



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Kunstsammler in Berlin

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Kunstsammler in Berlin

Von Adolf Rosenberg



ine Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance, die die vor zwölf Jahren in Berlin gegründete kunstgeschichtliche Gesellschaft in der Zeit vom 20. Mai bis zum 3. Juli in den Räumen der Kunstakademie veranstaltet hatte, giebt den willkommenen Anlaß, einmal einen Blick auf die Berliner Kunstsammler von einst und jetzt zu werfen. Die der ältern Generation sind dem lebenden Geschlecht nur noch in schwacher Erinnerung, und über ihre Verdienste um die Kunst unsrer Zeit sind jetzt meist nur abfällige Urteile in Umlauf. Nach 1870 ist über Berlin eine Überschwemmung mit Menschen aus den östlichen Provinzen der Monarchie, aber leider auch aus Rußland und Oesterreich hereingebrochen, deren nüchterner Geschäftssinn mit der historischen Vergangenheit nur dann rechnet, wenn ihre Überreste Geldeswert haben und im Falle des Bedarfs schnell in Geld umgesetzt werden können. Dieser Erwerbssinn ist der wachsenden oder fallenden Kunstbegeisterung, ist allen Wandlungen des Geschmacks so schmiegsam gefolgt, daß er von kurz-sichtigen Augen bisweilen sogar für echten Kunstsinne gehalten wurde. Uns dürfen die Quellen und Triebe dieses Erwerbs nicht weiter stören, wenn wir uns ihrer Erfolge erfreuen. Aber der Rückblick auf das zerstörte Alt-Berlin ruft uns doch schmerzliche Erinnerungen wach.

Die Künstler von heute meinen freilich, daß die Bilderkäufer während des Zeitraums von 1820 bis 1870 nur Krämer und Knauser gewesen seien. Aber die Preise haben auch den damaligen Ansprüchen genügt; mit dem Unterschiede natürlich, der zwischen der himmelhohen Illusion des Künstlers und dem Geschäftssinn des Käufers immer bestehen wird. Das Verdienst der Männer, die oft in Zeiten, die für Handel und Erwerb ungünstig waren, den Künstlern und damit der Kunst verhältnismäßig große Opfer gebracht haben, wird erst in der wohl nicht mehr ferneren Zukunft nach Gebühr gewürdigt werden. Ihre Namen sind allerdings bis auf wenige vergessen. Man nennt heute noch den Grafen Raczyński, der ein Ansehen als Kunstsammler genossen hat, das seinen wirklichen Verdiensten nicht entspricht, den Konsul Wagner, dessen Vermächtnis an König Wilhelm doch den Anstoß zur Erbauung der National-

galerie gegeben hat, und den Großkaufmann Louis Ravené. Die von diesem begründete Gemäldesammlung ist zur Zeit die einzige Privatgalerie in Berlin, die dem Publikum zugänglich ist. Alles übrige — und es war sehr viel — ist allmählich auf dem Wege durch das Lepfesché Kunstauktionshaus in alle vier Winde zerstreut worden. Erst in diesem Frühjahr ist es so mit einer Bildersammlung aus dem Nachlasse des Rentiers Kuhn geschehen, wohl einer der letzten, in der neben der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts in einigen trefflichen Werken vornehmlich die Berliner Maler aus den dreißiger, vierziger, fünfziger und sechziger Jahren dieses Jahrhunderts vertreten waren. Wir haben aber bei dieser Versteigerung die überraschende und erfreuliche Beobachtung gemacht, daß gerade die anspruchslosen, aber fein empfunden und gemütvollen Bilder dieser Künstler verhältnismäßig hohe Preise erzielt haben. Das hatte man nicht erwartet in einer Zeit, wo die reichen, den Ton angegebenden Sammler meist nur nach seltenen oder teuern Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts, nach anonymen italienischen, deutschen und niederländischen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts, nach Medaillen, Plaketten, Kleinbronzen, Majoliken der italienischen Renaissance, nach kostbarem Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts, nach Delfter Fayencen und ähnlichen Kunst-erzeugnissen fahnden, deren Reiz weniger in der künstlerischen Schönheit als in der Seltenheit und in den darum auf dem Kunstmarkt siegreich ausgefochtenen Kämpfen liegt.

Dieses wiedererwachte Interesse an den Werken der Künstler von Alt-Berlin, das uns die Versteigerung der Kuhnschen Sammlung offenbart hat, oder, wie die hastigen Deutschverderber sagen, die „Auktion Kuhn,“ obwohl der alte Kuhn nicht mit versteigert worden ist, scheint dafür zu sprechen, daß, wie in der modernen Kunstbewegung, auch auf dem Kunstmarkt eine Unterströmung vorhanden ist, die der obern Strömung stracks zuwiderläuft. Die Zeit wird lehren, wie lange sie sich behaupten, welche der beiden Strömungen am Ende den Sieg erringen wird. Wer es mit dem Kunstgenuß und dem Kunststudium, die doch Teile desselben Baumes sind, ernst meint, wird freilich wünschen, daß sich beide Strömungen in demselben Bette zusammenfinden möchten. Einstweilen scheint es uns, als ob sich in diesen entgegengesetzten Kunstsammlerbestrebungen auch die Gegensätze von Alt- und Neu-Berlin oder, wie jetzt am liebsten gesagt wird, Groß-Berlin widerspiegeln. Es muß hinzugefügt werden, daß die Berlin besuchenden Ausländer ihre helle Freude an diesem „Groß-Berlin“ haben, daß die Eingebornen und die seit zwei oder drei Jahrzehnten Eingelebten diese Freude aber nur mit gemischten Gefühlen teilen. Die Luft von „Groß-Berlin“ erfüllt auch vollständig die Renaissanceausstellung, die den Anlaß zu dieser Betrachtung gegeben hat, der ebenfalls gemischte Gefühle zu Grunde liegen.

Das große Jahr 1870 auf 1871, das uns soviel an ethischer Erhebung,

an Entfaltung von Soldaten- und Bürgertugenden, an politischen Erfolgen gebracht hat, ist, wie jetzt wohl niemand mehr bestreiten wird, auch von sehr nachteiligem Einfluß auf die Sitten der spätern Geschlechter geworden, deren Begehrlichkeitsfönn und die daraus erwachsene Erwerbögierigkeit es gesteigert hat. Durch ihre materiellen Erfolge, die sich vornehmlich auch in einem starken Zuzug von Spekulanten und gesättigten Kapitalisten aus den Provinzen nach Berlin äußerten, wurde ihre äußere Lebensföhrung mit der Zeit so prunkhaft, daß bei ihrem Schmuck die Kunst nicht fehlen durfte. Zunächst wurden ohne Wahl und Qual allerhand Bilder und Statuen von berühmten Künstlern angekauft, die fast sämtlich von N. L. Lepke Unter den Linden bezogen wurden, sodaß einmal ein berühmter Geldmann, der bei einer seiner Soireen nach dem Urheber eines der vielen Bilder, die seine Gesellschaftszimmer schmückten, in seiner Unwissenheit und Verlegenheit den seither fast sprichwörtlich gewordenen Ausspruch that: „Von wem wird es sein? Natürlich von Lepke!!“

Dieser lächerliche Dilettantismus, der nur für Künstler und Kunstfreunde ernsthafte Seiten hatte, ist zwar auch heute noch nicht ganz ausgestorben, aber er macht sich nicht mehr in der Öffentlichkeit breit und hat auch längst seinen Einfluß auf den Kunstmarkt verloren. Der Sammeleifer ist inzwischen in andre Bahnen gelenkt worden, und nach und nach sind die Privatsammlungen moderner Gemälde und Bildwerke hinter die Sammlungen alter Kunstwerke zurückgetreten. Dieser Umschwung datirt aus der Mitte der siebziger Jahre, nachdem durch die Reorganisation der königlichen Museen und durch die Berufung zweier tüchtiger Fachmänner auf dem Gebiete der Kunstforschung ein fester Mittelpunkt für alle auf das Studium der mittelalterlichen und Renaissancekunst gerichteten Bestrebungen geschaffen worden war. Als Julius Meyer und Wilhelm Bode 1873 nach Berlin kamen, fanden sie eine Gemälde Sammlung, die auswärts nur den Ruf hatte, für das Studium der Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts, die damals nicht in allzu hoher Schätzung standen, sehr lehrreich zu sein und außerdem noch ein paar vereinzelte Meisterwerke, wie den Genter Altar der Brüder van Eyck, ein paar Madonnen Raffaels und die Leda von Correggio zu besitzen. Eine kleine Sammlung von Bildwerken aus der Zeit der italienischen Renaissance war in einem so dunkeln Raum aufgestellt, daß die guten Stücke darunter nicht hätten gewürdigt werden können, auch wenn man damals schon das innige Verständnis für diese Kunstzeugnisse gehabt hätte wie heute. Auch die Bemühungen der beiden neuen Museumsbeamten, das künstlerische Niveau der ihnen anvertrauten Sammlungen durch neue Erwerbungen zu heben, fanden anfangs nur wenig oder gar kein Verständnis. Ihr erster Versuch, durch Ankauf einiger hervorragender Bilder von italienischen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts einige Lücken in der Bilderreihe auszufüllen, in der die Stärke der Galerie lag, rief sogar vielfach eine abfällige Beurteilung hervor, und erst der Ankauf der Suermondt'schen Ge-

mälbesammlung, die hauptsächlich aus Kabinettstücken niederländischer Meister bestand, befestigte die Stellung der beiden Männer. Auch dieser Erfolg erklärt sich aus dem Kunstgeschmack, der damals die Kunstfreunde und Kunstsammler beherrschte. Gemälde, Zeichnungen und Radirungen niederländischer Meister wurden in Berlin schon seit den zwanziger Jahren, vielleicht schon früher gesammelt. Es giebt ein in den fünfziger Jahren erschienenes Buch über die Kunstschätze Berlins von Max Schasler, das schon eine ganze Reihe von Privatsammlungen aufzählt, die hauptsächlich Werke niederländischer Meister umfaßten. Aus einer dieser Sammlungen, der von Adam Gottlieb Thiermann, ist sogar der wertvollste Teil, meist Zeichnungen und Radirungen, 1867 in die königlichen Museen übergegangen. Auch von diesen Sammlungen besteht heute wohl keine mehr. Wenigstens findet man in dem von der Generalverwaltung der königlichen Museen in Berlin herausgegebenen Kunsthandbuch für Deutschland (Berlin, 1897), das freilich in diesem Punkt keine absolute Vollständigkeit angestrebt hat, keine verzeichnet, deren Entstehungszeit über das Jahr 1870 hinausgeht. Die letzten dieser Sammlungen haben ebenfalls noch bis in die neunziger Jahre hinein bestanden und sind dann wie die alten Sammlungen neuerer Meister versteigert worden. Wohl die letzte war die Houbensche Sammlung, in der wir noch einige Reste der Thiermannschen wiedersehen.

Während sich Julius Meyer in seiner Amtsführung, die bis zum Jahre 1892 dauerte, hauptsächlich um die Vermehrung der Gemäldegalerie bemühte, richtete der energischere, vielseitigere und auf dem internationalen Kunstmarke erfahrmere Bode schon frühzeitig sein Augenmerk auf die Erweiterung der Abteilung der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance, wobei er zu meist die Schöpfungen der italienischen Renaissance berücksichtigte, deren Studium er sich nächst dem der niederländischen Malerei zur Hauptaufgabe gemacht hatte. Trotz der beschränkten Mittel, mit denen er sich einrichten mußte, wurde er bald Engländern und Franzosen ein gefürchteter Nebenbuhler. Spürsinn, Entschlossenheit und Glück trafen bei ihm zusammen, und die Erfolge, die er auf dem ausländischen Kunstmarke zu Gunsten der königlichen Sammlungen errang, erwarben ihm zuletzt auch in der Heimat eine Autorität, die ihn bald zu einem allen Sammlern alter Kunstwerke unentbehrlichen Ratgeber machte.

In dem neuen Geschlecht, das seit 1870 in Berlin herangewachsen oder der Hauptstadt von außerhalb zugewachsen war, tauchten nämlich neben den Kenommisten, die ihre Salons nicht mit den besten, wohl aber mit den teuersten Gemälden tapezirten, allmählich auch ernsthafte Sammler auf, die ihren Bestrebungen einen wissenschaftlichen Anstrich geben wollten und die Anleitung dazu bei den Museumsbeamten suchten und fanden. Mehr und mehr trat Bode dabei aus der Stellung des Ratgebers heraus. Er wurde

die treibende Kraft, die reiche Leute auf eine edle Beschäftigung wies und ihrem Sammeleifer eine Richtung auf Spezialitäten gab, und endlich hatte er die Genugthuung, seine rastlose Thätigkeit durch die vor drei Jahren (1896) erfolgte Begründung des „Kaiser Friedrich-Museumsvereins“ gekrönt zu sehen. Dieser Verein, dem fast alle hervorragenden Sammler alter Kunstwerke in Berlin angehören, verfolgt den Zweck, teils durch Erwerbungen aus eignen Mitteln die Gemäldegalerie und die Sammlung von Bildwerken des christlichen Zeitalters in den königlichen Museen zu bereichern, teils die nötigen Mittel leihweise zu beschaffen, wenn plötzlich auf dem Kunstmarke ein hervorragendes Werk auftaucht, dessen Ankauf für die königlichen Museen wünschenswert ist, das aber mit den gerade vorhandenen Museumsmitteln nicht erworben werden kann. Die Abzahlung an den Verein erfolgt dann später in Raten, die von dem durch den Staatshaushalt alljährlich festgesetzten Museumsfonds abgezweigt werden. Seinen Namen hat der Verein von dem neuen Museum erhalten, in dem die beiden Abteilungen der jetzigen Museen vereinigt werden sollen, und mit dessen Bau kürzlich auf der nordwestlichen Spitze der Museumsinsel begonnen worden ist. Vor diesem Museum soll das Reiterstandbild Kaiser Friedrichs errichtet werden.

Mit dem Namen Kaiser Friedrichs war auch die erste Ausstellung verbunden, die uns einen Einblick in die Privatsammlungen alter Kunstwerke gab, die Berlin damals besaß. Den Anlaß dazu hatte die silberne Hochzeit des kronprinzlichen Paares geboten, die im Januar 1883 gefeiert wurde. Ein einheitliches Prinzip lag dieser Ausstellung noch nicht zu Grunde. Aus den Kunstsammlungen des Kaiserhauses und aus den privaten Sammlungen war das künstlerisch Bedeutendste ausgewählt und zu einem Gesamtbilde vereinigt worden, das damals einen sehr starken Eindruck machte, der — streng genommen — nicht wieder erreicht, geschweige denn überboten worden ist, wie lehrreich auch die drei folgenden Ausstellungen, deren Leitung die 1886 gegründete Kunstgeschichtliche Gesellschaft übernahm, für den nach dem Zusammenhang der einzelnen Denkmäler forschenden Kunsthistoriker gewesen sind. Das Publikum erhielt damals zuerst einen Begriff von dem Reichtum der Sammlungen des Grafen Pourtalès, des Herzogs von Sagan, des Bankiers Oskar Hainauer, der Herren von Beckerath, Freiherrn von Mecklenburg, A. Thiem, von Carstanjen, D. Pein, Dr. Stüve, James Simon, L. Knaus, Skinger, Gumprecht u. a. Mit Ausnahme der Pourtalès'schen Sammlung, deren Hauptstücke in Paris erworben worden sind, und die in ihren Anfängen wohl noch in die fünfziger Jahre zurückreicht, waren es neu entstandne, und selbst von diesen sind im Laufe der seit 1883 verfloßenen fünfzehn Jahre schon mehrere, wie z. B. die Thiemsche Sammlung niederländischer Meister, durch Verkauf zerstreut oder durch Verzug der Besitzer von Berlin aus dem Berliner Kunstbesitz gestrichen worden.

Schon bei der ersten, von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft veranstalteten Ausstellung, die sich auf das siebzehnte Jahrhundert — mit der Person des Großen Kurfürsten im Mittelpunkte — beschränkte, traten andre Sammlernamen in den Vordergrund, und wieder andre bei der 1892 veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken des achtzehnten Jahrhunderts. Seitdem hat sich das Bild der Berliner Kunstsammlungen abermals verändert, und wenn auch die diesjährige Ausstellung wiederum ein allerdings nicht sehr fest begrenztes Sondergebiet, die Renaissance von 1400 bis 1600, umfaßt hat, so läßt sich auch darnach, wenn man die Spezialsammlungen von niederländischen Gemälden des siebzehnten und von Porzellanen und Fayencen des achtzehnten Jahrhunderts hinzuzieht, ein ziemlich vollständiger Überblick über die Zahl der Berliner Privatsammlungen gewinnen. Das „Kunsthandbuch“ der königlichen Museen führt ihrer nur etwa fünfundzwanzig auf, die Gemälde, Bildwerke und andre Erzeugnisse der christlichen Kunst enthalten, die für Ausstellungen in Betracht kommen. In dem Verzeichnis, das dem Katalog der Renaissanceausstellung vorausgeschickt ist, finden wir aber schon zweiundsiebzig Namen von Sammlern aufgeführt, von denen etwa zwanzig bloße Gelegenheitsammler sein mögen. Immerhin bleibt noch die stattliche Zahl von fünfzig übrig.

Mit Paris und London können sich die Berliner Sammler natürlich nicht vergleichen, weder an Zahl noch an Reichtum und Bedeutung ihrer Kunstschätze. Das zeigt sich besonders bei den in Berliner Privatbesitz vorhandenen Gemälden. Schon der einzige Rothschild in Paris hat künstlerisch und materiell wertvollere Gemälde der italienischen und niederländischen Schulen, als alle Berliner Privatsammlungen zusammengenommen. Nur der deutsche Kaiser kann sich mit ihm messen. Aber wir können ihn nicht zu den Privatsammlern im eigentlichen Sinne rechnen, weil die Bilder und sonstigen Kunstwerke, um die es sich hier vorzugsweise handelt, aus der von dem Großen Kurfürsten und Friedrich dem Großen hinterlassenen Erbschaft stammen, namentlich die Bilder von Watteau, Lancret und Pater, um die uns die ganze Welt beneidet. Diese aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert herrührenden Kunstwerke haben den Hauptbestandteil der drei Ausstellungen von 1883, 1890 und 1892 ausgemacht. Daß sich im königlichen Privatbesitz aber auch noch über zwanzig Kunstwerke aus der Renaissancezeit vorgefunden haben, die den Verwüstungen und Geldnöten des dreißigjährigen und siebenjährigen Krieges entgangen sind, wird wohl für die meisten Besucher der Ausstellung von 1898 eine Überraschung gewesen sein. Auf Hoffesten hat man zwar schon oft das prächtige Silberbüffet bewundert, das unter Kaiser Wilhelm II. durch eine sinnreich angebrachte elektrische Beleuchtung ein Schaustück von unvergleichlichem Reize geworden ist. Aber vielleicht nur wenige von den Gästen haben gewußt, daß die künstlerisch wertvollsten Hauptstücke dieses Büffets, der nach der Maximilian II. darstellenden Deckelfigur sogenannte Kaiserbecher und der Dianapokal, Werke zweier Großmeister deutscher

Renaissance, der Nürnberger Goldschmiede Wenzel Jamnitzer und Hans Pölgold sind, die wie durch ein Wunder dem großen Einschmelzungsprozeß unter Friedrich dem Großen entgangen sind und jetzt nur in der Rothschild'schen Sammlung in Frankfurt a. M. ihres gleichen haben.

Die Ausstellung hieß zwar kurzweg Renaissanceausstellung, hatte aber auch das Mittelalter in ihren Kreis gezogen, obwohl in Berlin nur noch sehr wenig vom Mittelalter zu finden ist, auch wenn man das Jahr 1550, wie sich das in Norddeutschland von selbst versteht, für die Kunst als äußerste Grenze des Mittelalters setzt. Wir denken dabei natürlich nur an die beweglichen Kunstwerke. Der Katalog verzeichnet zwar eine kleine Anzahl mittelalterlicher, d. h. gotischer Arbeiten, namentlich Kirchengefäße und Monstranzen; aber nicht für eine einzige davon war der Berlinische Ursprung nachzuweisen, nicht einmal für den Abendmahlskelch der Nikolaikirche mit Patene, die durch die inschriftlich bezeugten Bildnisse zweier markgräflichen Ehepaare als Arbeiten aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts beglaubigt sind.

Mit Gemälden aus der Zeit der italienischen und deutschen Hochrenaissance können die Berliner Privatsammler keinen Staat machen. Die Ausstellung enthielt zwar einige Bilder, die stolze Namen wie Bellini, Tizian, Palma il Vecchio, Tintoretto, Moretto u. a. tragen; aber selbst wenn diese Benennungen begründet sind, so wird der ästhetische Genuß, den man mitnimmt, nur sehr gering sein. Auch die zahlreichen Bilder von namenlosen niederländischen und deutschen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts waren mehr interessante Rätselaufgaben für junge Kunstforscher, die auf Entdeckungen Jagd machen, als für Kunstfreunde Gegenstände der Erhebung. Es hat zu allen Zeiten Stümper in der Kunst gegeben, und wenn sich ihre Werke gerade zahlreicher erhalten haben als die der Meister, so werden sie dadurch immer noch nicht zu Meisterwerken, nicht einmal zu kunstgeschichtlichen Raritäten.

Für das letzte Ziel der Kunstwissenschaft, für die Erforschung des geschichtlichen Zusammenhangs der Kunstentwicklung, wird aber auch dieser Zweig des Sammeleifers seine Früchte tragen. Gegenwärtig scheint sein Schwerpunkt aber in der plastischen Kleinkunst zu liegen, deren Schöpfungen seit etwa zwei Jahrzehnten in so großen Mengen auf dem Kunstmarkt erschienen sind, daß man auch dafür die Gunst des Schicksals nicht genug preisen kann. Die ewigen Plünderungen und selbst die Kunststräbereien des ersten Napoleon haben Italien bei weitem nicht so erschöpft, wie man es bisher allgemein geglaubt hat. Vermutlich sind die Kunststräuber im großen Stil nur auf große Stücke ausgegangen. Die kleinen Bronzen, Medaillen, Plaketten, die Bildwerke aus glasirtem Ton, die Stuckreliefs und ähnlicher Kleinkram mögen ihnen wertlos erschienen sein. Manche hoch auf Felsen gelegne Ortschaften und Schlösser mögen auch der Begehrlichkeit der Plünderer zu mühsam gewesen sein, sie einer Durchsichtung zu unterziehen. Aus solchen und andern Verstecken sind

erst alle diese Werke der Kleinkunst aufgetaucht, die uns einen überraschend tiefen Einblick in den Zusammenhang der italienischen Kunst mit dem italienischen Volks- und Staatsleben gewähren und zugleich, besonders was die Bronzemedailien und Bronzetafeln betrifft, der Staaten-, Dynasten- und Kulturgeschichte ein wichtiges Material zuführen. Unter den Künstlern, die diese Kleinbronzen, Medailien usw. geschaffen haben, sind nicht wenige, die neben Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Mino da Fiesole genannt zu werden verdienen. Aber der Kunstfreund kann alle diese Namen nicht mehr aufnehmen. Er steht schon jetzt ratlos vor den langen Namenreihen da, deren Kenntnis man heute von einem gebildeten Manne erwartet. Auch wir wollen unsre Leser nicht mit neuen Namen beschweren. Es mag genügen, daß wir feststellen, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil dieser kleinen Kunstwerke der Renaissance in Berliner Privatbesitz übergegangen ist. Daß auch hier Paris wie in vielen andern Dingen dieser Art den Ton angegeben hat, darf uns in dieser Freude nicht stören. Es ist sogar ein kleiner Triumph dabei, da Herr James Simon beinahe schon so viele Medailien und Plaketten zusammengebracht hat wie Herr Dreyfuß in Paris, der auf diesem Gebiete des Kunst sammelns den Eiffelturm vertritt.

Wie man früher mit Leidenschaft italienische Majoliken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Delfter Fayencen, Porzellan mit Marken aller Fabriken des achtzehnten Jahrhunderts sammelte, so macht man jetzt Jagd auf die italienischen Kleinbronzen. Jede einseitige Sammelwut hat etwas Lächerliches. Wer aber die Auswüchse nicht beachtet, wer das Sammelwesen nur als ein Mittel zu großen Zwecken ansieht und darnach seinen Wert bemißt, der wird sich auch kleiner Erfolge freuen, die durch große Anstrengungen errungen worden sind. Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet wird auch die Berliner Renaissanceausstellung, die mehr die engern Kreise der Kunstkenner als die große Gemeinde der Kunstfreunde, die keine Spezialisten sind, interessirt zu haben scheint, für die Zukunft nachwirken. Sie wird unzweifelhaft den Sammeleifer weiter anspornen, sie wird aber auch der Kunstwissenschaft nicht geringe Dienste leisten, zumal da ihr Hauptinhalt in einem groß angelegten Werke durch Bild und Wort als Material für die vergleichende Forschung aufbewahrt werden soll.

