". Nachruf auf Lehmann in: "Hamburgischer Korrespondent" vom 17.1.1888, Abendausgabe.

263 *Jahresbericht Kunstverein 1861.*

264 KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder. "Verzeichniss der gezeichneten Beiträge für den Neubau einer 'Städtischen Gemälde-Galerie'" (handschriftlich).

Hamburgs zur Verfügung. Die übrigen Spenden bewegten sich zwischen 2.000 und 25 Mark. Mit 25.000 Mark, dem höchsten Einzelbetrag, nahm Carl Heine, der Sohn des jüdischen Bankiers Salomon Heine, den Spitzenplatz auf der Liste ein. Obgleich es nicht bekannt ist, daß er sich selbst als Sammler betätigte, blieb er auch später einer der großzügigsten Förderer der Kunsthalle.

Die Verhandlungen des Komitees mit dem Senat über den Standort der Kunsthalle wurden zugunsten eines Bauplatzes auf der "Alsterhöhe" entschieden, einem Stadtwallhügel mit Aussicht auf beide Alsterbecken und in direkter Straßenverbindung mit dem "Staatsbautenplatz" im Zentrum der Altstadt, wo die Börse stand und gemäß der nach dem großen Brand entworfenen Wiederaufbaupläne das neue Rathaus errichtet werden sollte.²⁶⁵ Vor dem Kunsthallengebäude war eine öffentliche Grünanlage mit Spazierwegen vorgesehen. In diesem Park, gegenüber der Fassade des Kunsthallenbaus, wurde 1866 ein aufwendig gestaltetes Schiller-Standbild aufgestellt, das erste größere skulpturale Denkmal in der Stadt.²⁶⁶ Dr. Bueck, der Vorsitzende des Hamburger Schillervereins zitierte in seiner Festrede zur Denkmalsenthüllung aus den "Briefen zur ästhetischen Erziehung" und formulierte so einen kulturpolitischen Auftrag der Kunsthalle im Sinne des Bildungsideals Friedrich Schillers.²⁶⁷

Mit dem Bau der Kunsthalle setzte in Hamburg die Nutzung des Stadtwalls für die Errichtung öffentlicher Gebäude außerhalb des Altstadtkerns ein. Nach der Abtragung der mittelalterlichen Stadtbefestigung seit 1815

265 Über die Stadtplanung nach dem Brand: Plagemann, *Kunstgeschichte Hamburg*, S. 225 - 228.

266 Ebenda, S. 264.

267 Auf diesen Zusammenhang weist Volker Plagemann hin in: Volker Plagemann, *Die Anfänge der hamburgischen Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle*, in: Schneede/Leppin, *Hamburger Kunsthalle*, S. 9 - 19, hier: S. 13.

wurden die Wallanlagen zu einer "großartigen Gartenanlage" umgestaltet, die "mehrere höchst reizende Aussichten auf die Umgebung der Stadt" bot. Das städtische Bürgertum fand hier die Gelegenheit, "in Sonntagskleidern eine Promenade um die Wälle" zu machen.²⁶⁸ Darüberhinaus war hier genügend Raum für die repräsentative Architektur von Verwaltungs-, Herrschafts- und Kulturbauten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Stadt errichtet wurden. Der Kunsthalle, die nach zeitgenössischem Urteil durch die "erhöhte Lage in wirkungsvoller Weise die ganze Umgebung beherrscht",²⁶⁹ folgten das "Museum für Kunst und Gewerbe", ein Komplex von drei Justizgebäuden, das "Deutsche Schauspielhaus", die Oberpostdirektion, eine Musikhalle u. a.

Die Architekten der Kunsthalle wurden aufgrund eines Wettbewerbs gefunden, den das Kunsthallenkomitee 1862 ausschrieb.²⁷⁰ Die Entwürfe sollten zunächst öffentlich ausgestellt und dann einer "Commission von Sachverständigen und Kunstfreunden" zur Begutachtung vorgelegt werden. Dr. August Abendroth und der Maler Martin Gensler vertraten das Kunsthallenkomitee bei den Beratungen. Als Fachgutachter konnten die wichtigsten Sachverständigen auf dem Gebiet der Museumsarchitektur in Deutschland gewonnen werden: Gustav Friedrich Waagen, Direktor der Berliner Galerie, August Stühler, preußischer Baurat und Architekt des Neuen Museums in Berlin und des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, Gottfried Semper, Architekt der Dresdener Gemäldegalerie, u. a.

Für die Ausführung der Pläne war die Vorgabe formuliert worden, "bei der gegebenen Kostensumme [...] unter allen Umständen auf entsprechende Einfachheit" zu achten, "um so mehr aber bei zweckmäßiger, charakteris-

268 Hamburg und seine Umgebungen, Leipzig 1841, S. 142 f.

269 Jahresbericht Kunstverein 1865.

270 Plagemann, Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen, S. 72 - 77.

tischer Anordnung und solider Bauart" "edle Formen und Verhältnisse" anzustreben.²⁷¹Bereits zu Beginn der Planungen hatte das Kunsthallenkomitee von Gustav Friedrich Waagen die Empfehlung erhalten, "dem classischen Stil den Vorzug zu geben, Renaissance nicht geradezu auszuschließen, aber Gotik und Rococo zu verwerfen".²⁷²

Die Wettbewerbskommission vergab den ersten Preis an Hermann von der Hude und Georg Theodor Schirmmacher, zwei junge Architekten, die an der Berliner Bauakademie studiert hatten. Da die Gutachten der Jury nicht erhalten sind, lassen sich die Gründe ihrer Entscheidung für den preisgekrönten Entwurf nicht mehr ermitteln. Ein Vergleich mit den Plänen des Hamburger Architekten Martin Haller, dem einzigen erhaltenen Konkurrenzentwurf, läßt jedoch die Vermutung zu, daß gerade die im Aufwand gemäßigte Bauweise, die von der Hude und Schirmmacher vorschlugen, den Vorstellungen der Kommission entsprach, nicht dagegen die architektonische Prachtentfaltung, zu der Haller in seinen Plänen tendierte.²⁷³ Er hatte vor dem Portal der Kunsthalle eine großzügige, mit Pferdefiguren besetzte Brunnenanlage und im Treppenhaus pompöse, an antike Triumphbögen erinnernde Durchgänge vorgesehen.

Von der Hude und Schirmmacher legten einen klassizistisch geprägten Entwurf vor und verwandten zahlreiche Stilelemente, die seit dem frühen 19. Jahrhundert zum architektonischen Programm des Kunstmuseums gehörten. Das tempelartige Erscheinungsbild der Hamburger Kunsthalle

271 "Aufforderung zur Einreichung von Entwürfen", zitiert nach: Plagemann, *Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen*, S. 74.

272 Alfred Lichtwark, *Geschichte und Organisation der Kunsthalle*, in: ders., *Verzeichniss der Gemälde*, S. 14 - 21, hier: S. 18.

273 Gerhard Gerkens, *Zur Baugeschichte der Hamburger Kunsthalle. Ein unbekanntes Projekt von Martin Haller*, in: Wolf Stubbe und Werner Grohn (Hg.), *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg 1970, S. 35 - 44 und Martin Haller, *Leben und Werk 1835 - 1925*, Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1997.

beruhte auf der Verwendung mehrerer antikisierender Grundformen. Die Architekten hatten einen quaderförmigen Baukörper konstruiert mit flachem Dach und aufgesetzter Attika. Diesem war in der gesamten Breite der Vorderfront eine Halle von sechs korinthischen Säulen und Rundbogen vorgelagert. Die Besucher des Museums stiegen über eine breite Freitreppe zu der Säulenhalle hinauf.

Zur Aufstellung in Fassadennischen rund um den gesamten Außenbau der Kunsthalle wurde eine Skulpturengalerie geplant, die aus kunsthistorischer Sicht als "Höhepunkt in der Entwicklung des Künstlerprogramms an deutschen Museumsbauten" bewertet wird.²⁷⁴Sieben Statuen von 2,70 Meter Höhe und 28 etwas kleinere Plastiken sowie 12 Porträtmedaillons sollten "die vorzüglichsten Künstler [...] der romanischen und germanischen Nationen" darstellen.²⁷⁵ Die Kunstgeschichte Hamburgs repräsentierten ein Bildhauer, ein Architekt und ein Maler des 18. Jahrhunderts. Besonders hervorgehoben wurden - nach dem Vorbild des Skulpturenprogramms an der Fassade der Dresdener Gemäldegalerie - zwei Künstler der italienischen Renaissance: Raffael und Michelangelo. Ihre Standbilder flankierten den Eingang des Museums.

Bevor die Kunsthalle nach sechsjähriger Bauzeit eröffnet wurde, fand ein Umzug der städtischen Gemäldesammlung aus den Börsenarkaden in das Kunsthallengebäude statt. Zwei Maler erhielten den Auftrag, die Bilder in der Gemäldegalerie der Kunsthalle zu plazieren. In zwei getrennten Bereichen für die Werke "neuerer" bzw. "älterer Meister" wurde der über 400 Exponate umfassende gesamte städtische Kunstbesitz dem Publikum

274 Volker Plagemann, Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstlerbildnisse am Außenbau der Hamburger Kunsthalle, 1863 - 1869, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen (1967), S. 71 - 84, hier: S. 73.

275 Ebenda, S. 74.

präsentiert.²⁷⁶ Wechselausstellungen oder die Magazinierung von Teilen der Sammlung waren auch in dem neuen Museum nicht vorgesehen. Außer der Gemäldegalerie bot die Kunsthalle Raum für zwei neue Abteilungen: ein Kupferstichkabinett und einen Skulpturensaal, in dem ca. 60 Gipsabgüsse vor allem antiker Statuen aufgestellt wurden.

Wenn man nun, nach der Darstellung seiner Entstehung, das Museum als eine "neue Dimension" städtischer Kunstkultur zu erfassen versucht, ist es sinnvoll, die Zeit vor und nach dem Bau der Kunsthalle zu betrachten und dabei nach Kontinuität und Wandel im Umgang mit der bildenden Kunst in Hamburg zu fragen.

Die Bedeutung des Museums erschöpfte sich nicht in dem Zugewinn an Ausstellungsfläche für den zunehmenden Umfang der städtischen Kunstsammlung. Im Unterschied zu der in den Börsenarkaden untergebrachten Gemäldegalerie verlieh das neuerrichtete Museumsgebäude der bildenden Kunst eine im Stadtbild unübersehbare symbolische Präsenz. Es war ein architektonisches Gehäuse für die Kunstsammlung der Stadt gebaut worden, dessen Außenseite die Wertschätzung widerspiegeln sollte, die dem Inhalt des Bauwerks entgegengebracht wurde. Dieser Erwartung wurde nach der Auffassung des 19. Jahrhunderts nur ein Museumsbau gerecht, der selbst als ein "Kunstwerk" gelten konnte.

Der architektonische Stellenwert, den die Kunsthalle im Stadtbild Hamburgs erhielt, läßt sich auch an der Nutzung des Gebäudes für Veranstaltungen der stadtstaatlichen Regierung ermessen. Nachdem der "Große Brand" 1842 das Rathaus zerstört hatte, vergingen einige Jahrzehnte, bis dessen Neubau 1897 abgeschlossen war. Die Sitzungen des Rates und

276 Vgl. dazu den ersten Katalog der Kunsthalle: Verzeichnis der Sammlung von Gemälden und plastischen Werken der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1870.

anderer Gremien wurden während dieser Zeit im ehemaligen Waisenhaus abgehalten. Festliche Veranstaltungen des Senats, wie ein Diner zum Empfang des Kronprinzen im Jahre 1877,²⁷⁷ fanden in der bei diesen Anlässen reich geschmückten und illuminierten Kunsthalle statt, die zu der Zeit "eine der Hauptzierden Hamburgs"²⁷⁸ und das öffentlichen Gebäude mit dem höchsten architektonischen Repräsentationswert in der Stadt war.

Die Grundsteinlegung (1863), das Richtfest (1864), die Übergabe des Gebäudes an den Senat (1868) und die Eröffnung der Kunsthalle (1869) waren Daten und Anlässe, die einem auserwählten Kreis von Bürgern Hamburgs die Gelegenheit gaben, ihrem Selbstverständnis als Kunstliebhaber öffentlich Ausdruck zu verleihen und die Leistungsfähigkeit des Hamburger Bürgertums auf dem Gebiet der Kunstförderung zu demonstrieren.

Die "Vaterstädtischen Blätter" hoben in ihrem Bericht über die Eröffnungsfeier das Engagement der Bürger hervor und betonten, daß "doch alles ... durch freiwillige, patriotische Opfer der großen Zahl von Kunstfreunden zusammengebracht" worden sei.²⁷⁹ Vor geladenen Gäste wurden Ansprachen gehalten und in gereimter Rede der gegen Hamburg erhobene "Vorwurf" widerlegt, "daß es, als weltberühmte Handelsstätte [...] Sinn einzig allein für Zahlen hätte!" Während Hamburg "fast allen grösseren Städten Europas" gegenüber "bisher zurückgeblieben war",²⁸⁰ blickten die Bürger der Stadt nun mit "gerechtem Stolz [...] auf diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen".²⁸¹ Die Kunsthalle galt den Festrednern als sinnlich

277 Renate Hauschild-Thiessen, Bürgerstolz und Kaisertreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871, Hamburg 1979, S. 62 - 77.

278 *Jahresbericht Kunstverein* 1865.

279 "Hamburger Nachrichten" vom 27.8.1869, Rubrik "Vaterstädtische Blätter".

280 *Jahresbericht Kunstverein* 1869.

281 "Hamburger Nachrichten" vom 27.8.1869, Rubrik "Vaterstädtische Blätter".

erfahrbarer, monumentaler Beweis für die "Liebe zur Kunst in unserer Vaterstadt".

In der Rhetorik der Festredner erhielt die Förderung der bildenden Kunst und des Kunstmuseums den Charakter ehrenvoller Gemeinnützigkeit. Die kunstinteressierten Bürger der Stadt, als deren Gemeinschaftsprojekt die Kunsthalle betrachtet wurde, handelten nach dieser Auffassung im öffentlichen Interesse, zum einen, indem sie mit einem Bauwerk "welches unserer Vaterstadt zur Zierde gereichen wird", die Position Hamburgs in der kulturpolitischen Konkurrenz mit anderen Städten verbesserten, zum anderen, indem sie die bildende Kunst als ein Element des urbanen Lebensraums allgemeinen zugänglich machten und damit "wesentlich zur Freude und Belehrung aller unserer Mitbürger" beitrugen.²⁸²

Von den Kunstliebhabern war zwar die Initiative zur Musealisierung bildender Kunst in der Stadt ausgegangen, auch die Realisierung des Bauprojekts wurde weitgehend von selbstorganisierten Gremien der Bürger vorangetrieben. Dennoch wurden mit der Errichtung der Kunsthalle wesentliche Schritte auf dem Weg des zunehmenden Engagements der städtischen Behörde im Bereich der Kultur vollzogen.

Der Hamburger Senat hatte am 16. November 1866 an die "Erbgesessene Bürgerschaft", das aus Eigentümern städtischer Immobilien zusammengesetzte Parlament Hamburgs, den Antrag gerichtet, zur Deckung der ausufernden Baukosten des Museums staatliche Gelder bereitzustellen und darüberhinaus der Finanzierung eines Kunsthallen-Inspektors aus der

282 "Bericht des von der Bürgerschaft am 19. December 1866 niedergesetzten Ausschusses zur Prüfung des Antrags des Senats (1866, Nr. 144), betreffend fernerer Zuschuß von Crt. 125.000 zum Bau der Kunsthalle und Crt. 30.000 zur Beschaffung des Mobiliars, endlich Anstellung eines Inspectors mit Crt. 4.000", in: Protokolle und Ausschuß-Berichte der Bürgerschaft 1867, Hamburg o. J.

Staatskasse zuzustimmen.²⁸³Die Bewilligung dieser Mittel wurde von der Bürgerschaft an die Forderung gebunden, mit zwei gewählten Vertretern in der "Galerie-Commission" repräsentiert zu sein.²⁸⁴ Diesem Gremium, das im Zuge der Gründung der städtischen Galerie 1849 eingerichtet worden war, fielen mit dem Bau der Kunsthalle folgende Aufgaben zu: die Verwaltung des Gebäudes, die Aufsicht über die Bestände, die Verwaltung der Stiftungsgelder sowie die Entscheidung über die Verwendung der Zinserträge aus dem Stiftungskapital für Ankäufe zur Erweiterung der Gemäldesammlung.

Die Beratungen und Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft über eine Neuregelung des Stimmenverhältnisses in der Galerie-Kommission erstreckten sich über drei Jahre.²⁸⁵Wie sehr der Kunstverein gegenüber den Staatsorganen in die Defensive geraten war, wird aus der Feststellung deutlich, daß die 1869 schließlich ausgehandelte Entscheidung über die Zusammensetzung des Gremiums "unter Widerspruch des Vereins zu Stande gekommen" sei,²⁸⁶dieser habe sich jedoch dem "gemeinsamen Beschluß des Senates und der Bürgerschaft [...] fügen" müssen.²⁸⁷

283 Senatsantrag vom 16.11.1866, in: Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1866, Hamburg 1867, S. 448 - 450. Genehmigung des Antrags durch die Bürgerschaft am 20.3.1867, in: Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1867, Hamburg 1868, S. 90.

284 "Bericht des von der Bürgerschaft am 19. December 1866 niedergesetzten Ausschusses zur Prüfung des Antrages des Senats (1866, Nr. 144), betreffend ferneren Zuschuß von Crt. 125.000 zum Bau der Kunsthalle und Crt. 30.000 zur Beschaffung des Mobiliars, endlich Anstellung eines Inspectors mit Crt. 4.000", in: *Protokolle und Ausschuß-Berichte der Bürgerschaft 1867*.

285 Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1868, Hamburg 1869, S. 5 f. u. 626. Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1869, Hamburg 1870, S. 16 f., 23, 241 f, 249, 255, 265, 412 - 414, 451, 453 u. 459.

286 Vorstandsversammlung am 12.6.1886. KVH, Protocoll der Vorstandsversammlung (1885 - 1900), S. 35.

287 Sitzung der Deliberationsversammlung am 1.11.1869. KVH, Protokolle Deliberations- und Vorstandsversammlungen des Kunstvereins (1866 - 1885), S. 93.

Zwar konnte der Kunstverein seine 1849 bei der Gründung der städtischen Galerie vertraglich zugesicherte Beteiligung an der Kommission weiterhin absichern, er geriet mit seinen zwei Delegierten, die nach der Neuregelung je zwei Vertretern von Senat und "Bürgerschaft" gegenüberstanden, im Verhältnis zu den stadtstaatlichen Behörden jedoch in eine Minderheitsposition. Diese verwaltungsrechtlich bedeutsame Veränderung wurde in ihrer praktischen Auswirkung dadurch eingeschränkt, daß die Bürgerschaft nur Mitglieder des Kunstvereins zu ihren Vertretern in die Kommission wählte. "Wahrscheinlich dem Gefühle des nicht streng eingehaltenen Rechtes und dem Bestreben, dem verdienten Vereine entgegenzukommen", habe man dieses "stillschweigende" Zugeständnis zu verdanken, so eine im Vorstand des Kunstvereins rückblickend geäußerte Vermutung.²⁸⁸

Mit der Übernahme der laufenden Kosten für die Kunsthalle und der Einrichtung der Inspektorenstelle trat der Staat für die Erhaltung des Gebäudes, die Konservierung der Gemälde und Plastiken und die Aufsicht über die Exponate ein. Dagegen folgte die Ergänzung der städtischen Kunstsammlung auch nach dem Bau der Kunsthalle dem gleichen Prinzip wie zuvor. Die Erweiterung der Bestände blieb auf die Nachlässe von Sammlern und private Schenkungen angewiesen. Ein staatlich finanzierter Ankaufetat wurde erst über zwanzig Jahre nach der Eröffnung der Kunsthalle eingerichtet.

Der relative Einflußverlust des Vereins auf die Verwaltung der Kunstsammlung und deren deutlichere Profilierung als eine eigenständige museale Institution setzte sich mit der Einsetzung eines Kunsthallendi-

288 Vorstandsversammlung am 12.06.1886. KVH, Protocoll der Vorstands-Versammlung 1885 - 1900, S. 35 u. 37.

rektors fort. Im Jahre 1886 wurde dieses Amt dem ehemaligen Volksschullehrer und Kunsthistoriker Alfred Lichtwark übertragen.

Im Kunstverein löste der Amtsantritt Lichtwarks eine erneute Debatte über die Sitzverteilung in der Verwaltungskommission der Kunsthalle aus. Da der Direktor Sitz und Stimme in dem Gremium erhalten sollte, wurde das Verhältnis "abermals zu Ungunsten des Vereins verschoben, indem bisher 4 Stimmen den 2 Stimmen des Vereins gegenübergestanden hätten, während in Zukunft das Verhältnis 5 : 2 sein werde".²⁸⁹Der Kunstverein sah sich daher "zur Wahrung seines Rechtsstandpunktes veranlasst, bei Einem Hohen Senate vorstellig zu werden".²⁹⁰

Auf Anraten des im Kunstverein als zweiter Schriftführer amtierenden Senatssekretärs Dr. Merck wurde das Protestschreiben jedoch in "milder Form" abgefaßt, denn letztlich beabsichtigte der Vereinsvorstand, nur pro forma Einspruch zu erheben. Er beschloß im übrigen, eine Diskussion dieser Angelegenheit in der Deliberationsversammlung zu verhindern, da diese "gar zu leicht Meinungsverschiedenheiten provociren könnte"²⁹¹und in seinem Jahresbericht an die Mitglieder begründete der Vorstand seine konziliante Haltung mit der abschließenden Bemerkung: "Bei der diesmaligen Neuorganisation der Leitung der Kunsthalle glaubte er [der Vorstand des Kunstvereins] sich um so mehr des Rechtes der Einsprache begeben zu dürfen, als die Wahl des Direktors auf eine Persönlichkeit fiel, die der Förderung der Kunst in unserer Vaterstadt durch ihre bewährten wissenschaftlichen Qualitäten von grossem Nutzen werden wird."²⁹²

289 Vorstandsversammlung am 12.6.1886. KVH, Protocoll der Vorstandsversammlung (1885 - 1900), S. 37 f.

290 *Jahresbericht Kunstverein* 1886, S. 8.

291 Vorstandsversammlung am 22.6.1886. KVH, Protocoll der Vorstandsversammlung (1885 - 1900), S. 41.

292 *Jahresbericht Kunstverein* 1886, S. 10.

Mit der Professionalisierung im Bereich des öffentlichen Kunstsammelns gingen in Hamburg zahlreiche Veränderungen einher, die u. a. in der Formulierung neuer kulturpolitischer und kunstpädagogischer Zielsetzungen hinsichtlich der musealen Präsentation von bildender Kunst bestanden und zu einer inhaltlichen Neuorientierung der Sammlung führten.²⁹³ Da der Direktor in seiner Amtsführung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle unterstellt war,²⁹⁴ hing der Erfolg seiner Arbeit nicht nur von seiner kunstwissenschaftlichen Fachkompetenz ab, sondern auch von der Fähigkeit, eigene Vorstellungen gegenüber diesem Gremium, das erst in der Zeit der Weimarer Republik aufgelöst wurde, durchzusetzen.²⁹⁵

Der Hamburger Jurist Gustav Schiefler, der als Kunstwissenschaftler und -sammler die Arbeit seines Zeitgenossen Lichtwark beobachtete und ihn in seinem Einsatz für die Kunst der Moderne gegen die Widerstände aus Kunstverein und Behörde unterstützte,²⁹⁶ beschrieb das Spannungsverhältnis

293 Das Programm seiner Arbeit legte Lichtwark in seiner am 9.12.1886 vor dem Senat und der Bürgerschaft gehaltenen Antrittsrede dar: Alfred Lichtwark, Die Aufgaben der Kunsthalle, in: ders., Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1887, S. 1 - 16.

294 Über die für das hamburgische Museumswesen des 19. Jahrhunderts typische Organisationsform der Kommissionsverwaltung: Birgit-Katharine Seemann, Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens, Husum 1998, S. 60 - 82.

295 Lichtwark verfaßte Hunderte von Briefen - publiziert ab 1893 in einer 20 Bände umfassenden Ausgabe - an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, in denen er seine Ansichten über Kunst darlegte und seine Arbeit als Kunsthallendirektor kommentierte. Nach Alfred Hentzen, einem seiner Nachfolger im Amt des Kunsthallendirektors, dienten die Briefe "der künstlerischen Bildung der Mitglieder dieses Gremiums". Alfred Hentzen, Geschichte der Hamburger Kunsthalle, in: ders. (Hg.), Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie, Köln 1969, S. 7 - 26, hier: S. 16. Eine zweibändige Auswahl: Alfred Lichtwark, Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1923.

296 Über einen tiefgreifenden Konflikt, in dem Lichtwark sich mit anti-modernen Kunstauffassungen der senatorischen Elite Hamburgs, der Kunsthallen-Kommission und der städtischen Öffentlichkeit auseinandersetzten mußte, nachdem er Max Liebermann mit einem Porträt des Bürgermeisters Petersen beauftragt hatte: Carolyn Kay, The Peter-

nis zwischen dem Direktor und der Verwaltungskommission der Kunsthalle wie folgt: "Diese Kommission konnte für den Leiter eine lästige Fessel sein; ein gleichzeitig gewandter und willensstarker Mann war imstande, nicht nur mit ihr fertig zu werden, sondern sie einerseits für seine Ziele zu gewinnen, andererseits da, wo es ihm erwünscht schien, sich hinter ihr zu verschanzen: es kam auf die Klugheit und den Takt an, mit denen er ihr gegenübertrat."²⁹⁷

3.2.3 Das Verhältnis zwischen privatem Kunstbesitz, Kunstsammlern und Museum

Die Entstehung öffentlicher Institutionen der Kunstpräsentation beruhte in Hamburg auf der Initiative kunstinteressierter Bürger, die sich im Kunstverein zusammenschlossen, die organisatorische Durchführung einzelner Projekte zweckgebundenen Komitees übertrugen und zur gemeinsamen Finanzierung ihrer Vorhaben Subskriptionslisten ausgaben. Nachdem diese kollektiven Formen der Kunstförderung dargestellt wurden, sind im folgenden der private Kunstbesitz des Bürgertums und die Rolle der Sammler in der städtischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Dabei soll insbesondere nach der Bedeutung privater Kunststiftungen für den Bestandsaufbau der Kunsthalle gefragt werden.

Privater Kunstbesitz, den einzelne Kunstliebhaber individuell zusammentrugen und im eigenen Haus aufbewahrten, ist quellenmäßig schwer faßbar. Nur die sehr großen Privatsammlungen wurden katalogisiert, meist

sen Portrait: The Failure of Modern Art als Monument in Fin-de-Siècle Hamburg, in: Canadian Journal of History 32, April 1997, S. 56 - 75.

²⁹⁷ Gustav Schiefler, Eine Hamburgische Kulturgeschichte, 1890 - 1920, Hamburg 1985, S. 90.

im Rahmen der Vorbereitungen zum Verkauf. Weniger umfangreiche Bestände an Kunstwerken, die bürgerliche Kunstliebhaber anlegten, sind im allgemeinen nicht dokumentiert. Dennoch ist es möglich, die in Hamburg im 19. Jahrhundert ansässigen Besitzer bildender Kunst zu identifizieren. 1842 und 1863 wurden zwei Ausstellungen veranstaltet, die den privaten Kunstbesitz der Hamburger öffentlich präsentierten. Zu beiden Ausstellungen erschienen Kataloge. Sie verzeichnen außer den Titeln der gezeigten Bilder und den Künstlern auch die Leihgeber der Exponate. Auf diese Weise sind die Namen von fast 200 Bürgern der Stadt überliefert, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts über privaten Kunstbesitz verfügten.

1842 veranstaltete der Kunstverein eine Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Privatbesitz. Die Präsentation nahezu ausschließlich niederländischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts widerspiegelt den Charakter der Sammlungen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Häusern des Hamburger Bürgertums existierten. Das vom Kunstverein beauftragte Ausstellungskomitee betont im Vorwort des Katalogs, man sei "bei der Auswahl der Bilder mit sorgfältiger Prüfung zu Werke gegangen".²⁹⁸ Um "den Forderungen der Kenner zu genügen" habe man "bei der Namensbezeichnung der Maler sich eine strenge Kritik zur Pflicht gemacht". Diese Bemerkung bezieht sich auf die im 18. Jahrhundert gängige Praxis der Falschzuschreibung, die im 19. Jahrhundert zu großer Verunsicherung im Umgang mit alter Kunst führte. Dem Ausstellungskomitee gehörten die beiden Hamburger Kunsthändler Georg Friedrich Harzen und Johann Matthias Commeter an, deren Expertise bei der Auswahl der Bilder für die Ausstellung vermutlich entscheidend war. Es ist daher anzunehmen, daß an der Ausstellung alter Kunst nur diejenigen Hamburger Bürger beteiligt

298 BibKhH, Verzeichniss der neunten vom Hamburger Kunst-Verein veranstalteten Kunst-Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Concertsaale des neuen Schauspielhauses, Hamburg 1842.

wurden, deren Gemälde den kunsthistorischen Qualitätsanforderungen der Veranstalter entsprachen.

257 Bilder "älterer Meister" wurden im Frühjahr 1842 im Konzertsaal des Schauspielhauses gezeigt. Der Ausbruch des "großen Brandes" beendete die Ausstellung schon wenige Tage nach der Eröffnung, die Bilder blieben jedoch verschont. 44 Leihgeber hatten sich an der Präsentation beteiligt [TABELLE 6, *Tabellen und Grafiken*, S. IX], die Hälfte von ihnen mit ein oder zwei Bildern, insgesamt 15 Sammler waren mit jeweils mehr als 5 Bildern vertreten. Die umfangreichsten Beiträge von 35 bzw. 28 Gemälden lieferten der Versicherungsmakler Nicolaus Hudtwalcker und der Kaufmann und Reeder Johannes Amsinck. Beide besaßen bedeutende Sammlungen alter Kunst - die letzten, die derzeit noch in der Stadt vorhanden waren. Die großen bürgerlichen Sammlungen niederländischer Malerei, die bis zu 400 Ölgemälde umfaßt hatten und den Reichtum der Hamburger Kaufleute des 17. und 18. Jahrhunderts repräsentierten, waren in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgelöst und versteigert worden.²⁹⁹ Aus den zahlreichen bürgerlichen Bilderkabinetten des 18. Jahrhunderts [vgl. Kapitel 2.1] blieben nach diesem Ausverkauf nur wenige Hundert "alte Meister" übrig.

Zu den fünf weiteren Sammler, die - außer den beiden bereits genannten - der Ausstellung mehr als zehn Exponate zur Verfügung gestellt hatten, gehörten der Arzt und Naturwissenschaftler Dr. de Chauffepié, der Übersee Kaufmann Martin Johann Haller, der Getreidegroßhändler Johann

299 Siehe die Auktionskataloge folgender Sammlungen: BibKhH, Auktionskataloge Johannes Noodt. Catalog 45: Heinrich Stenglin, 1822 (324 Ölgemälde); Catalog 46: Peter Godeffroy sen., 1823 (130 Ölgemälde); Catalog 47: Heinrich Theunes de Jager, 1823 (390 Ölgemälde); Konvolut 1820 - 1836: Johannes Jannssen, 1828 (367 Nummern, meist Ölgemälde).

Christian Andreas Mestern,³⁰⁰ der aus einer alten Hamburger Kaufmannsfamilie stammende Jurist, Ratssyndicus und Diplomat Dr. Karl Sieveking sowie der Geheime Hofrat und preußische Postdirektor von Buchner.

Von den insgesamt 40 Gemäldebesitzern, die beruflich identifiziert werden können, waren über 50 % Kaufleute, Weingroßhändler oder Schiffs- bzw. Versicherungsmakler. Die meisten von ihnen führten ein eigenes Bankkonto, das als ein Indiz für den Status des Großkaufmanns anzusehen ist. An der Ausstellung beteiligten sich außerdem sechs hohe Amtsträger der Regierung, Diplomatie, Justiz, des Militärs und Postwesens. Das akademische Bildungsbürgertum war ebenfalls mit sechs Kunstbesitzern vertreten, darunter zwei Rechtsanwälte, ein Pfarrer, zwei Ärzte sowie der aus einer alten Hamburger Familie stammende und mit einer wohlhabenden Kaufmannstochter verheiratete Stadtarchivar. Zu den übrigen Leihgebern gehörten ein Manufakturunternehmer, ein Maler, der auch als Zeichenlehrer an der Hamburger Gelehrtenschule unterrichtete, und ein Konditor,³⁰¹ der die überraschend hohe Zahl von acht "alten Meistern" besaß.

Eine weitere, 1863 veranstaltete öffentliche Ausstellung von Kunstwerken aus Hamburger Privatbesitz sollte dazu beitragen, die Akzeptanz des Museumsprojekts in der Bevölkerung zu erhöhen. Es wurden ausschließ-

300 Für die Ausstellung stellte Mestern 15 Gemälde aus seiner Sammlung alter niederländischer Malerei zur Verfügung. 1865, als Mestern den Kunsthistoriker und Direktor der Gemäldegalerie in Berlin, Dr. G. F. Waagen, mit der Erarbeitung eines kritischen Katalogs beauftragte, umfaßte der Bestand 28 Bilder. Gustav Friedrich Waagen, *Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn J. C. A. Mestern, Hamburg* 1874.

301 Als Kunsthandwerker, die in Städten mit einem kaufkräftigen, an Luxusartikeln interessierten Publikum offenbar zu Wohlstand und Ansehen kommen konnten, waren Konditoren nicht nur in Hamburg unter den Sammlern bildender Kunst zu finden. Ein weiteres Beispiel ist der Konditormeister Johann Valentin Prehn (1749 - 1821) in Frankfurt, der eine Sammlung von fast 500 Ölgemälden und 3600 Grafiken besaß. *Bürgerliche Sammlungen*, S. 33 ff.

lich moderne Gemälde gezeigt. Laut Katalogvorwort war beabsichtigt, dem zunehmenden Interesse der "kunstliebenden Mitbürger" an den Werken zeitgenössischer Künstler zu entsprechen und "diese neuerdings gesammelten Kunstschatze einmal vereinigt [...] vorzuführen", um "dem ganzen Publikum einen seltenen Kunstgenuss zu verschaffen und ein künstlerisches Unternehmen - den Bau der Kunsthalle - zu fördern".³⁰²

Mit Unterstützung des Schillervereins, des Kunstvereins und des Künstlervereins wurde ein Komitee gegründet, das den Auftrag erhielt, die Besitzer moderner Kunst für das Ausstellungsprojekt zu gewinnen. Diese Bemühungen stießen auf eine breite Resonanz. Der Rechtsanwalt und Journalist Dr. Emil Lehmann, ein Mitglied des Organisationskomitees, berichtet in seiner Autobiographie: "Wir begannen unsere Tätigkeit damit, die Besitzer moderner Oelgemälde in Hamburg zu besuchen und um die Herleihung ihrer Bilder zu bitten. In den meisten Fällen wurde uns diese Heimsuchung, die doch auch die Eitelkeit vieler Bilderbesitzer schmeichelte, durch [...] freundliche Gewährung unserer Bitte erleichtert."³⁰³ Diese Aussage bestätigt den Wert des Katalogs als annähernd vollständiges Namensverzeichnis der Hamburger Bürger, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts moderne Gemälde besaßen.

Eine Untersuchung der insgesamt 151 Leihgeber von über 800 modernen Bildern [TABELLE 6, *Tabellen und Grafiken*, S. IX] zeigt, daß auch der Besitz zeitgenössischer Kunst ein Elitephänomen war: des Handelsbürgertums, der in einträglichen freien Berufen tätigen akademischen Bildungsbürger und

302 BibKhH, Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich) in den Sälen der Börsen-Arkaden. Hamburg 1863. [darin: Nummer 1 - 695]. BibKhH, Nachtrag zum Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich). Hamburg 1863 [darin: Nummer 696 - 884].

303 Emil Lehmann, Lebenserinnerungen. Den Seinigen erzählt, 2 Bde., Bad Kissingen o. J., hier: Bd. 2, S. 35.

hoher staatlicher Funktionsträger. Unter letzteren befanden sich außer acht Senatoren und Syndici der in den Rang des Senatssekretärs aufgestiegene Stadtarchivar, ein Pfarrer, ein Richter, ein Staatsrat, der Direktor der preussischen Eisenbahn und ein Hauptmann des Bürgermilitärs a. D. Über die Hälfte der Besitzer moderner Kunst gehörten dem Wirtschaftsbürgertum an, es befanden sich darunter zahlreiche Consuln und nur einzelne der Kaufleute, Großhändler, Bankiers und Makler verfügten über kein Bankkonto. Vorwiegend der wirtschaftsbürgerlichen Oberschicht, weniger dem Bildungsbürgertum gehörten auch die Rentiers an, deren Anteil bei fast 20 % lag. Es fallen darunter die Namen der alten Hamburger Kaufmannsfamilie Schramm, des Versicherungsmaklers Nicolaus Hudtwalker, des Schiffsreeders Robert Miles Sloman und des renommierten Notars Dr. August Abendroth auf. Nur zwei der Besitzer moderner Kunst waren Handwerker: ein Zimmermann bzw. Architekt und ein Konditor.

Bemerkenswert ist die Zahl von 17 Frauen, die 1863 als Leihgeberinnen auftraten. Sie verfügten entweder über eigenen Gemäldebesitz oder hatten die Entscheidung über den Verleih der im Haushalt befindlichen Kunstwerke getroffen. Eine Ausnahmeerscheinung unter ihnen ist Susanne Elisabeth Sillem, Tochter eines Hamburger Kaufmanns und Bürgermeisters, die eine der umfangreichsten Sammlungen moderner Kunst in der Stadt besaß und sich mit 18 Exponaten an der Ausstellung beteiligen konnte.

Die Präsentation moderner Gemälde erreichte mit der dreifachen Zahl an Leihgebern wie auch an Ausstellungsobjekten einen weitaus größeren Umfang als die Ausstellung alter Kunst zwanzig Jahre zuvor. Während die "alte" Kunst einigen wenigen Kunstliebhabern vorbehalten blieb, waren zeitgenössische Gemälde weitaus leichter und einem größeren Kreis von

Käufern zugänglich. Der Besitz bildender Kunst blieb zwar ein Privileg des wohlhabenden Bürgertums, innerhalb dieser sozialen Schicht hatte der entstehende lokale Markt für zeitgenössische Kunst jedoch zu einer Ausweitung des Gemäldebesitzes geführt. Diese Entwicklung wurde bereits in den Umsätzen der Kunstvereinsausstellungen deutlich, die sich im Verhältnis zur ersten Jahrhunderthälfte nach 1850 mehr als verdoppelten.

Die Vielzahl der 1863 an der Ausstellung moderner Bilder beteiligten Leihgeber und die erkennbar breitere Streuung von Gemäldebesitz spiegelt den Bedeutungsgewinn bildender Kunst in der Wohnkultur des Bürgertums wider. Die Dekoration der Wohnräume mit Gemälden wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem sozialen Zeichen und ästhetischen Ausweis bürgerlicher Wohlhabenheit. Die in Königsberg aufgewachsene Kaufmannstochter Fanny Lewald, deren Schwester mit dem Hamburger Maler Louis Gurlitt verheiratet war, beschreibt den veränderten Stellenwert der bildenden Kunst anhand eigener Beobachtungen, indem sie die Inneneinrichtung bürgerlicher Häuser aus der Zeit ihrer Kindheit in den 1820er Jahre mit den veränderten Verhältnissen um 1860 vergleicht: "Ein Kupferstich war [1820, U. R.] eine Seltenheit! Selbst Lithographien kamen in den bürgerlichen Wohnungen nur ausnahmsweise vor, und wie wir in unserer Jugend uns mit Erstaunen umgesehen haben würden, hätte man uns in eines der mit Bildern und Statuetten geschmückten Zimmer versetzt, wie man deren jetzt [um 1860, U. R.] in allen nicht unbemittelten Familien findet, so würden unsere Kinder äußerst verwundert sein, wenn sie der gänzlichen Schmucklosigkeit gegenüber ständen, die früher selbst in den Häusern wohlhabender Leute gar nicht auffiel."³⁰⁴

304 Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, Bd. 3: *Befreiung und Wanderleben*, Frankfurt/Main 1989, S. 129.

Der Verbreitung bildender Kunst in der bürgerlichen Wohnzimmerkultur ging das wachsende Interesse von Sammlern an der zeitgenössischen Kunstproduktion voraus. Die Entstehung des lokalen Kunstmarktes und der Aufbau zahlreicher neuer privater Gemäldesammlungen waren daher zwei eng miteinander verbundene Vorgänge.

Der Ausstellungskatalog von 1863 vermittelt eine annähernde Vorstellung von der Anzahl derer, die in Hamburg größere Bestände moderner Kunst besaßen und als "Sammler" betrachtet werden können. Insgesamt 54 Leihgeber beteiligten sich mit mehr als fünf Gemälden an der Ausstellung, darunter befanden sich acht Leihgeber mit Beiträgen von mehr als zwanzig Bildern und 18 Aussteller von jeweils mehr als 10 Exponaten. Einige von ihnen, so der Kaufmann Gottfried Jenisch und die Kaufmannstochter Susanne Elisabeth Sillem, sammelten ausschließlich zeitgenössische Bilder, andere, wie der Versicherungsmakler Nicolaus Hudtwalker und der Senator Eduard Johns, hatten ihrem Bestand an alter Kunst eine moderne Abteilung hinzugefügt.

Die Anlage einer privaten Sammlung ging bei einer Vielzahl von Sammlern mit einem öffentlichen Engagement für die bildende Kunst einher. Die Beteiligung von zweihundert Eigentümern alter und moderner Gemälde als Leihgeber der 1842 und 1863 veranstalteten Ausstellungen ist ein Beispiel für die Partizipation von privatem Kunstbesitz am öffentlichen Kunstgeschehen. 80 % der Aussteller gehörten dem Kunstverein an, einige von ihnen als Vorstandsmitglieder. Auf der Liste der Leihgeber sind außerdem mehrere Angehörige des "Comités für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg" zu finden, und aus der Gruppe derer, die mehr als fünf Gemälde für die öffentliche Präsentationen privaten Kunstbesitzes zur Verfügung stellten, rekrutierten sich fünf Spender der sechs höchsten

Beträge auf der "Subscriptionsliste" für den Bau der Kunsthalle.³⁰⁵ Neben dem personellen Einsatz und finanziellen Beiträgen in Form von Spenden war eine weitere Form des Engagements von Sammlern von größter Bedeutung für die Gestaltung der städtischen Kunstöffentlichkeit: der Transfer von privatem Kunstbesitz in öffentliche Institutionen durch Nachlaßstiftungen.

Der im 18. Jahrhundert nach dem Tod eines Sammlers übliche Verkauf, zumeist die Versteigerung seines Kunstbesitzes, erschien im 19. Jahrhundert zunehmend kritikwürdig. Die Vorstellung von einer kulturellen Identität der Stadt, mit der sich das Bürgertum identifizierte, gebot nicht nur eine architektonisch anspruchsvolle Gestaltung des Stadtbildes.³⁰⁶ Im Sinne einer "patriotischen" Kunstpolitik sollte auch die Kontinuität in der Stadt vorhandener Kunstsammlungen gesichert werden, um der "Vaterstadt die Werke ihrer tüchtigsten Künstler zu erhalten".³⁰⁷ Die institutionellen Voraussetzungen dafür wurden um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffen.

In Hamburg stellte die Nachlaßsicherung privaten Kunstbesitzes einen direkten Impuls für die Gründung der städtischen Galerie dar. Bereits 1839 hatte Nicolaus Hudtwalcker im Kunstverein für einen sparsamen Umgang

305 G. F. Vorwerk (20.000 Mark), Nicolaus Hudtwalcker (12.000 Mark), Gottlieb Jenisch (5.000 Mark) und Susette Sillem (4.000 Mark), Madame Godeffroy, geb. Jenisch (3.000 Mark). Verzeichnis der gezeichneten Beiträge für den Neubau einer "Städtischen Gemälde-Galerie" (handschriftlich). KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

306 Über die architektonische Neukonzeption der Hamburger Innenstadt nach 1842 durch die Architekten Gottfried Semper und Alexis de Chateauneuf: Fritz Schumacher, *Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand. Ein Beitrag zur Geschichte des Städtebaus* [1917] (= Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 11), Hamburg 1969.

307 BibKhH, Verzeichniss der Bilder der öffentlichen städtischen Gemälde-Galerie in Hamburg, eröffnet den 13ten März 1850, S. 4, eingebunden in: *Führer durch die Hamburger Kunstausstellungen 1841 - 1859*.

mit den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln plädiert, um künftig "die Kosten der Erbauung eines Kunstmuseums bestreiten zu können, [...] ohne welches der Verein sich keine Hoffnungen machen dürfe, jemals Legate zu erhalten".³⁰⁸ Diese Anregung blieb folgenlos, bis im März 1847 eine in Aussicht stehende Stiftung den Anlaß für ein Schreiben gab, das der Jurist Dr. August Abendroth als Beauftragter des Kunstvereins an "einen Hoch- und Wohlweisen Senat der freien und Hansestadt Hamburg" richtete. Abendroth reagierte damit auf die Ankündigung einer Sammlerin, ihren gesamten Kunstbesitz der Öffentlichkeit zu vermachen, und forderte die "Errichtung einer Staats-Gemälde-Gallerie":

"Der hiesige Kunst-Verein hat in Erfahrung gebracht, daß eine allgemein hochgeachtete Dame, welche im Besitz einer sehr wertvollen Gemälde-Sammlung, die von ihr, auf ihren Reisen, so wie hier, mit Liebe und Geschmack erworben ist, eine testamentarische Verfügung getroffen hat, derzufolge für den Fall, daß bei ihrem Absterben hieselbst eine öffentliche Gemälde-Sammlung existiere, ihre sämtlichen kostbaren Bilder derselben einverleibt, im entgegengesetzten Falle aber ihrer Familie überliefert werden sollen. [...] Damit das [...] großartige Legat und die sonst etwa noch in Aussicht stehenden dem Gemeinwesen nicht entgehen, ist es nun aber notwendig, daß ohne Verzug der Grund zu einer Gemälde-Sammlung als bleibendes Eigenthum aller Bürger gelegt werde."³⁰⁹

Vermutlich handelte es sich bei der in Abendroths Brief namentlich nicht genannten "hochgeachteten Dame" um Susanne Elisabeth Sillem, Tochter eines Hamburger Bürgermeisters und Sammlerin zeitgenössischer Malerei,

308 Sitzung vom 22.4.1839. KVH, Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847), S. 89 f.

309 Senatsantrag vom 8.3.1847. Sta Hamburg, Senat, Cl. VII, Lit. He., Nr. 6, Vol. 1. Acte, betreffend Errichtung einer öffentlichen Städtischen Gemälde-Gallerie in den Lokalitäten der Börsen-Arcaden.

die der öffentlichen Galerie bei ihrem Tod 1865 ca. 50 Ölgemälde, über 100 Aquarelle und Zeichnungen sowie 15 Mappen mit Kupferstichen und Lithographien hinterließ. Ein Nachruf im Jahresbericht des Kunstvereins verweist auf ein angeblich im Februar 1846 verfaßtes Testament und hebt das kulturelle Engagement der Sammlerin hervor, die - gemäß ihrem weiblichen Geschlecht - "in stiller Zurückgezogenheit für Förderung der Kunst in unserer Stadt gewirkt hat, wie Wenige und mit einem Erfolge, man darf wohl sagen wie Keiner".³¹⁰ Da Sillems testamentarische Verfügung die erste Stiftungszusage zugunsten der öffentlichen Galerie gewesen war und die Übereignung dieser umfangreichen Privatsammlung auf andere Kunstbesitzer vorbildhaft gewirkt hatte, rief der Kunstverein dazu auf, "in Fräulein S. Sillem die eigentliche Begründerin der Kunsthalle zu verehren".

Nachdem die 1847 aufgenommenen Verhandlungen zwischen Kunstverein und Senat über die Einrichtung einer Galerie nach zwei Jahren noch zu keinem Ergebnis geführt hatten, scheint eine weitere testamentarische Kunststiftung zugunsten der städtischen Öffentlichkeit den letzten Anstoß zu konkreten Maßnahmen gegeben zu haben. Der Kaufmann Hartwig Hesse, Sammler zeitgenössischer Malerei, verteilte seinen Kunstbesitz an drei weibliche Familienangehörige sowie an seinen Bruder, der das Porträt des Vaters erhielt.³¹¹ Sämtliche Kunstwerke, die zur Ausstattung der Repräsentationsräume seines Hauses gedient hatten, und die "sich in drei Zimmern der Belle Etage" befanden, vermachte Hesse in seinem 1844 verfaßten Testament der "Gesellschaft zur Beförderung der Künste und Wissenschaften in Hamburg". Diese Formulierung sorgte zunächst für Auseinandersetzungen mit der Patriotischen Gesellschaft, die das Erbe

310 *Jahresbericht Kunstverein* 1865. Eine spätere Fassung des Testaments in: Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1865 Nr. 2165: Sillem, Susanne Elisabeth.

311 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1849 Nr. 558: Hesse, Hartwig.

beanspruchte, bis entschieden wurde, daß die Gemälde in der künftigen öffentlichen Galerie untergebracht werden sollten.

Im Jahresbericht des Kunstvereins heißt es im Dezember 1849, "der erfolgte Tod des bekannten Kunst- und Menschenfreundes, Herrn Hartwig Hesse, der einen Theil seines schönen Gemälde-Cabinets zu dem obigen Zwecke [der Gründung einer städtischen Gemäldegalerie] vermachte, ward ein Beweggrund mehr, die seit einiger Zeit ins Stocken gerathenen Verhandlungen mit Eifer wieder aufzunehmen". Diese Bemühungen, so der Jahresbericht, hatten inzwischen dazu geführt, daß von Senat und Kammer "ein passendes Local zur Ausstellung in den Börsenarkaden" bewilligt worden war.³¹²

Eine Verfügung zu Gunsten der städtischen Galerie traf auch Nicolaus Hudtwalcker in einem 1854 verfaßten Nachtrag zu seinem Testament.³¹³ Die Galerie sollte den modernen Teil seiner Sammlung erhalten. Hudtwalcker rechnete jedoch auch mit der Bereitschaft der eigenen Familie, seinen Kunstbesitz zu bewahren und vermachte seinem Neffen Fr. Johannes Wesselhoeft sämtliche alten Gemälde sowie alle "Bücher, die im Gemälde-Zimmer aufgestellt sind". Die persönliche Verbundenheit mit seiner Sammlung alter Kunst veranlaßte Hudtwalcker zu der Ermahnung seines Neffen, daß "er und seine liebe Frau Therese, geb. [unleserlich] dieses Geschenk als ein Andenken von mir betrachten mögen, das ihnen immer lieb und werth seyn wird, und das sie nimmer veräußern (die letzten beiden Worte unterstrichen) [Anm. d. Testamentsbehörde] werden, es sey denn, daß dringende Noth dazu zwänge".

312 *Jahresbericht Kunstverein* 1849.

313 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1863 Nr. 1783: Hudtwalcker, Nicolaus.

Während Wesselhoeft die ererbte Sammlung mit kunsthistorischem Sachverstand zunächst weiter ausbaute, bevor er sie in den 80er Jahren an die Hamburger Kunsthalle verkaufte, war das Museum auch ein direkter Ausweg für eine mißliebige Erbschaft, die der Begünstigte nicht übernehmen konnte oder wollte. Dieses Stiftungsmotiv geht aus einem Brief des Senators Eduard Johns hervor. Er hatte der im Bau befindlichen Kunsthalle ein Geschenk von "32 mir aus einer Erbschaft zugekommenen älteren Ölbildern" in Aussicht gestellt und erklärt, daß er "vollkommen damit einverstanden sei, wenn diese Gemälde [...] ganz oder theilweise veräußert und für den Erlös eine andere werthvollere Anschaffung gemacht" werde.³¹⁴Nachdem die Gemälde zunächst als Geschenk zur Eröffnung der Kunsthalle angekündigt waren, entschloß sich der Stifter 1867, "beim Umzuge in ein anderes Haus", seine Absicht "schon jetzt in Ausführung zu bringen" und wandte sich an die "verehrliche Gallerie-Commission mit der Bitte, dieselben am nächsten Montage gefälligst entgegennehmen lassen zu wollen".³¹⁵

Im allgemeinen wurden die Legate zugunsten der städtischen Galerie nicht mit Bedingungen bezüglich der Hängung, der Angabe von Stifternamen o. ä. verknüpft. Dies war anders im Fall der beiden Kunsthändler Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, die ihre ausführlichen Testamente 1856 bzw. 1865 letztmalig mit Ergänzungen versahen³¹⁶ und mit ihrer Fachkompetenz auf dem Gebiet der bildenden Kunst den Anspruch ver-

314 Zitat aus einem späteren Schreiben, das Eduard Johns am 21.9.1897 an die Verwaltungskommission der Kunsthalle richtete. KhH "Lichtwark-Keller" (nicht verzeichneter Bestand), Aktenordner "Geschenke in Kunstwerken".

315 Brief Eduard Johns an die Verwaltungskommission der städtischen Galerie v. 31.10.1867. KhH "Lichtwark-Keller" (nicht verzeichneter Bestand) Aktenordner "Geschenke in Kunstwerken".

316 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1863 Nr. 1172: Harzen, Georg Ernst; 1869 Nr. 2924: Commeter, Johann Matthias.

banden, genaue Anweisungen im Hinblick auf den sachgerechten Umgang mit ihrer Hinterlassenschaft geben zu können.

Harzen hatte "während eines Zeitraumes von mehr als 45 Jahren mit Eifer und Glück gesammelt" und so einen Bestand von "60 bis 70 Mappen mit Kupferstichen und Handzeichnungen" angelegt, "welche einen zusammenhängenden geschichtlichen Überblick dieses Zweiges der Kunst" darstellten. Zusammen mit ca. 50 Ölgemälden wurden sie von ihm bestimmt, ein "unzertrennliches, unveräußerliches FideiComiss zum allgemeinen Besten zu bilden". Für die Unterbringung seiner Sammlung stellte sich Harzen laut seinem 1856 verfaßten Testament in einem "neuzuerrichtenden Museumsgebäude" einen separaten, für das Publikum zugänglichen, größeren Raum vor, der zur Unterbringung der Mappen ringsum mit Schränken auszustatten sei. Über diesen Schränken sollten seine Gemälde aufgehängt werden.

Der "von Kunstliebe durchdrungene Kunstmakler Johann Christian Meyer" wurde von Harzen und Commeter zum Konservator ihrer Kunstbestände bestimmt. Beide hatten die städtische Galerie als ihre Universalerin eingesetzt und damit Kapital zur Verfügung gestellt, aus dem das Gehalt des Konservators finanziert werden sollte. Da das hinterlassene Barvermögen für den zunächst vorgesehenen weiteren Zweck der "Ausstattung und Ausschmückung des Gebäudes" wohl nicht mehr ausreichte, schrieb Commeter in einer letzten Testamentsergänzung, daß er "für den würdigen Ausbau des Gebäudes [...] die wohlhabeneren [sic] patriotischen Mitbürger und Baufreunde sorgen lassen" müsse.

Im Unterschied zu den meisten bürgerlichen Sammlern war nur ein sehr reicher Kunstliebhaber wie der Merchant-Banker und Senator Martin

Johann Jenisch nicht auf das öffentliche Museum als Aufbewahrungsort seines hinterlassenen Kunstbesitzes angewiesen. Als Jenisch 1857 starb, umfaßte seine Sammlung mehr als hundert moderne Gemälde, die er zumeist auf Ausstellungen der Kunstvereine in Berlin, Düsseldorf, Hannover und Hamburg erworben hatte.³¹⁷ Auch während seiner Italienreisen hatte er Bilder - vorzugsweise der in Rom lebenden deutschen Maler - gekauft, außerdem Gipsabgüsse, Statuen und andere florentinische Marmorarbeiten. Untergebracht waren die Kunstwerke in Jenischs Hamburger Stadtpalais, einem Sommerhaus in Flottbek, auf zwei Adelssitzen in Holstein und seinen Besitzungen in Dänemark. Den gesamten Nachlaß schloß Jenisch testamentarisch zu einem Fideicommiss zusammen.³¹⁸ Die Landgüter betrachtete er als kontinuierlich sicheren Aufbewahrungsort seiner Kunstschatze. Für den Fall, daß seine "Fideicommiss-Successores sich ganz aus dem Hamburgischen Nexus" zurückziehen und die Grundstücke in Hamburg verkaufen würden, verfügte Jenisch: "Die sämtlichen Kunst-Sammlungen sind aber zu conserviren und müssen nach den Gütern gebracht werden, woselbst alle Gegenstände in das dortige Inventar-Verzeichnis aufzunehmen sind."

Eine Stiftung, der, im Unterschied zu den bisher genannten, nicht das Interesse der Nachlaßsicherung privaten Kunstbesitzes zu Grunde lag, machte Carl Heine, der Sohn und geschäftliche Nachfolger des Hamburger Bankiers Salomon Heine. Laut seinem 1863 verfaßten Testament schenkte er der "hiesigen städtischen Galerie, die in der Kunsthalle ihren Sitz haben wird, die Summe von Bco. 200.000" und verpflichtete die Verwaltung, das Kapital in Hypotheken anzulegen.³¹⁹ Die Zinsen sollten "zum Ankauf guter

317 Die Gemäldesammlung des Hamburgischen Senators Martin Johann Jenisch d. J. (1793 - 1857). Ausstellungskatalog Altonaer Museum, Hamburg 1973.

318 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1857 Nr. 1202: Jenisch, Martin Johann.

319 Sta Hamburg, 232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1865 Nr. 2102: Heine, Beer Carl.

und geprüfter Bilder für die Gallerie verwendet werden" und "bei gleichem Kunstwert [...] Bilder, die von in Hamburg geborenen Künstlern herrühren, bevorzugt werden". Den Senat der Stadt setzte er als Kontrollinstanz über die Einhaltung dieser Bestimmung ein. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß sich Carl Heine für bildende Kunst besonders interessiert hat. Er war weder Kunstvereinsmitglied noch scheint er eine Kunstsammlung besessen zu haben. Sein großzügiges Legat macht vielmehr deutlich, daß die Kunsthalle in die Reihe der Institutionen eingerückt war, die - wie Kirchen, Krankenhäuser und Armenanstalten - nach den geltenden bürgerlichen Wertvorstellungen als förderungswürdig erachtet wurden.

Der Rückzug einer Stifterin aus der Stadt und die Auflösung stadtpatriotischer Bindungen ist im Testament der Fanny Henriette Jenisch, Ehefrau des Senators Martin Johann Jenisch erkennbar. Sie annullierte ihre 1865 niedergeschriebene Verfügung zugunsten der Hamburger Kunsthalle und stiftete "in freundlicher Erinnerung an meinen oftmaligen Aufenthalt in der Schweiz, die ich als meine zweite Heimath betrachte" dem Kur- und Ferienort Vevey ein kleines Museum, "worin Kunstschätze, als Gemälde, antique Gegenstände und die nicht unbedeutende MarkBibliothek aufgestellt werden sollen".³²⁰

Aus der exemplarischen Analyse von Testamenten bürgerlicher Kunstsammler wird deutlich, daß die Überführung privaten Kunstbesitzes in öffentliche Sammlungsbestände ein typisches Prinzip bürgerlich-städtischen Kulturtransfers war. Der 1870 gedruckte, erste Katalog der Hamburger Kunsthalle stellt eine Zwischenbilanz dieses Vorgangs dar und dokumentiert die Entstehung der öffentlichen Kunstsammlung aus einer

320 Sta Hamburg, 622-1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Jenisch. Testament und Papiere betr. die Nachlaßverwaltung 1865 - 1882. Testament der Frau Fanny Henriette geborene Roeck, Herrn Senator Martin Johann Jenisch Wittwe.

Zusammenfügung privater Stiftungen.³²¹ In dem Katalog ist der gesamte Bestand der öffentlichen Sammlung verzeichnet: 408 Gemälde und ca. 70 plastische Werke, darunter 27 Kopien und Gipsabgüsse antiker Bildhauerei. Unter jedem Objekt wird der Name eines Stifters genannt.

Aus dem Katalog geht hervor, daß über die Hälfte der Exponate aus den Nachlässen von neun Kunstsammlern stammte. Diese hatten der städtischen Galerie zusammen 244 Gemälde übereignet. Weitere 118 Bilder kamen aus einer Vielzahl kleinerer Stiftungen. Insgesamt 30 Bilder hatten seit 1845 der Kunstverein, der Künstlerverein und die "Kunstfreunde von 1870", ein neugegründeter Museumsverein, eigens für den Aufbau der städtischen Sammlung gekauft. Weitere fünf Erwerbungen wurden aus den Zinsen der Stiftung Carl Heines finanziert. Abgesehen von den vereinzelt planmäßigen Ankäufen bestand die in der Kunsthalle untergebrachte öffentliche Sammlung aus einem Konglomerat von Kunstwerken, dessen Zusammensetzung keinem systematischen Prinzip entsprach, sondern das im wesentlichen ein kollektives Vermächtnis der in der Stadt ansässigen Kunstliebhaber darstellte.

"Es ist nicht zu leugnen, daß unter diesen Vermächtnissen und Geschenken ganz vortreffliche Werke sind, aber auf ein gutes Bild kommen zehn mittelmäßige und ich meine, es wäre die Aufgabe der Leiter einer Kunstanstalt, hier ordnend einzutreten und aufzuräumen! Durch dieses Aufräumen, das etwa Zweidrittel der Sammlung cassieren würde, würde auch Platz geschaffen [...], während jetzt die Bilder derartig gehängt sind, daß höchstens ein Drittel derselben gesehen werden kann. In den großen Sälen

321 Verzeichniss der Sammlung von Gemälden und plastischen Werken der Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1870.

hängen die Bilder in drei Reihen übereinander, in den nach Norden gelegenen Zimmern hängen oft 50 bis 90 Bilder."³²²

Mit dieser Kritik eröffnete der Hamburger Maler Martin Feddersen 1884 eine Debatte über die Sammlungsbestände der Kunsthalle.³²³ Nachdem Feddersen seine Ansichten in einer selbstverlegten Broschüre zusammengefaßt hatte, folgte eine Auseinandersetzung in der Tagespresse, an der sich weitere Diskutanten mit Leserbriefen beteiligten.³²⁴ Die schärfsten Angriffe auf die Kunsthalle formulierte der Rechtsanwalt Dr. Asher. Er bezeichnete "die ganze Existenz dieses Instituts" als "vollständig verfehlt" und argumentierte für die Einsetzung eines "sachverständigen Direktors". Seine Polemik gipfelte in der Folgerung: "Dann aber müssen wir diesen Mann bitten, unser Local einmal gründlich zu reinigen - vielleicht lassen sich einige Schiffsladungen voll nach fernen Ländern, wo man noch nichts davon versteht, verfrachten und dort gegen Palmöl und Elefantenzähne eintauschen".

Während mit Feddersen und Asher zwei nicht im Kunstverein organisierte Diskutanten grundlegende institutionelle Reformen forderten, wurde der Status quo von Dr. med. Hermann J. Siemssen, einem langjährigen Mitglied und ehemaligen zweiten Vorsitzenden des Kunstvereins vertreten. Er argumentierte für die aus privaten Stiftungen zusammengefügte städtische Kunstsammlung und verteidigte den Anspruch der Sammler auf die

322 Martin Feddersen, Kritiken. Die Hamburger Gemälde-Sammlung. Die Ausstellung des Hamburger-Kunstvereins 1884. Einige Kunstwerke, Hamburg o. J. [1884], S. 7.

323 Die Kritik an den durch Stiftungen in die öffentlichen Sammlung gelangten Exponate war nicht neu und hatte sogar Eingang in die touristische Literatur über Hamburg gefunden. Ein 1861 erschienener Stadtführer enthält die Bemerkung über die derzeit noch in den Börsenarkaden untergebrachte Gemäldegalerie: "Manche mittelmäßige Sachen, die den wohlmeinenden Gebern anfangs nicht ausgeschlagen werden konnten, hängen zwischen Bildern von hoher Schönheit." Geissler, *Hamburg*, S. 85.

324 Die Leserbriefe erschienen unter der Rubrik "Vaterstädtische Blätter" in den "Hamburger Nachrichten" vom 10., 13., 15. und 19.3.1884. KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder (Briefumschlag mit Zeitungsausschnitten).

öffentliche Präsentation ihrer Schenkungen mit der Redewendung "Einem geschenkten Gaul sieht man nicht in's Maul". Dagegen stand die von Martin Feddersen vertretene Auffassung, "daß die Museen dazu dienen sollen, den Kunstsinn, das Verständnis für Kunst im Volke zu heben und daß um diesen Zweck zu erreichen nur von dem Guten das Beste erworben werden dürfe". Es sei "besser, daß das Volk gar keine Bilder sieht, als daß es sich den Geschmack mit mittelmäßigen und schlechten Sachen verdirbt". Die beiden Kritiker des Kunsthallenbestandes schlugen daher Maßnahmen zur Qualitätsverbesserung der Sammlung vor. Asher plädierte für den Ankauf von "hervorragenden Werken alter Meister". Der Maler Feddersen trat für den Ankauf zeitgenössischer Kunst ein, verwies aber auf die Unfähigkeit der Laien - sowohl der bürgerlichen Stifter als auch der Kunsthallenkommission - qualitativ hochwertige, für die museale Präsentation geeignete moderne Gemälde auszuwählen.

Die publizistische Diskussion wurde vor allem über die Notwendigkeit struktureller Veränderungen des Museumswesens geführt. Im Zentrum stand die Forderung nach der Anstellung eines "Kunstgelehrten". Ihm müsse "die Freiheit" gegeben werden, "wählerischer mit der Annahme von Geschenken" umzugehen - mit dem Risiko, dabei "einen Kunstfreund zu beleidigen". Neu definiert wurde auch die öffentliche Aufgabe wohlhabender kunstinteressierter Bürger. Martin Feddersen fragte: "Wohin soll das führen, wenn die Laien fortfahren dürfen wie bisher, der Sammlung Bilder zu schenken"? Nach seiner Ansicht "thäten die reichen Leute, die für die Kunst wirklich etwas thun wollen, viel besser, sie setzten jährlich der Galerie eine kleine Summe aus und stellten dieselbe der Verwaltung zum Ankauf von Kunstwerken zur Verfügung". Darüberhinaus sollte der Staat, der bislang nur für die Verwaltung des Kunsthallengebäudes und die Erhaltung der Sammlung zuständig war, künftig auch finanzielle Mittel für

Ankäufe bereitstellen. Nur in materieller Unabhängigkeit von der "Wohlthätigkeit der Laien" könne das Museum zu "Ansehen und Selbständigkeit" gelangen.

Mit Alfred Lichtwark trat 1886 der erste fachkundige "sammelnde Beamte"³²⁵ seinen Dienst in der Kunsthalle an. In einer Rede vor dem Senat und der Bürgerschaft Hamburgs formulierte er das seiner Arbeit zugrundeliegende Museumskonzept: "Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift".³²⁶ Seine pädagogischen Bemühungen richteten sich nicht nur auf das breite Publikum, sondern vor allem auf die Kunstkäufer und Sammler, deren Urteilsfähigkeit er im Museum "schulen" wollte und als deren Berater er sich verstand. Trafen sie falsche Kaufentscheidungen, "so geht das Geld aus der Stadt und der Staat erbt nachher werthloses Zeug".³²⁷

Sammler waren für Lichtwark nicht mehr in erster Linie als Nachlaßstifter von Belang. Da ihm staatlicherseits nur begrenzte Mittel zur Verfügung gestellt wurden, war er auf gute Kontakte zu privaten Finanziers angewiesen. Seine gezielte Sammelpolitik, vor allem die Erwerbung moderner Kunst, realisierte er mit Unterstützung eines Kreises von ca. 30 Geldgebern, den er für seine Arbeit gewonnen hatte. Außerdem konnte er dem Kunstverein und dem "Verein von Kunstfreunden von 1870" Vorschläge für den

325 Zu den "sammelnden Beamten" und der "Sammeltätigkeit, die die deutsche Stadt übt", im Kontrast zu den Verhältnissen in englischen und amerikanischen Städten: Alfred Lichtwark, *Der Sammler* [1911], in: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 1, Berlin 1917, S. 72 - 92, hier: S. 89 ff.

326 *Lichtwark, Aufgaben der Kunsthalle*, S. 14.

327 Brief vom 15. Mai 1900, in: Lichtwark, *Briefe an die Kommission*, Bd. 1, S. 399.

Ankauf von Kunstwerken machen, die der Kunsthalle dann als Schenkungen übereignet wurden.³²⁸

Mit der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft gelangte 1888 die letzte der großen in Hamburg entstandenen Privatsammlungen alter Gemälde in die Kunsthalle. Sie bestand aus 98 Werken nahezu ausschließlich altniederländischer Schule. Die Bilder sollten nach Lichtwarks Konzept "die alte Kulturgemeinschaft des Hamburgischen Staates mit dem grossen selbständig entwickelten niederdeutschen Stamme der Holländer" in der Kunsthalle repräsentieren.³²⁹ Mehrere Kunstsachverständige hatten die hervorragende Qualität der Sammlung bestätigt. Gestützt auf ihre Expertise setzte Lichtwark vor dem Senat den Ankauf der Sammlung für 300.000 Mark durch. Ein Drittel der Summe wurde aus dem Vermächtnis Carl Heines aufgebracht, den Rest übernahm die öffentliche Hand. Mit dieser Sonderbewilligung stellte der Hamburgische Staat erstmals bedeutende finanzielle Mittel für den Bestandsaufbau der Kunsthalle bereit.

3.3 Das lokale Kunstgeschehen in der Publizistik

"Verbürgerlichung" der Kunst bedeutete nicht nur, daß Kunstobjekte einem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht wurden. Zu diesem Aneignungsprozeß gehörte vielmehr auch der öffentliche Diskurs über die bildende Kunst. Die Entstehung öffentlicher Kultur vollzog sich daher nicht nur im Prozeß der bürgerlichen Vereinsbildung und der Gründung von Museen. Bildende Kunst, Literatur und Theater wurden auch zu einem

328 Margrit Dibbern, Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau, Diss. Hamburg 1980, S. 235 u. 257 f.

329 Alfred Lichtwark, Promemoria des Directors der Kunsthalle betreffend den Ankauf der Sammlung Wesselhoeft, in: Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888 (Hamburg 1889), S. 6 - 18, hier: S. 10.

bevorzugten Thema der Publizistik. Das bürgerliche Publikum wollte sich über das aktuelle Kunstgeschehen informieren, die öffentliche Meinungsbildung über die Kunstproduktion verfolgen und sich lesend Sachwissen über Kunst aneignen. "Man will die Kunstwerke nicht bloß mehr sehen, sondern auch etwas über sie lesen", so ein Zeitgenosse, der die Bedeutung der Kunstkritik im 19. Jahrhundert untersuchte und zu der überspitzt formulierten Beobachtung kam: "Wir [...] genießen das Schöne fast lieber durch die Vermittlung der Kritik, als durch das lebendige Anschauen des Kunstwerkes."³³⁰

Im folgenden sollen die wichtigsten Medien vorgestellt werden, die den Informationsbedarf auf dem Gebiet der bildenden Kunst deckten und die Diskussion über Kunst, vor allem im lokalen Rahmen, vermittelten. Zu fragen ist nach den Inhalten und den Autoren sowie nach den spezifischen Funktionen, die Kulturzeitschriften, Ausstellungskataloge und andere publizistische Erzeugnisse im städtischen Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts erfüllten.

1. Zeitungen und Zeitschriften waren seit dem späten 18. Jahrhundert konstitutive Faktoren der bürgerlichen Öffentlichkeit. Diese Medien stellten ein Forum der diskursiven Auseinandersetzung mit dem Themenkanon dar, über den ein "gebildeter" Zeitgenosse informiert zu sein hatte. In den "Neuen Hamburgischen Blättern"³³¹ wurde 1846 im Zusammenhang mit kritischen Äußerungen über die Pressezensur dargelegt, daß "Zeitun-

330 Rudolf Marggraff, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunstkritik, in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst (Leipzig 1838), S. 1 - 41, hier: S. 1 und 5.

331 "Neue Hamburgische Blätter", Hamburg 1841 - 1848 (Forts.: "Neues hamburgisches Reform-Blatt"), Herausgeber: eine Gruppe von 15 Juristen, Professoren und Pastoren, ausschließlich Mitglieder der "Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" ("Patriotische Gesellschaft").

gen und Vereine [...] die einzigen allgemeinen Bildungsmittel" seien.³³² Die Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre war ein zentrales Element der Selbstbildung und insofern eine Voraussetzung für die Integration des Individuums in die öffentliche Kultur, sowohl auf der städtischen wie auch auf nationaler Ebene.

Informationen über die bildende Kunst fand der Leser des 19. Jahrhunderts in Zeitungen und Zeitschriften unterschiedlicher Gattung. Insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte nahmen kulturelle Themen und Unterhaltung insgesamt einen breiten Raum in der Presse ein. Angesichts der staatlichen Zensurmaßnahmen des Vormärz fanden Journalisten und Verleger auf dem "neutralen Boden" der ästhetischen Kultur reichlich Stoff, um den Markt mit politisch unverfänglichen Produkten zu versorgen. In seiner "Geschichte des Hamburgischen Zeitungswesens" vermutet Ernst Baasch, daß sich die zeitgenössische Presse angesichts der Zensur genötigt fühlte, "ihren Lesern neben der oft spärlichen politischen Kost umfangreiche Darbietungen in der Literatur, der Kunst, dem Theater zu geben, die ursprünglich in den meisten ersten Zeitungen nur eine bescheidene Rolle gespielt hatten".³³³

Mit Ausnahme der "Börsenhalle", einem reinen Wirtschaftsblatt, schrieben sämtliche Hamburger Zeitungen, die sich an ein gehobenes bürgerliches Publikum richteten, auch über kulturelle Themen. Zu einer der bedeutendsten politischen Zeitungen - neben dem "Hamburger Correspondent"³³⁴- entwickelten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die

332 *Hamburgische Blätter* 49 (10.12.1846), S. 407.

333 Ernst Baasch, *Geschichte des Hamburgischen Zeitungswesens von den Anfängen bis 1914*, Hamburg 1930, S. 61.

334 Der seit 1731 erscheinende, in ganz Europa verbreitete *Hamburger Correspondent*, die auflagenstärkste Zeitung des 18. Jahrhunderts, war in den 1830er Jahren auf 2.500 Abonnenten zurückgefallen. Neben politischen Nachrichten brachte der

zunächst einmal, dann sechsmal wöchentlich erscheinenden "Hamburger Nachrichten".³³⁵1843 verfügten die "Nachrichten" über die beachtliche Zahl von 8.000 Abonnenten.³³⁶ Das gesamte Blatt war mit feuilletonistischen Stoffen stark durchsetzt, außerdem gab es eine Spalte "Artistisches". Ab 1851 erschien ein Feuilleton im modernen Sinne. Lokale Neuigkeiten konzentrierten sich in der 1833 eingerichteten Rubrik "Vaterstädtische Blätter", unter der über kunstkulturelle Ereignisse berichtet wurde, soweit sie städtische Institutionen wie die öffentliche Galerie oder die Kunsthalle betrafen. In dieser Spalte wurden auch Leserbriefe abgedruckt, u. a. solche, in denen sich interessierte Bürger mit Fragen der städtischen Kunstkultur befaßten.

Auf Literatur, Musik, Theater und Kunst spezialisiert waren "literarische Unterhaltungsblätter". In der ersten Jahrhunderthälfte ereignete sich ein wahrer Boom dieser Kulturjournale. Auch in Hamburg gab es zahlreiche Neuerscheinungen, die Qualität scheint jedoch oft mäßig und die Fluktuation recht hoch gewesen zu sein.³³⁷

Die "Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie" waren eine der ältesten in Hamburg verlegten Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts.³³⁸Sie wurde von 1817 bis 1849 dreimal wöchentlich gedruckt. Einen "sehr großen und gebildeten Lesekreis in Hamburg"

Correspondent - "wenn auch nur als Ausfüllsel" - "Theaterartikel" und "Kunstberichte". Vgl. Santo Domingo [i. e. Eduard Lehmann], Hamburg, wie es ist, Leipzig 1838, S. 76.

335 "Hamburger Nachrichten" (unter diesem Titel erschien die Zeitung seit 1849), Hamburg 1793 - , Herausgeber: J. H. Hermann (bis 1821), A. H. Hartmeyer (bis 1855), E. Hartmeyer (bis 1902).

336 Baasch, *Geschichte des Hamburgischen Zeitungswesen*, S. 45.

337 Franz R. Bertheau, *Kleine Chronologie zur Geschichte des Zeitungswesens in Hamburg von 1616 bis 1913*, Hamburg 1914.

338 "Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie", Hamburg 1817 - 1849, Herausgeber: Georg Lotz (bis 1844), dann seine Witwe und Karl Töpfer.

erreichten auch die "Literarisch-kritischen Blätter der Börsenhalle".³³⁹Sie und ihr Vorgänger- bzw. Nachfolgetitel erschienen von 1825 bis 1846 einmal wöchentlich im gleichen Verlag wie die "Börsen-Halle", die wichtigste Handelszeitung der Stadt. Ein "viel und namentlich in der höheren Bürgerklasse sehr stark gelesenes Journal" für "Politik und Unterhaltung" war der ebenfalls einmal in der Woche erscheinende "Freischütz",³⁴⁰dessen Kulturberichte von der zeitgenössischen Pressekritik als besonders interessant und sachkundig bewertet wurden.³⁴¹"Der Kompass. Eine Wochenschrift zur Belehrung und Unterhaltung", im Januar 1857 gegründet und im November des gleichen Jahres bereits eingestellt, gehörte zu den literarisch anspruchsvollen, jedoch äußerst kurzlebigen Erscheinungen unter den in Hamburg verlegten Kulturzeitschriften.³⁴²

Die genannten Blätter der Hamburger Lokalpresse versorgten das allgemeine Publikum der Zeitungs- und Zeitschriftenabonnenten mit kulturellen Neuigkeiten. Dem an bildender Kunst interessierten Leser, sofern er Mitglied des Kunstvereins war, stand seit 1852 darüber hinaus die Vereinsbibliothek zur Verfügung, deren Bestand neben Handbüchern über bildende Kunst vor allem "artistische Zeitschriften" umfaßte. Es fanden sich darin einige überregionale Periodika, u. a. das "Deutsche Kunstblatt", sowie mehrere englische und französische Titel.³⁴³ Diese speziell mit bildender Kunst befaßten Fachzeitschriften richteten sich an das Publikum

339 "Literarische Blätter der Börsen-Halle", Hamburg 1825 - 1834, Herausgeber: Gerhard von Hosstrup; "Literarische und kritische Blätter der Börsen-Halle", Hamburg 1835 - 1842, Herausgeber: Gerhard von Hosstrup; "Hamburger literarische und kritische Blätter", Hamburg 1842 - 1846, Herausgeber: Johann Friedrich Christian Niebour und Ludolf Christian Wienbarg.

340 "Der Freischütz", Hamburg 1825 - 1878, Herausgeber: Ph. L. Gottfried.

341 Ein zeitgenössischer, kritisch kommentierter Überblick über die Hamburger Presse des Vormärz in: Santo Domingo, Hamburg, wie es ist, Leipzig 1838, S. 72 - 91.

342 "Der Kompass. Eine Wochenschrift zur Belehrung und Unterhaltung", Hamburg 1857, Herausgeber: C. Volckhausen und L. Walesrode.

343 Angaben über die Zeitschriftenabonnements des Kunstvereins in: *Jahresberichte Kunstverein* 1858, 1860 und 1870.

der Kunstvereine, an Sammler alter und zeitgenössischer Kunst sowie an den reisenden "Kunstfreund" und Museumsbesucher.

Als ein überregionales Kommunikationsorgan der deutschen Kunstvereine war das von Franz Kugler redigierte "Museum. Blätter für bildende Kunst" konzipiert worden.³⁴⁴ Der Berliner Kunsthistoriker hatte diese Zeitschrift 1833 gegründet, um die "großartige Tätigkeit der deutschen Kunstvereine" darin zu verfolgen und eine "Übersicht ihrer jährlichen Leistungen zu geben". 1837 druckte er einen ausführlichen Bericht über den Hamburger Kunstverein mit einer Darstellung von dessen Aktivitäten, einer Geschäftsbilanz und einer Liste der auf der Jahresausstellung des Vereins verkauften Bilder.³⁴⁵ Im "Museum" veröffentlichte der Hamburger Kunstverein auch alle zwei Jahre einen an auswärtige Künstler gerichteten Aufruf, sich mit ihren Werken an der Vereinsausstellung zu beteiligen. Offensichtlich diente die Zeitschrift auch als Kommunikationsmittel der Kunstvereine mit der überregionalen Künstlerschaft. Die Absicht Kuglers, das "Museum" zum Medium einer zentralen Organisation der deutschen Kunstvereinsbewegung auszubauen, scheint jedoch in den 1830er Jahren kein tragfähiges Konzept gewesen zu sein. Bereits nach vier Jahren gab Kugler die Zeitschrift wieder auf.

Langfristig erfolgreicher waren die Verlagsunternehmer Johann Friedrich und Johann Georg von Cotta in Stuttgart mit dem 1816 gegründeten "Kunstblatt", das bis 1848, zuletzt in einer Auflage von über 11.000 Exemplaren erschien und dann infolge von Konflikten unter den Redak-

344 "Museum. Blätter für bildende Kunst", Berlin 1833 - 1837, Herausgeber: Franz Kugler. Vgl. dazu: Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, S. 228 - 232.

345 "Über die diesjährige Kunstaussstellung zu Hamburg", in: *Museum* 33 (1837), S. 258 - 261 und "Notizen über den Hamburger Kunstverein und die durch denselben veranstalteten Kunstaussstellungen und Gemäldeverloosungen", in: *Museum* 35 (1837), S. 273 - 277.

teuren eingestellt werden mußte.³⁴⁶ Das 1850 bis 1858 in Leipzig verlegte "Deutsche Kunstblatt", an dem mehrere deutsche Kunstprofessoren, Museumsdirektoren und Kulturbeamte mitarbeiteten, war ein Nachfolgetitel.³⁴⁷

Die genannten Kunstfachzeitschriften richteten ihren Focus auf das aktuelle Kunstgeschehen und berichteten über die zeitgenössische Kunstproduktion, die Konzeption neu entstehender Kunstmuseen und über Maßnahmen zur Erhaltung historischer Denkmäler. Sie veröffentlichten Artikel über Architektur, Malerei und neue künstlerische Techniken, über Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, einzelne Gemälde und Museumsobjekte, Kunstausstellungen im In- und Ausland und die Bestände großer privater Kunstsammlungen. Die Zeitschriften druckten Ausstellungskündigungen, Ausschreibungen von Wettbewerben und Berichte über Künstlerfeste. Außerdem besprachen sie kulturpolitische und kunstpädagogische Fragen wie z. B. das Thema "Kunst im Schulunterricht"³⁴⁸. Sitzungsprotokolle und kurzgefaßte Berichte über die Arbeit einzelner Kunstvereine, so auch über den Hamburger Verein, waren im "Kunstblatt" regelmäßig unter einer eigenen Rubrik "Kunstvereine" zu finden.

Im Gegensatz zu den an eine begrenzte Leserschaft gerichteten Kunstfachzeitschriften sprachen die in Hamburg verlegten "literarischen Unterhaltungsblätter" ein breites bürgerliches Publikum an. Seinem Bedürfnis nach Bildung und Unterhaltung entsprach ein buntes Repertoire vor allem belletristischer Texte wie Gedichte, literarische Kurzformen und

346 "Kunstblatt", Stuttgart-Tübingen 1816 - 1849, Herausgeber: Ludwig Schorn (bis 1842), Karl Grüneisen, Ernst Förster und Franz Kugler.

347 "Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine", Leipzig 1850 - 1858, Herausgeber: Friedrich Eggers.

348 "Über das Studium classischer Kunst auf den Gymnasien", in: *Museum* 33 (1837), S. 261 f.

Fortsetzungsromane. Sachwissen über Künstler, Kunststile und Kunstgeschichte wurde zumeist im Rahmen von Erzählungen, Künstlerbiographien und Reiseberichten unterhaltsam aufbereitet. So druckten die "Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie" in 98 Heftnummern der Jahre 1830/31 die "Briefe in die Heimath" des Hamburger Arztes Dr. Ludwig Wolff, der aus England und Italien ausführlich über seine Kunsterlebnisse in Museen, privaten Kunstsammlungen und Künstlerateliers berichtete.³⁴⁹ Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt, auch der im frühen 19. Jahrhundert schnell anwachsenden kunstgeschichtlichen Literatur für Laien, wurden in den "Originalien" rezensiert, die "Literarischen und kritischen Blätter der Börsenhalle" brachten auch Teilabdrucke kunsthistorischer Monographien, die für Reisende und Museumsbesucher von Interesse waren wie z. B. 1836 aus der "Geschichte der Malerei" des Berliner Kunstsammlers Alexander Graf von Raczynski.

Eine wichtige Rolle im lokalen Kulturbetrieb spielten die "literarischen Unterhaltungsblätter" als Medien journalistischer Kunstkritik. Ludwig Walesrode hatte in dem von ihm mitherausgegebenen "Kompass" eine feste Rubrik eingerichtet, unter der er wöchentlich die in der "Permanenten" Verkaufsausstellung des Kunstvereins neu eingetroffenen Bilder rezensierte. Ein Gegenstand umfangreicher Berichterstattung in der Kulturpresse Hamburgs waren auch die Ausstellungen des Künstlervereins und vor allem die alle zwei Jahre stattfindende "Große" Ausstellung des Kunstvereins. In den "Originalien" erstreckte sich z. B. die Rezension der Jahresausstellung von 1831 über elf Ausgaben.

Die publizistische Kritik lokaler Kunstaussstellungen hob der Herausgeber des "Deutschen Kunstblattes" als eine grundsätzliche "Maßregel" hervor.

³⁴⁹ Ludwig Wolff, Briefe in die Heimath, in: *Originalien* 21 - 52, 63 - 83, 86, 89 - 98, 113 - 134, 141, 142, 144, 146, 151, 155 (1830) und 4, 5, 11, 18, 20, 21, 26, 27, 29 (1831).

Nur diese Form der öffentlichen Qualitätskontrolle könne die Vereinsausstellungen vor "Mittelmäßigkeit" bewahren. Er rief die Kunstvereine als Veranstalter auf, "in den Lokalblättern eine möglichst eingehende Besprechung zu veranlassen und zu fördern", wobei "diese Besprechung vorurteilsfrei, unparteiisch und durchaus unabhängig" zu sein habe.³⁵⁰

Für die meisten Rezensenten waren die Ausstellungen des Hamburger Kunstvereins ein Anlaß, zunächst über den mehr oder weniger fortgeschrittenen "Kunstsinn des gebildeten Publikums" zu rasonnieren und den noch zu geringen Stellenwert der Kunst in der Öffentlichkeit Hamburgs zu beklagen. Diesen allgemeinen Erörterungen folgte die Besprechung des Ausstellungsangebotes. Der Bildinhalt zahlreicher Exponate wurde ausführlich beschrieben und jedes einzelne Kunstwerk einer wertenden Beurteilung unterzogen. Die sukzessive Besprechung in mehreren Heftnummern eines Periodikums war sinnvoll, da das mehrere Hundert Gemälde umfassende Ausstellungsrepertoire während der mehrwöchigen Ausstellungsdauer wechselte und an der Stelle verkaufter Gemälde immer wieder neue Bilder in das Verkaufsangebot einrückten.

Die Exponate der Verkaufsausstellungen stammten überwiegend von Künstlern, die ihr Talent noch unter Beweis zu stellen hatten. Daher nahmen die Kritiker nicht nur zu der "Originalität", sondern auch zu der technischen Ausführung und inhaltlichen Stimmigkeit der Werke Stellung. Nicht selten wurden handwerkliche Fehler entdeckt ("die Landschaft ist sehr mittelmäßig, eine Kuh aber fällt vornüber und ist durchaus verzeichnet"), unverständliche Bildaussagen mit spöttischen Bemerkungen kommentiert ("daß dieser Mann Wilhelm Tell ist, muß der Catalog uns ausdrücklich sagen") oder sogar Verbesserungsvorschläge gemacht ("vielleicht

350 F. Eggers, Die deutschen Kunstvereine, in: *Deutsches Kunstblatt* 39 (25. Sept. 1856), S. 337 - 341, hier: S. 338.

hätte eine zerbrochene Zwingsfeste im Hintergrund, ein Apfelbaum, die Ansicht auf den Vierwaldstädter (sic) See die geschichtliche Spur verstärkt").³⁵¹Einem bekannten Hamburger Künstler bescheinigte der anonyme Rezensent in den "Originalien" 1829, er scheine "ganz der Klasse der Dilettanten anzugehören", einem anderen warf er "Mangel an Studium und Phantasie" vor.³⁵²Es ist anzunehmen, daß ein Maler, der sich mit mehreren Exponaten an der Ausstellung beteiligte, kein einziges Werk in Hamburg verkaufen konnte, wenn die Presse über ihn schrieb: "Er ist ein schlechter Nachahmer Penzl's geworden; - vernachlässigte Zeichnung - schmutzige Farbengebung - überbotene und doch ausdruckslose Stellungen finden sich in seinen sämtlichen hiesigen Bildern - es sind deren sechs, 417 - 422. Es ist wahrhaft zu beklagen, wenn ein ausgezeichnetes Talent auf solche Art unterzugehen droht."³⁵³

Ebenso wie eine derart vernichtende Kritik die Verkaufschancen eines Malers beeinträchtigte, konnte eine positive Rezension dem Künstler auch nützen, den Absatz seiner Werke auf dem lokalen Markt fördern oder ein bestimmtes Preisniveau rechtfertigen. Vermutlich aus dem letztgenannten Grund wurde das teuerste Gemälde der Ausstellung des Jahres 1826, für das der Maler laut Katalogeintrag 160 Louis'or erwartete, dort mit dem Hinweis auf eine lobende Besprechung im "Kunstblatt" verzeichnet.³⁵⁴

351 Ludolf Wienbarg, Die fünfte hamburger Kunstaussstellung, in: *Literarische und Kritische Blätter* 1053 (1835), S. 537 - 549, hier: S. 547.

352 Aphorismen über die diesjährige Kunstaussstellung in Hamburg, in: *Originalien* 51 (1829), S. 401 - 403, 52, S. 410 - 412, 53, S. 417 - 420, 54, S. 429 - 431, 59, S. 465 - 468, 63, S. 498 - 500, 64, S. 507 f., 65, S. 516 f., 70, S. 553 - 556, hier: S. 412 und 419.

353 Johannes P. T. Lyser, Über die dritte Hamburger Kunstaussstellung 1831, in: *Originalien* 46 (1831), S. 361 - 364, 47, S. 369 - 373, 48, S. 377 - 380, 49, S. 385 - 387, 50, S. 393 - 395, 51, S. 401 - 403, 52, S. 409 - 411, hier: S. 379.

354 Es handelt sich um das Bild Nr. 58 von Ludwig Grimm. BibKhH, Verzeichniss der ersten vom Hamburger Kunstverein veranlassten Kunstaussstellung, Hamburg 1826.

Die Bedeutung einer guten Presseresonanz für einen noch jungen, unbekanntem Künstler hebt der Maler Louis Gurlitt hervor. Als eines seiner Werke vom Hamburger Kunstverein angekauft und in "den öffentlichen Blättern" positiv besprochen wurde, war dies ein Anlaß zu "unsäglicher Freude meiner guten Eltern, und reichlich flossen die Freudentränen".³⁵⁵Die öffentliche Anerkennung seiner Leistungen durch die Kunstkritik galt als Beweis seiner Konkurrenzfähigkeit im künstlerischen Wettbewerb, sie verbesserte die Aussicht auf kommerziellen Erfolg und ermutigte den jungen Gurlitt, das eintönige Handwerk der Dekorationsmalerei³⁵⁶ aufzugeben und sich auf das Wagnis einer freien Künstlerexistenz einzulassen.

2. Außer den Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften standen dem kunstinteressierten Bürger für die Vorbereitung eines Ausstellungsbesuchs auch Kataloge zur Verfügung.³⁵⁷Fast jeder zweite Besucher der Hamburger Kunstvereinsausstellungen kaufte ein Exemplar. Mit dem "gemeinnützigen" Preis von einer Courant Mark, so die Angabe im "Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung" von 1841, war dieser nicht teurer als eine Eintrittskarte für die Ausstellung.³⁵⁸

355 Gurlitt, *Jugenderinnerungen*, S. 25.

356 Unter dem Begriff "Dekorationsmalerei" ist eine meist ornamentale Wandmalerei zu verstehen, die dem ausführenden Maler wenig gestalterische Spielräume bot. Den Eltern von Gurlitt verbanden mit dieser Tätigkeit ihres Sohnes "die Hoffnung, daß ich dabei mein Brot verdienen werde", Gurlitt selbst erschien die "in dem Bauerschen Landhaus in Blankenese, in einem Hause auf der Esplanade und bei Senator Meyer in der Catharinenstraße" verbrachte Zeit, "die mir so kostbar war, für mich als Künstler verloren und unwiederbringlich". Gurlitt, *Jugenderinnerungen*, S. 19 und 20.

357 Die Bereitstellung von Katalogen wurde auch im Zuge der Öffnung fürstlicher Gemäldegalerien als eine Maßnahme betrachtet, mit der man "für die größere Benutzung" der Sammlungsbestände sorgen wollte. Vgl. Klemm, *Geschichte der Sammlungen*, S. 239.

358 BibKhH, *Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung im April und Mai 1841*. Von einem Künstler, Hamburg 1841, S. 2.

Bis in die späten 30er Jahre stellten diese Kataloge nicht mehr als Listen dar, die, alphabetisch nach Künstlern geordnet, Bildtitel und häufig auch den Preis des Gemäldes verzeichneten. Da eingewandt worden war, Preisangaben seien "der höheren Würde der Kunst nicht angemessen", druckte der Kunstverein 1837 den Katalog in zwei verschiedenen Versionen: eine mit, die andere ohne Preisangaben.³⁵⁹ Der geforderte gänzliche Verzicht auf die Angabe von Preisen setzte sich dagegen nicht durch. Ein Katalog der 1840er Jahre führte die Ausstellungsstücke nach Gattungen geordnet auf. Die Kenntnis dieser Gattungstypologie gehörte zu dem grundlegenden Orientierungswissen eines gebildeten Ausstellungsbesuchers.³⁶⁰

Einer der ersten "Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung", d. h. ein kommentierter, mit ausführlichen Besprechungen einzelner Exponate versehener Katalog erschien anlässlich einer 1841 in Kooperation mit dem Norddeutschen Gesamtkunstverein veranstalteten Verkaufsausstellung. Der anonyme Verfasser, "ein Künstler", stellt dieses neue Medium als einen "Leitfaden durch die bunte Reihe der in Werth und Geist so verschiedenartigen Kunstleistungen" vor.³⁶¹ Von der Wahrnehmungshaltung der Presse und ihrer oft vernichtenden Kritik distanziert sich der Autor und

359 Zur Diskussion über Preisangaben in Ausstellungskatalogen: Carl Töpfer, "Erste Kunstaussstellung in Hamburg", in: *Originalien* 47 (1826), S. 390 und "Über die diesjährige Kunstaussstellung zu Hamburg", in: *Museum* 33 (1837), S. 259.

360 Siehe z. B. BibKhH, Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung im April und Mai 1841. Von einem Künstler, Hamburg 1841, S. 5. Satirische Bemerkungen zu der Bedeutung dieser Typologie als Nachweis von "Kunstkennerchaft": "Die Maler, von denen doch eigentlich die Malerei herkommt, haben wahrscheinlich nie daran gedacht, die Kunst auf diese Weise abzutheilen. Diese Eintheilung ist vielmehr höchst wahrscheinlich eine Erfindung der Kunstkenner, die solche zu ihrer Bequemlichkeit, und um mehr Gegenstände ihres Urtheils zu haben, aufgebracht haben. Gerade um scharfsinnige und geistreiche Ideen darüber anzubringen, sind diese Eintheilungen sehr geeignet; wie manches Geistreiche läßt sich z. B. darüber sagen, welche Gattung vorzuziehen, welche höher stehe, zu welcher Gattung dieses Bild gehöre u. dergl. mehr." Detmold, *Anleitung zur Kunstkennerchaft*, S. 27 f.

361 BibKhH, Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung im April und Mai 1841. Von einem Künstler, Hamburg 1841.

betont die eigene didaktische Intention: "Einige partheylos und ruhig beurteilende Artikel sollen die Kunstwerke [...] anerkennend und möglichst schonend besprechen, sie sollen den Betrachter vorzüglich auf die Schönheit der Werke hinleiten, als auch in Geist und Idee der Produktion" einführen.³⁶²

"Wir wissen sehr wohl", so der offenbar auch am Motiv der Künstlerförderung orientierte Katalogautor, "was dazu gehört, ein nur mäßig gutes Kunstwerk zu liefern und den Schmerz des strebsamen Künstlers hinreichend zu würdigen, wenn die leichtfertige Kritik ohne Gründlichkeit und Befähigung, ihr absprechendes Urtheil abgibt, daher gedenken wir bei der bestimmten Beurtheilung selbst mittelmäßiger Leistungen, wohl drauf zu achten, ob der Künstler seine Laufbahn noch vor sich hat, oder in wie fern eine spätere günstige Entwicklung nicht mehr zu erwarten".³⁶³ Dennoch blieben die Ausstellungsführer ein Medium der Kunstkritik, die in unterhaltendem, gelegentlich ironischem Ton und trotz des Appells zur Mäßigung mit unverminderter Schärfe geäußert wurde.

Ganz anders als die Kataloge der Kunstverkaufsausstellungen sahen die der "Städtischen Galerie" und der "Kunsthalle" aus. Die ersten Kataloge dieser musealen Institutionen sind unkommentierte Bestandsverzeichnisse, die Künstler, Bildtitel, Formatangaben und eine kurze Bezeichnung des Bildinhalts auflisten. Durch ihre Musealisierung scheinen die Gemälde dem Zugriff der Kunstkritik und deren wertendem Kommentar entzogen. Aber auch der didaktische Ansatz, der den "Führern durch die Hamburger Kunstausstellungen" zugrundelag, findet im musealen Bereich zunächst keine Entsprechung. Über den ersten Katalog der Kunsthalle heißt es im Jahresbericht des Kunstvereins 1870, "bei den Oelgemälden ist die Angabe

362 Ebenda, S. 5.

363 Ebenda.

des Dargestellten auf das Gegenständliche beschränkt, weil über alles Andere das Gemälde selbst sprechen soll." Nicht das kritische Rasonnement, sondern die individuelle, schweigsame und ungestörte Begegnung des Individuums mit dem Kunstwerk scheint die dem musealen Raum angemessene Rezeptionshaltung gewesen zu sein. Erläuterungen bot der Katalog nur, soweit die Betrachtung der Kunstwerke Kenntnisse der antiken Kunst und Mythologie voraussetzte: "Bei den plastischen Werken (den Abgüssen nach Antiken) [sind] die nöthigen kunstgeschichtlichen Erläuterungen ausführlich gegeben".³⁶⁴

Auf die zentrale Bedeutung eines kommentierten Kataloges, ohne den eine öffentliche Galerie ihrer Aufgabe, nämlich "die Bedeutung der Kunst dem Volke klar zu machen", nicht gerecht werde, wies der Maler Feddersen in seinen "Kritiken" hin: "Der Catalog dieser Sammlung ist, statt belehrende Bemerkungen zu enthalten, nichts als ein langweiliges Namens- und Sachregister!"³⁶⁵ Derartige Informationen seien "ja leicht auf dem Werke anzubringen".³⁶⁶ Aus diesem Kommentar ist zu schließen, daß die in der Kunsthalle präsentierten Gemälde in den 1880er Jahren nicht beschriftet waren. Im übrigen seien auch "die Bemerkungen, welche den Werken der antiken Plastik beigegeben sind [...] lange nicht populär genug gehalten".³⁶⁷ Feddersen forderte daher die Erarbeitung eines Katalogs, der "für das Volk wirklich verständlich und nutzbringend" sein würde. Um nicht nur Bildungsbarrieren auszuräumen, sondern im Sinne einer sozialen Öffnung der Kunsthalle auch für finanziell schlecht gestellte Bürger, denen die Anschaffung eines ausführlich kommentierten und daher "dickleibigen und kostspieligen Catalogs [...] nicht möglich ist", schlug Feddersen außer-

364 *Jahresbericht Kunstverein 1870*, S. 13.

365 Feddersen, *Kritiken*, S. 27.

366 Ebenda, S. 4.

367 Ebenda, S. 27.

dem vor: "So mag doch der Staat ein Uebriges thun und den Catalog dem Unbemittelten leihweise unentgeltlich zur Verfügung stellen!"³⁶⁸

Ein explizit auf die Bedürfnisse des kunstinteressierten Laien zugeschnittener Katalog der Gemäldesammlung entstand erst um die Jahrhundertwende. Der erste Kunsthallendirektor, Alfred Lichtwark, maß didaktischen Fragen großes Gewicht bei und konzipierte eine sechsbändige Reihe von illustrierten Katalogen, die als "einführende Handbücher" angelegt waren und "ausführliche Nachrichten über die Künstler" enthielten.³⁶⁹ Damit entschied er sich bewußt gegen das Vorbild großer Kunstsammlungen, deren alphabetisch geordnete Gesamtverzeichnisse "vom Publikum ziemlich wenig benutzt werden und wesentlich dem Gelehrten dienen". Lichtwarks Absicht war es vielmehr, den gebildeten, kunstinteressierten Laien anzusprechen, der Museen besuchte, ohne "wissenschaftliche Voraussetzungen" mitzubringen.³⁷⁰

3. Eine wichtige Informationsquelle für Kunstsammler und die Besucher von Hamburger Kunstaustellungen und Museen war das Hamburgische Künstlerlexikon.³⁷¹ Die "artistische Sektion" des Vereins für Hamburgische Geschichte hatte in ihrer Gründungssitzung am 27. Juni 1839 beschlossen, ein umfassendes Nachschlagewerk aller Hamburger Kunstschaffenden, auch der Ton- und Bühnenkünstler zu erarbeiten. 1854 erschien der Band bildender Künstler. Die Redaktion lag bei Otto Christian Gaedechens, einem Kaufmann und Versicherungsmakler, der seit 1825 dem Kunstverein, zeitweise auch dessen Vorstand angehörte und 1839 in der "artisti-

368 Ebenda, S. 5.

369 Lichtwark, *Verzeichniss der Gemälde*, S. 6.

370 Ebenda, S. 6 f.

371 *Hamburgisches Künstler-Lexikon*.

schen Sektion" des Vereins für Hamburgische Geschichte die programmatische Eröffnungsrede hielt.

Die Verfasser des Künstlerlexikons stützten sich auf Vorarbeiten des Hamburger Malers G. Ludwig Eckhardt. 1794 hatte Eckhardt zusammen mit Johann Michael Speckter, dem Gründer der ersten Lithographieanstalt in Hamburg, die über 300 Seiten umfassenden "Hamburgischen Künstler-Nachrichten" herausgegeben.³⁷² In dem neuen Lexikon wurden über 700 Künstler der Vergangenheit und Gegenwart verzeichnet, sowie die "Besitzer der vorzüglichsten Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen in Hamburg", die Gemäldehändler und Kunstmakler und die Daten der wichtigsten Gemälde-Auktionen, die im 18. und 19. Jahrhundert in der Stadt abgehalten worden waren.

Das Künstlerlexikon war Teil eines umfassenden Inventarisierungsvorhabens, das auf die Bestandssicherung der städtischen kulturellen Überlieferung abzielte. Geplant war, nicht nur alle "Gemälde, Bildhauerarbeiten, Alterthümer und Inschriften, welche sich in den hamburgischen Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden befinden", zu verzeichnen, auch Gemälde mit thematischem Bezug auf die Stadt sowie "ausgezeichnete Werke hamburgischer Künstler, welche sich in hiesigen Familien befinden" sollten katalogisiert werden, "um bei sich ereignenden Todesfällen ein wachsames Auge darauf haben zu können". Gaedecheus wollte außerdem baugeschichtliche Untersuchungen der "hamburger Hauptgebäude" vornehmen lassen und - angesichts des Abrisses von Dom und einigen mittelalterlichen Klöstern - regte er an, "wenn interessante alte Gebäude oder ganze Straßen niedergerissen werden, dieselben vorher zu zeichnen".³⁷³

372 *Hamburgische Künstlernachrichten.*

373 Auszug aus dem Vortrage des Herrn Gaedecheus bei Eröffnung der artistischen Section am 27. Juni 1839, in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte 1 (1841), S. 63 - 65.

4. Zu erwähnen als ein Organ des lokalen Kunstbetriebs sind auch die "Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg", ein Mitteilungsblatt, das einmal jährlich im Dezember erschien und das ausschließlich an die Verlosungs- bzw. Kunstvereinsmitglieder verteilt wurde. Der Vereinsvorstand gab darin einen kurzen Überblick über das Geschehen und die Aktivitäten im abgelaufenen Geschäftsjahr und seinen Rechenschaftsbericht über die Verwendung der Finanzmittel. Es wurden Listen der verlosteten Kunstwerke und der Ankäufe für die öffentliche Galerie abgedruckt sowie ein vollständiges Namensverzeichnis der Mitglieder. Kunstkritische Beiträge sind in diesen Jahresberichten im allgemeinen nicht zu finden, Stellungnahmen zum Kunstgeschehen in der Stadt wurden vor allem im Zusammenhang mit kunstpolitischen Forderungen und Absichtserklärungen oder Berichten über Vereinsaktivitäten abgegeben.

5. Die Entstehung der lokalen Kunstöffentlichkeit war begleitet von einer publizistischen Diskussion, in der Künstler, Journalisten und die Akteure der Kunstvereinsbewegung den bürgerlichen Kunstbetrieb selbst zum Gegenstand der Reflexion und kritischen Auseinandersetzung machten. In diese Kategorie gehört die "Anleitung zur Kunstkennerchaft", ein satirischer Text, den der Rechtsanwalt und Mitbegründer des Kunstvereins Hannover, Johann Hermann Detmold, 1834 veröffentlichte.³⁷⁴ Anhand dieser Schrift läßt sich die Bedeutung der hier vorgestellten Medien der Kunstpublizistik für den Kunstrezipienten veranschaulichen. Im Mittelpunkt der "Anleitung zur Kunstkennerchaft" steht der zeitgenössische Bürger, der sich durch den Besuch von Kunstausstellungen, insbesondere im Gespräch über die Exponate, als "gebildetes" Individuum darzustellen suchte.

374 Detmold, *Anleitung zur Kunstkennerchaft*.

"Mancher hat es bei der ersten Ausstellung gewiß sehr bedauert, daß er kein Kunstkenner war. Er trat schüchtern und ängstlich in die mit Bildern geschmackvoll decorirten Zimmer. Er macht vielleicht auf Bildung Anspruch und muß daher ein Urtheil abgeben."³⁷⁵Verhaltenssicherheit und eine eigene Meinung, die durch Konversationsfähigkeit über das Gesehene unter Beweis zu stellen war, zeichnete, so Detmold, den "gebildeten" Ausstellungsbesucher aus. Argumente und Bewertungen, die mit der Autorität des fachkundigen "Kunstrichters"³⁷⁶ ausgestattet waren, konnte der Ausstellungsbesucher in der Presse finden. Eine der zentralen Funktionen der in Zeitschriften veröffentlichten Stellungnahmen zu kulturellen Themen, aktuellen Ereignissen und insbesondere der Besprechungen der öffentlich präsentierten zeitgenössischen Kunstproduktion bestand darin, der ästhetischen Unsicherheit der "Laien" Orientierung zu geben.

Die publizistische Kunstkritik trug jedoch nicht nur zur Meinungsbildung im Publikum bei. Die Zeitschriftenlektüre erhöhte auch die kommunikative Kompetenz des Lesers auf dem Gebiet der bildenden Kunst, indem sie ihn mit einer spezifischen Begrifflichkeit vertraut machte. "Die Kunstkennerie ist [...] keine Wissenschaft, sondern nur eine Sprache"³⁷⁷. Mit dieser Feststellung bezieht sich Detmold auf die Funktion der bildenden Kunst als Objekt sozialer Kommunikation und die Kunstaussstellung als Ort sozialer Integration derer, die diese "Sprache der Kunstkennerie" verstanden und beherrschten.

375 Ebenda, S. 6.

376 Detmold definiert den "Kunstrichter" als einen "Kenner, der seine Urtheile drucken läßt". Ebenda, S. 14.

377 Ebenda, S. 51.

Die adäquaten sprachlichen Mittel für die Konversation über Kunst stellte Detmold zu einer "Kunstkenner-Phraseologie" zusammen.³⁷⁸ In dieser Sammlung von Fachbegriffen und rhetorischen Versatzstücken, als Handreichung für den Ausstellungsbesucher konzipiert, spiegelt sich in einer Mischung von ernsthafter Belehrung und satirischer Überzeichnung der Sprachduktus wider, in dem auch die in Zeitschriften veröffentlichten Ausstellungsrezensionen abgefaßt sind. Im Sinne Detmolds wären also auch sie als Reservoir anzusehen, das dem Leser das Vokabular für die sprachliche Umsetzung seiner Kunstinteressen bereitstellte.

Die Entstehung der genannten publizistischen Medien, die auf das aktuelle Kunstgeschehen bezogen waren, verdeutlicht die Überzeugung, daß sich die bildende Kunst dem Betrachter nicht "von selbst" erschließe, sondern daß deren Rezeption der Anleitung und Vermittlung von Experten bedürfe. Die zeitgenössische Bezeichnung ihrer Funktion als "Kunstrichter"³⁷⁹ beruhte auf dem Anspruch, ein auf individuellen Geschmack, ästhetische Theorien und kunstgeschichtliche Kenntnisse basiertes Urteil über Kunstwerke abzugeben. Über diese eigentliche Kunstkritik hinaus gewann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fähigkeit an Bedeutung, "nicht bloß die Intention des Kunstwerks nach ästhetisch philosophischen Gesetzen zu ermitteln, sondern sie mit dem Verständnis des Publikums zu

378 Ebenda, S. 56 ff.

379 Der Brockhaus definiert den "Kunstrichter" wie folgt: "Zur wahren Auffassung eines Kunstwerks gehören [...] nicht bloß der allgemeine Kunstsinn, d. h. die Empfänglichkeit für Eindrücke der Kunst, Interesse für Kunstwerke, und Leichtigkeit, sich in der Kunst zu orientieren, sondern vor allen Dingen die individuelle, unbefangene Anschauung des Kunstwerks, und zu seiner wahren Würdigung Kunstgeschmack, d. i. die Fähigkeit, das Kunstschöne von dem Kunstwidrigen zu unterscheiden, und daher auch Kunstkenntniß, d. i. die Kenntniß des Wesens der Kunst und der Künste, insbesondere auch des Technischen, sowie der Geschichte der Kunst. Nur mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, wird man einem Kunstwerke seinen wahren Platz in dem großen Gebiete der Kunst anweisen können, welches der letzte Zweck der Kunstkritik ist. Erst die Vereinigung dieser Eigenschaften macht den wahren Kunstrichter. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon, Leipzig 1845, S. 432.

vermitteln³⁸⁰. Wer waren diese selbsternannten "Richter", die den Anspruch erhoben, das ästhetische Urteil des Laien zu schulen und zu steuern und denen das Publikum die Kompetenz zubilligte, diese öffentliche Vermittlungsaufgabe zu übernehmen?

Über Kunst zu urteilen und zu schreiben war bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts einem Typus von Kennern vorbehalten, wie ihn z. B. der vorgenannte Friedrich von Rumohr (1785 - 1843), einer der einflußreichsten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, oder Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (ca. 1757 - 1822) repräsentieren. Ihre fachliche Legitimation beruhte auf Erfahrungen, die vor allem auf ausgedehnten Reisen zu erwerben waren. Als Berater und Gutachter hatten sie am Aufbau von Fürstengalerien und Kunstsammlungen des Adels mitgewirkt und sich fachliches Wissen in der bildenden Kunst Italiens, Frankreichs und der Niederlande angeeignet. Exemplarisch für ihre Veröffentlichungen sind von Rumohrs "Italienische Forschungen" und "Drey Reisen nach Italien" oder eine Schrift von Ramdohrs, aus der in Kapitel 2.3 dieser Arbeit bereits zitiert wurde: "Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen", ein als Monografie publizierter kommentierter Katalog einer privaten Kunstsammlung, dem eine kunsttheoretische Abhandlung als Anhang beigefügt wurde. Die Besprechung der einzelnen Gemälde diente der Dokumentation und Würdigung des Kunstbesitzes, wobei es eine wichtige Aufgabe des Kritikers war, die Zuschreibung eines Bildes an einen Künstler festzustellen, zu prüfen oder zu bestätigen. Gedruckt wurde der Katalog, um die Sammlung reisenden Kunstliebhabern und Sammlern

380 Ludwig Walesrode, *Der Cicerone. Ein Führer durch die Hamburger Kunst-Ausstellung im Mai und Juni 1858*, Hamburg o. J., S. 76.

sowie jungen Künstlern bekannt zu machen, die private Sammlungen zu Studienzwecken besuchten.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweiterte sich der Kreis der Kunstexperten um eine wachsende Zahl professioneller Kulturfunktionäre, die sich nicht nur wissenschaftlich mit Kunstgeschichte befaßten, sondern sich auch als Organisatoren der entstehenden bürgerlichen Kunstwelt betätigten. Ihre Beteiligung an der öffentlich geführten Debatte über kulturelle Themen war für sie Teil der Wahrnehmung ihrer Aufgaben als Museumsdirektoren, Vorstände von Kunstvereinen oder als Beauftragte städtischer und staatlichen Kultur- und Kunstkommissionen. Für diese Generation von Kunstexperten ist der bereits genannte Franz Kugler (1808 - 1858), Referent für Kunst- und Kulturpolitik im preußischen Kultusministerium, Autor des "Handbuches für Kunstgeschichte" und Herausgeber der Zeitschrift "Museum" ein Beispiel.

Kunsthistoriker wie Rumohr und Kugler wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts in die überregionalen Kunstfachzeitschriften zurückgedrängt. Rumohrs gelegentliche Auftritte in der Hamburger Lokalpresse, für die er kurze Beiträge über die Verkaufsausstellungen des Hamburger Kunstvereins verfaßte, standen im Zusammenhang mit seiner Ehrenmitgliedschaft im Hamburger Kunstverein und seinem Engagement als Förderer und Mäzen einiger norddeutscher Künstler. Eine Ausnahme unter den Kunstkritikern der Lokalpresse war auch der Hamburger Maler und Zeichenlehrer Günther Gensler.³⁸¹ Da Gensler nicht nur ein stadtbekannter Künstler war, sondern auch als "sehr bewandert in der artistischen Literatur" galt, wurden von ihm mehrere Aufsätze über Themen der bildenden Kunst

381 Zu Günther Gensler: *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 84 f.

veröffentlicht, darüberhinaus erstellte er den 1850 erschienenen Katalog der Städtischen Galerie wie auch den ersten Kunsthallenkatalog.

Die meisten Rezensenten, die in den Hamburger Lokalblättern über Kunst schrieben und die Kunstvereinsausstellungen besprachen, waren jedoch weder Kunsthistoriker noch praktizierende Künstler, sondern Schriftsteller, Journalisten oder Zeitschriftenverleger, die sich auf den Kulturbereich spezialisiert hatten. Zu ihnen zählten Dr. Carl Töpfer, ein ehemaliger Schauspieler, Theaterschriftsteller und Herausgeber mehrerer Hamburger Kulturzeitschriften sowie Johann Lyser, der sich als "Schriftsteller und Skizzist für Kunst- und Buchhändler" betätigte.

Mit Ludwig Walesrode³⁸² und Ludolf Wienbarg³⁸³ gehörten auch zwei politisch engagierte Journalisten zu den Kunstrezensenten der Hamburger Lokalpresse. Der Demokrat Walesrode, wegen der Veröffentlichung einer Broschüre mit dem Titel "Unterthänige Reden" (1843) in Königsberg zu Festungshaft verurteilt, war auf der Flucht vor weiterer obrigkeitlicher Verfolgung nach Hamburg gelangt. Dort gab er das bereits erwähnte Unterhaltungsjournal "Der Kompaß" heraus, für das er eine Kunstrubrik schrieb, und verfaßte zwei Führer durch Hamburger Kunstausstellungen. Wienbarg, ein dem "Jungen Deutschland" angehörender Autor, war, nachdem die preußische Zensur seine sämtlichen Werke beschlagnahmt hatte, aus Frankfurt verwiesen worden. Für einige Jahre lebte er in Hamburg und redigierte mehrere Zeitungen und Zeitschriften, u. a. die

382 Zu Ludwig Walesrode (eigentl. Ludwig Cohen): ADB Bd. 40, S. 729. Vgl. auch: Hans Schröder (Hg.), *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, 8 Bde., Hamburg 1851 - 1883, hier: Bd. 7, Stichwort Nr. 4218 und *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*, bearb. von Franz Brümmer, 3. Bd., Leipzig o. J., S. 275 f.

383 Zu Ludolf Wienbarg: ADB, Bd. 42, S. 419 f. Vgl. auch: Schröder, *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller*, Bd. 8 und *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten*, Bd. 3, S. 339.

"Hamburger neue Zeitung" und die "Literarischen und kritischen Blätter der Börsenhalle". In der "neuen deutschen Kunst" suchte er einem "lebendigen Zusammenhang mit unserer jungen Literatur". Wenn der Inhalt eines Gemäldes irgendeinen Anknüpfungspunkt dafür bot, flocht Wienberg in seine Ausstellungsrezensionen politische Parolen ein und äußerte sich so zwischen den Zeilen der Kunstkritik mit liberal-nationalem Pathos zum "Freiheitskampf", zur "Gewissensfreiheit" und der "heiligen Völkerallianz" in Deutschland.³⁸⁴

Die genannten Schriftsteller und Journalisten stellten eine neue Generation von Kunstkritikern dar.³⁸⁵ Sie markierten die Ablösung des klassisch gebildeten Kunstgelehrten durch den modernen Kunstjournalisten und Tageskritiker. Letztere zeichneten sich nicht in erster Linie durch kunsthistorische Fachkenntnisse aus, sondern durch die Fähigkeit, unterhaltsam und allgemeinverständlich über zeitgenössische Kunst zu schreiben. Mit ihren Ausstellungsbesprechungen und Katalogtexten verfolgten sie die Intention, Kunst zu popularisieren und einem breiten bürgerlichen Publikum zu vermitteln. Insbesondere die erzählerischen Motive und die leicht zugängliche Darstellungsweise der Genremalerei boten einen Ansatz für ihre feuilletonistische Kunstkritik. Die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmähliche Ausweitung der Rezipientenschichten, eine überwiegend auf die Genremalerei gerichtete Kunstproduktion, die Verlagerung der Kunstkritik in populäre Periodika und das Auftreten der modernen Kunstjournalisten erweisen sich damit als zusammenhängende Phänomene.

384 "Die fünfte Hamburger Kunstaussstellung", in: *Literarische und kritische Blätter* 1053 (8. Juni 1835), S. 537 - 541 und 1054 (10. Juni 1835), S. 545 - 549.

385 Zu den neuen Autorengruppen und dem neuen Genre journalistischer Kunstkritik vgl. Elke von Radziewsky, *Kunstkritik im Vormärz: dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, Bochum 1983, bes. S. 93 - 101.

Aus der Sicht Rudolf Marggraffs, des Herausgebers der "Münchner Jahrbücher für bildende Kunst", der die Kunstkritik als eine Domäne der Kunstfachzeitschriften zu verteidigen suchte und den neuen publizistischen Tendenzen der Popularisierung bildender Kunst insgesamt skeptisch gegenüber stand, erschienen die Auftritte von Männern wie Töpfer, Lyser, Walesrode und Wienbarg als Anmaßung. Auf ihren neuen Kunstjournalismus reagierte er mit abschätzigen Bemerkungen: "Kritiker sind in gleichem Verhältniß zu den Kunstwerken an Zahl gewachsen. [...] Jetzt hält sich Jeder für befähigt, über Kunst und Kunstwerke zu urtheilen. [...] Die Entwicklung der neueren Kunst selbst und ihre erweiterte Stellung zum Publikum haben diese allgemeine Entfesselung und theilweise Entartung unserer Kunstkritik herbeiführen helfen. [...] Und so hat sich die Kunstkritik, ihrer Selbständigkeit beraubt, aus dem Bereich umfassender Werke, wo sie festen Grund und Boden, aber zu wenig Mittel fand, um in größerer Ausdehnung auf die Bildung des Volkes einzuwirken, auf das bewegliche Gebiet der Tagesliteratur geflüchtet, wo sie nun, selbst wider ihren Willen, an allen Mängeln und Gebrechen derselben theilnehmen muß."³⁸⁶

386 Rudolf Marggraff, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunstkritik, in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst (Leipzig 1838), S. 1 - 23, hier: S. 5 ff.

4. Funktionen bildender Kunst in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts

Kunstvereine, Gemäldeausstellungen, Museen und Kulturzeitschriften bildeten einen institutionellen Rahmen, in dem sich die Kunstkultur des Bürgertums im 19. Jahrhundert entfaltete. Nachdem die Entstehung dieser Formen lokaler Öffentlichkeit untersucht worden ist, soll nun ein Wechsel der Perspektive erfolgen und nach der Bedeutung bildender Kunst für das bürgerliche Individuum gefragt werden.

Nicht der philosophische Diskurs des 19. Jahrhunderts über ästhetische Theorien ist von Interesse, es sollen vielmehr einige wesentliche Elemente der "praktischen Ästhetik des Publikums" (Nipperdey) aufgedeckt werden. Autobiographien und Briefe, in denen über individuelle Rezeptionsvorgänge berichtet wird, sowie Texte der zeitgenössischen populären Ratgeberliteratur sind zunächst nach Aussagen über Wertideen und Wahrnehmungsmuster der Kunstkonsumenten sowie über die Verwendung bildender Kunst im bürgerlichen Alltag zu untersuchen.

Im Hinblick auf die Fragestellung nach den sozial-kulturellen Konstituierungsfaktoren des Bürgertums ist vor allem die gruppenbildende Funktion der Kunstkultur relevant. Im zweiten Teil dieses Kapitels soll daher das widersprüchliche Verhältnis zwischen dem gesellschaftlich integrativen Anspruch und der realen Exklusivität der bürgerlichen Kunstpraxis aufgezeigt werden.

4.1. Wertmuster und Motive bürgerlicher Kunstrezeption

"Aus dem heißen Frühlingstage, aus dem Lärm der Straße traten wir durch den damals noch unbemalten, und darum ruhigen Säulengang in die kühle, stille, von oben beleuchtete Rotunde der Antiken-Galerie ein. Ich hatte nie ein edles Bauwerk, nie ein Werk der Plastik gesehen, und es war mir, als werde ich plötzlich in eine andere Welt, in eine Welt versetzt, von der ich in unklaren Ahnungen wie von einer fernen Heimat geträumt hatte. Ich wußte nicht, wie mir geschah, ich hätte nicht sagen können, was ich dachte; aber die Tränen kamen mir in die Augen, ich mußte die Hände falten, und ich konnte mich nur durch den Gedanken an die Anwesenheit meines Vaters davon zurückhalten, niederzuknien vor Entzücken. Ich genoß zum ersten Male die Seelenbefreiung, welche mir in späteren Jahren so oft durch die Betrachtung des Schönen, durch die Kunst überhaupt, gewährt worden ist [...].

Ich empfand, daß für mich etwas auf der Welt vorhanden sei, das höher stehe als alles mich zufällig Berührende und Verletzende. Mochte ich den Menschen gefallen oder nicht, mochte ich mich verheiraten oder nicht, mochte ich abhängig oder frei sein, mochte man mich gütig oder kalt empfangen: das Schöne war vorhanden auf der Welt, und ich konnte es genießen! Die vollkommene Harmonie, das in sich Beschlossene des Baues, der stille, feierliche Ausdruck in den Köpfen der alten Bildwerke, die sanfte Gemessenheit in den Bewegungen der Gestalten waren mir fremd und vertraut zugleich. Es dämmerte mir damit eine Offenbarung für mein ganzes Leben auf, und wenn ich damals auch weit davon entfernt war, mir klar machen zu können, welchem Zauber ich erlag, so fühlte ich seine Macht über mich deshalb nicht weniger stark und beglückend."³⁸⁷

387 Lewald, *Lebensgeschichte*, Bd. 2, S. 11 f.

In diesen Textpassagen ihrer 1861/62 veröffentlichten Autobiographie beschreibt die Schriftstellerin Fanny Lewald ihren ersten Museumsbesuch. Zusammen mit ihrem Vater, einem Königsberger Kaufmann, besichtigte sie im Frühjahr 1832 die Berliner Kunstsammlungen. Die tiefsten und nachhaltigsten Eindrücke gewann sie in der Rotunde des von Schinkel errichteten Museums, einem zweigeschossigen Kuppelbau mit einer Säulenhalle auf der unteren Ebene, wo antike Statuen zwischen den Säulen und in Wandnischen aufgereiht standen.³⁸⁸

Fanny Lewalds Bericht soll hier weder in erster Linie als ein Dokument romantischer Antikensehnsucht noch im Hinblick auf die spezifische Wirkung gelesen werden, die offenbar von der Raumkonzeption der Rotunde im Berliner Museum ausging.³⁸⁹ Als ein Beitrag zu dem zeitgenössischen Diskurs über Kunst ist dieses autobiographische Fragment vor allem wegen seiner Aussagen über das "Verhältnis von Kunst und Leben" (Nipperdey) im 19. Jahrhundert von Interesse.

Die Begegnung mit Werken der bildenden Kunst wird von der Autorin als ein Transzendenzerlebnis beschrieben. Der Museumsbesuch vermittelt ihr

388 Dieser Teil der Antikensammlung war von Schinkel als "Gesamtkunstwerk" inszeniert worden, das Ausstellungsgegenstände und Architektur in einen engen Wirkungszusammenhang brachte. Schinkel beschreibt die intendierte Funktion der Rotunde so: "Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt". Zitiert nach: Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum*, S. 74 f.

389 Eine als Skulpturensaal vorgesehene zentrale Rotunde wurde in Hamburg im Rahmen einer architektonischen Erweiterung der Kunsthalle (Pläne von 1909) gebaut. In diesem Raumgebilde sei, so die Kunsthistorikerin Margret Dibbern, "eine Formale Anspielung auf die Rotunde des Berliner Alten Museums" zu erkennen und daher von einer "ähnlichen" Bedeutungszuweisung auszugehen, wie sie Schinkel für das Berliner Vorbild definiert hatte. Dibbern, *Hamburger Kunsthalle*, S. 209 - 212.

die Erfahrung einer "anderen Welt". Hervorgerufen wird dieser Eindruck auf die Betrachterin durch das Zusammenwirken der ausgestellten Kunstwerke mit der Architektur, die beim Bau von Kunstmuseen gezielt zur Steuerung der Wahrnehmung eingesetzt wurde. So erscheint der museale Raum, als dessen wesentliche Merkmale Lewald die Stille - im Gegensatz zum Lärm der Stadt - die Kühle und die "edle" Bauweise hervorhebt, als eine Enklave in der städtischen Umgebung.

Fanny Lewald findet in der Antikensammlung ein Ideal repräsentiert. Die museal inszenierten Kunstwerke vermitteln ihr die Erkenntnis des "Schönen", einer aus der alltäglichen Wirklichkeit herausgehobenen Dimension, die sich ihr durch "Zauber" und "Offenbarung" erschließt und deren Erfahrung eine heftige emotionale Erschütterung in ihr hervorruft. Die Kunstbetrachtung erhält offenbar eine kathartische Qualität für die Rezipientin. Dieses Erlebnis der "Seelenbefreiung" stellt die Autorin biographisch in den Kontext ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zwängen und Herabsetzungen, denen sie sich als Frau und Jüdin ausgesetzt fühlte. Das Bewußtsein der Teilhabe an etwas, das "höher stehe", erleichtert ihr die Bewältigung der als bedrückend empfundenen Realität.

Eine in wesentlichen Zügen ähnliche Darstellung findet sich in den "Zeichnungen aus meinem Wanderleben", einem Reisebericht, den der Hamburger Theaterschriftsteller und Zeitschriftenherausgeber Dr. Carl Töpfer im Jahre 1826 in den "Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie" veröffentlichte.³⁹⁰ Auch hier wird die bildende Kunst als eine "Welt der Ideale" bezeichnet, die "mit ihrem Zauberstab unseren Sinn berühr[e]" und eine "Seelen-Feyer" auslöse.

390 Carl Töpfer, Zeichnungen aus meinem Wanderleben, in: *Originalien* 85 (1826), S. 673 - 676; 86, S. 684 - 686; 87, S. 689 - 692; 88, S. 700 - 703; 89, S. 710 - 712.

Ebenso wie Lewald schreibt Töpfer der bildenden Kunst eine tiefgreifende Wirkung auf die psychische Befindlichkeit des Betrachters zu. Ein wesentliches Element der Wahrnehmung von Kunst ist auch nach seiner Darstellung eine gesteigerte Emotionalität, die unter dem kulturellen Einfluß der Empfindsamkeit nach außen gekehrt und durch Sprachlosigkeit und Tränenausbrüche vor dem Betrachtungsobjekt zum Ausdruck gebracht wurde: "Wir standen eine gute Weile in stumme Betrachtung vertieft vor den zwei Meisterwerken da, keiner von uns hatte die Kraft, dem Andern zu sagen, wie sehr diese Bilder ihn anzogen [...] und ein thränengefüllter Blick war die einzige Sprache, die unser Entzücken verkündete."³⁹¹

Die beiden zitierten Berichte stellen charakteristische Beispiele einer Kunstauffassung dar, die in der frühen Romantik begründet und von Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen 1797 erschienenen "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"³⁹² zum ersten Mal programmatisch zusammengefaßt wurde. Kunst veranlasse den Betrachter, so Wackenroder, zu einer "völligen Hingebung der Seele in [einen] fortreißen Strom von Empfindungen".³⁹³

Die bildende Kunst als ein Medium der Emotion aufzufassen, sei ein Spezifikum der bürgerlichen Kultur, so der erste Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark. Er sah in dem "emotionellen Element" das wesentliche Kriterium, durch das sich die "Bürgerkunst" von der "Fürstenkunst" unterscheide. "Unter dem Fürsten hat der Künstler dekorative Leistungen auszuführen, und was er damit auszudrücken hat, ist Freude,

391 Ebenda, S. 711.

392 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: ders., *Werke und Briefe*, Wien 1984, S. 141 - 247.

393 Brief Wackenroder an Tieck vom 5. Mai 1792. Aus dem Briefwechsel zwischen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Johann Ludwig Tieck, in: Wackenroder, *Werke*, S. 368.

Heiterkeit, Anmut, Macht und Sinn, aber niemals Ergriffenheit, Erschütterung, Herzensqual, Versenkung, Andacht, tiefste Sympathie."³⁹⁴Der "Nach-Empfindung"³⁹⁵ dieser tiefgründigen Gefühle und damit der Entschlüsselung künstlerischer Werke fähig zu sein, war für das Selbstbild des bürgerlichen Kunstkenners offenbar von zentraler Bedeutung.

Die Sakralisierung der Kunst ist ein weiteres Charakteristikum der romantischen Kunstauffassung, das eine nachhaltige Wirkung zeigte und das Kunstverständnis des gesamten 19. Jahrhunderts beeinflusste. In sprachlicher Analogie mit dem religiösen Bereich wurde der profane Kunstgegenstand zu einem Kult- und Andachtsobjekt erhoben und der "Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet" verglichen.³⁹⁶

Die räumliche Isolation bildender Kunst aus dem Alltagsleben und deren museale Inszenierung schlug sich in der metaphorischen Bezeichnung von "Bildersälen" als "Kirchen"³⁹⁷oder "Tempel" nieder, "wo man in stiller und schweigender Demut, und in herzerhebender Einsamkeit, die großen Künstler, als die höchsten unter den Irdischen, bewundern, und mit der langen, unverwandten Betrachtung ihrer Werke [...] sich erwärmen"³⁹⁸könne. Diese Verklärung der bildenden Kunst, die mit einem ausgeprägten Geniekult einherging, erhob die Werke der italienischen Meister Michelangelo, Leonardo da Vinci und vor allem Raffaels zu

394 Lichtwark, Alfred, Deutsche Königsstädte [1898], in: ders., *Auswahl seiner Schriften*, Bd. 1, S. 173 - 226, hier: S. 194.

395 *Museum 2* (1833).

396 Wackenroder, *Herzensergießungen*, S. 201.

397 Ein Rezensent der 5. Hamburger Kunstaussstellung vergleicht den "Gemäldesalon" mit den "katholischen Kirchen, deren Ersatz er für uns Protestanten wird". Ludolf Wienbarg, Die fünfte hamburger Kunstaussstellung, in: *Literarische und kritische Blätter* 1053 (8.6.1835), S. 538.

398 Wackenroder, *Herzensergießungen*, S. 201.

"Heiligtümern"³⁹⁹. Die "Sixtinische Madonna" wurde zu einem Gegenstand kultischer Verehrung und die Dresdener Gemäldegalerie zu einem bevorzugten Ziel romantischer "Kunstwallfahrten".⁴⁰⁰

Ist diese Funktion der Kunst als "Religionsersatz" typisch für den bürgerlichen Kunstrezipienten und kennzeichnend für den Kunstbetrieb Hamburgs im 19. Jahrhundert?

Es fällt auf, daß keiner der drei zitierten Erlebnisberichte von Lewald, Töpfer und Wackenroder aus der Perspektive eines in die bürgerliche Männerwelt des 19. Jahrhunderts integrierten Kunstkonsumenten verfaßt wurde. Wackenroder war ein in anti-bürgerlicher Verweigerungshaltung verharrender Jura-Student, der Schriftsteller werden wollte und die "Herzensergießungen" zusammen mit seinem Dichter-Freund Ludwig Tieck während einer gemeinsamen Bildungsreise durch Deutschland schrieb, Töpfer weist in seinem Bericht ausdrücklich auf seinen "Enthusiasmus der Jünglings-Jahre" hin und Fanny Lewald war gerade 21 Jahre alt geworden, als sie in Begleitung ihres Vaters die Antikengalerie besuchte und in die Welt der Kunst "initiiert" wurde. Die genannten autobiographischen Beispiele legen die Vermutung nahe, daß der romantisch-empfindsame Kunstkult eine lebensphasenspezifische Rezeptionsweise bildender Kunst

399 G. Poel (Hg.), Johann Georg Rists Lebenserinnerungen, 3 Bde., Gotha 1884 - 1888, hier: Bd. 2, S. 384.

400 Der im späten 18. Jahrhundert entstandene Mythos der Sixtinischen Madonna und dessen museale Zelebrierung entwickelte eine exzeptionelle Verbreitung und Dauer. Bis in das 20. Jahrhundert war die Rezeptionshaltung von Besuchern der Dresdener Galerie und die Sprache ihrer Berichte über das Betrachtungserlebnis von Pathos und religiöser Metaphorik geprägt. Ludwig Renn erzählt über einen Galeriebesuch während seiner Kindheit um 1900: "Wir standen da. Ich wagte nicht, mich nach meinem Vater umzusehen, denn es war so feierlich wie am Grabe der Großeltern, wenn man beten mußte und nicht wußte, was." Aus Renns autobiographischen Aufzeichnungen geht auch hervor, daß das Motiv des Gemäldes zu dieser Zeit in Form von Billigdrucken aus der Bilderfabrik "bei unseren Dienstboten über den Betten" zu finden war. Ludwig Renn, *Meine Kindheit und Jugend*, Berlin 1974, S. 46.

gewesen ist, die vor allem von einer intellektuellen Jugendelite des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts kultiviert und literarisch verarbeitet wurde.

Auf den Widerspruch zwischen der bürgerlichen Welt und dem "Reich des Schönen", in dem er gemeinsam mit seinem Freund Karl Sieveking, dem späteren Hochschullehrer und Diplomaten, während seiner Jugendzeit gelebt habe, weist der Hamburger Diplomat Johann Georg Rist (geb. 1775) in seiner vermutlich um 1840 verfaßten Autobiographie hin: "Welche Erinnerungen drängten sich aus einer schönen Jugendzeit herzu! Die fröhlichen, ästhetisch-romantischen, ja die geistreichen Stunden [...] und das alles doch so unvollendet, so einseitig, so ohne rechten Haltpunkt. [...] Wie hatten wir die Welt, - wie oft uns selbst mißverstanden, die wir unsere Bestimmung im Reich des Schönen und unsere Freiheit in der Unabhängigkeit von den Banden der bürgerlichen Gesellschaft suchten! [...] Jener Pantheismus des Schönen fand bei mir keinen Anklang mehr."⁴⁰¹ Jenseits der Karenzphase des Jugend- und Studentenalters hätte, so die Konsequenz aus Rists Bemerkung, die rückhaltlose, empfindsame Hingabe des Individuums an die Kunst dessen bürgerliche Existenz gefährden können.

Mit der bildenden Kunst befaßte sich jedoch auch der erwachsene Johann Georg Rist. Während seiner diplomatischen Missionen, die ihn nach Holland, England, Frankreich und Spanien führten, lernte er die Gemäldegalerien zahlreicher Adelssitze kennen, in Madrid die Sammlungen des Escorial und in Paris den Louvre. In seinem Tagebuch notierte er: "Die Woche, in der wir nicht mehrere Morgen dem Auf- und Abgehen in der herrlichen unabsehbaren Galerie des Louvre gewidmet hätten, würde uns verloren geschienen haben. Ich suchte die alten Lieblingsbilder wieder auf,

401 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 75 f.

wir wählten uns neue ... unwillkürlich richteten sich unsere Schritte nach den Heiligtümern, die das der italienischen Malerschule gewidmete Ende umfaßt ... die reichhaltige Ausstellung der neuen Kunstwerke ... gab zu den lehrreichsten Betrachtungen und Vergleichen Anlaß". Rist bekennt, daß er "jedesmal innerlich gehoben und an Anschauungen reicher diese Räume verließ".⁴⁰²

Sämtliche hier zitierten zeitgenössischen Texte belegen Thomas Nipperdeys These einer "quasi religiösen Funktion", welche die bildende Kunst im Zuge ihrer Verbürgerlichung erhielt.⁴⁰³ Indem die Religion im Prozeß der Säkularisierung ihr "Interpretationsmonopol" verlor, vollzog sich ein Aufstieg der Kunst zu einem Medium von Sinnreflexion und Sinnpräsentation. Bereits Max Weber machte in seinen Aufsätzen zur Religionssoziologie auf diese funktionale Analogie von Religion und Kunst aufmerksam: "Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion einer, gleichviel wie gedeuteten, innerweltlichen Erlösung: vom Alltag und, vor allem, auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus. Mit diesem Anspruch aber tritt sie in direkte Konkurrenz zur Erlösungsreligion."⁴⁰⁴

Johann Georg Rist erlebte bildende Kunst jedoch nicht nur in der "idealen Welt" des Louvre, sondern auch als ein Gestaltungsmittel sozialer Kontakte: in Paris, wo er als Diplomat bei "litterarischen Thees oder Abendversammlungen" gesellschaftliche Konnektionen pflegte. Dort waren

402 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 362 f. und 258.

403 Nipperdey, *Wie das Bürgertum*, S. 24.

404 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen ⁵1963, S. 555. Über die Kunst als kulturelles Phänomen bei Max Weber siehe auch: Friedrich Jaeger, *Der Kulturbegriff im Werk Max Webers und seine Bedeutung für eine moderne Kulturgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 18 (1992), S. 371 - 393, bes. S. 388.

immer auch einige "Liebhaber der Kunst" anwesend, die sich damit beschäftigten, "Bücher zu durchblättern oder Kunstwerke zu schätzen" und zu deren Unterhaltung es gehörte, daß "ein neuer Kupferstich, ein altes Gemälde, ein seltener Druck kritisiert" wurde.⁴⁰⁵In Hamburg war Rist in einen ähnlich strukturierten, elitären Kreis integriert, den der Kaufmann und Diplomat Karl Sieveking in seinem Landhaus versammelte und dem - nach Rists Definition - angehörte, wer "sich durch Sitte, Gelehrsamkeit, Kunst, Stand oder gute Empfehlung bemerklich machte".⁴⁰⁶ Dort lernte er auch einige Künstler kennen.

In der Absicht, sich "mehr mit Gegenständen der Kunst zu beschäftigen" und seine "unbedeutenden Kenntnisse von Blättern und Handzeichnungen zu mehren", schloß sich Rist 1822 einem kleinen Kreis von "Kunstfreunden" an, "der sich jeden Monat [...] versammelte, um Kunstsachen zu sehen und sich darüber zu besprechen".⁴⁰⁷"Belehrende Unterhaltungen",⁴⁰⁸ die dazu dienten, "Kenntnisse" auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu vermitteln und zu erweitern, gehörten zu den zentralen Bildungsaktivitäten der Kunstvereinsbewegung. Bei diesen Veranstaltungen wurde nicht nur das intuitive "Kunsterlebnis" gepflegt, sondern eine "Kunstkennerschaft" angestrebt, zu der die Aneignung von Wissen um technische Fragen und kunsthistorische Zusammenhänge, vor allem aber die Ausbildung von ästhetischer Sensibilität und Urteilsfähigkeit gehörte. Anhand von Kupferstichen und Zeichnungen, die in einer vereinseigenen Sammlung zusammengetragen wurden, befaßte man sich mit den kunstgeschichtlich bedeutsamen Werken vergangener Epochen, lud aber auch Künstler ein, um mit ihnen über die Kunst der eigenen Zeit zu sprechen.

405 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 262 f.

406 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 50.

407 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 3, S. 95 f.

408 *Jahresbericht Kunstverein 1864*.

Rist interessierte sich also nicht nur für die im Museum inszenierten Meisterwerke vergangener Kunstepochen, sondern auch für die Kunst seiner eigenen Zeit. Den Hamburger Maler Otto Runge und den aus Lübeck stammenden, in Rom lebenden Johann Friedrich Overbeck, der von Zeitgenossen als "hanseatischer Raphael" bezeichnet wurde,⁴⁰⁹ hebt er besonders hervor. Ihre Werke betrachtete er als eine "Verknüpfung der schönen Form mit den höchsten Gedanken".⁴¹⁰ Mit dieser Bemerkung spricht Rist eine zeittypische Wahrnehmungshaltung an, die der bildenden Kunst die Aufgabe zumaß, "Vehikel" zu sein, "durch welches wir den Idealen Gestalt geben".⁴¹¹ Das Selbstverständnis des Kunstkenner beruhte nun darauf, diesen Gehalt des Kunstwerks "mit Sinn und Gefühl verstehen" zu können,⁴¹² d. h. zur "Auffindung der Schönheit des malerischen Vortrags" und zum "Verständniss des Ideengehalts, welcher hier verborgen liegt", fähig zu sein.⁴¹³

Einige Jahre nach der Konstituierung des Kunstvereins engagierte sich Rist auch im Vorstand des Verlosungsvereins. Über die Vorbereitung der ersten Kunstlotterie berichtet er: "Wir hatten über 2.600 Mark zu disponieren und kauften recht hübsche Sachen, alle von neueren Künstlern, die ich zur allseitiger großer [sic] Freude der Hausgenossen in Verwahrung nahm, und die die Wohnzimmer gar freundlich schmückten."⁴¹⁴ Diese Bilder waren für ihn keine Objekte, die er - wie die Arbeiten Runges und

409 Heinrich Sieveking, Karl Sieveking 1787 - 1847. Lebensbild eines hamburgischen Diplomaten aus dem Zeitalter der Romantik, Hamburg 1923, S. 644.

410 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 44.

411 "Kunstgedanken", in: *Museum* 44 (1837), S. 348.

412 Franz Kugler, Andeutungen über Bildung des Kunstsinnes im Volk, in: *Museum* 11 (1833), S. 83 - 86 und 12, S. 91 - 93, hier: S. 92.

413 E. Braun, Den Anfang des Kunststudiums macht man am besten mit einem reichhaltigen, aber überschaulichen Werke, in: *Deutsches Kunstblatt* 6 (1851), S. 41 - 42, hier: S. 41.

414 Poel, *Rists Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 161.

Overbecks - in meditativer Versenkung betrachtete und mit "tiefer forschendem Sinne"⁴¹⁵ zu erfassen suchte. Die als Losgewinne ausgesetzten Bilder dienten einem weitaus profaneren Zweck - als "hübsche" Schmuckgegenstände an den Wänden seiner Wohnung.

Für Johann Georg Rist war der Umgang mit Kunst ein essentieller Bestandteil seines geistigen und sozialen Lebens. Seine Darstellung verschiedener Erfahrungsräume und Aneignungsweisen bildender Kunst läßt ein differenziertes Bild des Kunstkonsums eines Gebildeten im frühen 19. Jahrhundert entstehen. Rist war eingebunden in den Diskurs einer Elite, die Kunst als ein autonomes, höchste geistige Erkenntnisse vermittelndes Medium rezipierte. Andererseits gehörte er in Hamburg zu den Wegbereitern der Kunstvereinsbewegung, die sich mit den realen Bedingungen des Kunstbetriebs und der Existenz des Künstlers befaßte und bestrebt war, der bildenden Kunst im bürgerlichen Alltag mehr Geltung zu verschaffen.

Diese beiden unterschiedlichen Praxisformen der Kunstaneignung reflektieren ein zeitgenössisches Wertmuster, das die "Geniekunst" und die Produkte des künstlerischen "Talents" zwei separaten Kunstsphären zuordnete: "Die Kunst, deren Geschäft es ist, das Leben zu verklären und zu veredeln, verfolgt ihre Bestimmung in zwiefacher, unterschiedener Weise. Sie bringt auf der einen Seite selbständige, für sich gültige Werke hervor, welche in abgeschlossener Vollendung ein eigenthümliches, nur seinen eigenen Gesetzen folgendes Dasein haben und den Beschauer aus der Gegenwart in einen erhöhteren Zustand des Lebens hinüberführen. [...] Sie hat aber auch, auf der anderen Seite, die Bestimmung, das wirkliche Leben zu durchdringen, die Umgebungen des Menschen zu verschönern, seinen Bedürfnissen eine edle Form zu geben, seinen Sinn an Maass, Verhältniss,

415 Ebenda, S. 45.

Ordnung und Gesetz zu gewöhnen.⁴¹⁶Überwiegend an den letztgenannten Funktionsbestimmungen bildender Kunst orientierten sich die Kunstvereine, deren Programm die "Förderung der Kunst, Bildung des Geschmacks und Verbreitung des Kunstsinnes über alle Verhältnisse des Lebens und der Gesellschaft" war.⁴¹⁷

"Förderung der Kunst" hieß zunächst, Künstlern, die "das Zeugnis höherer Befähigung hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen genöthigt waren" - gemeint sind damit wohl die vom Bürgertum gefragten, für den Künstler jedoch wenig attraktiven Tätigkeiten der Dekorationsmalerei und des Porträtierens - "Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben".⁴¹⁸Dabei sollten sie, so der Vorsitzende des Hamburger Kunstvereins, auch erwerben können, "was bei aller Hoheit des idealen Strebens doch keiner entbehren möge, die materiellen Mittel, die das Erdenleben einmal fordert."⁴¹⁹

416 "Ueber den Beruf und die Bildung des Künstlers", in: *Museum* 1 (1836), S. 1 - 7, hier: S. 2. Den "Künstler als Mensch des 19. Jahrhunderts" und die im Kontext der Klassik und Romantik ausgeprägte Auffassung des Künstlers als Genie untersuchte: Ute Frevert, *Der Künstler*, in: Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt, *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1999, S. 292 - 323.

417 "Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt", in: *Kunst-Blatt* 14 (Stuttgart 16.2.1832), S. 53 - 55, 15 (21.2.1832), S. 57 - 60, 16 (23.2.1832), S. 61 - 64, 17 (28.2.1832), S. 65 - 67, 18 (1.3.1832), S. 69 - 71, hier: S. 57.

418 "Über die Kunstvereine", *Museum* 11 (1836), S. 81. Die "Dienstleistung" des Porträtierens blieb selbst für einen der angesehensten und im Hamburger Kunstbetrieb sehr erfolgreichen Künstler wie Hermann Kaufmann, ein wesentlicher Tätigkeitsbereich und eine unverzichtbare Einnahmequelle. Aus dem 1838 bis 1841 geführten Tagebuch Kaufmanns geht hervor, daß er mit Porträtaufträgen und "freien" Gemäldeprojekten grundsätzlich zeitlich parallel beschäftigt war. Über das Porträtieren als Dienstleistung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts: Joachim Grossmann, *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786 - 1850*, Berlin 1994, S. 21 - 24.

419 Arnold Otto Meyer, Rede zur Eröffnung des neuen Ausstellungslocals des Hamburger Kunstvereins, in: *Jahresbericht Kunstverein* 1884, S. 15 - 18, hier: S. 18.

Um das soziale Vorhaben der Künstlerförderung zu realisieren, traten die Kunstvereine als uneigennützig, nicht gewinnorientierte Vermittler zwischen Künstlern und bürgerlichem Publikum auf. Mit den Verlosungen und Verkaufsausstellungen schufen sie Strukturen, die mäzenatisches Engagement und Marktmechanismen verbanden. Indem Bilder von Künstlern, die als förderungswürdig galten, aufgekauft und unter den Lotterieteilnehmern verteilt wurden, praktizierte der Verlosungsverein ein "kollektives Mäzenatentum", u. a. mit der Zielsetzung, "den Grundsätzen der wahren Kunstförderung zu genügen und bei seinen Ankäufen mitunter auch weniger vollendete Kunstwerke aufstrebender Künstler zur Verlosung anzukaufen und die Mitglieder auf das Talent jüngerer Künstler aufmerksam zu machen."⁴²⁰

Um der materiellen Existenz des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft eine dauerhaft tragfähige Basis zu geben, favorisierten die Kunstvereine jedoch nicht das mäzenatische Prinzip, sondern die Schaffung eines Marktes, auf dem die Kunstwerke dem Käufer unmittelbar als Ware angeboten wurden. Im übrigen sollten die öffentlichen Verkaufsausstellungen "unter den Künstlern selbst den Geist des Wettewifers erwecken".⁴²¹

Diese Verbindung von Kunst, Konkurrenz und Kommerz fand in der Öffentlichkeit offenbar keine einhellige Zustimmung. Gegen die "kunstbrünstigen Idealisten" seiner Zeit mußte der Verfasser des Ausstellungskatalogs 1856 die vom Hamburger Kunstverein veranstalteten Verkaufsausstellungen verteidigen: "Es kann der Kunst nur zum Heile gereichen, daß sie, wir sprechen das verketzerte Wort jetzt gelassen aus, auch gewerblich an der Concurrenz aller der Zeit dienenden Fähigkeiten und

⁴²⁰ *Jahresbericht Kunstverein 1857.*

⁴²¹ Stichwort "Ausstellung" in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon, Bd. 1, 1843, S. 662.

Thätigkeiten Theil nimmt, um von den Zeitgenossen neben der Anerkennung auch den Lohn ihrer Bestrebungen entgegen zu nehmen, oder um die Sache praktisch wie sie ist auszudrücken, um Abnehmer zu suchen und zu finden".⁴²²

Als Käufer wollten die Kunstvereinsausstellungen ein breites bürgerliches Publikum gewinnen, das Gemälde erwarb, um sie im Haus als Wandschmuck zu verwenden. Die Ausstattung der häuslichen Umgebung mit Kunstwerken knüpfte durch die Zielsetzung der "Geschmacksbildung" an die bürgerliche Bildungsidee an. Geschmack, definiert als "gebildetes Schönheitsgefühl"⁴²³, war gemäß der idealistischen Philosophie des 19. Jahrhunderts ein Element der geistigen, moralischen und affektiven Bildung des Individuums. Medien dieses ästhetischen Bildungsprozesses sollten nicht nur Museen und Kunstaustellungen, sondern auch "gute Gemälde" sein, die "sich als Zimmerverzierungen stets unseren Blicken zeigen" und "sicher einen Einfluss auf unsere Affekte haben".⁴²⁴

Parallel zu der Durchsetzung von Bilderschmuck als einem elementaren Bestandteil bürgerlichen Wohnkultur verlief die steigende Umsatzentwicklung der öffentlichen Kunstaustellungen. "Wohlgefallen an einer schönen und würdigen Ausschmückung der täglichen Wohnung", so die Zeitschrift "Museum" 1834, sei "überall der erste Grund zum Anschaffen von Kunstwerken".⁴²⁵ Das galt wahrscheinlich auch für einige Sammler des 19. Jahrhunderts, die ihre Kunstbestände nicht mehr - nach der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts - in einem separaten "Bildercabinet" aufbe-

422 Ludwig Walesrode, *Der Cicerone. Ein Führer durch die Hamburger Kunstaustellung im April und Mai 1856*, Hamburg 1856, S. 3.

423 Stichwort "Geschmack" in: J. S. Ersch und J. G. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Bd. 63, Leipzig 1856, S. 91.

424 *Museum* 44 (1837), S. 348.

425 *Museum* 28 (1834), S. 223.

wahrten oder dafür eigene Galeriegebäude errichten ließen wie die Hamburger Kaufleute Conrad Hinrich Donner (1774 - 1854)⁴²⁶ und Eduard F. Weber (1830 - 1907). Gemäldesammlungen wurden häufig auch, wie u. a. das 1844 verfaßte Testament des Hamburgers Hartwig Hesse dokumentiert, über die Wände der Wohn-, Schlaf- und Repräsentationsräume des Hauses verteilt, das der Sammler bewohnte. In den Wohnbereich integriert war auch der Kunstbesitz des Senators Martin Johann Jenisch (1793 - 1857), der eine der größten Sammlungen moderner Malerei der ersten Jahrhunderthälfte in Hamburg zusammentrug und damit ein Sommerhaus in Flottbek bei Hamburg und ein Landgut in Holstein ausstattete.

Kunst als Wandschmuck hatte die Aufgabe, "Schönheit, Anmuth, ästhetisches Wohlgefallen in das Haus zu bringen". Durch den "Reiz der künstlerischen Harmonie" sollte sie "das Gefühl der Befriedigung, der Behaglichkeit, des Glücks in unseren vier Wänden fördern".⁴²⁷In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden umfassende Konzepte bürgerlicher Wohnkultur entworfen und in Ratgebern wie dem 1871 erschienenen Handbuch "Die Kunst im Hause" zusammengefaßt. Das darin entfaltete Raumausstattungsprogramm wies der bildenden Kunst eine reine Schmuckfunktion zu: Der Kunstliebhaber und Sammler von Gemälden "denkt an die Schönheit des Einzelnen und genießt dieselbe", bei der Verwendung von Bildern als Wandschmuck jedoch "tritt der Standpunkt der Decoration in sein Recht ein".⁴²⁸

426 Über den Museumspavillon, von Gottfried Semper nach Plänen von 1834 auf dem Landsitz Donners für dessen Skulpturensammlung erbaut: Martin Fröhlich, Gottfried Semper, München 1991, S. 52 f. Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausstellungskatalog Albertinum Dresden 1979, S. 118 u. 120.

427 Jacob Falke, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871, Vorwort (ohne Seitenzählung).

428 Ebenda, S. 240.

Im Zuge der Durchsetzung historisierender Einrichtungsstile wurde vor allem die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts als Wandschmuck empfohlen. "Unsere modernen Staffeleigemälde ... entstehen im Atelier ganz selbstständig, ohne alle Rücksicht auf die Wand, welche sie einmal schmücken sollen; sie tragen ihr ästhetisches Ziel allein in sich, um alles Andere unbekümmert. Es kann somit nicht ausbleiben, daß sie mit den Bedingungen des Raumes in Conflict kommen".⁴²⁹

Für die Eignung eines Gemäldes als Wandschmuck wurden Kriterien formuliert wie z. B. ein "kalter oder warmer Ton" der Farben oder eine "wahrhaft vornehme Ruhe",⁴³⁰ die ein Bild ausstrahlte. Das Gemälde sollte sich einfügen lassen in ein dekoratives Arrangement, zu dem auch Gobelins, Porzellanteller, Waffen und Jagdtrophäen gehören konnten - vor allem auf die "richtige Mischung" kam es an: "Kunstgegenstände aller Art, Statuetten, Büsten in den Ecken und auf Consolen, moderne Bilder mit ihrem lebhafteren, bunteren Colorit, Prachtbände und Kupferwerke auf den Tischen, all das vermag in der glänzenden Mannigfaltigkeit seine Stelle zu finden."⁴³¹

Ina von Wedell, die Autorin des im späten 19. Jahrhundert erschienen Ratgebers "Mein Haus, mein Stolz"⁴³² empfahl, das Bildprogramm auf die jeweilige Funktion des Raumes abzustimmen. Nach ihrem Ausstattungskonzept eines anspruchsvollen Bürgerhauses galt für Salon und Herrenzimmer die allgemeine Regel, daß "wertvolle Oelgemälde immer der

429 Ebenda, S. 237 f.

430 Ebenda, S. 239.

431 Ebenda, S. 394.

432 Ina von Wedell, *Mein Haus mein Stolz. Ein praktischer Ratgeber für alle, welche ihr Heim zeitgemäß einrichten und Geselligkeit pflegen wollen*, Stuttgart o. J., S. 46, 66, 72, 75 und 113.

vornehmste Wandschmuck⁴³³ seien. Im Speisezimmer sollten "rings an den Wänden entlang [...] durch Holztäfelung voneinander getrennte Landschaftsbildchen" aufgehängt werden, "hier die brandende See, dort das stille Alpenthal, in dem der Hausherr allsommerlich Erholung sucht, hier eine südliche, farbenglühende Gegend, daneben eine Architekturstudie".⁴³⁴ Im "Boudoir", dem "Privatkabinett" der Hausherrin: "Eine bescheidene Auswahl guter Kunstwerke, möglichst mit Beziehungen zum Leben der Bewohnerin, zu ihrer Heimat, ihrem Elternhause, oder auch Gaben befreundeter Künstler, mit denen sich außer dem sachlichen noch ein persönliches Interesse verknüpft".⁴³⁵ In das Schlafzimmer gehörten "nur wenige Kupferstiche mit religiösen Sujets [...], ein Aquarell des liebgewonnenen Vaterhauses u. dergl."⁴³⁶

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die "Kunst im Hause" zu einem vornehmlichen Zuständigkeitsbereich bürgerlicher Frauen. Die Kompetenz, "mit künstlerischem Tacte den Salon zu beherrschen"⁴³⁷ wurde ihnen als Bildungsziel vorgegeben oder aufgrund ihres "Geschlechtscharakters" zugeschrieben - nach dieser Auffassung war Geschmack dem weiblichen "Geschlechte angeboren".⁴³⁸ Mit der Aufforderung, "der Wohnung unseren Charakter aufzudrücken",⁴³⁹ wurde die Gestaltung der häuslichen Umgebung zu einem Ausdrucksmittel individueller Identität erklärt und ideologisch zu einem Bereich weiblicher Selbstverwirklichung aufgewertet. Während der bürgerliche Mann ein Leben führe, "welches der Ausbildung seines Schönheitssinnes hinderlich sei",⁴⁴⁰ könne die Frau bei

433 Ebenda, S. 72.

434 Ebenda, S. 86.

435 Ebenda, S. 66.

436 Ebenda, S. 113.

437 Falke, *Kunst im Hause* (1882), S. 395.

438 Falke, *Kunst im Hause* (1871), S. 349.

439 Falke, *Kunst im Hause* (1882), S. 396.

440 Falke, *Kunst im Hause* (1871), S. 348 f.

der Ausstattung des Hauses "Künstler wenigstens in der Wahl"⁴⁴¹ der Gestaltungsmittel sein und so einen spezifisch weiblichen Bildungsauftrag erfüllen. Indem sie das "Schöne im Hause fördert und ihren eigenen Geschmack und den ihrer Familie und ihrer Umgebung bildet, arbeitet sie mit an der Bildung der Nation, an der Cultur der Menschheit."⁴⁴²

Für den bürgerlichen Mann wurde die bildende Kunst zu einem Bereich der Kompensation, bezogen auf die Anforderungen, die der Arbeitsalltag an ihn stellte. Im Umgang mit der Kunst könne sich der Mensch "bilden und befähigen, erleuchten und kräftigen für seine praktische Tätigkeit in Familie, Beruf und Staat".⁴⁴³ Wie in einer "Rede zur Eröffnung eines neuen Ausstellungslocals" 1884 im Kunstverein Hamburg formuliert wurde, sollte die Kunstaussstellung "den Kaufherren, wenn sie ermüdet von dem Geschäftstreiben unruhiger Stunden Erholung suchten, diese ihnen in der idealen Welt der Kunst ermöglichen".⁴⁴⁴ Ebenso wie die öffentliche Kunstaussstellung, hatte auch die "Kunst im Hause" zur Regeneration der Arbeitskraft des bürgerlichen Mannes beizutragen. "Wenn er heimkehrt, arbeitsmüde und der Erholung bedürftig, so verlangt ihn nach ruhigem Genuß, ihn erfreut die Stätte, die er sein nennt, und die ihm die Frau behaglich und anmuthig bereitet und mit reizenden Gegenständen verschönert hat."⁴⁴⁵

"Leere Tische, nackte Wände, kahle Flächen sind nirgends so unerträglich wie im Salon, ... wo das Gespräch, tausend Dinge berührend, überall nach

441 Falke, *Kunst im Hause* (1882), S. 395.

442 Falke, *Kunst im Hause* (1871), S. 351.

443 *Jahresbericht Kunstverein*, 1865, S. 9.

444 Arnold Otto Meyer, Die Eröffnung des neuen Ausstellungs-Locales des Hamburger-Kunstverein, in: *Jahresbericht Kunstverein* (1884), S. 15 - 18.

445 Falke, *Kunst im Hause*, S. 348.

Anregung sucht"⁴⁴⁶. Die Bedeutung der "Kunst im Hause" für die Pflege bürgerlicher Geselligkeit expliziert das im späten 19. Jahrhundert von Helene Stökl verfaßte, bezeichnenderweise unter dem adeligen Autoren-pseudonym "Constanze von Franken" publizierte Handbuch "Wovon soll ich reden? Die Kunst der Unterhaltung"⁴⁴⁷. Die "Oberflächlichkeit" der Konversation war nach Auffassung der Autorin eine "Grundbedingung des Wohlbefindens der Gesellschaft", die sich im bürgerlichen Salon versammelte.⁴⁴⁸ "Leicht und angenehm plaudern zu können" galt als eine "in allen geselligen Kreisen hochgeschätzte Kunst", die nach zeitgenössischer Auffassung Frauen besser beherrschten als Männer. Letzteren gelinge es zumeist nicht, "den Schatz ihres Wissens ... in das Kleingeld der geselligen Unterhaltung umzuprägen".

Anekdoten, Tagesneuigkeiten, Reisen, Theater, Musik und die bildende Kunst galten als angemessene und allgemein akzeptierte Inhalte der im Salon geführten Gespräche. "Reich an anregendem Stoff" seien vor allem die Feuilletons bedeutender Zeitungen, sie wurden als ein Reservoir von "alle Gebildeten angehenden, für die gesellschaftliche Unterhaltung zu verwertenden Sachen" empfohlen.⁴⁴⁹Förderlich auf die Konversation sollte sich auch die Ausstattung der unmittelbaren räumlichen Umgebung auswirken, in der die gesellige Veranstaltung stattfand. Im Salon arrangierte "illustrierte Prachtwerke, Kunstalben,⁴⁵⁰Gemälde, Photographien,

446 Falke, 1882, 394.

447 Constanze von Franken, *Wovon soll ich reden? Die Kunst der Unterhaltung*. Ein praktisches Handbuch mit Anleitungen, Musterbeispielen, (Zwiegespräche usw.) für die verschiedensten Anlässe und Vorkommnisse im modernen gesellschaftlichen Leben und Verkehr, für Damen und Herren, Stuttgart 1908.

448 Über die Bedeutung häuslicher Geselligkeit für die Konstituierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert: Gisela Mettele, *Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus*, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 155 - 169.

449 Ebenda, S. 129.

450 Ein solches Album im Folioformat, angekündigt als ein "recht interessantes nebst anderen ähnlichen Prachtwerken auf Gesellschaftstischen aufzulegendes Werk", gab der Hamburger Kunstverein 1870 in Zusammenarbeit mit der "Gesellschaft für vervielfälti-

Stahlstiche, Statuetten, Büsten, antike oder moderne Kunstgegenstände" boten nach Aussage der Handbuchautorin "leichten Anlaß, eine Unterhaltung anzuknüpfen, die auch ohne besondere Kunstbildung interessant und fesselnd geführt" werden könne.⁴⁵¹

Die zunehmende Verwertung bildender Kunst als Requisit der bürgerlichen Wohn- und Geselligkeitskultur wurde begleitet von kritischen Kommentaren, die sich u. a. mit der Frage befaßten, ob die erklärten Ziele der Kunstvereinsbewegung - Förderung der Künstler und Bildung des Publikumsgeschmacks - im Zuge der Ausweitung des bürgerlichen Kunstkonsums zu verwirklichen seien. Im Spiegel einiger kulturkritischer Kommentare erscheinen die Gemäldelotterien und die Verkaufsausstellungen als Veranstaltungen, die in erster Linie das Bedürfnis des städtischen Bürgertums nach luxuriösem Konsum und seichter Unterhaltung befriedigten. Gemessen am Wertmaßstab des bürgerlichen Bildungsideals und der Intention der Künstlerförderung, so die um die Mitte des Jahrhunderts geäußerte Kritik, sei der zeitgenössische Kunstbetrieb wenig ertragreich.

Das Bestreben der Kunstvereine, "den Sinn für das Schöne in immer weitere Kreise zu verpflanzen" setze die Kunst der Gefahr aus, "zu der Menge herabzusteigen, der wechselnden Mode zu dienen, dem Geschmack des Publikums zu huldigen statt ihm reformatorisch gegenüberzutreten; statt ihrer Würde durch Erhebung und Veredlung des Gemüthes treu zu sein, sucht sie als ein verführerischer Luxus sich einzuschmeicheln", heißt es

gende Kunst" in Wien heraus. Es handelte sich dabei um ein Sammelalbum für eine Serie von Kupferstichen, die in den folgenden Jahren als Vereinsblätter an die Mitglieder verteilt wurden. Als Höhepunkt dieser Aktion erhielten langjährige Mitglieder 1884 einen Abdruck des Rafael-Gemäldes "Schule von Athen". *Jahresbericht Kunstverein 1869*, S. 9 und *Jahresbericht Kunstverein 1882*, S. 8 - 12.

451 Ebenda, S. 140.

1861 in dem von Bluntschli und Brater "in Verbindung mit deutschen Gelehrten" herausgegebenen "Deutsche Staats-Wörterbuch".⁴⁵²

Die bildungsbürgerliche Skepsis bezog sich auf eine von Marktmechanismen bestimmte, absatzgerichtete Kunstproduktion, die den Erwartungen und Bedürfnissen des kunstkaufenden Publikums gerecht werden wollte. Die Orientierung der Künstler am Geschmack der Käufer, warnte der Brockhaus 1843 unter dem Stichwort "Ausstellung", führe jedoch zwangsläufig zu einem Qualitätsverlust der Kunst, denn "sentimentale, glänzende Toilettenstücke werden beifälliger aufgenommen als Gemälde, denen der Stempel eines ernsten, strengen und großen Talents und Strebens aufgedrückt ist."⁴⁵³ Die Künstler würden unter dem Druck dieser Nachfrage, so ein 1837 in der Zeitschrift "Museum" veröffentlichter Beitrag, zu "rasch arbeitenden Unterhaltungsmalern" degradiert.⁴⁵⁴

"Die Kunst der Gegenwart [...] Sie will vor allen Dingen gefällig sein, wie Faust von den Künsten fordert, mit welchen Mephisto ihm 'die Zeit würdig zu vertreiben' verspricht".⁴⁵⁵ Zu dieser Diagnose der Kunstzustände sieht sich der Kritiker Ludwig Walesrode nach einer Besichtigung der 1858 in Hamburg veranstalteten Kunstausstellung veranlaßt. Bilder, in denen sich eine "elegante Salonwelt ... widerspiegelt" [sic], habe er dort vorgefunden, jedoch "kein einziges Werk, das uns durch die Originalität eines neuen schöpferischen Gedankens überrascht". Um die "glänzend bunte Bilderschau" des Hamburger Kunstvereins, die vor allem dem Bedürfnis des Bürgertums nach Unterhaltung entgegenkomme, zu charakterisieren,

452 Stichwort "Kunstakademie, Kunstpflege", in: J. C. Bluntschli und K. Brater, Deutsches Staats-Wörterbuch, Bd. 6, Stuttgart/Leipzig 1861, S. 168.

453 Stichwort "Ausstellung" in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon, Bd. 1, Leipzig 1843, S. 663.

454 "Über Kunstausstellungen im Allgemeinen", in: *Museum* 45 (1837), S. 353 - 156, 46, S. 363 - 365, 47, S. 372 - 374, hier: S. 363.

455 Walesrode, *Cicerone* 1858, S. 2; die folgenden Zitate ebenda.

schlägt Walesrode vor, "unser solid schwerfälliges Wort: Kunstausstellung gegen den eleganteren und leichtfertigeren französischen Ausdruck: Salon auszutauschen". Diese Bemerkung reflektiert die zeitgenössische Vorstellung von einer "tiefen" deutschen Bildungskultur, der die Momente der Unterhaltung und des sinnlichen Vergnügens eigentlich wesensfremd seien. Diese Motive des Kunstkonsums entsprächen, so Walesrode, eher der vermeintlich oberflächlichen, "flachen" Luxus- und Genußkultur der Franzosen.⁴⁵⁶

Für die Trivialisierung und den Qualitätsverlust der zeitgenössischen Kunstproduktion machte der Hamburger Diplomat Karl Sieveking die Kunstvereine verantwortlich und kritisierte vor allem "die auf den indiscriminierenden Luxus der Privatwohnungen berechnete Lotterie von mittelmäßigen Genremahlereyen".⁴⁵⁷ Der "Überschwemmung mit Genrebildern, die wir heraufbeschworen" wollte Sieveking durch die Vergabe öffentlicher Aufträge an die lokale Künstlerschaft gegensteuern. Er plädierte für "eine uneigennützig Verwendung der Beyträge" von Kunstvereinsmitgliedern und Lotterieteilnehmern und schlug vor, diese Gelder für die "Ausschmückung des Staatsgebäudes" - des neuen Rathauses - in Hamburg einzusetzen.⁴⁵⁸

Die Erfüllung seines idealistischen Kunstkonzepts erwartete das Bürgertum nicht in erster Linie vom Kunstmarkt, der die Konsumbedürfnisse des breiten Publikums befriedigte, sondern von staatlichen und städtischen Institutionen, denen "höhere" Bildungsziele vorgegeben wurden. So galten die seit der Jahrhundertmitte entstehenden städtischen Kunstmuseen als

456 Die Konstruktion dieser Gegensätzlichkeit interpretiert als Element des Sonderwegsbewußtseins deutscher Intellektueller: Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, S. 23.

457 Sieveking, *Karl Sieveking*, Bd. 3, S. 673.

458 Ebenda, S. 643.

"Hauptdenkmäler" der "Werthschätzung der bildenden Kunst in neuerer Zeit und als ein wesentliches Bildungsmittel, das besonders unser Jahrhundert in fast allen grösseren Städten Europas errichtet hat".⁴⁵⁹ Das im Laufe des 19. Jahrhunderts von der bildungsbürgerlichen Kunstkritik mit zunehmender Schärfe verbalisierte Spannungsverhältnis zwischen hoher "Bildungskunst" und niederer "Salonkunst" führte in Hamburg schließlich zu der Forderung, auf dem Wege privater Nachlaßstiftungen in die Kunsthalle gelangte Exponate aus dem Bestand zu entfernen und einen fachkundigen Museumsbeamten mit dem Aufbau einer Kunstsammlung zu beauftragen, die dem Konzept des Museums als "Bildungsstätte" gerecht würde.

4.2. Kunstkonsum zwischen universellem Bildungsanspruch und realer Distinktionsfunktion

1832, während der ersten Formierungsphase der Kunstvereinsbewegung, erschien im "Kunstblatt" das Protokoll eines fiktiven Streitgesprächs "Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt".⁴⁶⁰ Nachdem in "beinahe allen namhaften Städten" ein Kunstverein gegründet worden sei, zieht der Zeitschriftenartikel eine erste kritische Bilanz, erinnert an Ziele und Ansprüche der Kunstvereinsbewegung und konfrontiert diese mit dem bisher Erreichten. Einig sind sich die Diskutanten in ihrer Grundüberzeugung, "daß die Kunst und ihr Genuß kein Privilegium einzelner Klassen und Individuen, sondern das ewige Vorrecht und ein seliges der ganzen Menschheit sey"⁴⁶¹. Heftig umstritten ist jedoch, ob sich das Ideal einer "ästhetischen Republik" verwirklichen lasse. Die Kunstvereine seien in ihrer Praxis "vorzugsweise auf den parti-

459 *Jahresbericht Kunstverein 1867.*

460 *Kunst-Blatt*, 14 - 18 (Stuttgart 1832), S. 53 - 71.

461 *Kunst-Blatt* 16 (Stuttgart 1832), S. 64.

kularen Kunstgenuß einer gebildeten Aristokratie, nicht so sehr auf allgemeine Kunstbildung" ausgerichtet und zeigten sich nicht bereit, die "Bildersäle für Crethi und Plethi aufzuschließen". Ein Sieg des "demokratischen Principis", das die Kunstvereine "auf dem Gebiet des Schönen und der Kunst" einführen wollten, sei daher auch in der "neuen Kunstwelt" nicht zu erwarten.

Der zitierte Zeitschriftenartikel reflektiert die zeitgenössische Diskussion über die Diskrepanz zwischen dem universellen Anspruch der bürgerlichen Kultur und einer sozialen Realität, die den Konsum von bildender Kunst einer privilegierten Minderheit vorbehielt. Welche sozialen Vorgänge ließen die Kunstkultur als ein Medium gesellschaftlicher Ungleichheit wirksam werden?

Nur ein beträchtliches Vermögen oder ein gesichertes Einkommen weit oberhalb des existentiell Notwendigen ermöglichte die Schaffung von Freiräumen, die dem zeitweiligen Rückzug aus der Sphäre ökonomischer Notwendigkeiten und der Aneignung individueller ästhetischer Bildung dienten. Der Umgang mit bildender Kunst setzte Distanz gegenüber ökonomischen Zwängen voraus, da sowohl die materielle Aneignung ästhetischer Objekte wie auch der Konsum von Kunst als Bildungsobjekt die zweckfreie Verausgabung von Geld und Zeit erforderte.

Am deutlichsten wird dieser Zusammenhang in der Praxis der Bildungsreise. Kunstinteressierte Bürger unternahmen im späten 18. und 19. Jahrhundert finanziell und zeitlich aufwendige Reisen, um in eigener Anschauung und im Original Kunstwerke zu erleben, die ihnen aus der Lektüre und durch die Betrachtung von Kupferstichen als Bildungsgut bekannt waren. Einige Namen von Hamburger Kaufleuten des späten 18.

Jahrhunderts sind in den Besucherbüchern fürstlicher Kunstgalerien zu finden⁴⁶² und von mehreren der in Hamburg ansässigen Kaufleute und Juristen ist bekannt, daß sie in den 1830er Jahren der Kunst wegen nach Italien reisten.

David Friedrich Weber, Inhaber eines der größten Fernhandelshäuser Hamburgs, und seine Frau Henriette Nottebohm ließen sich angeblich vom literarischen Vorbild Goethes zu einer ausgedehnten Italienreise anregen, über die ihr Enkel im Rückblick schreibt: "Im Jahre 1839 übergab mein Großvater die Leitung seines Geschäfts seinem ältesten Sohn und zog mit der Frau seiner Liebe, seinen beiden jüngsten Kindern, einem Diener und einem Kinderfräulein über die Alpen in das Land der Sehnsucht so vieler Deutschen. Zwei Jahre blieben meine Großeltern in Italien, hauptsächlich in Rom, wo sie alle Schönheiten der Natur und der Kunst in sich einsogen und im Kreise der deutschen Künstler und Gelehrten, die damals in der Stadt weilten, alle die mannigfaltigen Anregungen in sich aufnahmen, die ihr ganzes späteres Leben bestimmten und auf ihre Kinder und Enkel, auf keinen mehr als mich, zurückwirkten."⁴⁶³

Der Zeitumfang dieser Unternehmung ist nicht ungewöhnlich. Auch andere Italienreisende, deren Erlebnisse überliefert sind, trennten sich mindestens für einige Monate von ihren Geschäften in Hamburg: für ein halbes Jahr reiste der Historiker und Diplomat Karl Sieveking mit seiner Frau (1832) nach Italien, der Merchant-Banker Martin Johann Jenisch verbrachte auf seiner ersten Reise (1829/30) gemeinsam mit seiner Frau

462 "Verzeichnis der Kenner und Liebhaber der Kunst, welche die fürstliche Galerie besucht haben", das von 1775 bis 1808 in der Gemäldegalerie und im Museum Fridericaianum in Kassel auslag. Auszüge abgedruckt in: Hans Vogel, Die Besucherbücher der Museen und der fürstlichen Bibliothek in Kassel zur Goethezeit, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, B. 67, 1956, S. 149 - 163.

463 Woermann, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 15 f.

und in Begleitung eines Dienstmädchens dort ein Jahr, ebenfalls Dr. August Abendroth, Jurist und Aufsichtsratsvorsitzender der Berlin-Hamburger Bahn (1834) sowie der Diplomat Carl Godeffroy (um 1830). Aus Tagebüchern und Reisejournalen oder einem "Verzeichniss der auf der Reise 1829/30 gesehenen Hauptgemälde", das Carl Godeffroy anlegte,⁴⁶⁴ geht hervor, daß diese Bildungsreisen durch eingehende Lektüre vorbereitet und die Seh-Erlebnisse ausführlich dokumentiert wurden. Karl Sieveking lud den Architekten Alexis de Chateauneuf als Begleiter ein und übertrug ihm die Planung und "künstlerische Leitung" der gemeinsamen Reise.

Ein wesentliches Element der Reisewelle in den 1830er Jahren war die Kontaktpflege mit den zu Studienzwecken zeitweise in Italien lebenden Hamburger Malern. Karl Sieveking, dessen Landhaus in Ham bei Hamburg zu den geselligen Mittelpunkten der Hamburger Künstlerszene gehörte,⁴⁶⁵ versuchte die Verbindung zwischen Hamburg und Italien gezielt zu intensivieren. Er schrieb Empfehlungsbriefe, um den Kunstkäufen der nach Italien reisenden Hamburger Sammler eine "die vaterländische Kunst fördernde Richtung zu geben" und äußerte 1833 die Absicht, durch die Gründung eines "Römerclubs" Künstler und kunstinteressierte Bürger zu Reisen nach Italien anzuregen.⁴⁶⁶

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewann die Zeitökonomie der Kunstreise an Bedeutung. Der Eisenbahnbau hatte zu einer erheblichen Verkürzung der Fahrzeit geführt, so daß nach Neapel jetzt auch reiste, "wer auch nur vier oder sechs Wochen frei hat", so ein Kritiker dieser neuen

464 Sta Hamburg, 622 - 1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Godeffroy, Carl.

465 Lilli Martius, Der Künstlerkreis um das Sievekingsche Haus in Hamburg, in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte 38 (1939), S. 211 - 252.

466 Sieveking, *Karl Sieveking*, S. 200 - 209 und 217.

Form von Italientourismus.⁴⁶⁷Um die begrenzte Zeit effektiv zu nutzen, entwarf der Hamburger Reeder Garlieb Amsinck 1882 einen Besichtigungsplan. Der gemeinsam mit den Amsincks reisende Hamburger Bankier Max von Schinckel und seine Frau hatten jedoch Mühe, das vorgegebene Tempo zu halten: "Hier lag uns die etwas aufreibende Aufgabe ob, nach einem Plan, den Herr Garlieb Amsinck aufgestellt hatte, innerhalb acht Tagen alle Sehenswürdigkeiten von Florenz zu besichtigen. Ich muß gestehen, daß ich schließlich gar nicht mehr wußte, in welchen Kirchen und Galerien ich gewesen war."⁴⁶⁸

Eine Bildungsreise nach dem hier dargestellten Muster unternahm nur, wer sich intensiv mit Kunst bzw. Kunstgeschichte befaßte. Die genannten Italienreisenden der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besaßen private Kunstsammlungen, für die sie in Italien Einkäufe tätigten, oder sie gehörten zu den einflußreichsten Gestaltern der öffentlichen Kunstszene Hamburgs. Aber nicht nur für sie gilt, daß der Konsum von bildender Kunst mit der kulturellen Praxis des bürgerlichen Reisens eng verbunden war. Erholungskuren, Hochzeits- und Geschäftsreisen, Reisen zu Verwandten, Ferienreisen in die Schweiz, Wochenendausflüge in eine nahe Residenzstadt ebenso wie Aufenthalte in europäischen Hauptstädten wurden von einer breiteren bürgerlichen Schicht genutzt, um Galerien und Kunstmuseen zu besuchen.

Reiseführer des 19. Jahrhunderts weisen private und öffentliche Kunstsammlungen als Fixpunkte in der kulturellen Topographie der Städte aus und in Autobiographien wird der Museumsbesuch als eine Bildungspflicht dargestellt, deren Vernachlässigung erklärungsbedürftig erscheint - so dem

467 Barbara Wolbring, "Auch ich in Arkadien!" Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 82 - 101, hier S. 99.

468 Max von Schinckel, *Lebenserinnerungen*, Hamburg o. J., S. 30.

Kaufmann Ernst Merck 1851 in seinem Bericht über eine Reise nach London.⁴⁶⁹Die Erhöhung der touristischen Anziehungskraft einer Stadt war daher auch ein Argument in der Diskussion um die Einrichtung städtischer Galerien. 1847 verlangten Vertreter des Kunstvereins Hamburg vom Senat, die "Errichtung einer öffentlichen städtischen Gemälde-Gallerie" zu unterstützen, "welche Fremde bisher schmerzlich hier vermissten und welche geeignet ist Reisende herzuführen, Durchreisende länger zu fesseln".⁴⁷⁰

Grundlegend für den Habitus des kultivierten Bürgers, der als Museumsbesucher seinen "Kunstsinn" unter Beweis stellte, war die Weitergabe kulturellen Kapitals an nachfolgende Generationen durch die familiäre und schulische Sozialisation.⁴⁷¹Die eigene ästhetische Orientierung stellen kunstsinnige Bürger in ihren Autobiographien häufig als das Ergebnis einer unbewußten Übernahme der in ihrer Herkunftsfamilie praktizierten Kultur dar. Die Bildung eines Menschen, so der Jurist Robert von Mohl, hänge "keineswegs allein von dem absichtlichen Unterricht ab, welchen er empfängt; ein großer Teil, wo nicht der größere, ist eine Folge der allgemeinen geistigen Atmosphäre, in welcher er aufwächst, sowie der täglichen sachlichen Umgebung".⁴⁷²

Erste Begegnungen mit bildender Kunst machten Bürgerkinder nicht nur im Elternhaus, sondern auch in der Öffentlichkeit. Auf Kinder und Jugendliche als Museumsbesucher geht die 1850 erlassene Besucherordnung

469 Ernst von Merck, Reiseerinnerungen aus London und Paris 1851, Hamburg 1900, S. 60.

470 Sta Hamburg, Senat, Cl. VII, Lit. He., Nr. 6, Vol. 1. Acte, betreffend Errichtung einer öffentlichen Städtischen Gemälde-Gallerie in den Lokalitäten der Börsen-Arcaden 1847 - 1851.

471 Die im Prozeß der Formierung des Habitus prägenden Einflüsse von Familie und Schule, deren Untersuchung "insbesondere eine Aufgabe der historisch-sozialwissenschaftlichen Sozialisationsforschung" sei, hebt Hans-Ulrich Wehler hervor: Hans-Ulrich Wehler, Pierre Bourdieu, Das Zentrum seines Werks, in: ders., Die Herausforderung der Kulturgeschichte, München 1998, S. 15 - 44, hier: S. 32 f.

472 Robert von Mohl, Lebenserinnerungen, 2 Bde., Stuttgart 1902, hier: Bd. 1, S. 76 f.

der städtischen Galerie in Hamburg mit der Bestimmung ein, daß "Kindern unter 15 Jahren [...] der Eintritt nur in Begleitung ihrer Eltern oder erwachsenen Angehörigen gestattet" sei.⁴⁷³ Zahlreiche Autobiografien dokumentieren, daß bürgerliche Mütter und Väter ihren Nachwuchs gezielt in die Praxis der musealen Kunstbetrachtung einführten - oder einführen ließen, sofern die Erziehung außerhalb des Elternhauses stattfand. So schreibt Lida Gustava Heymann, Tochter eines Hamburger Fernhandelskaufmanns "in Kaffee", über ein Dresdener Pensionat, in das sie 1884 "zur Vollendung ihrer Erziehung" geschickt wurde: "Einmal wöchentlich ging es in die Bildergalerie, einmal ins Schauspielhaus oder die Oper".⁴⁷⁴

Kenntnisse und praktische Fertigkeiten im Bereich der bildenden Kunst erwarben die Söhne des Hamburger Bürgertums während ihrer Schulzeit am "Johanneum", einer traditionsreichen Gelehrten- und Realschule. Für den Unterricht in Kunstgeschichte und Zeichnen stellte die Gelehrten-schule 1845 den Maler Günter Gensler ein.⁴⁷⁵ Griechische Kunstgeschichte, die das "akademische Gymnasium" der Unterrichtsanstalt im Rahmen seines altphilologisch ausgerichteten Curriculums vermittelte, war vor allem für den Umgang mit skulpturaler antiker Kunst relevant. So kam Karl Woermann, Absolvent dieser Schule und studierter Jurist, während einer insgesamt dreijährigen Bildungsreise durch Europa und die USA, zu der Feststellung: "Völlig zu Hause fühlte ich mich im British Museum". Dort war er ein kenntnisreicher Betrachter der "Elgin Marbles", die kurz vor Woermanns Londoner Aufenthalt aus einer Privatsammlung in das

473 BibKhH, Verzeichniss der Bilder der öffentlichen städtischen Gemälde-Galerie in Hamburg, eröffnet den 13ten März 1850, S. 4.

474 Lida Gustava Heymann und Anita Augspurg, *Erlebtes - Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850 - 1940*, hg. von Margrit Twellmann, Meisenheim 1972, S. 31.

475 Haller, *Erinnerungen*, S. 69. Zu Günther Gensler: *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 84 f.

öffentliche Museum übertragen und "somit weiteren Kreisen zugänglich gemacht" worden waren.⁴⁷⁶

Während das "akademische Gymnasium" und die Gelehrtenschule des Johanneums zumeist von Bürgersöhnen besucht wurde, die sich auf ein akademisches Studium vorbereiteten, bevorzugten künftige Kaufleute den Realschulzweig. In dieser Abteilung der Schule stand eine "besondere Zeichenklasse" zur Verfügung, ein Unterrichtsraum, an dessen Wänden als Modelle "einige Gypsköpfe prangten".⁴⁷⁷ Dort erteilte Gerdt Hardorff, ein an der Kunstakademie in Dresden ausgebildeter Maler, von 1802 bis 1849 Zeichenunterricht.⁴⁷⁸ Er galt als einer der beiden "besten Zeichenlehrer der Stadt". Zu seinen Schülern zählten nicht nur mehrere der im Hamburger Künstlerverein organisierten professionellen Maler. In einem autobiographischen Fragment "Wie ich ein Sammler von Handzeichnungen wurde" führt auch Arnold Otto Meyer, Großkaufmann und Besitzer einer umfangreichen Kunstsammlung, sein Interesse an Zeichnungen auf den Schulunterricht bei Hardorff zurück.⁴⁷⁹ Bei ihm erlernte Meyer, was er später als Dilettant praktizierte: Während einer 1848 unternommenen 120-tätigen geschäftlichen Seereise kopierte er "mit grossem Fleiss" Tierbilder, außerdem zeichnete er "nach der Natur": "In Skizzenbüchern habe ich meine Reisen nach und im fernen Osten festgehalten - alles, was ich sah, musste gezeichnet werden".⁴⁸⁰

Unterricht im Zeichnen erhielten Jungen und Mädchen aus bürgerlichen Familien auch auf privater Basis, außerhalb des Schulbetriebs. Bei malen-

476 Woermann, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 161.

477 Lehmann, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 24.

478 Zu Gerd Hardorff: *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, S. 105.

479 Arnold Otto Meyer, *Wie ich ein Sammler von Handzeichnungen wurde*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie* (Hamburg 1896), S. 37 - 39, hier: S. 37.

480 Ebenda.

den und zeichnenden Frauen erstreckte sich der Privatunterricht oft bis in das Erwachsenenalter. Zahlreiche Künstler standen in der Stadt zur Verfügung, um ihnen die technischen Fertigkeiten zu vermitteln, die für eine dilettierende Ausübung der bildenden Kunst erforderlich waren.⁴⁸¹

Der künstlerische Ertrag der kreativen Bemühungen bürgerlicher Dilettanten⁴⁸² scheint so unterschiedlich gewesen zu sein wie die Begabung der Schülerinnen und Schüler und die kunstpädagogischen Fähigkeiten der Lehrer. Für den Privatunterricht der Kinder und Frauen aus der Hamburger Oberschicht wurden vorzugsweise Maler engagiert, die sich durch eigene künstlerische Leistungen hervorgetan hatten. Von einem "originellen Universalgenie" erhielten dagegen der Pastorensohn und spätere Hamburger Ratsapotheker Berend Goos und seine Schwester in den 1820er Jahren ihren Zeichenunterricht: "Indessen war derselbe, wie alle Zeichenstunden für Dilettanten, wenigstens in damaliger Zeit, mehr auf Unterhaltung der Schüler, als auf künstlerische Ausbildung berechnet und erstreckte sich nur auf das Nachzeichnen guter Vorlegeblätter".⁴⁸³ Die beiden Kinder konzentrierten sich in ihren praktischen Übungen auf eine geschlechtsspezifisch orientierte - Auswahl von Lieblingsmotiven. Der Junge zeichnete Pferde, seine Schwester Blumen und Früchte. "Ich glaube nicht, daß Letztere bei diesem Unterricht viel profitirt hat", so Berend Goos, der von sich selbst sagt, daß der Lehrer ihm immerhin "einen Begriff von der Perspective" vermittelt habe - "das war aber auch alles".⁴⁸⁴

481 Über die Kultur des künstlerischen Dilettantismus: Andreas Schulz, *Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert*, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 34 - 52.

482 Zu den produktivsten zeichnenden Dilettantinnen gehörten Maria Zacharias (1828 - 1907), deren Ehemann Kaufmann und Handelskammerpräsident war, und Ebba Tesdorpf (1851 - 1921), Tochter einer der ältesten Hamburger Kaufmannsfamilien. Ebba Tesdorpf's Lehrer Theobald Riefesell (1836 - 1895), der über eine akademische Ausbildung verfügte, erteilte mehreren Frauen des Hamburger Bürgertums Zeichenunterricht. Vgl. dazu: Jaaks, *Diese Frau sah mehr*.

483 Berend Goos, *Erinnerungen aus meiner Jugend, Hamburg 1897*, S. 70.

484 Ebenda, S. 70 f.

Großen Einfluß auf ihre ästhetische Sozialisation schreiben bürgerliche Kunstliebhaber der Begegnung mit Kunstwerken in der häuslichen Umgebung zu, in der sie als Kinder und Jugendliche lebten. "Im Landhaus meiner Großeltern", so Karl Woermann (1844 - 1933), der später Direktor der Dresdener Gemäldegalerie wurde, "erwachte [...] mein Empfinden für die Schönheit von Schöpfungen der bildenden Kunst".⁴⁸⁵Ebenso wie andere Verfasserinnen und Verfasser von Autobiographien erinnert er sich genau an die Motive von Kupferstichen, Gemälden, Wandmalereien und Skulpturen, mit denen der alltägliche Lebensraum seiner Familie ausgestattet war.⁴⁸⁶Die städtische Umgebung erschien ihm in kultureller Hinsicht dagegen wenig attraktiv: "An öffentlichen Anregungen, wie sie Prachtbauten, Denkmäler und Gemäldegalerien gewähren, fehlte es in meinen Knabenjahren in Hamburg so gut wie ganz. Die Anfänge einer städtischen Kunstsammlung, die in einem kleinen Nebensaal des Börsengebäudes untergebracht waren, waren nicht der Rede wert."⁴⁸⁷

Woermann wuchs als Sohn einer Hamburger Kaufmannsfamilie auf, die über mehrere Generationen hinweg Bildung mit dem Besitz großer Geldvermögen verband. Ihm wurden vielfältige Anregungen geboten, sich mit bildender Kunst zu befassen. Als sein "erstes künstlerisches Erlebnis" bezeichnet er die Entstehung eines Porträts, das ein mit der Familie verwandter Maler von ihm und seinen Geschwistern anfertigte.⁴⁸⁸Bereits während seiner Kindheit, so Woermann, habe sich ihm das Bewußtsein vermittelt, in einer Sphäre von besonderer ästhetischer Qualität zu leben. Nicht nur die bauliche Schönheit der Häuser seiner Eltern und Großeltern

485 Woermann, *Lebenserinnerungen*, S. 35.

486 Ebenda, S. 27 f. und 35 ff.

487 Ebenda, S. 24.

488 Ebenda, S. 35.

nahm er wahr, auch in die Betrachtung der dort aufgestellten Kunstwerke habe er sich schon als Kind vertieft.⁴⁸⁹ Manche Einblicke in die Werkstatt der Künstlerseele⁴⁹⁰ erhielt er durch die Begegnung mit Malern, bei denen sein Vater Bilder in Auftrag gab oder die er als Gäste seiner Großeltern kennenlernte. In dem großelterlichen Stadthaus am Jungfernstieg fand alle 14 Tage ein "wissenschaftlicher" - u. a. kunstgeschichtlicher - Vortrags- und Gesellschaftsabend statt, zu dem bis zu hundert Gäste geladen wurden, darunter zahlreiche Künstler und Gelehrte.⁴⁹¹ Anregende Gespräche führte Woermann auch mit seinem Onkel, der "eine durchaus klassische Bildung genossen" und einen Teil seines als Überseekaufmann erworbenen Vermögens in großen Sammlungen antiker Münzen und alter Gemälde angelegt hatte.⁴⁹²

Wer frühzeitig in diese Welt von gebildeten Menschen, Bildungspraktiken und Bildungsobjekten eingebunden war, dem wurden "Bildung" und "Kunstsinn" zu einem elementaren Bestandteil der persönlichen Identität. Die unmittelbare Vertrautheit mit Kunstwerken beruhte in der Familie Woermann vor allem auf dem privaten Kunstbesitz. Mitgliedschaften des Großvaters, Vaters und Onkels von Karl Woermann im Kunstverein sowie der Namenseintrag des Vaters auf der Liste der Spendenbeiträge für die Errichtung der Hamburger Kunsthalle⁴⁹³ dokumentieren deren Engagement jedoch auch für die Öffentlichkeit der bildenden Kunst.

489 Ebenda, S. 16 und S. 35.

490 Ebenda, S. 113.

491 Ebenda, S. 112 und Felix Wolff, Auf dem Berliner Bahnhof. Das Leben einer Hamburger Familie um 1860, Hamburg 1925, S. 79 f.

492 Woermann, *Lebenserinnerungen*, S. 113 f.

493 Verzeichnis der gezeichneten Beiträge für den Neubau einer "Städtischen Gemälde-Galerie" (handschriftlich). KhH, Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Kunstreisen, privaten Gemäldebesitz und die familiäre Förderung seiner Interessen nennt auch der Reeder Ferdinand Laeisz als Grundlagen und Voraussetzungen für seine Rolle als Förderer der lokalen Kunstszene. Über seine Fahrt nach Italien 1852 schreibt er: "Mit Eifer nahm ich auch die mannichfaltigen Kunstschatze in Augenschein und hatte vielfache Gelegenheit mit Künstlern verschiedener Nationen zusammenzutreffen ... Hier schaffte ich mir zuerst einige werthvolle Oelgemälde an und gewann eine Liebhaberei für den eigenen Besitz von Kunstwerken, welche ich im späteren Leben, unterstützt durch den Sachverstand meines Bruders Carl, der selbst ein ausgezeichneter Maler war, mehr cultivirte. Mit regem Interesse habe ich daher auch die Entwicklung unserer städtischen Gemäldegalerie verfolgt und für die Erbauung der vorwiegend aus privaten Mitteln aufgeführten Hamburger Kunsthalle gewirkt".⁴⁹⁴

Kaufleute wie Weber, Meyer und Laeisz oder Bildungsbürger wie Rist, die Besitzer privater Kunstsammlungen oder weitgereiste Kenner der europäischen Museumslandschaft waren, gehörten zu den engagiertesten Förderern lokaler Institutionen wie Kunstverein, Galerie und Museum. Ihre Autobiographien dokumentieren, daß die von Besitz und Bildung bestimmte bürgerliche Lebensführung zu den Voraussetzungen für eine aktive Teilnahme am öffentlichen Kunstgeschehen gehörte.

Der organisatorische Kern der lokalen Kunstöffentlichkeit, der Kunstverein, war zunächst als ein Zirkel gegründet worden, der sich durch Selbstergänzung erweiterte. Kooptiert wurde, wer sich als Kunstkenner auswies, soziales Ansehen genoß und über gesellschaftliche Kontakte zu den Insidern verfügte. Zudem stellte der Mitgliedsbeitrag, der dem Gegenwert eines Oelgemäldes entsprach, eine ökonomische Hürde der Zu-

⁴⁹⁴ Ferdinand Laeisz, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Hamburgers*, Hamburg 1974, S. 50.

gehörigkeit dar. Darüberhinaus mußten Kunstvereinsmitglieder damit rechnen, als finanziell leistungsfähiger Adressatenkreis angesprochen zu werden, wenn Spendenlisten aufgestellt wurden zur kollektiven Finanzierung von Großprojekten wie z. B. der Kunsthalle. Und auch der Erfolg von Kunst- bzw. Künstlervereinsausstellungen beruhte nicht allein auf dem Zuspruch eines gebildeten Publikums, das sich zur Betrachtung der Exponate einfand, sondern ebenso auf dessen Kaufkraft, von der Verkaufszahlen und Umsätze abhingen.

Wer diese materiellen Anforderungen nicht erfüllen konnte, dem war die Integration in die bürgerliche Kunstkultur ebenso versperrt wie jemandem, dem es an Bildung fehlte. Beide Elemente - materieller Wohlstand und kulturelle Bildung - bestimmten das Selbstverständnis und das Fremdbild derer, die bildende Kunst als private Besitz- oder öffentliche Ausstellungsobjekte konsumierten. Dem Kunstverein war nach zeitgenössischer Aussage ein "aristokratischer Stempel" - der einer "Bildungsaristokratie" - aufgedrückt, so daß "jeder, der seine Einlage bezahlt [...] sich unter die Zahl der Gebildeten rechnen" konnte.⁴⁹⁵ Gleichermaßen mit einem Etikett des sozial Elitären versehen waren die seit 1826 veranstalteten Kunstausstellungen. Sie galten in Hamburg als ein "Sammelplatz der schönen Welt"⁴⁹⁶.

Im Widerspruch zu der elitebildenden Funktionen der Kunstöffentlichkeit stehen die Tendenzen zur Expansion des Kunstkonsums und das Prinzip der sozialen Offenheit kunstvermittelnder Institutionen. Nach der Abschaffung der Kooptation integrierte der Kunstverein ab 1848 - theoretisch - jeden, der sich mit den Vereinszielen identifizierte und den im Zuge der

495 Über die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt, in: *Kunst-Blatt* 15 (21. Februar 1832), S. 59.

496 Über die diesjährige Kunstausstellung zu Hamburg, in: *Museum* 33 (1837), S. 258 - 261, hier: 261.

Statutenrevision erheblich reduzierten Mitgliedsbeitrag zahlte. Über den Kreis der Vereinsmitglieder hinaus wurde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert die Entstehung eines breiten kunstinteressierten Publikums gefördert, indem man der Bereitschaft, Kunst zu konsumieren, gezielt Anreize bot und durch die Veranstaltung von Gemädelotterien den Erwerb von Kunstwerken zu einem unterhaltsamen Gesellschaftsspiel machte. Auf eine Expansion des Publikums waren insbesondere die Verkaufsausstellungen des Kunstvereins angelegt, deren Erfolge an steigenden Besucherzahlen gemessen wurden. "Die mit jedem Jahre sich vermehrenden Kunstaussstellungen, das bereitwillige Versenden der Gemälde von einem Ort zu dem anderen", so die in der Zeitschrift "Museum" 1833 geäußerte Erwartung, "können nicht anders als eine allgemeine Bildung bewirken und fördern".⁴⁹⁷

Am deutlichsten findet sich der Anspruch sozialer Offenheit in der Konzeption der städtischen Galerie und der Kunsthalle wieder.⁴⁹⁸ Beide Institutionen waren "jedem anständig Gekleideten"⁴⁹⁹ zugänglich. In der Galerie wurde am Mittwoch und Sonnabend von 12 bis 4 Uhr, am Sonntag von 10 bis 1 Uhr kein Eintrittsgeld, an den übrigen Tagen eine Gebühr von 4

⁴⁹⁷ *Museum* 16 (1833), S. 121 f.

⁴⁹⁸ Die in Besuchsordnungen festgelegten Eintrittsmodalitäten öffentlicher Museen enthielten, bei prinzipiell allgemeiner Zugänglichkeit der Ausstellungsräume, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig Regelungen, die auf eine Abgrenzung unterschiedlicher Besuchergruppen zielten. Das Reglement der Berliner Museen, das Gustav Klemm 1837 als das "unstreitig das liberalste unter allen" beurteilte, sah den Montag und Sonnabend für "das sogenannte große Publikum (das heisst, für jeden Bauern, Karrenschieber, Fuhrmann etc.)" vor, um "allzu großen Zudrang für die übrigen Tage der Woche" zu verhindern. Gleichwohl wurde z. B. "in Hinsicht auf die Bilder- und Sculpturen-Galerie" grundsätzlich jedem, "der nur seinen Namen schreiben kann", an allen Tagen der Woche Eintritt gewährt. Die ethnographische Sammlung war dagegen nur "einmal in der Woche für das große Publikum eröffnet. Fremden und Einheimischen aus den gebildeten Ständen wird der Zutritt täglich gestattet". Klemm, *Geschichte der Sammlungen*, S. 240 ff.

⁴⁹⁹ Besuchsordnung in: *Verzeichnis Kunsthalle 1870*, S. XI.

Schilling erhoben.⁵⁰⁰Die Kunsthalle konnte an allen Tagen unentgeltlich besucht werden.⁵⁰¹"Für die Mitglieder aller Stände, welche geistig oder körperlich arbeiten", sei die "Zugänglichkeit der Museen am Sonntage eine höchst erwünschte und segensreiche Einrichtung", hob 1851 das "Deutsche Kunstblatt" hervor und forderte die Durchsetzung dieser Regelung in allen Museen.⁵⁰²

Die Legitimation der öffentlichen Kultureinrichtungen beruhte wesentlich auf der Zielsetzung "möglichster Gemeinnützigkeit"⁵⁰³. Daher wurde das Postulat der Verallgemeinerung der Kunst und die Absichtserklärung, die "Liebe zur Kunst mehr und mehr in allen Kreisen unserer Mitbürger zu wecken",⁵⁰⁴ besonders dann aktualisiert, wenn Anträge auf staatliche Förderung zu begründen waren, so z. B. 1854, als der Vorstand des Kunstvereins in seinem Jahresbericht das Engagement der städtischen bzw. staatlichen Behörden im Zusammenhang mit der Finanzierung der öffentlichen Galerie einforderte: "Der lebhafteste Antheil, den unsere Mitbürger, und zwar in allen Klassen der Gesellschaft, an der Gallerie bezeigen, bringt mehr und mehr den Wunsch zur Sprache, dass die verehrl. Behörde beliebt möge, zur Erweiterung derselben, noch die daran anstossenden Säle der Börsenarcaden zu bewilligen."⁵⁰⁵

500 *Verzeichnis Gemälde-Gallerie 1850*, S. 4 und Geissler, *Hamburg*, S. 86.

501 In der Debatte der Bürgerschaft am 20.3.1867 über den Antrag des Senats, einen staatlichen Zuschuß von 125.000 Courantmark für den Bau der Kunsthalle zu bewilligen, hatte ein Bürgerschaftsmitglied den - in der internen Abstimmung abgelehnten - Antrag gestellt, die Bewilligung des Geldes von der Bedingung abhängig zu machen, "daß die Kunsthalle täglich dem Publicum mehrere Stunden gratis geöffnet werde". Protokolle und Ausschuß-Berichte der Bürgerschaft 1867, Hamburg o. J., S. 49. Die Besuchsordnung der Kunsthalle von 1870 regelt, daß die Sammlungen "täglich unentgeltlich [sic] geöffnet" seien. *Verzeichnis Kunsthalle 1870*, S. XI.

502 "Die Zugänglichkeit der Museen", in: *Deutsches Kunstblatt* 4 (27.1.1851), S.25 f.

503 *Verzeichnis Kunsthalle 1870*, S. VI.

504 *Jahresbericht Kunstverein 1857*.

505 *Jahresbericht Kunstverein 1854*.

Die Institutionen des öffentlichen Kunstkonsums wie das Theater, der Konzertsaal, die Kunstaussstellung und das städtische Museum standen zwar nominell einem sozial unspezifischen Publikum offen - von der Hamburger Kunsthalle wurde erwartet, "dass sie den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen wird"⁵⁰⁶ - faktisch waren die öffentlichen Veranstaltungsräume der ästhetischen "Hochkultur" jedoch exklusive Vergesellschaftungsorte des Adels und höheren städtischen Bürgertums. In diesen widersprüchlichen Verhältnissen war der Einzelne auf seinen "sense of one's place" (Bourdieu) angewiesen, einen gesellschaftlichen Orientierungssinn, der sich in der alltäglichen Konfrontation mit ökonomischen, sozialen und kulturellen Differenzen ausprägte und die Individuen befähigte, sich entsprechend ihrer sozialen Position auch kulturell zu situieren.

Wer nicht dem gebildeten und besitzenden Bürgertum angehörte, sich aber dennoch unter die "elegante Damen- und Herrenwelt"⁵⁰⁷ mischte, die sich in einer öffentlichen Kunstaussstellung erging, wurde als jemand wahrgenommen, der sich auf fremdes Terrain verirrt hatte. Solche Besucher waren nach einem 1865 veröffentlichten Zeitungsbericht⁵⁰⁸ an den Tagen in der städtischen Galerie in Hamburg anzutreffen, an denen kein Eintrittsgeld erhoben wurde.

Der Autor des Zeitungsartikels beobachtete eine Vielzahl von Besuchern, die als "Schaulustige" an den "Gallerieherrlichkeiten vorüberströmen, mit Gesichtern [...], deren Ausdruck wir nicht empfindsam schmeicheln wol-

506 *Jahresbericht Kunstverein 1869*, S. 3.

507 Walesrode, *Cicerone 1856*, S. 74.

508 Zitiert nach: Plagemann, *Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen*, S. 71 f. Der Artikel wurde bezeichnenderweise als ein Bestandteil der Akten der städtischen Baukommission überliefert, die für den im Jahre 1863 begonnenen Bau der Kunsthalle zuständig war. Der Name der Zeitung und das genaue Datum der Publikation dieses Berichts sind unbekannt.

len. Die unwählerische Neugierde schien die meisten eingeführt zu haben." Der Beobachter nimmt an, daß diese Besucher durch Zufall in die Galerie geraten seien. Zwar entdeckt er einige "intelligent Betrachtende", hebt jedoch mehr die "rührend erstaunten Mienen" der "einfacheren Gemüther" hervor, bei denen er eine "ungeübte Beobachtungsgabe" feststellt. Zwar werde auch der "am Werkeltag von den kleinen Sorgen und Anstrengungen des Lebens dringend in Anspruch genommenen Bevölkerung die Wohltat [...] einer Idealweltanschauung nicht vergebens geboten", da der "erweckliche Zauber" der Kunst auch auf diese "größere Menge" des Publikums wirke.

"Wahrer Kunstsinn", so die implizite Annahme des Beobachters, sei bei dieser Kategorie von Ausstellungsbesuchern jedoch nicht vorauszusetzen. Den Eindringlingen begegnet der Verfasser des Artikels in der überlegenen Haltung des Gebildeten mit verständnisvoller Herablassung und einem Plädoyer für den "sittenbildenden Nutzen" der Kunstbetrachtung niederer Bevölkerungsschichten. Sein distinktiver Habitus und die Entscheidung, an einem mit "Eintrittsgeld belegten Wochentag" wiederzukommen, um sich dann in Ruhe der Kunst hingeben und die in der Galerie präsentierten Neuigkeiten betrachten zu können, stellt die kulturelle und soziale Distanz zu dem in bürgerliche Kultursphären vorgedrungenen gemeinen Volk wieder her.

Der Zeitungsbericht verdeutlicht, daß auch angesichts der Öffnung der Kunstsammlungen für ein allgemeines Publikum die sozial distinktive Funktion der Kunstaneignung erhalten blieb. Der bürgerliche Beobachter des Galeriepublikums stellt, wenn er auf die "ungeübte Beobachtungsgabe" der beschriebenen Besucher hinweist, fest, daß diese nicht über die erforderliche "ästhetische Kompetenz" verfügten, die zur adäquaten Aneignung

der Kunstwerke notwendig sei. Nach Bourdieu bemißt sich "der Grad der ästhetischen Kompetenz eines Subjekts [...] danach, inwieweit es die zu einem gegebenen Augenblick verfügbaren und zur Aneignung des Kunstwerks erforderlichen Instrumente, d. h. die Interpretationsschemata beherrscht, die die Bedingung der Appropriation des künstlerischen Kapitals, m. a. W. die Bedingung der Entschlüsselung von Kunstwerken bilden, wie sie einer gegebenen Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt offeriert werden."⁵⁰⁹

"Kunstsinn", "Kunstkennerschaft" und "Geschmack" - die Worte des 19. Jahrhunderts, die von den Zeitgenossen häufig synonym verwendet wurden und dem Begriff "ästhetische Kompetenz" am nächsten kommen - mußte sich das bürgerliche Individuum in einem Bildungsprozeß aneignen. Wesentlich waren sozialisationsbedingte Voraussetzungen und Möglichkeiten, den Umgang mit bildender Kunst praktisch einzuüben, wie auch angelesene Kenntnisse.

Das Ideal des "Kunstkenners", der kunsthistorischen Sachverstand und differenzierte "Urteilsfähigkeit" besaß, erfüllten nur wenige. Die Mehrheit des kunstkonsumierenden Bürgertums verfügte allenfalls über eine "durch Reisen, Lesen und Mode vielfach verbreitete[] halbe[] Kennerschaft"⁵¹⁰. Die Begrenzung der eigenen ästhetischen Kompetenz veranlaßte dieses breitere Kunstpublikum, sich an öffentlich anerkannten Instanzen und Experten des künstlerischen Qualitäts- und Geschmacksurteils zu orientieren. Dazu gehörten der Kunstverein und die Kunstkritik in Zeitungen und Zeitschriften, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zunehmend auch

509 Pierre Bourdieu, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders., Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/Main 1983, S. 169.

510 F. K. (= Franz Kugler), Der Kunsthandel in Deutschland, in: Allgemeines Organ für die Interessen des Kunsthandels 22 (29.5.1841), S. 85 f.

Autoren von didaktischer Literatur und Ratgebern wie z. B. Jacob Falke, der als "tastemaker" in Fragen der künstlerischen Ausgestaltung bürgerlicher Wohnräume auftrat.⁵¹¹

Die erfolgreiche Aneignung ästhetischer Kompetenz drückte sich vor allem in der Fähigkeit aus, über ästhetische Eindrücke zu kommunizieren. Eine grundlegende Voraussetzung dafür war die Beherrschung bestimmter Begriffe, Gattungskategorien, Epochenmerkmale, Eigennamen und Lebensdaten von Künstlern.

Diese Kenntnisse vermittelten leicht lesbare Handbücher und populäre Kompendien wie z. B. Christian Oesers "Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik", die seit der Jahrhundertmitte erschienen und 1892 die 25. Auflage erreicht hatten. Dieses "Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen" bereitete seine Leserinnen explizit auf die Bewältigung "ästhetischer Unterhaltungen"⁵¹² vor, in denen vor allem bürgerliche Frauen sowohl im Rahmen privater Geselligkeit als auch in der Öffentlichkeit während des Besuchs von Museum, Theater und Konzertsaal ihre kulturelle Kompetenz unter Beweis zu stellen hatten. Gebunden in "Leinwand mit Goldschnitt und Futteral", mit einem Kupferstich von Raffaels "Sixtinischer Madonna" auf dem Vorsatzblatt, stellte die am Ideal des "Wahren, Guten, Schönen" orientierte und "im Ton freundlicher Belehrung" abgefaßte Handreichung alle Disziplinen der bürgerlichen Hochkultur zusammenfassend vor und versprach ihren Leserinnen, sie würden durch die Lektüre "wohlvorbereitet Gemälde oder Skulpturen bewundern und beurteilen" lernen.⁵¹³

511 Falke, *Kunst im Hause*.

512 Christian Oeser, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, 251892, S. 190.

513 Ebenda, S. III.

Oeser faßt in seinem Handbuch einen Kanon ästhetischen Bildungswissens für bürgerliche Frauen zusammen, aus dem hervorgeht, daß rudimentäre Kenntnisse und die Beherrschung eines elementaren Fachvokabulars - erklärt wird z. B. die korrekte Verwendung der Begriffe "naturalistisch", "idealistisch" und "realistisch" - ausreichen, um den Bildungs- und Verhaltensanforderungen der meisten gesellschaftlichen Situationen, in denen Kunst eine Rolle spielte, Genüge zu leisten. "Einige Büchertitel, die man sich gemerkt, einige Theaterstücke oder Bilder, die man gesehen, einige Kritiken, die man gelesen, und nicht zuletzt einige Phrasen, die man auswendig gelernt hat - das ist ein Fundus, dessen Zinsen jahrelang eine gesicherte gesellschaftliche Stellung verbürgen", versprach auch das "Lexikon der feinen Sitte", das die Bedeutung von "Kunstgesprächen" für das "gesellige Leben" mit Nachdruck hervorhob.⁵¹⁴ Die bürgerliche Konversationskultur, so der Autor des Lexikonartikels, sei kein Ausdruck für "echtes Verständnis" der Kunst und die Tischgespräche bürgerlicher Kreise seien immer in der Gefahr, in "Kunstklatz" abzugleiten. Andererseits wirkte selbst dieses Mindestmaß an "ästhetischer Kompetenz" sozial distinktiv gegenüber jenen Mitgliedern der Gesellschaft, denen es an Konversationsfähigkeit und Verhaltenssicherheit mangelte, weil ihnen jede Orientierung in der bürgerlichen Hochkultur fehlte.

Der Kunstkonsum des Bürgertums umfaßte vielfältige Praxisformen und Ausprägungen, die sich, abhängig von der materiellen Lage, der Geschlechterrolle, dem individuellen Interesse und "Kunstsinn" des Rezipienten unterschiedlich gestalteten. Ob Kunstwerke als dekorative Luxusobjekte zur Ausstattung repräsentativer Wohnräume materiell erworben

514 Kurt Adelfels, Das Lexikon der feinen Sitte. Praktisches Hand- und Nachschlagbuch für alle Fälle des gesellschaftlichen Verkehrs, Stuttgart 1888, Stichwort "Kunstgespräch", S. 162 - 170, hier: S. 163.

oder als kunstgeschichtlich bedeutsame Geniewerke und Bildungsobjekte im Museum betrachtet wurden - die unterschiedlichen Rezeptionsweisen bildender Kunst und die diesen zugrundeliegenden Wertmuster waren Ausdruck einer Hochschätzung von bildender Kunst, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Element des bürgerlichen Habitus entwickelte.

Diesem kulturellen Konsens waren auch jene Mitglieder des Bürgertums verpflichtet, die keine "Kunstliebhaber" waren und sich nicht aktiv mit bildender Kunst befaßten. Der Hamburger Bankier Max von Schinckel (1849 -1938), Mitglied des Aufsichtsrates der Hapag, zeitweise Vorsitzender der Handelskammer und des Hamburger Renn-Clubs, setzte sich zwar für lokale öffentliche Belange ein, bekannte jedoch: "Für Kunst und Wissenschaft viel getan zu haben, kann ich nicht für mich in Anspruch nehmen; aber ich habe es um beide nicht verdient, wenn man mich deshalb in einen Gegensatz zu ihnen bringen will". Auch er versichert in seiner Autobiographie, "Kunst und Wissenschaft als solche hochzuhalten".⁵¹⁵

Je mehr sich die Wertschätzung bildender Kunst zu einem verbindlichen Signum von Bürgerlichkeit entwickelte, umso deutlicher mokierten sich einige "wahre Kunstfreunde" über den Typus des ungebildeten "Parvenüs". Dieser verstehe es entweder gar nicht, seinen "Reichtum in einer für die Sinne angenehmen Weise anzuwenden"⁵¹⁶ oder er würdige die Kunst zu einem reinen Statussymbol herab.

515 Schinckel, *Lebenserinnerungen*, S. 446 f.

516 Julie Grüner (1836 - 1915), eine Enkelin des Hamburger Konferenzrates, Kaufmanns und Bankiers Georg Friedrich Baur, kontrastiert in ihren während der 1890er Jahre verfaßten Lebenserinnerungen den von ihr so charakterisierten "Parvenü" mit ihren eigenen Vorfahren, die "in mehreren Generationen in Reichtum aufgewachsen" seien und - wie u.a. ihr Großvater - über "angeborenen Geschmack und Kunstsinn" verfügt hätten. Julie Grüner, *Erinnerungen an das Haus meiner Grosseltern Baur im dänischen Altona*, hg. von Francisca Grüner, Hamburg 1965, S. 23 u. 84.

So unterscheidet eine zeitgenössische Typologie "gelehrte Zwecke", den "eigenen Kunstgenuß" und die "Ostentation" als Motive der Kunstaneignung und teilt die Konsumenten in drei "Classen" ein: "Kenner", "eigentliche Liebhaber" und "die Reichen, welche Sammlungen anlegen, um im Publikum dafür zu gelten, daß sie den erstgenannten Classen angehören".⁵¹⁷ Es seien insbesondere die "neuen Reichen, welche streben, sich durch Kunstsinn Geltung zu verschaffen". Ihnen diene der gekaufte Kunstbesitz "als Zeichen einer höheren Bildung", "welche sie ansprechen, ohne sie wirklich zu besitzen".

In dieser 1841 veröffentlichten Äußerung bestätigt der Kunsthistoriker Franz Kugler die Bedeutung von Kunstbesitz als Medium, ökonomischen Erfolg und den Anspruch auf soziales Ansehen nach außen kenntlich zu machen. Nach seiner zeitgenössischen Beobachtung nutzte vor allem das Wirtschaftsbürgertum die bildende Kunst zur Markierung sozialer Zugehörigkeiten und Distanzen. Was Kugler - gemäß der Bildungsideologie seiner Zeit - als "zweckfreien" Kunstgenuß der "Kenner" und "Liebhaber" betrachtet, ist - nach der kultursoziologischen Definition Bourdieus - jedoch ebenso als eine Form bürgerlichen Distinktionshandelns zu begreifen wie der instrumentelle Umgang mit Kunst und deren materielle Aneignung im Sinne einer kalkulierten Statusinvestition bürgerlicher Aufsteiger.

Selbstdeutungen von Kunstkonsumenten des 19. Jahrhunderts, die in Autobiographien und Briefen ihre "Kunstliebe" bekennen, den Besuch von Museen als tiefempfundenes Bildungserlebnis beschreiben und sich mit bildender Kunst und Literatur befaßten, um "das eigene Individuum

517 Kugler, *Kunsthandel*, S. 85 f.

abzurunden",⁵¹⁸ lassen eine "Distinktion ohne Absicht zur Distinktion" (Bourdieu) erkennen. Gegenüber nicht-bürgerlichen Schichten wirkte diese Haltung gleichermaßen kulturell distanzierend wie die gewollt repräsentative Ästhetik bürgerlicher Wohnräume, in denen Kunstwerke als Elemente bürgerlicher "conspicuous consumption" (Veblen) fungierten. Ganz unabhängig von der subjektiven Intention der Rezipienten gehörten die Wertschätzung und der Konsum von bildender Kunst zu den sozialen Zeichen, die einerseits die Zugehörigkeit zum Bürgertum markierten, andererseits symbolische Distanz zu klein- und unterbürgerlichen Sozial-schichten schufen.

5. Zusammenfassende Schlußbemerkungen

In dieser Arbeit wurde der Verbürgerlichungsprozeß der bildenden Kunst in einer Stadtgesellschaft des späten 18. und 19. Jahrhunderts untersucht. Im Zentrum des Interesses stand die soziale "Gebrauchsweise" der Kunst⁵¹⁹, d. h. nicht in erster Linie die konsumierten Güter selbst, sondern die Konsumenten und die Art der Konsumtion sollte analysiert werden. Dieser Absicht liegt die Annahme zugrunde, daß nicht primär die Inhalte,⁵²⁰ sondern die Formen des Umgangs mit den kulturellen Gütern das Verhältnis zwischen einer kulturkonsumierenden gesellschaftlichen Gruppe und dem Kulturgut determinieren.

Im folgenden sollen einige Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zusammengefaßt und dabei die eingangs gestellte Frage nach der Bedeutung der Kunstkultur für die Vergesellschaftung des Bürgertums beantwortet werden.

Die Anlage von Sammlungen unterschiedlicher Objektbereiche war in der vormodernen Gesellschaft eine in der repräsentativen Kultur der Fürstenhöfe verankerte symbolische Praxis feudaler Selbstdarstellung. Seit dem 17. Jahrhundert lassen sich bürgerliche Privatsammlungen vor allem in großen Handelsstädten nachweisen. Wesentliche Voraussetzungen für die

519 Hans-Peter Müller, *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*, Frankfurt/Main 1992, S. 313.

520 Ein Beispiel für eine Sozialgeschichte der Kunst, die ihren Focus auf das Kunstwerk richtet und daraus Rückschlüsse auf die Rezipienten zieht: Jutta Held und Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993, S. 10. Die Kunstwerke werden hier "im jeweiligen historischen Kontext als positiongebundene Formulierung von politischen Ansprüchen und sozialen Hoffnungen identifizierbarer gesellschaftlicher Gruppen" verstanden. Gegen dieses verengte Verständnis der "Kunst-als-Ideologie": Janet Wolff, *Das Ideologieproblem in der Kunstsoziologie. Eine Fallstudie über Manchester im 19. Jahrhundert*, in: Nico Stehr und Volker Meja (Hg.), *Wissenssoziologie*, Opladen 1981, S. 428 - 444.

Entstehung einer spezifischen handelsstädtischen Kultur, in der zahlreiche große bürgerliche Kunstsammlungen zusammengetragen wurden, war die Einbindung der Sammler in überlokale Kommunikationsräume, die vor allem durch Reisen erschlossen wurden, der Zugang zu dem überregional und international operierenden Kunsthandel, die Verfügung über genügend Kapital für den Luxuskonsum sowie ein gewisses Maß an individueller ästhetischer Bildung.

Der Prozeß der Verbürgerlichung der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert beruht auf dem Verein. Diese neue soziale Organisationsform bot einen institutionellen Rahmen für den freiwilligen Zusammenschluß von Individuen zur gemeinsamen Verfolgung eines selbstgesetzten Zwecks.⁵²¹ Mit der Gründung der Kunstvereine wurde auf der lokalen Ebene ein Kommunikationsraum geschaffen, in dem sich ein enger Kreis von Kunstliebhabern im Interesse der Selbstbildung mit Kunst beschäftigte und aufgrund einer gemeinnützigen Motivation die "allgemeine" Verbreitung von Kunstsinn als ein über den Verein hinausweisendes Ziel formulierte.

Die Kunstvereine bewirkten eine grundlegende kulturelle Innovation, indem sie die Rezeption zeitgenössischer bildender Kunst förderten, sowohl als käufliche Ware wie als museales Betrachtungsobjekt. Als Vermittler zwischen Künstlern, Käufern und Publikum traten die Kunstvereine subsidiär auf, da in diesem Bereich zunächst weder der Markt noch der Staat wirksam waren. Erst die Kunstvereine schufen marktförmige Strukturen und eine dauerhafte Basis für die zeitgenössische Produktion bildender Kunst, die im Rahmen der Vereinsausstellungen einem kunstinteressierten Publikum präsentiert, von der Kunstkritik taxiert und als Ware

⁵²¹ Thomas Nipperdey, Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert, Göttingen 1972, S. 1 - 44.

umgeschlagen wurde. Den Aufbau einer modernen lokalen Infrastruktur musealer Kunstvermittlung initiierte der Verein, indem er den Bedarf nach öffentlichen Institutionen wie Galerien und Museen artikulierte, deren Aufgaben definierte, einen Grundstock von Exponaten zusammentrug, Gelder für die Erstellung von Gebäuden sammelte und mit diesen Vorgaben die kommunalen Selbstverwaltungsgremien unter Handlungsdruck setzte. Der Kunstverein erweist sich insgesamt als "Motor" im Entstehungsprozeß und der Fortentwicklung einer lokalen Kunstkultur.

Der Kunstverein erhielt in seiner Funktion als Kunstmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Konkurrenz durch den professionellen Kunsthandel, der die kommerziellen Chancen der zeitgenössischen Kunst entdeckte und die Vermarktung der Werke erfolgreicher, populärer Künstler übernahm. In der musealen Kunstvermittlung verlor der Verein seine zentrale Initiativfunktion, als die öffentlichen Kulturinstitutionen - in Hamburg nach einer langjährigen Übergangsphase der Kommissionsverwaltung - in die Regie der kommunalen Behörden und ihrer wissenschaftlich ausgebildeten Fachbeamten übergingen.

Dem Kunstverein und dem im späten 19. Jahrhundert gegründeten Museumsverein blieben in der zweiten Jahrhunderthälfte im wesentlichen zwei Aufgaben und Funktionen. Sie schufen Ausstellungsmöglichkeiten für die weniger "marktgängige" Kunst junger, unbekannter Künstler und für die öffentlichen Museen war das vereinsmäßig organisierte, kollektive Mäzenatentum der Bürger weiterhin ebenso unentbehrlich wie private Einzelstiftungen, da Staat und Kommune nie die volle Finanzierung der

öffentlichen kunstvermittelnden Institutionen übernahmen⁵²² - im Unterschied zu anderen kulturellen Bereichen wie z. B. der schulischen Bildung.

Zudem setzte in den beiden Jahrzehnten vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Entwicklung ein, die zu einer Veränderung im Verhältnis von Kunst und Bürgertum führte. Das kulturelle Leben löste sich in dieser Zeit "schrittweise von den herrschenden gesellschaftlichen Werten und den bürgerlichen Lebensidealen ab und etablierte sich als eigenständiges Subsystem".⁵²³In diesem Prozeß sei, so Nipperdey, "aus der Verbürgerlichung [...] die Antibürgerlichkeit der Kunst" entstanden.⁵²⁴Symptomatisch für diese Entwicklung und den allmählichen Zerfall des bis in die 1870er Jahre weitgehend homogenen bürgerlichen Kunstverständnisses⁵²⁵ist der tiefgreifende Konflikt, in dem sich Alfred Lichtwark mit anti-modernen Kunstauffassungen der senatorischen Elite Hamburgs, der Kunsthallenkommission und der städtischen Öffentlichkeit auseinandersetzen mußte, nachdem er den Maler Max Liebermann mit einem Porträt des Bürgermeisters Petersen beauftragt hatte.⁵²⁶Der Ankauf dieses Kunstwerkes - der von einem Hamburger Industriellen finanziert wurde, da mit der Bewilli-

522 Über die gegenwärtige Problematik und die historischen Wurzeln des Systems der "bürgerlichen Mischfinanzierung" der Museen: Walter Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, 1998, S. 55 - 75.

523 Wolfgang J. Mommsen, *Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich*, in: Wolfgang Hardtwig und Harm-Hinrich Brandt (Hg.), *Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, München 1993, S. 254 - 274, hier: S. 255 und ders., *Kultur und Wissenschaft im kulturellen System des Wilhelminismus. Die Entzauberung der Welt durch Wissenschaft und ihre Verzauberung durch Kunst und Literatur*, in: Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf, *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, II: Idealismus und Positivismus*, Stuttgart 1997, S. 24 - 40.

524 Nipperdey, *Wie das Bürgertum*, S. 60.

525 Die Entwicklung bürgerlicher Teilkulturen im Bereich der bildenden Kunst wurde anhand einer Analyse der zunehmend richtungspolitisch polarisierten Kunstberichterstattung nachgewiesen von: Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871 - 1914)* (= Bochumer Historische Studien, Neuere Geschichte Nr. 9), Bochum 1990.

526 Kay, *Petersen Portrait*.

gung kommunaler Mittel nicht gerechnet werden konnte - verdeutlicht, daß ein Museumsdirektor auf einen engen Kreis im Verein organisierter oder als Einzelstifter auftretender zahlungskräftiger und an Gegenwartskunst interessierter Kenner angewiesen war, um den Aufbau einer an der Moderne orientierten öffentlichen Sammlung realisieren zu können.⁵²⁷

Die Entfaltung der lokalen bürgerlichen Kunstkultur bedurfte eines "produktiven Zusammenwirkens von Besitz und Bildung"⁵²⁸, da für die Rezeption und Förderung der bildenden Kunst die Verfügung über ökonomisches Kapital ebenso essentiell war wie "Bildung", "Kennerschaft" und "Geschmack". Beide Elemente vereinigt - in einer Person oder einer Familie - fanden sich bei einigen gebildeten Kaufleute oder bei Bildungsbürgern, die durch Geburt oder Heirat mit dem Wirtschaftsbürgertum verbunden waren. In Hamburg gab es einige solcher Fälle wie z. B. den Kaufmannsohn, Historiker und Diplomaten Dr. Karl Sieveking, den durch Heirat mit einer Kaufmannstochter reich gewordenen Altphilologen Prof. F. W. A. Ullrich oder die Familie Woermann, die Kaufmannskapital nicht nur für den Aufbau von Kunstsammlungen verwendete, sondern auch für die Ausbildung eines Sohnes, der Direktor der Dresdener Gemäldegalerie wurde, nachdem seine Familie ihm zunächst ein juristisches, dann ein kunstwissenschaftliches Universitätsstudium und schließlich eine mehrjährige Bildungsreise zu allen wichtigen Kunststätten Europas finanziert hatte.

527 Hierzu wurde eine wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung angefertigt, die mir jedoch nicht zugänglich war: Garlef v. Borstel, Die Hamburgische Kaufmannschaft und ihr Mäzenatentum. Untersucht am Beispiel der Kunsthalle zur Zeit ihres Direktors Alfred Lichtwark 1886 - 1914, Hamburg 1994 (unveröff. Manuskript).

528 Kocka betont diesen Sachverhalt im Bezug auf bürgerliches Mäzenatentum. Jürgen Kocka, Bürger als Mäzene, in: Gaetgens/Schieder, *Mäzenatisches Handeln*, S. 30 - 38, hier: S. 37.

Mit der Gründung des Kunstvereins wurde eine assoziative Aktionsform geschaffen, die der Kooperation von Besitz und Bildung neue gesellschaftliche und kulturelle Wirkungsmöglichkeiten eröffnete, indem sie gemeinsames öffentliches Handeln des gehobenen Bürgertums im Bereich der Kunstkultur anregte und koordinierte. Wie die Untersuchung der Mitgliedschaft erwiesen hat, waren beide bürgerliche Teilgruppen im Verein repräsentiert, wenngleich sie sich in den verschiedenen Phasen der Vereinsentwicklung und den einzelnen Bereichen der Vereinsarbeit in unterschiedlichem Maße beteiligten. Insgesamt überwog das wirtschaftsbürgerliche Element unter den Mitgliedern des Hamburger Kunstvereins, der damit die soziale Zusammensetzung der bürgerlichen Oberschicht der Stadt widerspiegelt.

Auf der organisatorischen Basis des Kunst- bzw. des Museumsvereins praktizierten die Mitglieder ein kollektives Mäzenatentum, dessen Leistungsfähigkeit auf einer Vielzahl von Kunstkäufern, Sammlern und spendenwilligen Bürgern beruhte, die durch Gemäldeverlosungen, Kunstausstellungen, Aufrufe zur Subskription von Spendenlisten sowie durch die Aufforderung, den öffentlichen Sammlungen "freundliche Gaben und Vermächtnisse" zukommen zu lassen, mobilisiert wurden. Diese kollektiven Formen der Kunstförderung beruhten finanziell auf relativ niedrigen Einzelbeiträgen und waren auf eine möglichst breite Partizipation wirtschafts- und bildungsbürgerlicher Kreise angelegt. Die Spitzenplätze auf den nach der Beitragshöhe gestaffelten Subskriptionslisten waren jedoch fast ausnahmslos dem Wirtschaftsbürgertum vorbehalten. Das gleiche gilt für die testamentarische Übereignung umfangreicher privater Sammlungsbestände oder große Geldlegate, durch die vor allem Wirtschaftsbürger als vorbildliche Stifterpersönlichkeiten in den Katalog der Kunst-

halle und die Geschichte der öffentlichen Kunstsammlung ihrer Stadt eingingen.

Bildungsbürger dominierten dagegen die vereinsinterne sowie die öffentliche Kommunikation über die bildende Kunst. Die Gremien des Kunstvereins, lokale Sachverständigenkommissionen und die Publizistik waren die wichtigsten Medien, in denen sich die Gebildeten, die Journalisten, Kulturfunktionäre und Künstler artikulierten, ästhetische Normen und Ziele der Kunstförderung diskutierten und definierten, Kunstkritik und Kritik am bürgerlichen Kulturbetrieb übten und sich insgesamt um einen richtungweisenden Einfluß auf das Kunstgeschehen bemühten. Als Verfasserinnen von Ratgebern und Manierenbüchern⁵²⁹ äußerten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch einzelne Frauen zu Fragen der Bedeutung der bildenden Kunst für die standesgemäße Ausstattung des Hauses und die Pflege bürgerlicher Geselligkeit.

Das gemeinsame Handeln des Bürgertums im Bereich der Kunstkultur beruhte auf der Ausprägung gemeinsamer ästhetischer Wertmuster, Geschmackskonventionen und Funktionsbestimmungen von Kunst. In dieser Arbeit sollte zunächst die von Nipperdey hervorgehobene Sinnstiftungsfunktion der bildenden Kunst charakterisiert⁵³⁰ und die soziale Trägerschaft dieses Deutungsmusters näher bestimmt werden. Es wurden autobiographische Texte untersucht, in denen Kunst als ein autonomer, innerweltlicher Transzendenzbereich erscheint und der Umgang mit ästhetischen Kulturgütern als ein quasi religiöses Erlebnis dargestellt wird, das auf die Kultivierung der "Innerlichkeit" und auf eine Steigerung der Emo-

529 Über die Bedeutung der ab 1870 zunehmenden Zahl von "Manierenbüchern" für die Vermittlung bürgerlicher Verhaltensstandards: Ulrike Döcker, *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1994, bes. S. 56 ff.

530 Nipperdey, *Wie das Bürgertum*, S. 24 - 32.

tionalität des Individuums im Sinne einer "Romantisierung" der Kunstrezeption zielte. Künstler galten nach diesem Wahrnehmungsmuster als Genies, ihre Werke als Medien der Vermittlung höherer Einsichten. Erlebnisräume und Objekte dieser Erfahrungen waren zumeist die großen Museen und ihre Bestände von Meisterwerken der Antike und italienischen Renaissance. Sämtliche Autoren autobiographischer Aufzeichnungen, die von solchen Kunsterlebnissen berichten, erwiesen sich als junge Intellektuelle und Schriftsteller, deren empfindsame Kunstempfindung nach zeitgenössischer Auffassung in einem Spannungsverhältnis zu den mentalen Anforderungen der bürgerlichen Lebenswelt stand. Bürgerliches Kunstverständnis ist mit dem Interpretament der Kunst als "Religionserersatz" daher nur unvollständig beschrieben.

Von größerer Bedeutung für die kulturelle Vergesellschaftung des Bürgertums war der entstehende lokale Kunstbetrieb. Durch die Beteiligung an den Veranstaltungen des Kunstvereins konstituierte sich das in der Stadt ansässige Wirtschafts- und Bildungsbürgertum im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem durch gemeinsame Geschmackskonventionen verbundenen Publikum der zeitgenössischen Kunst. Da die Kunstvereine ihr Ziel der Künstlerförderung vor allem durch absatzfördernde Maßnahmen zu verwirklichen suchten, regten sie eine künstlerische Produktion an, die sich an der Nachfrage und am Geschmack der Käufer orientierte und auf die dekorative Verwendung der Kunstwerke im Rahmen des bürgerlichen Wohnens zugeschnitten war. Thematisch herrschten unterhaltende und leicht rezipierbare Stoffe vor, die Formate der Gemälde entsprachen den Gegebenheiten bürgerlicher Wohnräume und Bildmotive, die sich als marktgängig erwiesen hatten, wurden von manchen Künstlern wiederholt und seriell produziert.

Ogleich der reale Kunstbetrieb in einigen Bereichen wie ein "Bildermarkt" funktionierte, auf dem Kunst nach dem pragmatischen Kalkül des raschen Warenumschlages angeboten wurde, war der Umgang mit Kunst - auch in der Handelsstadt Hamburg - insgesamt von einem idealistischen Kunstverständnis geprägt. Nicht in ihrem Warencharakter, sondern als Symbole "gebildeten Geschmacks", die dem Besitzer oder Konsumenten nicht nur soziales Ansehen, sondern auch "eine höhere Würde des Daseins"⁵³¹ verliehen, gewannen Kunstwerke im 19. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung für die Stilisierung der bürgerlichen Lebensführung. Das Selbstverständnis des Bürgertums als gesellschaftlicher Elite beruhte wesentlich auf einer Werthaltung, die sich nicht im Erwerbsstreben und der Erlangung materiellen Reichtums erschöpfte. Kunstsinn und Bildung wurden, ebenso wie die "Ehre" als immaterielle Werte definiert, die "mit den Präntionen des nackten Besitzes als solchem in schroffem Widerspruch"⁵³² standen. Die dem Kunstkonsum zugrundeliegende ästhetische Einstellung und die Bildung des Geschmacks waren Ausdrucksformen der Distanz der materiell wohl situierten bürgerlichen Elite gegenüber der "Sphäre des Notwendigen"⁵³³, der klein- und unterbürgerliche Schichten - gemäß bürgerlichem Gesellschaftsbild - verhaftet waren.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts fächerte sich das kulturelle Leben in der Stadt immer weiter auf. Kunstausstellungen und Museen entwickelten sich, ebenso wie das Theater, der Konzertsaal, der zoologische und botanische Garten zu Kommunikationsräumen des städtischen Bürgertums. Die Partizipation an den Ritualen des öffentlichen Konsums von "Hochkultur"

531 *Jahresbericht Kunstverein* 1865, S. 9.

532 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen ⁵1980, S. 535.

533 Nach Bourdieu stellt der "materielle wie symbolische Konsum des Kunstwerks [...] eine der höchsten Manifestationen jener inneren wie äußeren 'Leichtigkeit' (aisance) dar, die in Ungezwungenheit und Wohlhabenheit sich gleichermaßen bekundet." Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 100 ff.

war einerseits eine Form der habituellen Bestätigung der Zugehörigkeit zur eigenen sozialen Klasse und entsprach andererseits dem Abgrenzungsbedürfnis gegenüber nichtbürgerlichen Gesellschaftsschichten.

Diese elitebildende Wirkung des Kunstkonsums stand in einem Spannungsverhältnis zu dem in der Aufklärung formulierten Konzept der Verallgemeinerung von Bildung und dem Prinzip der sozialen Offenheit und Gemeinnützigkeit, dem die öffentlichen Institutionen der Kunstvermittlung verpflichtet waren. Kunstvereine, Galerien und Museen blieben ihrer allgemeinen - im Fall der musealen Institutionen selbst kostenlosen - Zugänglichkeit zum Trotz faktisch denen vorbehalten, deren kulturelle Erfahrungsmuster entsprechend vorbereitet waren. Daß öffentliche und private Formen der Kunstaneignung einander häufig bedingten, ist aus zahlreichen autobiographischen Aufzeichnungen von Kunstvereinsmitgliedern und anderen Bürgern Hamburgs zu erkennen, die am lokalen Kunstgeschehen aktiv teilnahmen. Die Provenienz dieser Autobiographien aus dem gehobenen Wirtschafts- und Bildungsbürgertum deutet ebenso wie das soziale Profil von Kunstverein und Ausstellungspublikum darauf hin, daß sich die Rezeption bildender Kunst im 19. Jahrhundert als eine Form der öffentlichen Kultur des städtischen Bürgertums durchsetzte, den Allgemeinheitsanspruch bürgerlicher Öffentlichkeit dagegen nicht einlöste.

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Archivalische Quellen

Kunsthalle Hamburg (KhH)

Nr. 53 a und b Verein von Kunstfreunden von 1870.

Nr. 73 Gebrüder Gensler, Verschiedenes aus dem Nachlaß der Brüder.

Nr. 142 a Hamburger Künstler-Verein.

"Lichtwark-Keller" (nicht verzeichneter Bestand), Aktenordner "Geschenke in Kunstwerken".

Bibliothek Kunsthalle Hamburg (BibKhH)

Auktionskatalog Georg Ernst Harzen:

Verzeichnis der Kupferstichsammlung des J. M. Speckter in Hamburg. Dritte Abteilung, Niederländische Schule, Hamburg 1824.

Auktionskataloge Johannes Noodt:

Catalog 45: Verzeichniss der trefflichen Gemälde-Sammlung, welche früher im Besitz des verstorbenen Herrn Etatsrath von Stenglin befindlich gewesen, Hamburg 1822.

Catalog 46: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn Peter Godeffroy sen., Hamburg 1823.

Catalog 47: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung der Frau Witwe des verstorbenen Herrn Heinrich Theunes de Jager, Hamburg 1823.

Catalog 51: Verzeichniss einer Sammlung schöner Oelgemälde aus allen Schulen, Hamburg 1823.

Catalog 53: Verzeichniss einer sehr vorzüglichen Gemälde-Sammlung an trefflichen und wohl erhaltenen Meisterwerken der besten Künstler aller Schulen früherer und jetziger Zeit gebildet, Hamburg 1824.

Catalog 70: Verzeichniss einer aus Brabant hiehergebrachten Sammlung Oelgemälde und Kunstsachen, Hamburg 1828

Konvolut 1820 - 1836: Verzeichniss der Kunst-Sammlung des verstorbenen Herrn Johannes Jannssen in Hamburg. Zweyte Abteilung. Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Kupferwerke enthaltend, Hamburg 1828.

Verzeichniss der ersten vom Hamburger Kunstverein veranlassten Kunstausstellung, Hamburg 1826.

Führer durch die Hamburger Kunstausstellung im April und Mai 1841. Von einem Künstler, Hamburg 1841.

Verzeichniss der neunten vom Hamburger Kunst-Verein veranstalteten Kunst-Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Concertsaale des neuen Schauspielhauses, Hamburg 1842.

Verzeichniss der Bilder der öffentlichen städtischen Gemälde-Gallerie in Hamburg, eröffnet den 13ten März 1850, eingebunden in: Führer durch die Hamburger Kunstausstellungen 1841 - 1859.

Verzeichnis der dreizehnten vom Hamburger Kunst-Verein veranstalteten Kunst-Ausstellung in den Sälen der Börsen-Arkaden, Hamburg 1854.

Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich) in den Sälen der Börsen-Arkaden, Hamburg 1863.

Nachtrag zum Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich), Hamburg 1863.

Kunstverein Hamburg (KVH)

Protocoll des Kunstvereins (1822 - 1847).

Protocolle des Kunstvereins (1858 - 1866).

Protokolle Deliberations- und Vorstandsversammlungen des Kunstvereins (1866 - 1885).

Betheiligung der Mitglieder an den Deliberations-Versammlungen und den geselligen Montags-Zusammenkünften, sowie Angabe der in den letzteren vorgelegten Kunstgegenstände 1860/1 - 1869/1870.

Protocoll der Deliberationsversammlung (1885 - 1933).

Protocoll der Vorstandsversammlung (1885 - 1900).

Jahresberichte der erwähnten Direction des hiesigen Kunstvereins (1827 - 1828).

Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg (1848 - 1890).

Berichte über die vom Hamburger Kunstverein veranstalteten Gemäldeverloosungen (1829 - 1847).

An die Kunstfreunde, Hamburg 1826.

Staatsarchiv Hamburg (Sta Hamburg)

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1849 Nr. 558: Hesse, Hartwig.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1857 Nr. 1202: Jenisch, Martin Johann.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1863 Nr. 1172: Harzen, Georg Ernst.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1863 Nr. 1783: Hudtwalcker, Nicolaus.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1865 Nr. 2102: Heine, Beer Carl.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1865 Nr. 2165: Sillem, Susanne Elisabeth.

232-3 Testamentsbehörden Bd. 1 1869 Nr. 2924: Commeter, Johann Matthias.

614-1/34 Hamburger Künstlerverein.

622-1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Godeffroy, Carl.

622-1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Haller, Martin.

Nr. 49: Martin Emil Ferdinand Haller, Lebenserinnerungen. Elf handgeschriebene Bände, verfaßt 1913 - 1920.

622-1 Nachlässe, Familien- und Gutsarchive. Familie Jenisch.

Senat, Cl. VII, Lit. He., Nr. 6, Vol. 1.

Acte, betreffend Errichtung einer öffentlichen Städtischen Gemälde-Galerie in den Lokalitäten der Börsen-Arcaden 1847 - 1851.

A 510/237 Kapsel 1

Gemälde-Ausstellung Hamburger Künstler am 26. August 1840 bei der Anwesenheit Ihrer Königlichen Majestäten zu Dänemark in dem Landhause des Herrn Syndicus Karl Sieveking.

Plankammer, Mappe 388-1. Fotografien Familie Haller.

2. Gedruckte Quellen

2.1 Zeitgenössische Zeitungen und Zeitschriften

Der Freischütz. Politik - Unterhaltung - Lokal-Zeitung, Hamburg (1825 - 1878).

Der Kompass. Eine Wochenschrift zur Belehrung und Unterhaltung, Hamburg (1857).

Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, Leipzig (1850 - 1858).

Hamburger literarische und kritische Blätter, Hamburg (1842 - 1846).

Kritische Blätter der Börsenhalle, Hamburg (1830 - 1834).

Kunst-Blatt, Stuttgart (1816 - 1849).

Literarische Blätter der Börsen-Halle, Hamburg (1825 - 1834).

Literarische und kritische Blätter der Börsenhalle, Hamburg (1834 - 1842).

Museum. Blätter für bildende Kunst, Berlin (1833 - 1837).

Neue Hamburgische Blätter, Hamburg (1841 - 1848).

Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie, Hamburg (1817 - 1849).

Orion. Monatsschrift für Literatur und Kunst, Hamburg (1863 - 1864).

2.2 Zeitgenössische Literatur

Adelfels, Kurt, Das Lexikon der feinen Sitte. Praktisches Hand- und Nachschlagebuch für alle Fälle des gesellschaftlichen Verkehrs, Stuttgart 1888, Stichwort "Kunstgespräch", S. 162 - 170.

Aus dem Briefwechsel zwischen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Johann Ludwig Tieck, in: Wackenroder, *Werke*, S. 367 - 434.

Beckmann, Johann, Anleitung zur Technologie, oder zur Kentniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn. Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte, Leipzig 1770 (Nachdr. d. Ausg. Göttingen 21780).

Bilder aus vergangener Zeit nach Mitteilungen aus größtenteils ungedruckten Familienpapieren. Als Manuskript gedruckt. 2. Teil: Bilder aus Karl Sievekings Leben 1787 - 1847, Hamburg 1887.

[Birkenstock, Wilhelm Christian], Hartmann, Hamburg 1829 [Sonderbestand "Hamburger Familiengeschichte", Bd. 10, Universitätsbibliothek Hamburg].

Birt, Theodor, Wie ich lernte. Hamburger Erinnerungen und Stimmungsbilder aus den Jahren 1813 bis 1872, Leipzig o. J.

Brockes, Barthold Heinrich, Selbstbiographie, mitgeteilt von J. M. Lappenberg, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 2 (1847), S. 167 - 229.

Bülow, Bernhard Fürst von, Denkwürdigkeiten, Bd. 4: Jugend- und Diplomatenjahre, Berlin 1931.

Detmold, Johann Hermann, Anleitung zur Kunstkennerschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden, Hannover 1834.

Die beiden Kunstvereine in Hamburg, in: Privilegierte Wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg 267 (10.11.1847).

Falke, Jacob, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871 und 4. vermehrte und illustrierte Auflage Wien 1882.

Feddersen, Martin, Kritiken. Die Hamburger Gemälde-Sammlung. Die Ausstellung des Hamburger-Kunstvereins 1884. Einige Kunstwerke, Hamburg o. J [1884].

Feuß, Axel, "Meine Beschäftigung, Thun und Treiben" - Hermann Kauffmanns Tagebuch 1838 - 1841, in: *Hermann Kauffmann*, S. 34 - 61.

Fleischer, Wilhelm, Über bildende Künste, Kunsthandel und Buchhandel in Hinsicht auf Menschenwohl. Glaubensbekenntnis eines Kunst- und Buchhändlers, in: Quellen zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 9. Die Reformdiskussion am Jahrhundertende, München 1981 (Nachdr. d. Ausg. Frankfurt 1792), S. 177 - 325.

Franken, Constanze von, Wovon soll ich reden? Die Kunst der Unterhaltung. Ein praktisches Handbuch mit Anleitungen, Musterbeispielen, (Zwiegespräche usw.) für die verschiedensten Anlässe und Vorkommnisse im modernen gesellschaftlichen Leben und Verkehr, für Damen und Herren, Stuttgart 1908.

Geissler, Robert, Hamburg. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebungen, Leipzig 1861.

Goos, Berend, Erinnerungen aus meiner Jugend, Hamburg 1897.

Grüner, Julie, Erinnerungen an das Haus meiner Grosseltern Baur im dänischen Altona, hg. von Francisca Grüner, Hamburg 1965.

Gurlitt, Louis, Jugenderinnerungen, 1940 (Sonderdruck des "Hamburger Anzeiger").

Haller, Martin, Erinnerungen an Kindheit und Elternhaus [Teilabdruck], bearb. von Renate Hauschild-Tiessen, Hamburg 1985.

Hamburg. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebungen, Leipzig 1861.

Hamburg und seine Umgebungen, Leipzig 1841.

Hamburg und seine Umgebungen im 19. Jahrhundert. Eine Reihenfolge naturgetreuer, in Stahl gestochener Ansichten der Stadt und ihrer Umgegend (Hamburg 1844 - 1848), Nachdruck Hamburg 1959.

Hamburgische Künstlernachrichten. Supplemente zu Füessli's Künstlerlexikon, Hamburg 1794.

Hamburgisches Künstler-Lexikon, bearb. von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 1. Die bildenden Künstler, Hamburg 1854.

Heinen, Wilhelm Joseph, Der Begleiter auf Reisen durch Deutschland, Köln 1808.

Hertz, Paul, Unser Elternhaus, Hamburg 1903.

Heymann, Lida Gustava und Anita Augspurg, Erlebtes - Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850 - 1940, hg. von Margrit Twellmann, Meisenheim 1972.

[Hudtwalcker, Michael], Elisabeth Hudtwalcker, geb. Moller. Gestorben den 22. November 1804. Eine Biographie [Sonderbestand "Hamburger Familiengeschichte", Bd. 10, Universitätsbibliothek Hamburg].

Jugenderinnerungen des Etatsrats Georg Friedrich Baur, hg. von Paul Th. Hoffmann, in: Altonaische Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 3 (1933/34).

Kegel, Gerhard (Hg.), Carl Friedrich von Rumohr. Briefe an Johann Georg Rist, Buchholz/Nordheide 1993.

Klemm, Gustav, Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, Zerbst 1837.

Krünitz, Johann Georg, Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft, in alphabetischer Ordnung, 55. Teil, Brünn 1793.

Kugler, Franz, Andeutungen über Bildung des Kunstsinnes im Volk, in: *Museum* 11 (1833), S. 83 - 86 und 12, S. 91 - 93.

F. K. (= Franz Kugler), Der Kunsthandel in Deutschland, in: Allgemeines Organ für die Interessen des Kunsthandels 22 (1841), S. 85 f., 23, S. 89 - 91 und 24, S. 93 - 95, hier: S. 85 f. (Erstveröffentlichung in: Deutsche Vierteljahrs Schrift).

Laeisz, Ferdinand, Erinnerungen aus dem Leben eines alten Hamburgers, Hamburg 1974 (Neudruck d. Ausg. Hamburg 1891).

- Lehmann, Emil, Lebenserinnerungen. Den Seinigen erzählt, 2 Bde., Bad Kissingen o. J.
- Lewald, Fanny, Meine Lebensgeschichte, 3 Bde., Frankfurt/Main 1988 - 1989.
- Lichtwark, Alfred, Die Aufgaben der Kunsthalle. Antrittsrede gehalten vor Senat und Bürgerschaft am 9. Dezember 1886, in: ders., Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1887, S. 1 - 16.
- Lichtwark, Alfred, Promemoria des Directors der Kunsthalle betreffend den Ankauf der Sammlung Wesselhoeft, in: Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888 (Hamburg 1889), S. 6 - 18.
- Lichtwark, Alfred, Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850, München 1893.
- Lichtwark, Alfred, Die Sammlung von Bildern aus Hamburg, Hamburg 1897.
- Lichtwark, Alfred, Hamburg. Niedersachsen, Dresden 1897.
- Lichtwark, Alfred, Verzeichnis der Gemälde neuerer Meister. Geschichte und Organisation der Kunsthalle, Hamburg 1897.
- Lichtwark, Alfred, Deutsche Königsstädte [1898], in: ders., *Auswahl seiner Schriften*, Bd. 1, S. 173 - 226.
- Lichtwark, Alfred, Der Sammler [1911], in: ders., *Auswahl seiner Schriften*, Bd. 1, S. 72 - 92.
- Lichtwark, Alfred, Eine Auswahl seiner Schriften, 2 Bde., Berlin 1917.
- Lichtwark, Alfred, Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1923.
- Lucanus, Friedrich, Die als Vereinsgeschenke von den Kunstvereinen ausgegebenen Kupferstiche, Radirungen und Lithographien, in: Kunst-Blatt 30 (Stuttgart 1839), S. 117 - 118.
- Lüders, Ferdinand, Bilder aus Alt-Hamburg. Jugenderinnerungen, Hamburg 1906.
- Marggraff, Rudolf, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunstkritik, in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst (Leipzig 1838), S. 1 - 41.
- Carl Ludwig Daniel Meister. Briefe, Tagebuchblätter u. andere Erinnerungen, gesammelt und geordnet im Jahre 1912 von seinem Enkel Carl Wilhelm v. Meister, Frankfurt/Main o. J.
- Merck, Ernst von, Reiseerinnerungen aus London und Paris 1851, Hamburg 1900.
- Merck, Heinrich, Vom gewesenen Hamburg. Nach eigenen Erinnerungen aufgezeichnet, Hamburg 1953.
- Meyer, Arnold Otto, Rede zur Eröffnung des neuen Ausstellungslocals des Hamburger Kunstvereins, in: *Jahresbericht Kunstverein* 1884, S. 15 - 18.

Meyer, Arnold Otto, Wie ich ein Sammler von Handzeichnungen wurde, in: Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie (Hamburg 1896), S. 37 - 39.

Meyer, Friedrich Johann Laurenz, Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, Bd. 1, Hamburg 1801.

Mohl, Robert von, Lebenserinnerungen, 2 Bde., Stuttgart 1902.

Neddermeyer, Franz Heinrich, Zur Statistik und Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg und deren Gebietes, Hamburg 1847.

Oeser, Christian, Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen, ²⁵1892.

Parthey, Gustav, Jugenderinnerungen, 2 Bde., Berlin 1907.

Poel, Gustav (Hg.), Johann Georg Rists Lebenserinnerungen, 3 Bde., Gotha 1884 - 1888.

Protokolle und Ausschuß-Berichte der Bürgerschaft 1867, Hamburg o. J.

Ramdohr, Friederich Wilhelm Basilius von, Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und eine Abhandlung über die Kunst das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen, Hannover 1792.

Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, Studien zur Kenntniss der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung, auf einer Reise nach Dännemark, Hannover 1792.

Reichard's Passagier auf der Reise in Deutschland und der Schweiz. Ein Reisehandbuch für Jedermann. Teil 1, Berlin ¹⁴1849.

Renn, Ludwig, Meine Kindheit und Jugend, Berlin ²¹1974.

Ruperti, Oscar, Lebenserinnerungen gewidmet meinen Kindern, Enkeln und Urenkeln, Hamburg 1919.

Santo Domingo [i. e. Eduard Lehmann], Hamburg, wie es ist, Leipzig 1838.

Schinckel, Max von, Lebenserinnerungen, Hamburg o. J.

Schmidt, Gertrud, Charlotte Perthes verw. Hornbostel geb. Becker. Das Lebensbild einer deutschen Frau (1794 - 1874), Gotha 1929.

Schröder, Hans (Hg.), Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, 8 Bde., Hamburg 1851 - 1883.

Schulz, Günter und Ursula Schulz (Hg.), Meine liebste Madam. Gotthold Ephraim Lessings Briefwechsel mit Eva König 1770 - 1776, München 1979.

Selbstbiographie des Senator Barthold Heinrich Brockes, mitgeteilt von J. M. Lappenberg, in: *Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 167 - 229.

Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles* [1851], in: ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966, S. 25 - 71.

Sloman, Mary A., *Erinnerungen*, Hamburg 1957.

Tesdorpf, Oscar L., *Mitteilungen aus dem handschriftlichen Nachlaß des Senators Johann Michael Hudtwalcker*, geboren 21. September 1747, gestorben 14. December 1818, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 9 (1894), S. 150 - 181.

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Braunschweig 1861.

Ueber den Beruf und die Bildung des Künstlers, in: *Museum* 1 (1836), S. 1 - 7.

Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt, in: *Kunst-Blatt* 14 (Stuttgart 16.2.1832), S. 53 - 55, 15 (21.2.1832), S. 57 - 60, 16 (23.2.1832), S. 61 - 64, 17 (28.2.1832), S. 65 - 67, 18 (1.3.1832), S. 69 - 71.

Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1866, Hamburg 1867.

Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1867, Hamburg 1868.

Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1868, Hamburg 1869.

Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft im Jahre 1869, Hamburg 1870.

Verzeichnis der auf der Hamburger Ausstellung von 1837 verkauften Bilder, in: *Museum* 35 (1837), S. 276 - 277.

Verzeichnis der Sammlung von Gemälden und plastischen Werken der Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1870.

Waagen, Gustav Friedrich, *Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn J. C. A. Mestern*, Hamburg 1874.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: ders., *Werke*, S. 141 - 247.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*, Wien 1984.

Walesrode, Ludwig, *Der Cicerone. Ein Führer durch die Hamburger Kunstaussstellung im April und Mai 1856*, Hamburg 1856.

Walesrode, Ludwig, *Der Cicerone. Ein Führer durch die Hamburger Kunst-Ausstellung im Mai und Juni 1858*, Hamburg o. J.

Wedell, Ina von, *Mein Haus mein Stolz. Ein praktischer Ratgeber für alle, welche ihr Heim zeitgemäß einrichten und Geselligkeit pflegen wollen*, Stuttgart o. J.

Woermann, Karl, Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2 Bde., Leipzig 1924.

Wolff, Marianne, Leben und Briefe, hg. von Felix Wolff, Hamburg 1925.

3. Literatur

Baasch, E., Die führenden Kaufleute und ihre Stellung in der Hamburgischen Handelsgeschichte, in: Hamburger Übersee-Jahrbuch (1922), S. 37 - 56.

Baasch, Ernst, Geschichte des Hamburgischen Zeitungswesen von den Anfängen bis 1914, Hamburg 1930.

Bauche, Ulrich, Biedermeierliche Bildermacher. Die drei Brüder Suhr in Hamburg 1796 - 1857. Ausstellungskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1978.

Becker, Howard, S., Art Worlds, Berkeley 1982.

Bergvelt, Ellinoor und Renée Kistemaker (Hg.), De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585 - 1735. Ausstellungskatalog Amsterdams Historisch Museum, Zwolle 1992.

Bertheau, Franz R., Kleine Chronologie zur Geschichte des Zeitungswesens in Hamburg von 1616 bis 1913, Hamburg 1914.

Bevers, Ton, Antoon van den Braembussche und Berend Jan Langenberg (Hg.), De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur, Hilversum 1993.

Bevers, Ton, Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 197 - 218.

Böhme, Helmut, Frankfurt und Hamburg. Des Deutschen Reiches Silber- und Goldloch und die allerenglischste Stadt des Kontinents, Frankfurt 1968.

Bollenbeck, Georg, Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt/Main 1994.

Borgmann, Karsten, Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte, in: *Museumsinszenierungen*, S. 94 - 107.

Bourdieu, Pierre, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders., *Soziologie der symbolischen Formen*, S. 159 - 201.

Bourdieu, Pierre, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, S. 183 - 198.

Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1983.

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1992.

Bracker, Jörgen und Carsten Prange (Hg.), Alster, Elbe und die See. Hamburgs Schifffahrt und Hafen in Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen des Museums für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1981.

Bredenkamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

Breuilly, John, Civil society and the public sphere in Hamburg, Lyon and Manchester, 1815 - 1850, in: Helmut Koopmann und Martina Lauster (Hg.), Vormärzliteratur in europäischer Perspektive. Bd. 1: Öffentlichkeit und nationale Identität, Bielefeld 1996, S. 15 - 39.

Budde, Gunilla-Friederike, Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840 - 1914 (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Bd. 6), Göttingen 1994.

Buerkel, Luigi von, Heinrich Bürkel 1802 - 1869. Ein Malerleben der Biedermeierzeit, München 1940.

Bürger, Fritz, Die Gensler, drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts, Straßburg 1916.

Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700 - 1830. Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1988.

Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1969.

Colshorn, Hermann, Vom Kunsthandel in Hamburg. Ein geschichtlicher Rückblick, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 101, (1968), S. 3197 - 3207.

Crasemann, Paul, Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg, in: Jahresbericht des Kunst-Vereins in Hamburg für 1899, S. 18 - 25.

Crasemann, Paul, Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg (Schluss), in: Jahresbericht des Kunst-Vereins in Hamburg für 1900, S. 17 - 27.

Cremer, Claudia Susannah, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bonn 1989.

Dibbern, Margrit, Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau, Diss. Hamburg 1980.

Dilly, Heinrich, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/Main 1979.

Dingedahl, Carl Heinz, David Christopher Mettlerkamp. Kunstdilettant, Sammler und Mitbegründer des Kunstvereins in Hamburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 62 (1976), S. 81 - 98.

Dirksen, Victor (Hg.), Ein Jahrhundert Hamburg 1800 - 1900. Zeitgenössische Bilder und Dokumente, Frankfurt/Main 1977 (Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1935).

Döcker, Ulrike, Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1994.

Dresch, Jutta und Wilfried Rößling (Hg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1993.

Eckardt, Julius von, Die Hamburger Ratsstube, in: Dirksen, *Ein Jahrhundert Hamburg*, S. 420 - 425.

Eder, Klaus (Hg.), Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Theoretische und empirische Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie, Frankfurt/Main 1989.

Evans, Richard J., Family and class in the Hamburg grand bourgeoisie 1815 - 1914, in: David Blackbourn und Richard J. Evans (Hg.), *The German Bourgeoisie. Essays on the social history of the German middle class from the late eighteenth to the early twentieth century*, London 1991, S. 115 - 139.

Fehrenbach, Elisabeth, Bürgertum und Liberalismus. Die Umbruchsperiode 1770 - 1815, in: Lothar Gall (Hg.), *Bürgertum und bürgerlich-liberale Bewegung in Mitteleuropa seit dem 18. Jahrhundert* (= Historische Zeitschrift, Sonderhefte Bd. 17), München 1997, S. 1 - 62.

Feuß, Axel, "Jeder schaffe nach Kräften das Seine ..." - Hermann Kauffmann und der Hamburger Künstlerverein, in: *Hermann Kauffmann*, S. 22 - 33.

Frevert, Ute, "Tatenarm und gedankenvoll"? Bürgertum in Deutschland 1780 - 1820, in: Helmut Berding e. a. (Hg.), *Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution*, Frankfurt/Main 1989, S. 263 - 292.

Frevert, Ute, Der Künstler, in: dies. und Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1999, S. 292 - 323.

Frey, Manuel, Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 1999.

Fröhlich, Gerhard, Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu, in: Ingo Mörth, Gerhard Fröhlich (Hg.), *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, Frankfurt/Main 1994, S. 31 - 54.

Fröhlich, Martin, *Gottfried Semper*, München 1991.

Gaehtgens, Thomas W. und Martin Schieder (Hg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, o. O. 1998.

Gaehtgens, Thomas W., Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 153 - 172.

Gall, Lothar (Hg.), Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780 - 1820, München 1991.

Gall, Lothar (Hg.), Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft, München 1993.

Gärten, Landhäuser und Villen des hamburgischen Bürgertums. Kunst, Kultur und gesellschaftliches Leben in vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1975.

Die Gemäldesammlung des hamburgischen Senators Martin Johann Jenisch d. J. (1793 - 1857). Ausstellungskatalog Altonaer Museum Hamburg 1973.

Gerkens, Gerhard, Aus der Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1969.

Gerkens, Gerhard, Zur Baugeschichte der Hamburger Kunsthalle. Ein unbekanntes Projekt von Martin Haller, in: Wolf Stubbe und Werner Grohn (Hg.), Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, S. 35 - 44.

Gerlach, Peter (Hg.), Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, Aachen 1994.

Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausstellungskatalog Albertinum Dresden 1979.

Grasskamp, Walter, Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 104 - 113.

Grasskamp, Walter, Museum - Enzyklopädie - Anthologie, in: Joachim Rönneper, *Die Welt der Museen*, Frankfurt/Main 1993, S. 293 - 298.

Grasskamp, Walter, Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe, München 1998.

Grohn, Hans Werner, Der Verein von Kunstfreunden von 1870. Die erste Förderer-Vereinigung der Hamburger Kunsthalle, in: Stiftung zur Förderung der hamburgischen Kunstsammlungen, *Erwerbungen* 1971, S. 21 - 25.

Großmann, Joachim, Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 76 (1994), S. 351 - 364.

Grossmann, Joachim, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786 - 1850, Berlin 1994.

Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt 1983.

Hannmann, Eckart, Carl Ludwig Wimmel 1786 - 1845. Hamburgs erster Baudirektor, München 1975.

Hardtwig, Wolfgang und Hans-Ulrich Wehler (Hg.), Kulturgeschichte Heute (Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 16), Göttingen 1996.

Harms, Ute, Fischer als Bürger - Bürger als Fischer. Zu vier Gemälden des Hamburger Malers Johann Jakob Gensler im Altonaer Museum, in: Altonaer Museum 20 - 24 (1982 - 1988), S. 183 - 208.

Hauschild-Thiessen, Renate, Bürgerstolz und Kaiserstreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871, Hamburg 1979.

Hein, Dieter, Soziale Konstituierungsfaktoren des Bürgertums, in: Gall, *Stadt und Bürgertum*, S. 151 - 181.

Hein, Dieter und Andreas Schulz (Hg.), Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996.

Hein, Dieter, Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 102 - 117.

Hein, Dieter, Das Stiftungswesen als Instrument bürgerlichen Handelns im 19. Jahrhundert, in: Kirchgässner/Becht, *Stadt und Mäzenatentum*, S. 75 - 92.

Hein, Dieter, Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Überlegungen am Beispiel der Kunst- und Künstlerförderung in Karlsruhe und Mannheim, in: Kocka/Frey, *Bürgerkultur und Mäzenatentum*, S. 82 - 98.

Held, Jutta und Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993.

Hentzen, Alfred, Geschichte der Hamburger Kunsthalle, in: ders. (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie*, Köln 1969, S. 7 - 26.

Hermann Kauffmann. Bilder aus Norddeutschland. Ausstellungskatalog Altonaer Museum, Hamburg 1989.

Hettling, Manfred, Bürgerliche Kultur - Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Lundgreen, *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, S. 318 - 339.

Hettling, Manfred und Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000.

Hintze, Otto, *Die niederländische und hamburgische Familie Amsinck*, Bd. 3, Hamburg 1932.

Holst, Niels von, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: *Zeitschrift für Hamburgische Geschichte* 38 (1939), S. 253 - 288.

Holst, Niels von, *Künstler, Sammler, Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt 1960.

Howoldt, Jenns Eric und Andreas Baur (Bearb.), *Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1993.

Immel, Ute, Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1967.

Jaacks, Gisela, Diese Frau sah mehr. Mit Ebba Tesdorpf durch Alt-Hamburg. Hamburg 1978.

Jaacks, Gisela, Hamburg in Zeichnungen und Aquarellen des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1980.

Jaacks, Gisela, Das "alte Hamburg" in der Dokumentation durch Künstler und Photographen, in: Geschichte in Hamburg. Erforschen - Vermitteln - Bewahren. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Vereins für Hamburgische Geschichte (= Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Bd. 74/75), Hamburg 1991, S. 297 - 317.

Jaacks, Gisela, Gesichter und Persönlichkeiten, Hamburg 1992.

Jaeger, Roland, Seht, welch ein Fest! Schiller-Feier und Schiller-Denkmal, in: Plagemann, *Industriekultur*, S. 287 - 289.

Jaeger, Friedrich, Der Kulturbegriff im Werk Max Webers und seine Bedeutung für eine moderne Kulturgeschichte, in: *Geschichte und Gesellschaft* 18 (1992), S. 371 - 393.

Jenisch-Haus Hamburg (= Schnell-Kunstführer Nr. 1322), Regensburg 1993.

Jenkins, Jennifer Louise, Provincial modernity: Culture, Politics and Local Identity in Hamburg, 1885 - 1914, Ann Arbor 1997.

Jost, Hans Ulrich, Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration. Ein Beispiel der sozio-politischen Funktion des Vereinswesens im Aufbau der bürgerlichen Öffentlichkeit, in: Nicolai Bernard und Quirinus Reichen (Hg.), *Gesellschaft und Gesellschaften*, Bern 1982, S. 341 - 368.

Kaschuba, Wolfgang, Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Kocka, *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, S. 9 - 44.

Kaschuba, Wolfgang, Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder, in: Gerlach, *Vom realen Nutzen*, S. 9 - 20.

Kay, Carolyn, The Petersen Portrait: The Failure of Modern Art als Monument in Fin-de-Siècle Hamburg, in: *Canadian Journal of History* 32 (April 1997), S. 56 - 75.

Ketelsen, Thomas, Friedrich II. will ausdrücklich hübsche große Bilder. Versteigerung und Handel: Die Geschichte des deutschen Kunst- und Auktionsmarkts im 18. Jahrhundert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 23 vom 27.1.1996 (Kunstmarkt-Beilage).

Ketelsen, Thomas, Goethe weiß, was ein Bild vorstellt. Kenner aestimieren die Manier: Der deutsche Kunstmarkt im 18. Jahrhundert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 29 vom 3.2.1996 (Kunstmarkt-Beilage).

Ketelsen, Thomas, Barthold Heinrich Brockes' "irdisches Vergnügen" in Gemälden und Zeichnungen. Ein Beitrag zum Sammlungs- und Auktionswesen im frühen 18. Jahrhundert, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* (1997), S. 153 - 175.

Ketelsen, Thomas, *Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century*, in: Michael North und David Ormrod (Hg.), *Art Markets in Europe, 1400 - 1800*, Aldershot 1998, S. 143 - 152.

Kirchgässner, Bernhard und Hans-Peter Becht (Hg.), *Stadt und Mäzenatentum*, Sigmaringen 1997.

Kocka, Jürgen (Hg.), *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1987.

Kocka, Jürgen, Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert, in: ders., *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 21 - 63.

Kocka, Jürgen (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 Bde., München 1988.

Kocka, Jürgen, Bürger als Mäzene, in: Gaehdgens/Schieder, *Mäzenatisches Handeln*, S. 30 - 38.

Kocka, Jürgen und Manuel Frey (Hg.), *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, o. O. 1998.

König, Gudrun M., *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 - 1850* (= Kulturstudien: Sonderband; 20), Wien 1996.

Koselleck, Reinhart (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, darin: ders., *Einleitung - Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung*, S. 11 - 46.

Künstlerleben in Rom. Bertel Thorwaldsen (1770 - 1844). Der dänische Bildhauer und seine Freunde, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1991.

Kulhoff, Birgit, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871 - 1914)* (= Bochumer Historische Studien, Neuere Geschichte Nr. 9), Bochum 1990.

Langenstein, York, *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens*, München 1983.

Langewiesche, Dieter, *Frühliberalismus und Bürgertum 1815 - 1849*, in: Lothar Gall (Hg.), *Bürgertum und bürgerlich-liberale Bewegung in Mitteleuropa seit dem 18. Jahrhundert* (= *Historische Zeitschrift, Sonderhefte Bd. 17*), München 1997 S. 131 - 229.

Lenman, Robin, *Art and tourism in Southern Germany, 1850 - 1930*, in: Arthur Marwick (Hg.), *The arts, literature, and society*, London 1990, S. 163 - 180.

Lenman, Robin, *Der deutsche Kunstmarkt 1840 - 1923: Integration, Veränderung, Wachstum*, in: Mai/Paret, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 135 - 152.

Lenman, Robin, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871 - 1918*, Frankfurt/New York 1994.

Leppien, Helmut R., *Der Hamburger Künstlerverein*, in: Plagemann, *Industriekultur*, S. 341 - 342.

Lepsius, M. Rainer, *Bürgertum als Gegenstand der Sozialgeschichte*, in: Wolfgang Schieder und Volker Sellin (Hg.), *Sozialgeschichte in Deutschland: Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang*, Bd. 4. *Soziale Gruppen in der Geschichte*, Göttingen 1987, S. 61 - 80.

Lepsius, M. Rainer, *Zur Soziologie des Bürgertums und der Bürgerlichkeit*, in: Kocka, *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 79 - 100.

Lepsius, M. Rainer, *Bildungsbürgertum und Wissenschaft: Richard Lepsius und seine Familie*, in: ders., *Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen 1993, S. 315 - 334.

Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts, bearb. von Franz Brümmer, Bd. 3, Leipzig o. J. (4. Auflage).

Lindström, Gunvor, *Historismus als Ordnungsprinzip. Die Abgußsammlung im Neuen Museum*, in: *Museumsinszenierungen*, S. 67 - 80.

Luckhardt, Ulrich, *"... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen"*. *Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1994.

Luckhardt, Ulrich, *Vom privaten zum öffentlichen Sammeln*, in: Schneede/Leppien, *Hamburger Kunsthalle*, S. 20 - 24.

Lundgreen, Peter (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986 - 1997)*, Göttingen 2000.

Macleod, Dianne Sachko, *Art and the Victorian middle class. Money and the making of cultural identity*, Cambridge 1996.

Mai, Ekkehard, *"Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische"*. *Über die Beziehungen Düsseldorfer Maler zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Kölner Museums-Bulletin* 3 (1989), S. 4 - 22.

Mai, Ekkehard und Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

Martin Haller, *Leben und Werk 1835 - 1925*, Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1997.

Martius, Lilli, *Der Künstlerkreis um das Sievekingsche Haus in Hamburg*, in: *Zeitschrift für Hamburgische Geschichte* 38 (1939), S. 211 - 252.

Maurer, Michael, *Italienreisen. Kunst und Konfession*, in: *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, hg. von Hermann Bausinger e. a., München 1991, S. 221 - 229.

Meier-Oberist, Edmund, Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1925.

Mettele, Gisela, Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 155 - 169.

Mettele, Gisela, Bürgertum in Köln 1775 - 1870. Gemeinsinn und freie Association, München 1998.

Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996.

Mommsen, Wolfgang J., Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich, in: Wolfgang Hardtwig und Harm-Hinrich Brandt (Hg.), *Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, München 1993, S. 254 - 274.

Mommsen, Wolfgang J., Kultur und Wissenschaft im kulturellen System des Wilhelminismus. Die Entzauberung der Welt durch Wissenschaft und ihre Verzauberung durch Kunst und Literatur, in: Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf, *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, II: Idealismus und Positivismus*, Stuttgart 1997, S. 24 - 40.

Montias, John Michael, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.

Müller, Hans-Peter, Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus, in: Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius und Johannes Weiß (Hg.), *Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27, Opladen 1986*, S. 162 - 190.

Müller, Hans-Peter, *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*, Frankfurt/Main 1992.

Müller, Hans-Peter, Kultur und soziale Ungleichheit. Von der klassischen zur neueren Kultursoziologie, in: Ingo Mörrth und Gerhard Fröhlich (Hg.), *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, Frankfurt/Main 1994, S. 55 - 74.

Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 - 1990, Dresden 1995.

Nipperdey, Thomas, Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1972, S. 1 - 44.

Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1800 - 1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1983.

Nipperdey, Thomas, Kommentar: "Bürgerlich" als Kultur, in: Kocka, *Bürger und Bürgerlichkeit*, S. 143 - 148.

Nipperdey, Thomas, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988.

North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1992.

North, Michael, Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit, in: Historische Zeitschrift 267 (1998), S. 29 - 56.

Osterwold, Tilman, Der Württembergische Kunstverein in Stuttgart 1827 - 1977, in: 150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827 - 1977, Stuttgart 1977, S. 9 - 94.

Pauli, Gustav, Der Verein von Kunstfreunden von 1870, in: Die Literarische Gesellschaft 7 (Hamburg 1917), S. 231 - 236.

Plagemann, Volker, Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 11 (1966), S. 61 - 88.

Plagemann, Volker, Die Anfänge der hamburgischen Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Schneede/Leppien, *Hamburger Kunsthalle*, S. 9 - 19.

Plagemann, Volker, Das deutsche Kunstmuseum 1790 - 1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967.

Plagemann, Volker, Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstlerbildnisse am Außenbau der Hamburger Kunsthalle, 1863 - 1869, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen (1967), S. 71 - 84.

Plagemann, Volker (Hg.), Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt, München 1984.

Plagemann, Volker, Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995.

Plagemann, Volker, "Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet." Lichtwark als Kulturpolitiker, in: Schneede/Leppien, *Hamburger Kunsthalle*, S. 38 - 39.

Platte, Hans, 150 Jahre Kunstverein in Hamburg 1817 - 1967 (= Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Bd. 2), Hamburg 1967.

Radziewsky, Elke von, Kunstkritik im Vormärz: dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule, Bochum 1983.

Rave, Paul Ortwin, Die holländernde Mode in der Vaterstadt des jungen Goethe, in: Andreas B. Wachsmuth (Hg.), Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 12 (1950), S. 18 - 31.

Rave, Paul Ortwin, Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670 - 1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 8 (1959), S. 7 - 32.

Reuther, Silke, Johann Jacob Gensler. Ein Maler aus Hamburg (1808 - 1845), Hamburg 1998.

Rohde, Alfred, Das Kunstmuseum des Oberalten Peter Friedrich Röding und seine Versteigerung im Jahre 1847. Ein Beitrag zur Geschichte der öffentlichen und privaten Sammeltätigkeit in Hamburg, in: Der Cicerone 19, (1920), S. 717 - 724 und 21, S. 783 - 788.

Rohde, Alfred, Die Hamburger Kunstsammlungen und Raritätenkammern bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte 14 (1921), Hamburg 1926.

Schama, Simon, Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988.

Schiefler, Gustav, Eine Hamburgische Kulturgeschichte, 1890 - 1920, Hamburg 1985.

Schmidt, Hans-Werner, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854 - 1933, Marburg 1985.

Schmuhl, Hans-Walter, Mäzenatisches Handeln städtischer Führungsgruppen in Nürnberg und Braunschweig im 19. Jahrhundert, in: Kocka/Frey, *Bürgerkultur und Mäzenatentum*, S. 54 - 81.

Schmuhl, Hans-Walter, Bürgertum und Stadt, in: Lundgreen, *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, S. 224 - 248.

Schneede, Marina und Uwe M. Schneede, Wer waren die ersten? Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg, Teil 1.

Schneede, Marina und Uwe M. Schneede, Dem "Kaltsinn" zum Trotz. Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg, Teil 2.

Schneede, Marina und Uwe M. Schneede, Uneigennützig und thätige Vermittlung. Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg, Teil 3.

Schneede, Marina und Uwe M. Schneede, Der Zweck des Kunstvereins ist mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst, in: Plagemann, *Industriekultur*, S. 336 - 340.

Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien (Hg.), Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder, Hamburg 1997.

Schramm, Percy Ernst, Hamburg, Deutschland und die Welt. Leistung und Grenzen hanseatischen Bürgertums in der Zeit zwischen Napoleon I. und Bismarck. Ein Kapitel deutscher Geschichte, München 1943.

Schramm, Percy Ernst, Hamburger Biedermeier. Mit 122 Karikaturen eines Dilettanten aus den Jahren 1840/50, Hamburg 1962.

Schramm, Percy Ernst, Neun Generationen. Dreihundert Jahre deutscher "Kulturgeschichte" im Lichte der Schicksale einer Hamburger Bürgerfamilie (1648 - 1948), 2 Bde., Göttingen 1963/64.

Schroeder, Otfried und Rolf Müller, Hamburgs liebe Denkmale. Hamburgensien und Panoramen Peter Suhrs und seiner Brüder, Hamburg 1967.

Schulz, Andreas, Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 259 (1994), S. 637 - 670.

Schulz, Andreas, Liberalismus in Hamburg und Bremen zwischen Restauration und Reichsgründung (1830 - 1870), in: Liberalismus und Region, München 1995, S. 135 - 160.

Schulz, Andreas, Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 34 - 52.

Schumacher, Fritz, Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand. Ein Beitrag zur Geschichte des Städtebaus [1917] (= Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 11), Hamburg 1969.

Scobey, David, Anatomy of the promenade: the politics of bourgeois sociability in nineteenth-century New York, in: *Social History* 17/2 (1992), S. 203 - 227.

Seemann, Birgit-Katharine, Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens, Husum 1998.

Seidlitz, W. von, Museumsvereine, in: *Museumskunde* 9 (1913), S. 36 - 43.

Sheehan, James, *German History 1770 - 1866*, Oxford 1989.

Sieveking, Heinrich, Der Hamburgische Syndikus Karl Sieveking (1787 - 1847). Ein Lebensbild aus der Zeit der Erneuerung der Hansischen Selbständigkeit, in: *Hansische Geschichtsblätter* 13 (1907), S. 343 - 380.

Sieveking, Heinrich, Georg Heinrich Sieveking. Lebensbild eines Hamburgischen Kaufmanns aus dem Zeitalter der französischen Revolution, Berlin 1913.

Sieveking, Heinrich, Karl Sieveking 1787 - 1847. Lebensbild eines hamburgischen Diplomaten aus dem Zeitalter der Romantik, 3 Bde., Hamburg 1923 - 1928.

Stieve, Tilman, *Der Kampf um die Reform in Hamburg 1789 - 1842*, Hamburg 1993.

Studt, Bernhard und Hans Olsen, *Hamburg. Die Geschichte einer Stadt*, Hamburg 1951.

Tanner, Albert, *Arbeitsame Patrioten - wohlstandige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz 1830 - 1914*, Zürich 1995.

Tenbruck, Friedrich, *Bürgerliche Kultur*, in: Friedhelm Neidhardt e. a. (Hg.), *Kultur und Gesellschaft*, Opladen 1986, S. 263 - 285.

Teske, Reinhard, *Studien zur Genremalerei im Vormärz*, Diss. Stuttgart 1976.

Traeger, Jörg, *Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst*, München 1977.

Trepp, Anne-Charlott, *Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840*, Göttingen 1996.

Veblen, Thorstein B., *Theorie der feinen Leute. Eine oekonomische Untersuchung der Institutionen*, München 1971.

Vogel, Hans, Die Besucherbücher der Museen und der fürstlichen Bibliothek in Kassel zur Goethezeit, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 67 (1956), S. 149 - 163.

Vorwerk, Alfred, *Der Kaufmann Georg Friedrich Vorwerk (1793 - 1867) und seine Ehefrau Christiane geb. de Voß (1809 - 1885)*, bearb. von Renate Hauschild-Thiessen, Hamburg 1991.

Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen ⁵1963.

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen ⁵1980.

Wehler, Hans-Ulrich, *Bürger, Arbeiter und das Problem der Klassenbildung 1800 - 1870. Deutschland im internationalen Vergleich*, in: Jürgen Kocka (Hg.), *Arbeiter und Bürger im 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich*, München 1986, S. 1 - 27.

Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, 3 Bde., München 1987 - 1995.

Wehler, Hans-Ulrich, Pierre Bourdieu. *Das Zentrum seines Werks*, in: ders., *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München 1998, S. 15 - 44.

Wilhelm, Karl, *Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945*, München 1990.

Williams, Raymond, *Culture and Society 1780 - 1950*, Harmondsworth 1962.

Wolbring, Barbara, "Auch ich in Arkadien!" *Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, in: Hein/Schulz, *Bürgerkultur*, S. 82 - 101.

Wolff, Felix, *Auf dem Berliner Bahnhof. Das Leben einer Hamburger Familie um 1860*, Hamburg 1925.

Wolff, Janet, *Das Ideologieproblem in der Kunstsoziologie. Eine Fallstudie über Manchester im 19. Jahrhundert*, in: Nico Stehr und Volker Meja (Hg.), *Wissenssoziologie*, Opladen 1981, S. 428 - 444.

Zelle, Carsten, "Ein klein Cabinet von Gemälden". *Zum Versteigerungskatalog von Brockes' Bildersammlung*, in: Barthold Heinrich Brockes (1680 - 1747) *im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie. Teil 1*, hg. von Hans-Georg Kemper u. a., Wiesbaden 1998, S. 29 - 61.

Verzeichnis der Tabellen und Grafiken

zu Kap. 3.1.2 *Die Veranstaltung von Kunstausstellungen und Gemäldeverlosungen*

Tabelle 1 Gemäldeverkaufsausstellungen des Kunstvereins 1825 - 1870

zu Kap. 3.1.3 *Die Förderung zeitgenössischer Kunst*

Tabelle 2 Gattungen der vom Kunstverein verkauften und verlost
Gemälde

zu Kap. 3.1.4 *Die Erweiterung des Kunstpublikums*

Tabelle 3 Soziale Zusammensetzung des Kunstvereins 1833 und der
"Deliberationsversammlung" des Kunstvereins 1864

Grafik 1 Entwicklung der Mitgliederzahlen des Kunstvereins und der
Verlosungsvereinigung 1822 - 1870

Tabelle 4 Soziale Zusammensetzung der Verlosungsvereinigung 1833
und des Kunstvereins 1864

Grafik 2 Entwicklung der Besucherzahlen der vom Kunstverein ver-
anstalteten Ausstellungen 1826 - 1870

zu Kap. 3.1.5 *Die Ausdifferenzierung des Kunstvereinswesens*

Tabelle 5 Soziale Zusammensetzung der "Kunstfreunde von 1870"

zu Kap. 3.2.3 *Das Verhältnis zwischen privatem Kunstbesitz, Kunstsammlern und Museum*

Tabelle 6 Soziale Zusammensetzung der Leihgeber privaten Kunstbe-
sitzes für öffentliche Ausstellungen 1842 und 1863

Tabelle 1 Gemäldeverkaufsausstellungen des Kunstvereins 1825 - 1870
(Durchschnittswerte, Preise in Courant Mark)

	gezeigte Exponate	verkaufte Exponate	Umsatz	Preis pro Bild
"Große Ausstellung" *				
1825 - 1849	527	71	18.554	262
1850 - 1870	1.077	122	48.899	418
"Permanente Ausstellung" **				
1850 - 1870	317	41	11.517	282
<i>Jahre mit "Gr. A."</i>	229	22	5.335	259
<i>Jahre ohne "Gr. A."</i>	406	62	18.729	301

Veranstaltungsdauer: *) 2 - 3 Monate, **) ganzjährig

Angaben in Kursivschrift: "Permanente Ausstellung", differenziert nach Jahren, in denen eine bzw. keine "Große Ausstellung" stattfand.

Quellen: Franz Heinrich Neddermeyer, Zur Statistik und Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg und deren Gebietes, Hamburg 1849, S. 441; KVH, Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg.

Tabelle 2 Gattungen der vom Kunstverein verkauften und verlostten Gemälde

	AUSSTELLUNGEN				VERLOSUNGEN					
	1837 ¹		1868 ²		1830 ³		1851 ⁴		1868 ⁵	
	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%
Landschaftsmalerei	16	25 %	53	35 %	9	43 %	10	42 %	9	31 %
<i>davon: Veduten</i>	11	69 %	24	45 %	4	44 %	7	70 %	5	55 %
Stadtansichten	5	8 %	8	5 %	-	-	2	8 %	3	10 %
"Seestücke"	8	13 %	23	15 %	3	14 %	2	8 %	2	7 %
Genremalerei	21	33 %	46	30 %	5	24 %	5	21 %	12	41 %
religiöse Motive	3	5 %	2	1 %	2	10 %	1	4 %	1	3 %
historische Motive	2	3 %	2	1 %	1	5 %	-	-	1	3 %
literarische Motive	-	-	-	-	-	-	1	4 %	-	-
Stilleben, Blumen- u. Tierbilder	8	13 %	12	8 %	1	5 %	3	13 %	1	3 %
andere	-	-	6	4 %	-	-	-	-	-	-
Gesamt	63	100 %	152	100 %	21	100 %	24	100 %	29	100 %

Quellen:

¹⁾ Verzeichnis der auf der Hamburger Ausstellung von 1837 verkauften Bilder, in: *Museum* 35 (1837), S. 276 - 277.

²⁾ *Jahresbericht Kunstverein* 1868. Dieses ist das einzige Jahr, in dem eine Liste der verkauften Bilder in einen Jahresbericht veröffentlicht

wurde.

- 3) KVH, Bericht über die vom Hamburger Kunstverein im Jahr 1830 veranstaltete Gemäldeverloosung.
- 4) Resultat der Gemälde-Verloosung des Kunst-Vereins, am 18. December 1851, in: *Jahresbericht Kunstverein 1851*.
- 5) *Jahresbericht Kunstverein 1868*.

Tabelle 3 Soziale Zusammensetzung des Kunstvereins 1833 und der "Deliberationsversammlung" des Kunstvereins 1864 (Mitglieder nach Berufen)

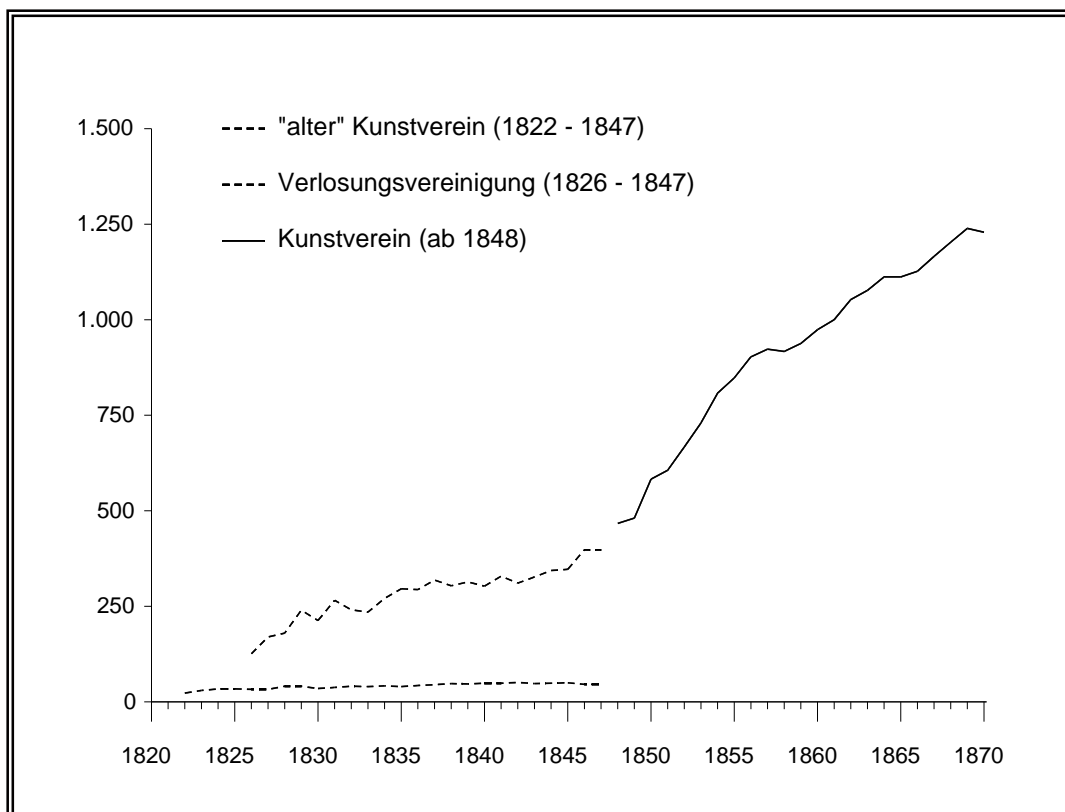
	Mitglieder 1833		Mitglieder 1864	
	abs.	%	abs.	%
ADEL	1	2,6	-	-
SENATOREN/SYNDICI	3	7,9	2	3,7
WIRTSCHAFTSBÜRGERTUM	14	36,8	17	31,5
Handel/Finanzen	9	23,7	13	24,1
<i>davon: Consuln</i>	1	2,6	2	3,7
Industrie	-	-	2	3,7
Handwerk	5	13,2	2	3,7
sonstige	-	-	-	-
RENTIERS	1	2,6	6	11,1
BILDUNGSBÜRGERTUM	19	50,0	29	53,7
akad. Beamte	4	10,6	3	5,6
<i>davon: Gymnasialprofessoren</i>	2	5,3	2	3,7
<i>davon: Pfarrer</i>	-	-	-	-
nicht akad. Beamte	3	7,9	3	5,6
akad. freie Berufe	3	7,9	10	18,5
<i>davon: Rechtsanwälte</i>	1	2,6	5	9,3
<i>davon: Ärzte</i>	2	5,3	5	9,3
nicht akad. freie Berufe	9	23,6	13	24,1
<i>davon: Maler u. Bildhauer*</i>	6	15,8	10	18,5
Gesamt	38	100,0	54	100,0

*) Maler und Bildhauer wurden der Kategorie "nicht akademische freie Berufe" zugeordnet, obgleich einige von ihnen eine Kunstakademie besucht hatten, ein akademisch erworbenes Bildungspatent stellte jedoch nicht die zentrale Voraussetzung ihrer Berufsausübung dar.

Die Berufe wurden nach den Adreßbüchern der Stadt Hamburg und Altonas von 1833 bzw. 1864 ermittelt. Datenbasis der Zählung sind 1833: alle Mitglieder (außer 2 Auswärtigen oder im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen); 1864: alle Mitglieder (außer 5 Auswärtigen oder im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen).

Quellen: Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins seit seiner Begründung, den 24. Januar 1822, in: *Protocoll des Kunstvereins; Jahresbericht Kunstverein 1864.*

Grafik 1 Entwicklung der Mitgliederzahlen des Kunstvereins und der Verlosungsvereinigung 1822 - 1870



Quellen: Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins seit seiner Begründung, den 24. Januar 1822, in: *Protocoll des Kunstvereins*; KVH, Berichte über die vom Hamburger Kunstverein veranstalteten Gemäldeverlosungen; KVH, Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg.

Tabelle 4 Soziale Zusammensetzung der Verlosungsvereinigung 1833
und des Kunstvereins 1864
(Loskäufer bzw. Mitglieder nach Berufen)

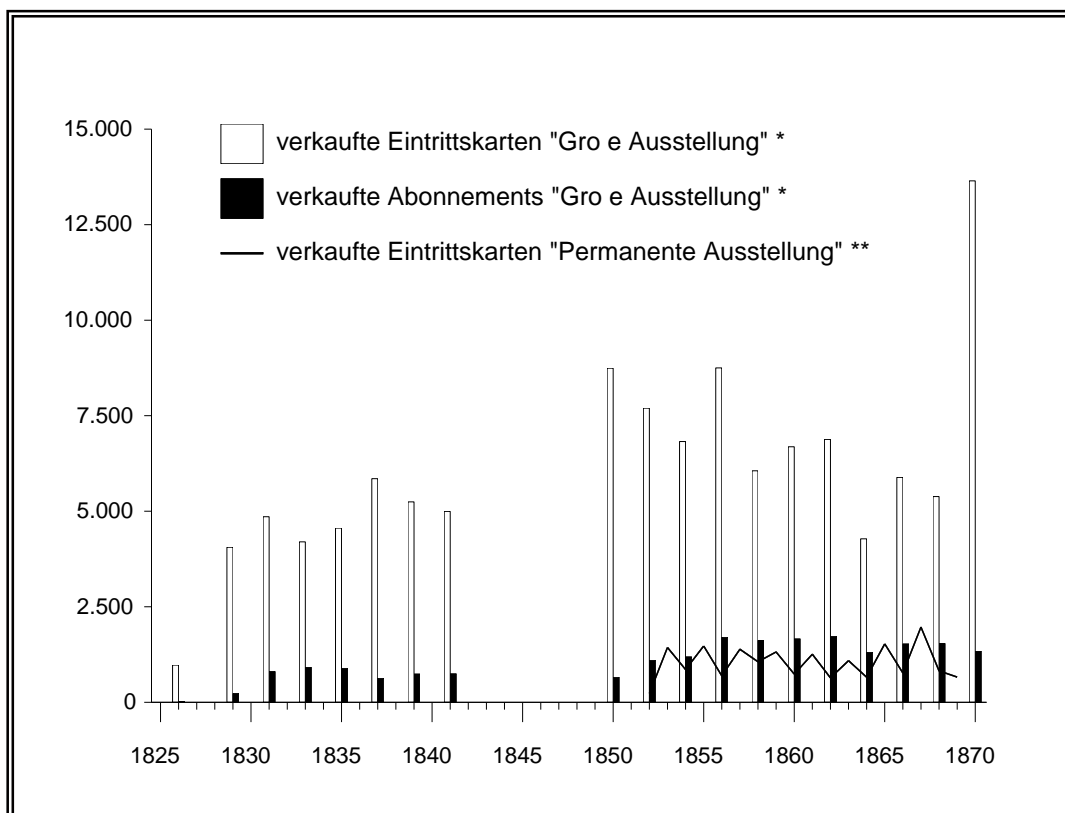
	Loskäufer 1833		Mitglieder 1864	
	abs.	%	abs.	%
ADEL	4	2,2	-	-
SENATOREN/SYNDICI	19	10,3	11	2,4
WIRTSCHAFTSBÜRGERTUM	88	47,6	289	61,8
Handel/Finanzen	81	43,8	251	53,6
<i>davon: Consuln</i>	10	5,4	22	4,7
Industrie	1	0,5	11	2,4
Handwerk	5	2,7	25	5,3
sonstige	1	0,5	2	0,4
RENTIERS	14	7,6	68	14,5
BILDUNGSBÜRGERTUM	60	32,4	100	21,4
akad. Beamte	13	7,0	18	3,8
<i>davon: Gymnasialprofessoren</i>	4	2,2	5	1,1
<i>davon: Pfarrer</i>	4	2,2	4	0,9
nicht akad. Beamte	16	8,6	25	5,3
akad. freie Berufe	23	12,2	36	7,7
<i>davon: Rechtsanwälte</i>	11	5,9	20	4,3
<i>davon: Ärzte</i>	12	6,5	15	3,2
nicht akad. freie Berufe	8	4,3	21	4,5
<i>davon: Maler u. Bildhauer*</i>	4	2,2	11	2,4
Gesamt	185	100,0	468	100,0

*) Maler und Bildhauer wurden der Kategorie "nicht akademische freie Berufe" zugeordnet, obgleich einige von ihnen eine Kunstakademie besucht hatten, ein akademisch erworbenes Bildungspatent stellte jedoch nicht die zentrale Voraussetzung ihrer Berufsausübung dar.

Die Berufe wurden nach den Adreßbüchern der Stadt Hamburg und Altonas von 1833 bzw. 1864 ermittelt. Datenbasis der Zählung sind 1833: alle Verlosungsteilnehmer (außer 12 Frauen, 13 Auswärtigen und 11 im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen); 1864: eine Stichprobe von jedem zweiten Mitglied (außer 36 Frauen, 17 Auswärtigen und 36 im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen).

Quellen: KVH, Bericht über die vom Hamburger Kunstverein im Jahre 1833 veranstaltete siebente Gemäldeverloosung; *Jahresbericht Kunstverein 1864*

Grafik 2 Entwicklung der Besucherzahlen der vom Kunstverein veranstalteten Ausstellungen 1826 - 1870



Veranstaltungsdauer: *) 2 - 3 Monate, **) ganzjährig.

Für den Zeitraum 1842 - 1849 sind keine Angaben zu ermitteln.

Quellen: Neddermeyer, *Statistik*, S. 441; KVH, Jahresberichte des Kunstvereins Hamburg.

Tabelle 5 Soziale Zusammensetzung der "Kunstfreunde von 1870"
(Mitglieder nach Berufen)

	Mitglieder 1870	
	abs.	%
ADEL	-	-
SENATOREN/SYNDICI	24	5,2
WIRTSCHAFTSBÜRGERTUM	267	58,0
Handel/Finanzen	243	52,8
<i>davon: Consuln</i>	17	3,2
Industrie	13	2,8
Handwerk	10	2,2
sonstige	1	0,2
RENTIERS	90	19,6
BILDUNGSBÜRGERTUM	77	16,7
akad. Beamte	9	2,0
<i>davon: Gymnasialprofessoren</i>	1	0,2
<i>davon: Pfarrer</i>	1	0,2
nicht akad. Beamte	13	2,8
akad. freie Berufe	38	8,3
<i>davon: Rechtsanwälte</i>	21	3,9
<i>davon: Ärzte</i>	11	2,1
nicht akad. freie Berufe	17	3,7
<i>davon: Maler u. Bildhauer</i>	-	-
ANGESTELLTE	2	0,4
Gesamt	460	100,0

Die Berufe wurden nach den Adreßbüchern der Stadt Hamburg und Altonas von 1870 ermittelt.

Quellen: KhH, Nr. 53a Erster Bericht des Vorstandes des "Vereins von Kunstfreunden von 1870".

Tabelle 6 Soziale Zusammensetzung der Leihgeber privaten Kunstbesitzes für öffentliche Ausstellungen 1842 und 1863
(Leihgeber nach Berufen)

Berufe	Leihgeber 1842		Leihgeber 1863	
	abs.	%	abs.	%
ADEL	-	-	-	-
SENATOREN/SYNDICI	2	5,0	8	6,7
WIRTSCHAFTSBÜRGERTUM	23	57,5	66	55,5
Handel/Finanzen	21	52,5	63	52,9
<i>davon: Consuln</i>	1	2,5	7	5,9
Industrie	1	2,5	1	0,8
Handwerk	1	2,5	2	1,7
sonstige	-	-	-	-
RENTIERS	4	10,0	21	17,6
BILDUNGSBÜRGERTUM	11	27,5	24	20,2
akad. Beamte	2	5,0	3	2,5
<i>davon: Gymnasialprofessoren</i>	-	-	-	-
<i>davon: Pfarrer</i>	1	2,5	1	0,8
nicht akad. Beamte	4	10,0	3	2,5
akad. freie Berufe	4	10,0	10	8,4
<i>davon: Rechtsanwälte</i>	2	5,0	7	5,9
<i>davon: Ärzte</i>	2	5,0	3	2,5
nicht akad. freie Berufe	1	2,5	8	6,7
<i>davon: Maler u. Bildhauer*</i>	1	2,5	4	3,4
Gesamt	40	100,0	119	100,0

*) Maler und Bildhauer wurden der Kategorie "nicht akademische freie Berufe" zugeordnet, obgleich einige von ihnen eine Kunstakademie besucht hatten, ein akademisch erworbenes Bildungspatent stellte jedoch nicht die zentrale Voraussetzung ihrer Berufsausübung dar.

Die Berufe wurden nach den Adreßbüchern der Stadt Hamburg und Altonas von 1842 bzw. 1863 ermittelt. Datenbasis der Zählung sind 1842: alle Leihgeber (außer 1 Frau und 3 Auswärtigen oder im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen); 1863: alle Leihgeber (außer 17 Frauen und 15 Auswärtigen oder im Adreßbuch nicht verzeichneten Namen).

Quellen: BibKhH, Verzeichniss der neunten vom Hamburger Kunst-Verein veranstalteten Kunst-Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Concertsaale des neuen Schauspielhauses, Hamburg 1842; BibKhH, Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich) in den Sälen der Börsen-Arkaden. Hamburg 1863; BibKhH, Nachtrag zum Verzeichniss der Ausstellung neuerer Oelgemälde (in Hamburger und Altonaer Privatbesitz befindlich). Hamburg 1863.

Ich versichere, diese Arbeit selbständig angefertigt und dabei keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet zu haben. Im Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommener Text ist in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Bielefeld, den 14. Mai 2001

Ulrike Renz